

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



UNIVERSITY
OF OSTRAVA

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017



Recenzní rada/

Rezensionsrat:

Doc. 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)
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)
Doc. PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Dr hab. Anna Mańko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)
Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Doc. PhDr. Karsten Rinas, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Prof. Dr. Johannes Schwitalla (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. František Štícha, CSc. (Ústav pro jazyk český AV ČR)
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)
Doc. PhDr. Marie Vachková, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze)
Doc. et doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Prof. PhDr. Iva Zündorf, Ph.D. (Masarykova univerzita v Brně)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Dr. Horst Ehrhardt (Universität Erfurt)
Prof. Dr. Mechthild Habermann (Universität Erlangen/Nürnberg)
Prof. Dr. hab. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Wolf Peter Klein (Universität Würzburg)
Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (Ostravská univerzita)
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. Pavla Zajícová, Ph.D. (Ostravská univerzita)

Výkonná redakce/

Verantwortliche Redakteure:

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf

Technická redakce/

Technische Redaktion:

Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.
Kamila Brychtová

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Časopis je zařazen do mezinárodních databází ERIH Plus a EBSCO.

Die Zeitschrift ist in den internationalen Datenbanken ERIH Plus und EBSCO registriert.

The journal is included on the international databases ERIH Plus and EBSCO.

© Ostravská univerzita, Filozofická fakulta, 2017

Reg. č. MK ČR E 18718

ISSN 1803-408X

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITY
OF OSTRAVA**

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017

Inhalt

SPRACHWISSENSCHAFT

- Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität: Zu unterschiedlichen emotionalen Phänomenen im Dramentext und Drehbuch des ‚Besuchs der alten Dame‘
Marek GAJDA 5
- Erfolg durch Stereotype in der Sprache.
Menschen mit und ohne Migrationshintergrund in ‚Türkisch für Anfänger‘
Oliver HERBST 21
- Was ist und was kann ein Referenzkorpus?
Norbert Richard WOLF 29

LITERATURWISSENSCHAFT

- Manieristische *figurae serpentinae* in Eichendorffs Novelle
‚Das Marmorbild‘ als Charakteristik einer falschen Kunst
Markéta BALCAROVÁ 39
- Degoutante Wandelbilder der Mährischen Walachei:
Spielarten des Naturalismus in Paul Zifferers Roman ‚Die fremde Frau‘
Libor MAREK 57
- Die künstlerische Anabasis des Schriftstellers Max Ring:
Von der Peripherie des Hultschiner Ländchens zur preußischen Metropole
Irena ŠEBESTOVÁ 73

BUCHBESPRECHUNGEN

- Malá, Jiřina (2016): Texte über Filme. Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten
Lenka VANĀKOVÁ 83
- Šebestová, Irena (Hrsg.) (2017): Po stopách německy psané literatury na Hlučínku
Iveta ZLÁ 84
- Bonacchi, Silvia (Hrsg.) (2017): Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache. Unter Mitarbeit von Mariusz Mela
Judith FREIER 84
- Schöps, Doris (2016): Körperhaltungen und Rollenstereotype im DEFA-Film. Eine korpusanalytische Untersuchung
Lenka PETROVÁ 89

KONFERENZBERICHTE

- Bericht über die internationale linguistische Tagung ‚Grenzen der Sprache, Grenzen der Sprachwissenschaft‘
Aleksandra LIDZBA 91

Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität: Zu unterschiedlichen emotionalen Phänomenen im Dramentext und Drehbuch des ‚Besuchs der alten Dame‘

Marek GAJDA

Abstract

The Grotesque and Absurdity vs. Sentimentality: Different Emotional Phenomena in the Theatre Script and the Screenplay of *Besuch der alten Dame*

This paper compares Friedrich Dürrenmatt's drama script titled *Besuch der alten Dame* (The Visit, 1956) with the screenplay of the same name by Susanne Beck and Thomas Eifler (2008) with regard to emotionality in language. Due to the fact that the paper cannot focus on all aspects of emotionality, just one significant phenomenon will be addressed, namely certain features found in Dürrenmatt's text which are mostly lost in the screenplay and vice versa. The main focus is on the grotesque and absurdity on the one hand, and the text's closeness to reality and sentimentality on the other. The differences are illustrated using extracts from two selected scenes – the so-called Konradsweilerwald scene and the final scene. From the viewpoint of methodology, the linguistic text analysis of emotions will be used. Within the analysis, expression of emotions, description of emotions and evocation of emotions will be distinguished.¹

Keywords: Friedrich Dürrenmatt, Besuch der alten Dame (The Visit), drama, screenplay, emotionality

1. Einleitung zu den Texten

Untersucht werden zum einen der Dramentext zu Friedrich Dürrenmatts ‚Besuch der alten Dame‘ aus dem Jahre 1956 und zum anderen das Drehbuch zu einer gleichnamigen Gegenwartsverfilmung aus dem Jahre 2008, das von S. Beck und T. Eifler verfasst worden ist.

Der erste wichtige Unterschied zwischen den beiden Texten allgemein findet sich in ihrer Gestaltung: Während die Grundform des Dramentextes der dramatische Dialog ist, der an bestimmten Stellen durch sog. Bühnenanweisungen ergänzt wird, handelt es sich im Fall des Drehbuchs um die „schriftliche Fixierung der Ideen, technischen Anweisungen und Dialoge“ (Monaco/Bock 2011:73). Obwohl auch hier natürlich die Dialoge den Kern bilden, spielen die Beschreibungen der weiteren Aspekte, insbesondere der Handlung, der Personen oder des Settings, eine bedeutendere Rolle als im Drama (s. Faulstich 2011:64–65), was sich auch in den untersuchten Texten gezeigt hat:

¹ According to Vaňková (2010:11–12).

Die Beschreibungen der Tätigkeiten der Schauspieler, des Settings usw. sind im Drehbuch viel ausführlicher als bei Dürrenmatt.

In dem untersuchten Fall handelt es sich um eine sog. Literaturverfilmung, also „die filmische Version einer literarischen Vorlage“ (Ruckriegl/Koebner 2011:410). Im Fall des Drehbuchs treten typische Merkmale des Mediums Films auf, die im Nebentext des Drehbuchs durch Signale – Verweise auf Filmisches – beinhaltet sind, wie etwa die Wichtigkeit des Gesichtssinns, des Körperausdrucks bis hin zu spezifischen filmischen Verfahren wie Schnitt oder Kamera (vgl. Ruckriegl/Koebner 2011:410; Bohnenkamp 2005:33). Nicht zuletzt muss der Abstand zur Vorlage berücksichtigt werden (1956–2008), da das Drehbuch als Vorlage des Films zahlreiche Züge einer Modernisierung aufweist, was in einigen Szenen (beispielweise in der Anfangsszene) eine andere Wirkung auf den Zuschauer zur Folge haben kann.

Der Unterschied im Zweck der beiden Texte – im Hinblick auf die Medialität – manifestiert sich in unterschiedlichen Phänomenen, die immer nur in einem der beiden Texte erscheinen. Bei Dürrenmatt handelt es sich um die grotesken und absurden Elemente, die das gesamte Drama prägen. In diesem Zusammenhang sollte erwähnt werden, was Dürrenmatt genau unter dem Grotesken versteht: Für Dürrenmatt ist das Groteske die entfremdete Welt, das Dämonische in der Welt (s. Kayser 1982:10 ff.). Im Drama zeigt es sich bereits in der Figur Claires, die an sich schon grotesk wirkt (durch ihr Aussehen, ihre Eheschließungen usw.), ferner auch an den Mitgliedern ihres Gefolges: Die beiden Blinden (die Kastraten), deren Simultangeplapper mechanisch, also auch nichtmenschlich wirken kann (vgl. Helbling 1982:28).

Im Gegensatz dazu stößt man im Drehbuch zum Film auf Verweise auf filmische Merkmale, z. B. die Nähe zur Realität (s. Wikler 2011:438). Das Drehen von Filmen bietet nämlich Möglichkeiten, die auf der Bühne nicht denkbar wären (z. B. Aufnahmen in der Natur mit natürlichem Licht, natürlichem Setting usw.). Darüber hinaus muss man sich auch dessen bewusst sein, dass der Film als eigenständiges Kunstwerk angesehen werden sollte und dabei andere Zusammenhänge vorkommen können (vgl. Ruckriegl/Koebner 2011:411, 413). So ist es auch in dem untersuchten Fall, wo die Beziehung zwischen Claire und Ill viel sentimentaler dargestellt wird als es bei Dürrenmatt der Fall ist, wo dagegen Sentimentalität praktisch überhaupt nicht auftritt.

2. Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität und Realitätsnähe

Zur Darstellung der Unterschiede hinsichtlich der absurden und grotesken Elemente im Dramentext von Dürrenmatt einerseits und im Drehbuch andererseits eignen sich besonders bestimmte Textausschnitte aus der Konradswilerwald-Szene, einer der Schlüsselszenen des Werkes.

2.1 Konradswilerwald-Szene – Dürrenmatt

Diese Szene wird als eine ‚Liebesszene‘ aufgefasst (vgl. Knapp 1993:83), da die beiden Hauptprotagonisten in den Wald ihrer Jugend zurückkehren, also dorthin, wo sich ihre damalige Liebesbeziehung abgespielt hat. Da der Ort Güllen, wo die Handlung spielt, finanzielle Unterstützung braucht, tun die Güllener ihr Bestes, um positive Gefühle in Claire hervorzurufen und ihre Hilfe zu bekommen. Sie schicken Ill, ihren damaligen Liebhaber, als Vermittler. Er wird zu ihrem Begleiter.

Das Absurde daran lässt sich aus dem Kontext herauslesen: Es bestand damals eine sexuelle Beziehung zwischen Klara (wie die alte Dame damals hieß) und Alfred. Dies hatte tragische Konsequenzen, als sie schwanger wurde. Sie war von ihrem Geliebten verlassen worden und wurde dazu gezwungen, sich alleine zu ernähren. Die Absurdität ergibt sich also aus der Tatsache, dass der Wald und die Erinnerungen an die Vergangenheit in ihr nicht nur positive, sondern vorwiegend eher negative Vorstellungen hervorrufen.

Um ein groteskes Element handelt es sich nur im Fall der Güllener, die natürliche Phänomene nachahmen und auf der Bühne darstellen, sondern auch beim Gefolge Claires, das – wie bereits oben erwähnt – entfremdet wirkt. Das Zusammenspiel zwischen den die Natur darstellenden Güllenern einerseits und Claire mit ihren Dienern andererseits erzeugt nicht nur eine gewisse Spannung, sondern beeinflusst auch die Emotionalität – zum einen in der Textwelt der Protagonisten, zum anderen im Hinblick auf den Textrezipienten.

Sowohl die grotesken als auch die absurden Merkmale zeigen sich sehr deutlich in dieser Szene bereits vor dem Auftritt von Claire und Ill, wie aus dem folgenden Abschnitt hervorgeht:

[...] *Von links kommen die vier Bürger mit einer einfachen Holzbank, ohne Lehne, die sie links absetzen. Der Erste steigt auf die Bank, ein großes Kartonherz umgehängt mit den Buchstaben AK, die andern stellen sich im Halbkreis um ihn, breiten Zweige auseinander, markieren Bäume.*
(Dürrenmatt 2015:35)

Das Agens des ersten Satzes der einleitenden Bühnenanweisung sind *die vier Bürger*. Der bestimmte Artikel, der hier verwendet wird, trägt das Merkmal ‚Vorerwähtheit‘, da diese Protagonisten bereits in der Anfangsszene auftreten. Die Tatsache, dass sie keine Namen tragen (auch im Weiteren werden sie der Erste, der Zweite usw. bezeichnet), hebt zugleich eine gewisse Anonymität hervor.² Das Objekt, das sie tragen (*eine Holzbank*) wird mit dem Attribut *einfach* versehen und zusätzlich mit einem halbprädikativ nachgestellten Präpositionalobjekt (*ohne Lehne*) näher spezifiziert. Dieser Gegenstand soll andeuten, dass Güllen ein armes Städtchen ist, dessen Zustand als erbärmlich bezeichnet werden kann, was auf den Leser wirkt und möglicherweise die Emotion des Mitleids wiederaufnimmt.

Im zweiten Satz der Anweisung wird die Tätigkeit der Männer beschrieben, die versuchen, die Natur auf der Bühne darzustellen. Wichtig scheinen dabei drei Phänomene zu sein: Von Bedeutung ist erstens das *Kartonherz*, das die Liebe der beiden Protagonisten symbolisieren soll (mit den Buchstaben *AK*, also den Initialen für Alfred und Klara, wie die alte Dame damals hieß). Anzumerken ist in diesem Zusammenhang, dass der *Karton* – ein verhältnismäßig minderwertiges Material – für ihre „peinliche Liebesgeschichte“ (Kayser 1982:16), d. h. eine Art defekte Liebe, stehen kann. Wichtig ist zweitens auch die Tatsache, dass alle vier Männer die Bäume markieren (der Erste steht im Zentrum, die anderen um ihn herum), und drittens der Halbkreis, der an eine rituelle Zeremonie erinnert und an mehreren Stellen im Drama erscheint (z. B. auch in der Schlusszene).

Sprachlich manifestieren sich diese Erscheinungen durch die Bedeutungskomponente des Kompositums *Kartonherz*, das Präpositionalobjekt *mit den Buchstaben AK*, die Modalbestimmung *im Halbkreis*, das Substantiv *Bäume* sowie dessen Hyponym *Zweige*. Aus der Sicht der Emotionalität wird also die verblasste Liebe durch die Gegenstände symbolisiert und darüber hinaus durch die grotesk und absurd wirkende Darstellung der Natur durch die Güllener unterstützt.

DER ERSTE Wir sind Fichten, Föhren, Buchen.
DER ZWEITE Wir sind dunkelgrüne Tannen.
DER DRITTE Moos und Flechten, Efeudickicht.
DER VIERTE Unterholz und Fuchsgeheg.
DER ERSTE Wolkenzüge, Vogelrufe.
DER ZWEITE Echte deutsche Wurzelwildnis.
DER DRITTE Fliegenpilze, scheue Rehe.
DER VIERTE Zweiggeflüster, alte Träume. (S. 35)

Nun geht der Abschnitt in den Dialogteil über. Im Dialog wechseln sich alle vier Güllener zweimal ab. Während sie die Bäume markieren, sagen sie auch explizit, welche Bäume sie genau nachahmen

² Zur Anonymität im ganzen Stück vgl. Beyersdorf (1980:43).

(*Fichten, Föhren, Buchen*). Im Falle der *Tannen* wird sogar die Farbe des Baums mittels eines adjektivischen Kompositums ausgedrückt (*dunkelgrüne Tannen*). Neben den Bäumen wird ebenfalls der Waldbewuchs aufgezehlt (*Moos, Flechten, Efeudickicht, Unterholz*) und es gibt sogar Andeutungen auf Tiere und ihre Pfade (*Fuchs*).

In der zweiten Abfolge der vier Beiträge werden auch andere natürliche Phänomene miteinbezogen, die auf die menschlichen Sinne einwirken (*Wolkenzüge, Vogelrufe, Zweiggeflüster*), sowie Gegenstände bzw. Tiere, auf die man stößt (*Fliegenpilze, Rehe*). Darüber hinaus sollte noch auf zwei weitere Wortverbindungen aufmerksam gemacht werden, u.zw. *echte deutsche Wurzelwildnis* und *alte Träume*. Beide hängen mit Konnotationen zusammen, die in Claire möglichst positive Vorstellungen und Erinnerungen an die alte Heimat hervorrufen sollen, was an sich absurd wirkt, wenn man in Betracht zieht, dass die damaligen Geschehnisse für Claire eher tragisch waren.

Emotionen können erstens in der Textwelt der Bühne beobachtet werden. Konkret handelt es sich um die Intention der Güllener, die in Claire eine positive Einstellung evozieren wollen (vgl. oben), was sowieso von vornherein zum Scheitern verurteilt ist. Des Weiteren wird die absurde und zugleich groteske Wirkung auf den Leser (bzw. Zuschauer im Theater), bereits hinsichtlich der Tatsache, dass das natürliche Setting durch die anonymen Güllener auf der Bühne dargestellt wird, dementsprechend lediglich mit Gesten nachgeahmt und mit Worten begleitet.

Was die sprachlichen Mittel betrifft, handelt es sich erstens um die Gestaltung (zweimal vier Sprecher mit je einem Beitrag nacheinander), zweitens um die Aufzählungen von natürlichen Phänomenen, von denen die Bäume das am häufigsten vertretene Hyperonym darstellen (*Fichten, Föhren, Buchen, Tannen*), und drittens um die Wirkung auf verschiedene Sinne (Hören – *Vogelrufe*, Sehen – *Wolkenzüge*, Tastsinn – *Unterholz*). Es geht meistens um verblose Äußerungen (mit Ausnahme der ersten zwei Beiträge), Substantivpaare (*Moos und Flechten*), Komposita (*Wolkenzüge, Vogelrufe*), oder Substantiv-Attribut(e)-Verbindungen (*echte deutsche Wurzelwildnis, alte Träume*). Gerade die letzten zwei Beispiele hängen mit den vorgesehenen Konnotationen zusammen und zielen somit auf Claires Erinnerungen an ihre in Güllen verbrachte Jugend, was als Mittel der Absurdität betrachtet werden kann.

Auf die Darstellung der Natur durch die vier Güllener wird auch im weiteren Verlauf der Szene in den Bühnenanweisungen Bezug genommen, wie z. B. in dem folgenden Fall:

CLAIRE ZACHANASSIAN Schau mal, ein Reh.
Der Dritte springt davon. (S. 37)

Hier handelt es sich weder um ein Tier noch um eine Kulisse, sondern um eine Nachahmung durch einen der Güllener. In diesem Ausschnitt wird neben der Darstellung von Naturgeräuschen auch der Zustand der verarmten Stadt Güllen wiederaufgenommen:

Der Erste zieht aus der Hosentasche eine alte Tabakpfeife hervor und einen rostigen Hausschlüssel, klopft mit dem Schlüssel auf die Pfeife.

CLAIRE ZACHANASSIAN Ein Specht. (S. 39)

Dies wird mit den Attributen *alt* und *rostig* versprochen, die zur Charakterisierung der beiden Instrumente verwendet werden (des Schlüssels und der Pfeife), mit deren Hilfe ein Specht nachgeahmt werden soll. Durch die Verwendung dieser Attribute wird eine zusätzliche Dimension hinzugefügt, die die bedauernswerte Lage der Kleinstadt Güllen unterstreicht. Die Charakterisierung hat das Potenzial, im Leser/Zuschauer Mitleid mit der Kleinstadt Güllen und deren Bewohnern hervorzurufen.

Im folgenden Fall kommt es zu Ills Berührung eines Protagonisten, der einen Baum darstellt:

ILL *befühlt den Ersten* Kühles Holz und Wind in den Zweigen, [...] (S. 39)

Durch die Kombination der Geste mit der anschließenden Äußerung wird das Groteske in den Vordergrund gestellt, da natürlich kein Holz zur Verfügung steht, ganz zu schweigen von einem Wind. Hier geht also das groteske Element aus der Geste und dem Sinn der Äußerung hervor.

Die letzte explizite Anweisung zur Markierung der Bäume in der Szene lässt sich im folgenden Satz nachweisen:

Die drei, die Bäume markieren, blasen, bewegen die Arme auf und ab. (S. 39)

Aus diesem Satz erfährt man, dass drei der vier Güllener Bäume nachahmen. Die Verben, die ihre Bewegung spezifizieren (*blasen, bewegen*, im zweiten Fall in Verbindung mit einem Körperteil – *Arme*) weisen darauf hin, dass hier der Wind dargestellt werden sollte. Das Absurde daran ist die Tatsache, dass sowohl der Wind als Ursache als auch die Bewegung der Zweige als Folge von denselben Personen („den Bäumen“) gespielt werden.

Die sprachlichen Mittel aller erörterten Ausschnitte kommen sowohl in den Bühnenanweisungen als auch in den Äußerungen der Figuren vor, sehr oft handelt es sich um deren Kombination. Das Groteske und Absurde ergibt sich aus dem Sinn des Geäußerten, z. B. *ein Reh*, und der Tatsache, dass es von einem der Güllener nachgeahmt wird. Ähnlich ist die Situation bei Ills Berührung des Ersten (einer Geste) in der Kombination mit dem Sinn seiner verbalen Äußerung (*Kühles Holz...*). Schließlich führt auch der Sinn der letzten behandelten Bühnenanweisung zur Absurdität, da nicht nur die Natur an sich, sondern auch ein Wetterphänomen (Wind) und dessen Folge (die Bewegung der Zweige der Bäume) von Menschen dargestellt werden (mehrfaches Prädikat *blasen, bewegen...*). Außer der grotesken und absurden Wirkung kann der Rezipient ebenfalls die Referenzen auf den erbärmlichen Zustand der Stadt Güllen wahrnehmen, was das Potenzial hat, Mitleid mit den Bürgern Güllens zu evozieren (die Attribute *alt* und *rostig* in einer der Bühnenanweisungen, die bei der Charakteristik der verwendeten Gegenstände benutzt werden).

Ein weiteres wichtiges Merkmal in dieser Szene ist die Gestaltung der Figuren der beiden Blinden. Es handelt sich um die damaligen Zeugen, die falsch geschworen haben. Mittlerweile sind sie auf Befehl von Claire von zwei Gangstern kastriert und geblendet worden, was sich bereits während der Begrüßungsszene herausstellt. Sie sind nun Mitglieder des Gefolges der alten Dame und plappern die Befehle Claires nach, wie aus dem folgenden Abschnitt deutlich wird:

CLAIRE ZACHANASSIAN Der Konradsweilerwald, Roby und Toby, haltet mal an.
DIE BEIDEN BLINDEN Anhalten, Roby und Toby, anhalten, Boby und Moby. (S. 36)

Dabei ist zu bemerken, dass nicht nur das Nachplappern, sondern auch die Namen (*Roby, Toby, Boby, Moby*) selbst grotesk wirken, wobei Roby und Toby auf die zwei Träger der Sänfte und Boby und Moby auf den Gatten VII und den Richter Butler, also das gesamte Gefolge, verweisen. Absurd daran ist, dass diese Aufforderung mithilfe einer Wiederholung des Infinitivs *anhalten* von zwei blinden Kastraten ausgesprochen wird, die an der Hand geführt werden, auf die Hilfe der anderen angewiesen und daher machtlos sind. Die Ähnlichkeit bei den oben erwähnten zweisilbigen Namen beruht in der Gleichheit der zweiten Silbe (*-by*) und des Vokals *-o* in der ersten Silbe (*Ro-, To-, Bo-, Mo-*). Diese wahrscheinlich willkürliche Ähnlichkeit der Namen soll möglicherweise dazu dienen, die Unwichtigkeit der Diener zu unterstreichen, da dann auf den ersten Blick fast keine Hierarchie besteht und die Protagonisten folglich sowohl in der Textwelt der Bühne als auch durch den Zuschauer/Leser leicht verwechselt werden können.

Ähnlich verhält es sich auch im folgenden Ausschnitt, in dem Claire eine Zigarre will und Boby, den Buttler, mit dieser Aufgabe beauftragt:

CLAIRE ZACHANASSIAN Eine Henry Clay, Boby.
DIE BEIDEN BLINDEN Eine Henry Clay, eine Henry Clay. (S. 37)

Ihre Forderung wird von den beiden zweimal wiederholt, wobei Henry Clay als Eigenname (die Marke der Zigarre – *Henry Clay*) auf den gewünschten Gegenstand referiert. Durch die Absenz der angesprochenen Person (Boby wird in der Wiederholung weggelassen) wird auch die Marke zusätzlich fokussiert. Die Relevanz der erörterten Marke zeigt sich auch später im Text, wo Claire sagt, dass sie nicht die Zigarren ihres Mannes rauche, weil sie ihnen nicht traue.

Das Nachplappern der beiden Blinden erscheint noch einmal, u.zw. ganz am Ende der Szene:

ILL *läßt entsetzt ihre Hand fahren* Klara, ist denn überhaupt alles Prothese an dir!

CLAIRE ZACHANASSIAN Fast. Von einem Flugzeugabsturz in Afghanistan. Kroch als einzige aus den Trümmern. Bin nicht umzubringen.

DIE BEIDEN BLINDEN Nicht umzubringen, nicht umzubringen. (S. 40)

Auf die negative Überraschung von Ill folgend erzählt Clara von einem Unfall, den sie als einzige überlebt hat. Die Konstruktion *sein + zu + Infinitiv* mit der Partikel *nicht*, die eine negative Bedeutung hat und die durch die Kombination mit der Bedeutungsebene des Verbs *umbringen* noch verstärkt wird, spielt an dieser Stelle eine große Rolle, u.zw. aus zwei Gründen: Zum einen wegen des Wortfeldes des Phänomens „Tod“, das sich durch das ganze Drama hindurch wie ein Totentanz zieht (vgl. auch z. B. Keel 1980:159). Zum anderen stellt es Claires schicksalhafte Rolle (der antiken Medea etwa)³ in den Vordergrund, die nicht nur auf den Textrezipienten, sondern auch auf Alfred Ill wirken soll.

Die emotionale Wirkung der beiden blinden Figuren auf den Leser entsteht erstens durch die Konkurrenzform des Imperativs (die Wiederholung des Infinitivs *anhalten*), zweitens durch die wiederholende Nennung des Gegenstands, den Claire will (*eine Henry Clay*), und drittens durch die Verbindung *sein + zu + Infinitiv* mit der Partikel *nicht* (*nicht umzubringen*). Das zweite Kennzeichen der Absurdität – die Namen der Männer: *Roby, Toby, Moby, Boby* – beruht auf ihrer Ähnlichkeit, im Konkreten durch den Vokal *-o* in der ersten Silbe und der Identität der zweiten Silbe (*-by*). Beides wirkt auf den Textrezipienten und hat somit ein emotionshervorrufendes Potenzial.

2.2 Konradsweilerwald-Szene – Drehbuch

Die Drehbuchautoren konzentrieren sich fast ausschließlich auf das zentrale Paar *Claire–Ill*. Daraus ergibt sich, dass die anderen Figuren entweder überhaupt nicht vorkommen (wie z. B. die Güllener), oder nur passiv präsent sind (wie etwa der Bodyguard Claires am Ende der Szene). Im letzteren Fall muss aber die emotionale Wirkung berücksichtigt werden, da Ills Wahrnehmung des Bodyguards Einfluss auf seine emotionale Lage hat (siehe unten im Text). Da die Hauptprotagonisten im Zentrum der Handlung stehen, wird ihre Beziehung vielmehr tiefgründiger fokussiert, wobei die Erinnerungen an die damalige Liebesbeziehung in einem Moment bis hin zur Sentimentalität führen und in diese beinahe übergehen, was bei Dürrenmatt nicht der Fall ist. Der Grund dafür kann darin gesehen werden, dass Claire und Ill alleine, ohne jedwede Begleitung im Auto fahren, später spazieren gehen und auf dem Boot fahren. Welche Konsequenzen dies auf die Emotionalität haben wird, soll im Folgenden analysiert werden.

18. CABRIO ILL

AUSSEN/TAG

Die Sonne strahlt vom Himmel. Das DKW-Cabrio knattert durch die Pappelallee. ILL am Steuer, CLAIRE neben ihm, Wind im Haar. [...] Licht und Schatten der Bäume wechseln rasch. (Beck/Eifler 2008:26)

³ Die Auffassung Claires bei Dürrenmatt ist der antiken Medea ähnlich, so Dürrenmatt in Steinbach (1982:16–17).

Die Situation im Drehbuch ist ganz anders als bei Dürrenmatt, da hier die bereits erwähnte Realitätsnähe eingesetzt wird. Das bedeutet, dass schon aus dem Text durch Signale auf Filmisches hervorgeht, dass die Szene in einer wirklichen Natur aufgenommen wird. Beispiele dafür bieten schon die deiktischen Angaben über den Aufnahmeort (*Aussen*) und die Zeit (*Tag*). Ferner wird auch das Licht miteinbezogen (der Satz *Die Sonne strahlt vom Himmel.*), man spricht hier also von einer natürlichen Beleuchtung (Samlowski/Wulff 2011:399 ff.). Auf die Bäume wird hier in Form einer Adverbialbestimmung, und zwar einer präpositionalen Fügung eingegangen (*durch die Pappelallee*). Als Nachtrag kommt noch ein das Wetter betreffendes Phänomen (*Wind*) hinzu, der statt des künstlichen Blasens dadurch entsteht, dass die beiden Hauptprotagonisten in einem Cabrio, also ohne Dach, fahren (der Nachtrag *Wind im Haar*). Im letzten Satz werden dann Licht und Bäume thematisiert, genauer gesagt durch den Kontrast, wobei die Frequenz des Wechsels durch das Verb *wechseln* und das adverbial verwendete Adjektiv *rasch* beschrieben wird. Die Bäume kommen als Genitivattribut des Substantivs *Schatten* vor (*Schatten der Bäume*). Die Funktion scheint hier ästhetisch zu sein.

19. AM SEE/UFER

AUSSEN/TAG

CLAIRE (trägt Pumps) und *ILL* gehen den Spazierweg am Seeufer entlang. (S. 27)

Verweise auf die Natur finden sich auch am Anfang des nächsten Szenenteils, wobei die Ortsangaben unterschiedlich sind (*Am See/Ufer*). Hier wird auf die Natur in Form der Lokalbestimmung hingewiesen, die zwei Komposita enthält (*Spazierweg am Seeufer*).

ILLs sympathisch verlegenes Lächeln friert ein, als er den Weg zum Strand sieht: zertretener Sand. Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen unmöglich gehen können. (S. 28)

In diesem Abschnitt führt ein natürliches Phänomen zu einer emotionalen Reaktion Alfred Ills (sein Lächeln friert ein). Die Tatsache, dass die Nominalphrase (*zertretener Sand*) nach einem Doppelpunkt als Nachtrag angeführt wird, trägt zu dessen Hervorhebung bei. Im anschließenden Satz findet man dann die Erklärung (*Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen unmöglich gehen können*). Der Verweis auf die Zukunft durch das Hilfsverb *werden* deutet dem Kontext nach implizit an, dass aus diesem Grund ihr Spaziergang zum See nicht fortgesetzt werden kann und daher scheitert. Dies hat Ills Reaktion verursacht, die sich als Befürchtung charakterisieren lässt.

21. AUF DEM SEE/RUDERBOOT

AUSSEN/TAG

[...] *Ein Reiher fliegt aus dem Schilf. CLAIRE schaut ihm versonnen nach*

CLAIRE

Es ist noch immer so schön. (*zu III*) Ich beneide dich ein bisschen, dass du das immer gehabt hast. (S. 31)

Die Ortsangabe *auf dem See* ist der nächste Hinweis auf die Natur. In der Regieanweisung stößt man auf eine Beschreibung der Bewegung eines Vogels, die eine emotionale Reaktion Claires zur Folge hat (das Prädikat *schaut ihm versonnen nach*), besonders dann die Modalbestimmung *versonnen*. Daraus ergibt sich, dass diese Erscheinung in ihr Erinnerungen an die Vergangenheit erweckt hat, was sich in ihrer verbalen Reaktion im anschließenden Dialogteil auch bestätigt. Mit dem Demonstrativpronomen *das* weist sie auf die Natur hin (*...dass du das immer gehabt hast*). Durch das transitive Verb *beneiden* wird noch eine andere damit verbundene emotionale Reaktion ausgedrückt, u.zw. der Neid, dessen relativ geringe Intensität durch die Adverbialbestimmung *ein bisschen* näher spezifiziert wird.

22. SEE/UFER**AUSSEN/TAG**

Der Bug des Kahns landet auf dem Strand. CLAIRE sieht ILL fragend an. Er steigt an Land - und sieht oben am Weg Claires schwarze Limousine warten. Ein BODYGUARD steht davor. Nervös hilft ILL CLAIRE aus dem Boot. (S. 33)

Der Weg zurück ist durch den gescheiterten Dialog auf dem See gezeichnet. (Ill hat Claire nämlich nach ihren Kindern gefragt, was ihr unangenehm war.) Darüber hinaus findet sich hier eine Parallele zu dem Weg zum See, mit dem Unterschied, dass damals der Grund von Ills Befürchtung ein natürliches Phänomen war (*zertretener Sand*). Nun ist die Ursache das Gefolge Claires, das auf sie bereits wartet. Ills emotionale Reaktion wird in Form einer ins Vorfeld verschobenen Adverbialbestimmung (*nervös*) bezeichnet, das Gefolge in den zwei vorangehenden Sätzen. Dabei spielt die sinnliche Wahrnehmung eine wichtige Rolle – der Gedankenstrich, der einerseits die Zeitfolge bezeichnet, andererseits aber auch zur Hervorhebung dessen dient, was er sieht. Hinzuzufügen ist, dass das Attribut zu der Limousine (die Farbe *schwarz*) sowohl im Ill, als auch im Leser (bzw. Zuschauer im Film) das Potenzial hat, eine negative Emotion hervorzurufen. Neben der schwarzen Limousine wird auch noch eine Person (*ein Bodyguard*) erwähnt, die eine ähnliche Konnotation wie der vorher erörterte Wagen aufzuweisen scheint.

Die bereits erwähnte Realitätsnähe im Drehbuch zeigt sich bereits in den deiktischen Angaben (Ort und Zeit, konkret in den Wörtern *Außen* und *Tag*). Ferner kommt ein natürliches Licht vor (der Satz *Die Sonne strahlt...*), wobei dies auch im Kontrast zum Schatten ästhetisch wirkt (die Anweisung *Licht und Schatten der Bäume wechseln rasch*). Es wird auch auf die Bäume hingewiesen (die Modalbestimmung *durch die Pappelallee*).

Die Natur beeinflusst zusätzlich die Emotionen der beiden Hauptprotagonisten: Bei Ill handelt es sich um die Emotion „Befürchtung“, die bei ihm auftritt, als er ein natürliches Phänomen sieht (*zertretenen Sand*). Die Emotion manifestiert sich bei ihm einerseits in seiner Mimik (die Metapher *sein Lächeln friert ein*) und andererseits in der Figurenrede im Nebentext, genauer gesagt in seinem inneren Monolog (der Satz *Hier wird Claire mit ihren eleganten Schuhen...*). Bei Claire führt die Wahrnehmung des ausgeflogenen Vogels (der Satz *Ein Reiher fliegt...* in der Regieanweisung) zu emotionalen Erinnerungen, die sich in ihrem Blick widerspiegeln (die Modalbestimmung *versonnen*). Ihr nächstes Gefühl drückt sie explizit in ihrer anschließenden Äußerung aus (*Ich beneide dich...*).

Hinzuzufügen ist, dass auf dem Weg zurück Ills Emotion (Nervosität) zwar auch durch sinnliche Wahrnehmung verursacht worden ist, jedoch nicht durch natürliche Erscheinungen, sondern durch Personen und Dinge (Claires Bodyguard und ihre schwarze Limousine). Syntaktisch wird diese Emotion ins Vorfeld verschoben und auf diese Weise hervorgehoben (die Beschreibung *Nervös hilft Ill...*).

Während bei Dürrenmatt das Grotteske und Absurde beinahe immanent ist, konzentriert sich das Drehbuch vielmehr auf die Beziehung der beiden Hauptprotagonisten (vgl. auch Koebner 2011:411); dabei entsteht ein mit Emotionen zusammenhängendes Phänomen, und zwar die Sentimentalität. Der erste Ansatz in der Konradsweilerwald-Szene ist in einem bereits analysierten Abschnitt – jedoch aus der Perspektive der Natur – zu sehen.

CLAIRE tritt auf den Sandweg und sinkt ein. Kurzerhand zieht sie Schuhe und Seidenstrümpfe aus, nicht ohne dabei ILL als Stütze zu benutzen. (S. 28)

Von Bedeutung ist hier der Sinn des zweiten Satzgefüges, vor allem des modalen Nebensatzes (*nicht ohne dabei...*). Es handelt sich um einen Ansatz von Claires Schwäche, der so gut wie keine Entsprechung im Text von Dürrenmatt findet. Weiter im Text wird die Beziehung der Hauptfiguren noch viel tiefgründiger ausgearbeitet, wie aus dem Folgenden hervorgeht:

CLAIRE

Au!

CLAIRE schaut auf eine kleine Glasscherbe, in die sie getreten ist. Auch ILL hat sich erschreckt, aber nun tritt ein sympathisches Lächeln auf sein Gesicht.

ILL

Damals gab's hier nur Muscheln.

CLAIRE lächelt vertraut zurück, greift in ihre Tasche, öffnet langsam ihre Faust. Mit großem Erstaunen erkennt ILL die Muschel darin. (Die Biegung der Narbe in Claires Hand läuft parallel zum Muschelrand.)

ILL

Dass du die noch hast.

CLAIRE

Gehütet wie meinen Augapfel.

CLAIRE und ILL fühlen beide die emotionalen Erinnerungen an früher - eine fast intime Situation. Sie macht ILL Mut, er wagt die Flucht nach vorn

ILL

Hast du Lust, Boot zu fahren?

CLAIRE schaut ILL erstaunt an. (S. 28-29)

Bei der Interjektion *Au* in der ersten Äußerung dieses Abschnittes handelt es sich um einen verbalen Ausdruck des Schmerzes, der dadurch verursacht worden ist, dass Claire in eine Glasscherbe getreten ist, was man aus dem sich anschließenden Nebentext erfährt. Im zweiten Satz der ersten Regieanweisung werden Ills Emotionen auf zweierlei Art und Weise beschrieben: Erstens wird seine Emotion (das Erschrecken) explizit mit einem reflexiven Verb im Perfekt ausgedrückt (*hat sich erschreckt*), der nächste adversative Satz (*aber nun...*) führt aber ein positives Zeichen ein, das sich in seiner Mimik widerspiegelt (das Prädikat *tritt ein sympathisches Lächeln auf sein Gesicht*). Damit wird auch eine positive Fortsetzung antizipiert, die dann auch tatsächlich eintritt, und zwar in Ills nächstem Gesprächsbeitrag. Die unangenehme Situation wird auf diese Weise durch eine Erinnerung an die vergangenen Geschehnisse in eine gefälligere umgesetzt. Die Referenz auf die Vergangenheit ist hier in dem Adverb *damals* enthalten. Ills mimische Reaktion des Lächelns wird erwidert (*Claire lächelt vertraut zurück*), wobei die Adverbialbestimmung *vertraut* darauf hinweist, dass sie weiß, worauf er anspielt. Sie nimmt etwas aus ihrer Tasche und zeigt es Ill. Zu seinem Erstaunen, dessen Intensität durch das Attribut *groß* versprachlicht wird, stellt er fest, dass es eine Muschel ist. In diesem Zusammenhang sollte hinzugefügt werden, dass seine emotionale Reaktion durch die Art und Weise wie Claire ihre Faust geöffnet hat, beeinflusst worden ist, was die Modalbestimmung *langsam* bezeichnet. Dadurch wird Spannung erzielt, die nachher zur Intensität von Ills Überraschung beiträgt.

Bei der Muschel handelt sich um ein Symbol ihrer gemeinsamen Vergangenheit, ihrer Erlebnisse; eine konkrete Geschichte im Zusammenhang mit der Muschel, durch die man genauer kontextualisieren könnte, bleibt dem Rezipienten allerdings unbekannt. In Klammern stößt man auf ein weiteres Signal, und zwar auf ein filmisches Mittel – die Kamera, im Konkreten eine Nahaufnahme. Die Parallele der Narbe zum Muschelrand scheint neben einer ästhetischen auch eine symbolische Bedeutung zu besitzen, mindestens einen möglichen Zusammenhang. Hierbei ist die Wirkung dieser Symbolik auf den Zuschauer in Betracht zu ziehen.

In seinem nächsten Gesprächsbeitrag drückt Ill seine Verwunderung aus (*Dass du die noch hast*). Der Satz, der hier ausgesprochen wird, ist unvollständig (gerade ein expliziter Ausdruck wie etwa [...], *wundert mich* wird ausgespart) und das Demonstrativpronomen *die* nimmt Bezug auf die

Muschel. Claire reagiert ebenfalls mit einem unvollständigen Satz (*Gehütet wie meinen Augapfel*). Damit zitiert sie wortwörtlich Ill, der am Szenenanfang dieselbe Äußerung im Zusammenhang mit seinem Wagen ausspricht (*Dass du den noch hast. – Gehütet wie meinen Augapfel*). Es handelt sich also um identische Aussagen, die jedenfalls von dem anderen der zwei Sprecher ausgedrückt werden und dadurch in Form eines Widerspiegels ausgetauscht werden. Auch dieses Mittel trägt zum Verständnis der damaligen Geschehnisse bei, da das Auto eine große Rolle gespielt haben muss. Die Tatsache, dass die Hauptfiguren sowohl den Wagen als auch die Muschel besitzen, weist auf die immer noch bestehende Beziehung hin.

Durch diese beiden Gegenstände – den Wagen und die Muschel – entstehen in den beiden Hauptprotagonisten die emotionalen Erinnerungen an früher. Dass die Erinnerungen emotional sind, wird in der Regieanweisung explizit durch das Attribut *emotional* angeführt. Den Höhepunkt stellt der Nachtrag dar – *eine fast intime Situation*. Die Wichtigkeit dieses Augenblickes wird durch den Gedankenstrich hervorgehoben. Die Intimität der Situation wird zwar allerdings mit dem gradbetonenden Adverb *fast* abgeschwächt, trotzdem schafft sie Voraussetzungen dafür, dass Ill sich einen Schritt weiter wagt, was durch die idiomatische Wendung *er wagt die Flucht nach vorn* in der Regieanweisung enthalten ist. Der Abschnitt endet mit dem Angebot, Boot zu fahren, was wiederum eine emotionale Reaktion zur Folge hat. Diese zeigt sich diesmal in Claires Blick: Sie schaut Ill *erstaunt* an. Versprachlicht wird es in Form einer Modalbestimmung in der darauffolgenden Regieanweisung.

Die weitgehend andere Beziehung zwischen Claire und Ill im Drehbuch wird bereits in dem Modalsatz *nicht ohne dabei Ill als Stütze zu benutzen* manifest. Ausschlaggebend für die Emotionalität in diesem Ausschnitt sind die Verweise und Erinnerungen an früher, die sich in der Mimik der Protagonisten widerspiegeln (das Prädikat *tritt ein sympathisches Lächeln...; lächelt vertraut zurück*). Dabei ist es gerade die Modalbestimmung *vertraut*, die beweist, dass sie sich des Sinns der Anspielungen bewusst sind. Zur Entstehung *einer fast intimen Situation*, wie sie in der Regieanweisung zu finden ist, trägt das Symbol der Muschel bei, die auf das vergangene gemeinsame Verhältnis hinweist und deren Wirkung noch durch das Widerspiegeln – den Austausch der Aussagen verstärkt wird (*Das du den [Wagen] noch hast. – Das du die [Muschel] noch hast.*). Den emotionalen Höhepunkt der Szene stellt die Regieanweisung *Claire und Ill fühlen beide die emotionalen Erinnerungen an früher* dar. Dabei spielt auch der bestimmte Artikel eine große Rolle, und zwar in dem Sinne, dass die Symbole in den beiden Hauptfiguren mit konkreten Erinnerungen bzw. Vorstellungen verbunden sind.

Darüber hinaus wurde in beiden Protagonisten Erstaunen ausgelöst: Bei Ill durch das Erblicken der Muschel in Claires Hand, zumal diese *langsam* (Modalbestimmung) geöffnet wurde. Versprachlicht wird diese Emotion durch die sich im Vorfeld befindende Modalbestimmung *mit großem Erstaunen*. Im Falle Claires wurde Erstaunen ausgelöst, als Ill ihr angeboten hat, Boot zu fahren. Dies wirkt sich in ihrem Blick aus, was in der Regieanweisung durch die Modalbestimmung *erstaunt* charakterisiert wird.

Aus der Analyse geht hervor, dass die unterschiedliche Zusammenstellung einzelner Settings zur Herausbildung der Emotionalität dient, die auf der intimen Beziehung zwischen den Hauptprotagonisten basiert. Die Zusammenstellung verschiebt also die emotionale Wirkung und ersetzt die grotesken und absurden Elemente aus dem Dramentext mit Intimität und Sentimentalität, was auch über die Textwelt hinaus den Textrezipienten betrifft.

3. Emotionslosigkeit vs. Sentimentalität und Naturalismus

Der Unterschied zwischen der Emotionslosigkeit Claires einerseits (bei Dürrenmatt) und der Sentimentalität andererseits (im Drehbuch) zeigt sich sehr deutlich vor allem in der Schlusszene.

3.1 Schlusszene – Dürrenmatt

Im analysierten Szenenteil aus der Schlusszene von Dürrenmatt kommt Claire an, um den toten Ill mitzunehmen und anschließend Güllen zu verlassen, um nach Capri abzureisen. Dadurch wird ihre Mission beendet und aus ihrer Perspektive erfolgreich abgeschlossen. Ebenso wie durch das ganze Stück hindurch wird auch hier ihr emotionsloses Benehmen deutlich.

[...] *Von links kommt Claire Zachanassian, vom Butler gefolgt. Sie sieht den Leichnam, bleibt stehen, geht dann langsam nach der Mitte der Bühne, kehrt sich gegen das Publikum.*

CLAIRE ZACHANASSIAN Bringt ihn her.

Roby und Toby kommen mit einer Bahre, legen Ill darauf und bringen ihn vor die Füße Claire Zachanassians.

CLAIRE ZACHANASSIAN *unbeweglich* Deck ihn auf, Bobby.

Der Butler deckt das Gesicht Ills auf. Sie betrachtet es, regungslos, lange.

CLAIRE ZACHANASSIAN Er ist wieder so, wie er war, vor langer Zeit, der schwarze Panther. Deck ihn zu.

Der Butler deckt das Gesicht wieder zu.

CLAIRE ZACHANASSIAN Tragt ihn in den Sarg.

Roby und Toby tragen den Leichnam nach links hinaus.

CLAIRE ZACHANASSIAN Führ mich in mein Zimmer, Bobby. Laß die Koffer packen. Wir fahren nach Capri. (Dürrenmatt 2015:130-131)

Die erste erwartbare emotionale Reaktion Claires sollte unmittelbar danach folgen, sobald sie den Leichnam [von Alfred Ill] sieht (der Satz *Sie sieht den Leichnam*). Der Leser erfährt allerdings lediglich die Änderung ihrer Bewegung (*bleibt stehen*) und deren Richtung (*geht dann langsam nach der Mitte der Bühne*). Sowohl das Stehenbleiben als auch der langsame Gang könnten unter Umständen eine emotionale Reaktion voraussetzen, ihr Blick und ihre Mimik bleiben aus der Sicht der Zuschauer allerdings aus (*sie kehrt sich gegen das Publikum*). Mit anderen Worten: Auch wenn es eine innere Bewegung gäbe, kann (und soll) es der Zuschauer laut der Bühnenanweisungen nicht sehen.

In der Figurenrede folgt dann ein Imperativ für die zweite Person Plural (*Bringt ihn her.*) mit keinerlei Bezeichnung der Stimmqualität. Die Lokalbestimmung, die die Stelle bezeichnet, wohin Ill von den zwei Dienern gelegt wird (*vor die Füße Claire Zachanassians*) trägt eine symbolische Bedeutung. Ill wird hier als Beute, als eine Art Jagdtrophäe betrachtet.⁴ Der nächste Befehl (*Deck ihn auf, Bobby*) wird von einer kurzen Charakterisierung der Art und Weise der Äußerung versehen, u.zw. mit der Modalbestimmung *unbeweglich*. Diese Bezeichnung stellt somit den ersten expliziten Nachweis des Emotionslosen dar.

Die zwei nachgestellten Modalbestimmungen (*regungslos, lange*) beziehen sich auf Claires Betrachtung von Ills Gesicht. Ersteres weist wieder auf ihr emotionsloses Verhalten hin, Letzteres impliziert jedoch mögliche Erinnerungen, die durch das Betrachten in ihrem Kopf entstanden sind. Dies wird in der nächsten Äußerung bestätigt, wo sie den jetzigen Ill mit dem damaligen mittels eines Vergleichssatzes (*wie er war*) vergleicht. Beide Nachträge in der Ausklammerung sind wichtig: *vor langer Zeit* referiert auf die Tage ihrer Jugend, *der schwarze Panther* war eine familiäre Bezeichnung, mit der Claire Ill damals bezeichnet hat. Während dieser Satz doch einen Ansatz von Emotionalität ausdrückt, kehrt sie mit dem nächsten Befehl zurück zu ihrer ursprünglichen Redeweise, und zwar zu der Benutzung von Imperativen: *Deck ihn zu*. Damit geht die Emotionalität Claires endgültig

⁴ Zur dieser Symbolik siehe z. B. Goertz (1987:75).

verloren, es folgen nur noch drei weitere Imperativsätze (*Tragt ihn in den Sarg., Führ mich in mein Zimmer., Lass die Koffer packen.*).

Die zwei Lokalbestimmungen (*in den Sarg, nach Capri*), beziehen sich darauf, was mit Ill post mortem geschieht. In Capri wird er nämlich – wenn man den Kontext des ganzen Stücks berücksichtigt – in einem Mausoleum liegen. Der bestimmte Artikel beim Sarg bedeutet, dass es sich nicht um irgendeinen Sarg handelt, sondern dass dieser bereits vorbereitet war (er wird bereits bei Claires Ankunft erwähnt: *wie nun zwei Dienstmänner einen schwarzen kostbaren Sarg herein und nach Güllen tragen*). Dies beweist einerseits die Zielstrebigkeit Claires, andererseits wirkt es auch auf den Textrezipienten im Sinne von den mit dem Phänomen Tod verbundenen Emotionen.

Die Emotionslosigkeit Claires manifestiert sich bei Dürrenmatt in den Bühnenanweisungen in Form von Modalbestimmungen (*regungslos*) und der Verwendung von Imperativsätzen (*Bringt ihn her. Deck ihn zu.*). Der einzige Ansatz der Emotion erscheint in dem Augenblick, als sie Ill *den schwarzen Panther* nennt und sein postmortales Aussehen mit dem damaligen vergleicht (der Vergleichssatz *wie er war*). Zudem besitzt die Nominalphrase *der schwarze Panther* eine symbolische Bedeutung, und zwar auch deswegen, dass er wie eine Beute vor ihre Füße gelegt worden ist und ihr Vorsatz damit vollendet wurde.

3.2 Schlusszene – Drehbuch

Die Situation im Drehbuch an der entsprechenden Textstelle unterscheidet sich maßgeblich von der literarischen Vorlage Dürrenmatts. Zu dem toten Ill kann zwar auch Claire vordringen, die hier jedoch vollkommen anders dargestellt wird. Mit letzter Kraft versucht sie, Ill zu retten, muss jedoch feststellen, dass es dafür bereits zu spät ist. Ihr rücksichtsvolles Verhalten Ill gegenüber korrespondiert weitgehend mit der oben erörterten Konradsweilerwald-Szene und hängt mit ihr auch eng zusammen, da sowohl das Symbol der Muschel erneut auftaucht als auch auf ihre intime Beziehung aufs Neue Wert gelegt wird. Dabei ist zu bemerken, dass der Ill, den Claire im Drehbuch sieht, nicht zugedeckt ist (wie bei Dürrenmatt), sondern mit verrenkten Gliedern und blutig am Boden der Halle liegt. Dies macht einen ganz anderen Eindruck sowohl im Hinblick auf Claire als auch auf den Textrezipienten.

[...] *CLAIRE schreitet (mit letzter Kraft und ohne Hilfe) durch das Menschengespinnst. Auf ILL zu. Er liegt in der Mitte der Halle am Boden. Mit seltsam verrenkten Gliedern. Blut rinnt aus seinem Kopf und bildet eine Lache. Totenstille in der Halle. [...]*

Für CLAIRE zählt nur noch ILL. Sie kniet sich zu ihm hin. Er ist tot. Zärtlich schließt CLAIRE seine Augen, legt ihm die Muschel in die Hand und schließt seine Finger darum.
(Beck/Eifler 2008:163)

Das Drehbuch zeigt ein ganz anderes Bild als der Dramentext, was bereits aus Claires Gang deutlich hervorgeht, und zwar konkret in der in Klammern angeführten Adverbialbestimmung (*mit letzter Kraft und ohne Hilfe*). Der Sinn der zwei Komponenten dieser Bestimmung scheint sich auf den ersten Blick zu widersprechen, ist jedoch kontextuell zu verstehen: Im vorhergehenden Szenenteil wird Claire nämlich von Mia, einer Journalistin, gestützt. Eine Erklärung dafür, warum diese konzessive Beziehung besteht, könnte in ihrem Bestreben nach Intimität gesehen werden, was im weiteren Verlauf des Textes auch bestätigt wird. Durch den anschließenden verblosen Satz wird lediglich die Richtung ihres Schreitens hervorgehoben (*Auf Ill zu.*). Hieraus ist ersichtlich, dass Ill für sie nach wie vor eine wichtige Rolle spielt.

In der darauffolgenden Beschreibung zeigt sich das naturalistische Herangehen der Drehbuchautoren. Wie im vorigen Fall, spielt auch hier die aus der sprachlichen Sicht nachgestellte Modalbestimmung in Form eines verblosen Satzes eine zentrale Rolle (*Mit seltsam verrenkten Gliedern.*), im nächsten Satz wird wieder Ills Kopf fokussiert (*Blut rinnt aus seinem Kopf.*). Aus beiden Sätzen ergibt sich, dass er höchstwahrscheinlich tot ist, was sich auch durch Kontextualisierung ableiten lässt, besonders wenn die vorherigen Szenenteile berücksichtigt werden: Er wurde nämlich durch die gewalttätige Masse der Güllener getötet. Das Erahnen des Todes wird durch das Kompositum *Totenstille* potenziert, welches sich auf die Atmosphäre am Tatort bezieht. Darüber hinaus handelt es sich um einen expliziten Bezug auf das Phänomen des Todes, das entsprechende – vorwiegend negative – Emotionen sowohl im Saal als auch im Rezipienten evoziert.

Dass Claire viel an Ill liegt, war von Anfang an klar. Die Situation im Drehbuch ist jedoch völlig anders als bei Dürrenmatt. Dort ging es ihr nämlich darum, den toten Ill in das Mausoleum nach Capri mitzunehmen und auf diese Weise ihre „Jagd“ erfolgreich zu beenden. Im Drehbuch dagegen wird durch ihr Verhalten offensichtlich, dass ihre Beziehung zu ihm viel intimer ist als bei Dürrenmatt, wo er lediglich eine Art Beute darstellte. Sprachlich spiegelt sich dies wie folgt wider: Als sie feststellt (das Prädikativum *tot*), dass Ill tatsächlich nicht mehr lebt (und dadurch ist diese Information auch für den Leser bestätigt worden), schließt sie ihm die Augen, was sie sehr *zärtlich* macht. Die Wichtigkeit der Modalbestimmung wird zudem noch syntaktisch durch die Voranstellung hervorgehoben. Danach legt sie ihm noch die Muschel in die Hand, von der bereits oben die Rede war. Hier handelt es sich wahrscheinlich um das Symbol ihrer ewigen Verbindung. Darüber hinaus ist noch die Bedeutung des Verbs *schließen*, das zweimal verwendet wird (*schließt seine Augen, schließt seine Finger*), zu erwähnen, das auf das Lebensende verweist und gestisch dargestellt wird.

Das ganz andere Bild von Claire in der Schlusszene manifestiert sich erstens in ihrem Gang (die Modalbestimmung *mit letzter Kraft*), zweitens in ihrem Streben nach Intimität (die Modalbestimmung *ohne Hilfe*), drittens in dem Interesse an Ill (der Satz *Für Claire zählt nur noch Ill*, wobei der Sinn des Satzes noch durch die in ihm enthaltene Verbindung *nur noch* verstärkt wird) und nicht zuletzt auch in ihrem behutsamen Umgang mit Ill (die vorangestellte Modalbestimmung *zärtlich*). Aufs Neue wird hier das Symbol der Muschel eingesetzt, diesmal jedoch nicht in Bezug auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft und damit ihre ewige Verbindung. Die Bedeutung des Verbs *schließen* und dessen wiederholte Verwendung könnte in einem Zusammenhang mit dem Ende des Lebens stehen.

Wie im Falle der Darstellung der Natur, wird auch Ills Leiche realitätsnah, ja sogar naturalistisch beschrieben (z. B. die Modalbestimmung in Form eines Nachtrags *Mit seltsam verrenkten Gliedern.*). Zusammen mit der Bedeutung der Lexeme *Totenstille*, *tot* u.a. wirkt dies auf den Textrezipienten und ruft mit dem Tod zusammenhängende Emotionen hervor. Natürlich betrifft die Atmosphäre des Todes auch die Textwelt der Protagonisten (der anwesenden Güllener), was durch die Nominalphrase *Totenstille in der Halle* beschrieben wird.

4. Zusammenfassung

Dieser Artikel befasste sich mit den mit Emotionen zusammenhängenden Phänomenen (Groteske, Absurdität, Realitätsnähe, Sentimentalität), die jeweils nur in einem der untersuchten Texte vorkamen. Dabei wurde der Dramentext des ‚Besuchs der alten Dame‘ von Friedrich Dürrenmatt und das Drehbuch zur gleichnamigen Verfilmung verglichen, u.zw. an Ausschnitten zweier ausgewählter Szenen – der Konradswald-Szene und der Schlusszene.

Als Erstes wurden die grotesken Elemente, die mit Absurdität einhergehen, bei Dürrenmatt untersucht und erörtert. Diese zeigen sich in der Darstellung der Natur auf der Bühne durch die Güllener. Das Absurde daran ist, dass die Intention der Protagonisten darin besteht, in Claire positive Erinnerungen an die Vergangenheit hervorzurufen, was aber der damaligen Realität widerspricht. Es

handelt sich also um emotionshervorrufende sprachliche Mittel, die von den Güllenern ausgedrückt werden und die primär auf Claire zielen. Der Textrezipient nimmt diese Absurdität wahr, nachdem er auch die damaligen Geschehnisse mitberücksichtigt hat.

Sprachlich handelt es sich primär um die Gestaltung (vier Sprecher mit je einem Beitrag nacheinander), und zwar konkret um verblose Äußerungen, Substantivpaare, Komposita und Substantiv + Attribut-Konstruktionen (*alte Träume*). Und gerade das letztgenannte Beispiel ist mit der Vergangenheit verbunden. Im weiteren Verlauf der Szene kommen dann noch andere Erscheinungen hinzu – ein Reh und der Wind, wobei auf Ersteres von Claire referiert wird und dieses laut der Regieanweisung von einem der Güllener dargestellt wird. Daraus ergibt sich, dass die Wirkung auf der Bedeutungsebene entsteht. Letzteres (*der Wind*) wird durch ein mehrfaches Prädikat (...*blasen, bewegen die Arme...*) in der Regieanweisung dargeboten, wobei die Tatsache, dass die Güllener sowohl den Wind als auch dessen Folge nachahmen, grotesk und zugleich absurd wirkt. Im Rezipienten kann dies gemischte Gefühle (zu einer Tragikomödie gehörend) evozieren.

Neben der Darstellung der Natur spielt bei Dürrenmatt das mechanische Nachplappern der beiden Blinden eine wichtige Rolle. Es geht beispielweise um Infinitive (*anhalten*) oder die Konstruktion *sein + zu + Infinitiv (nicht umzubringen)*. Auch die Namen des Gefolges von Claire (*Roby, Toby, Moby, Boby*) wirken grotesk. Die Ähnlichkeit dieser Namen entsteht durch den Vokal *o* in der ersten Silbe und die Gleichheit der zweiten Silbe *-by*. Da dem Rezipienten die Identität der beiden Blinden an dieser Textstelle noch nicht bekannt ist, zeigt es in dieser Phase eher die Macht der Frau, der automatisch gefolgt wird sowie die Unwichtigkeit ihrer Diener. Einige Lexeme (*umbringen*) verweisen auf das Phänomen Tod, und es ist denkbar, dass damit zusammenhängende Emotionen hervorgerufen werden sollen.

Im Fall des Drehbuchs spielt die Natur in der Konradsweilerwald-Szene ebenfalls eine wichtige Rolle, jedoch wird sie ganz unterschiedlich dargestellt. Zahlreiche Verweise darauf sind im Text zu finden: Von deiktischen Angaben (Ort, Zeit – *Außen, Tag*), der Beschreibung des Zusammenspiels von Licht und Schatten bis hin zu den Bäumen (die Adverbialbestimmung *durch die Pappelallee*). Die Realitätsnähe der Natur wirkt nicht nur auf den Textrezipienten, sondern beeinflusst auch die Emotionen der Hauptprotagonisten: Bei Ill handelt es sich um eine Befürchtung (nachdem er *zertretenen Sand* sieht), bei Claire um emotionale Erinnerungen an die Vergangenheit (die Modalbestimmung *versonnen*). Die natürlichen Erscheinungen können in diesem Sinne als emotionshervorrufende Mittel betrachtet werden, die sich in der Mimik (bei Ill – sein Lächeln *friert ein*) und im Blick (bei Claire – sie sieht dem Vogel *versonnen* nach) manifestieren. Die emotionalen Reaktionen werden in den Regieanweisungen beschrieben, sie sind daher als emotionsbeschreibende Mittel zu betrachten.

Ein weiteres wichtiges Merkmal im Drehbuch ist die Sentimentalität, die sich in der Übereinstimmung der beiden Protagonisten in der Konradsweilerwald-Szene zeigt. Diese wird primär durch ihre gemeinsamen Erinnerungen hervorgerufen (Äußerungen wie *Damals gab's hier...*), durch Symbole unterstützt (*Wagen, Muschel*) und erreicht den Höhepunkt in der Beschreibung ihrer emotionalen Lage in einer der Regieanweisungen (die Nominalphrase *eine fast intime Situation*). Dabei ist zu bemerken, dass sich die Informiertheit des Textrezipienten von den Hauptfiguren unterscheidet, da ihm die damaligen Geschehnisse nicht genau bekannt sind. Dies bewirkt auch die Emotionen, indem der Rezipient lediglich auf die Signale im Text hingewiesen wird. Nichtsdestoweniger könnte man behaupten, dass in diesem Abschnitt eine Art Liebe – wenn auch keine reine – versprachlicht wird.

Als Letztes wurde der Kontrast der Emotionslosigkeit in der Schlusszene von Dürrenmatt mit dem Sentiment im Drehbuch fokussiert. Im Dramentext spiegelt sich das Emotionslose einerseits in den Imperativsätzen (in der Figurenrede Claires) wider, andererseits wird ihre Verhaltensweise im Nebentext als *regungslos* (eine Modalbestimmung) charakterisiert. Des Weiteren tritt hier das

Symbol des *schwarzen Panthers* in den Vordergrund, dessen Bedeutung zusammen mit der Position Ills vor Claires Füßen an eine Art Beute erinnern lässt.

Demgegenüber stößt der Rezipient des Drehbuchs auf einen völlig anderen Zugang Claires zu Ill. Diese wird in der Regieanweisung beschrieben (der Satz *Für Claire zählt nur noch Ill*), erneut taucht hier die Muschel auf, die als Symbol ihrer ewigen Beziehung zugleich im Kontrast mit dem zweimal verwendeten Verb *schließen* steht, das auf das Ende des Lebens hinweist. Nicht zuletzt muss auch Claires Umgang mit Ill in Betracht gezogen werden, der in der Regieanweisung mittels der Modalbestimmung *zärtlich* bezeichnet wird und noch zusätzlich syntaktisch durch die Voranstellung ins Vorfeld hervorgehoben wird (*Zärtlich schließt Claire...*).

Diese unterschiedliche Auffassung in den beiden Texten ruft auch andere Emotionen im Textrezipienten hervor, wobei im Fall des Drehbuchs Mitleid mit Ill in Frage käme, falls sich der Rezipient mit Claire wenigstens teilweise identifizieren würde.

Hinzuzufügen ist, dass zu einer intensiveren Wahrnehmung des Todes im Drehbuch seitens des Rezipienten auch die beinahe naturalistische Beschreibung seiner Leiche beiträgt (die Beschreibung *mit seltsam verrenkten Gliedern...*). Daraus ergibt sich, dass sich die Realitätsnähe bei Weitem nicht nur auf die Natur begrenzt, sondern sich auch in anderen Erscheinungen auswirkt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Groteske und Absurdität, die für Dürrenmatt charakteristisch sind und dort häufig zu finden sind, im Drehbuch durch andere Mittel, wie Realitätsnähe oder Sentimentalität kompensiert werden. Dies hat Einfluss auf die Emotionen, sowohl in der Textwelt der Protagonisten als auch beim Textrezipienten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

DÜRRENMATT, Friedrich (2015): *Der Besuch der alten Dame. Tragische Komödie*. Zürich.

BECK, Susanne / EIFLER, Thomas (2008): *Der Besuch der alten Dame. Drehbuch*. Berlin.

Sekundärliteratur:

BEYERSDORF, Peter et al. (1980): *Erläuterungen zu Friedrich Dürrenmatts Der Besuch der alten Dame und Die Physiker*. 10. Auflage. Hollfeld.

DÜRRENMATT, Friedrich. Der Besuch der alten Dame. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart, S. 15–18.

FAULSTICH, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*. 2. Auflage. Paderborn.

GOERTZ, Heinrich (1987): *Friedrich Dürrenmatt*. Reinbek bei Hamburg.

HELBLING, Robert E. Groteskes im Besuch der alten Dame. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart, S. 28.

KAYSER, Wolfgang. Das Groteske. In: Arnold, Heinz Ludwig / Steinbach, Dietrich (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Besuch der alten Dame*. Stuttgart.

KEEL, Daniel (Hrsg.) (1980): *Über Friedrich Dürrenmatt*. Zürich.

KNAPP, Gerhard P. (1993): *Friedrich Dürrenmatt*. 2. Auflage. Stuttgart; Weimar.

MONACO, James / BOCK, Hans-Michael (2011): *Film verstehen. Das Lexikon. Die wichtigsten Fachbegriffe zu Film und Neuen Medien*. Reinbek bei Hamburg.

- RUCKRIEGL, Peter / Koebner Thomas. Literaturverfilmung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 410–413.
- SAMLOWSKI, Wolfgang / Wulff, Hans J. Licht / Beleuchtung. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 399–405.
- STEINBACH, Dietrich (Hrsg.) (1982): *Materialien. Friedrich Dürrenmatt. Der Besuch der alten Dame*. Stuttgart.
- 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.
- WINKLER, Hartmut. Medium Film. In: Koebner, Thomas (Hrsg.) (2011): *Reclams Sachlexikon des Films*. 3. Auflage. Stuttgart, S. 438–440.

Erfolg durch Stereotype in der Sprache

Menschen mit und ohne Migrationshintergrund in ‚Türkisch für Anfänger‘

Oliver HERBST

Abstract

Success through linguistic stereotypes: People with and without migrant backgrounds in ‘Türkisch für Anfänger’

‘Turkish for Beginners’ (‘Türkisch für Anfänger’) was a successful German comedy film a couple of years ago. In the press it was called a “multiculti comedy” (“Multikulti-Komödie”). The film features characters with migrant backgrounds and those without (discernable) migrant backgrounds. The respective characters use stereotypes for referring to their own group and other stereotypes for referring to the foreign group. Stereotypes bring humour to the story.

Keywords: stereotype, metaphor, migration, comedy film, ‘Turkish for Beginners’ (‘Türkisch für Anfänger’)

1. Einleitung

Als großer Erfolg hat sich vor einigen Jahren die deutsche Kinokomödie ‚Türkisch für Anfänger‘ erwiesen. 2012 in die Kinos gekommen, wurde sie auch als „Multikulti-Komödie“ (z. B. URL 1 und URL 2) bezeichnet. Eine wesentliche Rolle spielen darin ethnische Stereotype, die offenbar für Komik sorgen. Goldmanns Kritik in ‚Spiegel online‘ beginnt so: „Sie Deutsche, er Ausländer, sie Zicke, er Macho: Der Kinofilm ‚Türkisch für Anfänger‘ arbeitet sich wie die preisgekrönte TV-Serie an kulturellen Klischees ab“ (URL 3). Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen ethnische Stereotype. Mit verschiedenen sprachlichen Mitteln beziehen sich Charaktere im Film auf die Eigengruppe oder auf die Fremdgruppe – also auf Menschen mit oder ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund.

2. Theoretische Vorüberlegungen

2.1 Der Film und die Fernsehserie ‚Türkisch für Anfänger‘

Die Kinokomödie ‚Türkisch für Anfänger‘ erzählt von Lena. Die Tochter einer Psychotherapeutin gerät bei einer Flugreise in einen Konflikt mit Cem, einem „wandelnden Testosteronpaket“ (URL 4), der „türkischen Machismo“ (ebd.) zeigt. „Die Katastrophe ist perfekt, als die Maschine notwassern

muss und Lena sich plötzlich mit Cem, seiner streng religiösen Schwester Yagmur und dem stotternden Griechen Costa auf einer einsamen Insel wiederfindet“ (ebd.). Lenas Mutter indes begegnet dem „konventionell-bürgerlichen Vater Metin Öztürk“ (ebd.). Die Geschichte kam offenbar beim Publikum an. „Türkisch für Anfänger“ wurde mit 2,4 Millionen Zuschauern der meistbesuchte deutsche Kinofilm des Jahres 2012“ (URL 5). Der Film geht auf die gleichnamige, ebenfalls beliebte ARD-Fernsehserie zurück. Diese „erreichte Kultstatus [...] und wurde unter anderem mit dem Deutschen Fernsehpreis und dem Adolf-Grimme-Preis ausgezeichnet“ (ebd.). Seewald schreibt allerdings 2008: „Die Serie [...] wird von den Kritikern geliebt, die Zuschauer sind zurückhaltend“ (URL 6). Die zweite von drei Staffeln „wollten nur 6,9 Prozent aller Zuschauer sehen, dafür aber 11,8 Prozent der Vierzehn- bis Neunundzwanzigjährigen“ (ebd.).

2.2 Linguistische Grundlagen in Bezug auf Stereotype

Im Folgenden geht es um linguistische Grundlagen für die Beschäftigung mit Stereotypen. Im Mittelpunkt soll die Stereotyp-Definition stehen, die Quasthoff (1998:48) anbietet:

„Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen als deren Mitglieder gerichteten Überzeugung, die in einer gegebenen Gemeinschaft weit verbreitet ist. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht. Linguistisch ist es als Satz beschreibbar.“

Konerding (2001:169) legt dar: „Stereotype bestehen aus sprachlichen formelhaften Ausdrucksformen und zugehörigen konsensuellen Wissensbeständen, wobei Letztere in Form sogenannter Schemata kognitiv verfügbar sind und in der Regel stark präsupponiert werden.“ Heinemann (1998:7) erklärt: „Die erstaunliche ‚Konzeptkarriere‘ des Begriffs Stereotyp [...] beruht nach meinen Beobachtungen auch auf seiner Produktivität als geronnene, verfestigte, stets wiederholbare und deswegen in der Kommunikation als (Routine-)Formel einsetzbare Sprachform.“ In Anlehnung an die Sprache-in-der-Politik-Forschung werden mit Blick auf die Referenzobjekte Eigengruppen- und Fremdgruppenreferenz unterschieden (vgl. Girth 2015:64).

Warum können Stereotype komisch wirken? „Die interkulturellen Witze stellen verschiedene vermutete [!] sowie zugeschriebene Eigenschaften in den Mittelpunkt und spielen dabei mit den Erwartungshaltungen der Zuhörer“, wie Baur und Ossenberg (2017:329f.) in ihrem Aufsatz ‚Zur Verbindung von Stereotypen und Komik am Beispiel deutsch-russischer Witze‘ erklären. Auf den Zusammenhang „zwischen Kategorien und kategoriengebundenen Aktivitäten (im weiten Sinne)“ hebt Quasthoff (1998:56) ab. zum Beispiel in einer mit Hausbesitzern und Hausbesetzern (vgl. Quasthoff 1998:53): „Die Grenzziehung – die so gut wie immer mit der Abwertung des Ausgegrenzten erfolgt – verläuft [...] zwischen den – guten – normalen Menschen, die auch die Zuschauer am Bildschirm einbezieht, und dem – bösen – Kapitalisten, der aufgrund von Reichtum und Besitz eine Sonderstellung einnimmt“ (Quasthoff 1998:56). „Die Zugehörigkeit von Personen zu sozialen Gruppen“ beleuchtet Hausendorf (2000:601). Er fragt „nach den sprachlichen, aber auch nichtsprachlichen Erscheinungsformen, in denen sich [...] Aspekte der eigenen oder fremder Zugehörigkeit kommunikativ zur Geltung bringen“ (ebd.). Als „eines der wesentlichen Ergebnisse der Schrift“ (Hausendorf 2000:602) beschreibt er die Konzeption übergreifender Aufgaben des Zuordnens, Zuschreibens und Bewertens. Roth (2005) analysiert auf Basis narrativer Interviews mit Ost- und West-Berliner Sprechern Stereotype in gesprochener Sprache. „Die [...] Arbeit fokussiert die Stereotype zu den ausschließend, aber bipolar repräsentierten Kategorien ‚Ostdeutsche‘ und

‚Westdeutsche‘. Diese überlagerten [...] die bipolaren Geschlechtskategorien“ (Roth 2005:60). „Bei den ostdeutschen Sprechern [...] ist der Bezug auf die eigene Kategorie auffallend. [...] Die Ostberliner Sprecher arbeiten stärker am Selbstbild“ (Roth 2005:176). Was sprachliche Mittel und Verfahren der Stereotypisierung betrifft, „werden Stereotype nur äußerst selten in ihrer Grundform nach dem Typ ‚Westdeutsche sind arrogant‘ etc. [...] versprachlicht. Vielmehr werden sie im Verlauf des Gespräches verbal entwickelt“ (Roth 2005:179).

3. Beispiele für Stereotype in dem Film

In diesem Teil des Beitrags ist vorgesehen, Beispiele für Stereotype in dem Film zu analysieren. Die Beispiele konzentrieren sich meist auf die beiden Hauptfiguren Lena Schneider und Cem Öztürk. In jedem Fall lässt sich feststellen, dass eine junge selbstbewusste Frau ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund, gespielt von Josefine Preuß, und ein junger Mann (Elyas M'Barek), der den oben zitierten Machismo nicht gerade zurückhaltend zelebriert, aufeinanderprallen.

Schon durch seine Kleidung transportiert Cem Stereotype, indem er im Film am Tag des Fluges Turnschuhe, Jogginghose und Halskette trägt und ein Klappmesser zum Vorschein bringt, was wohl einen Bezug zu Milieus junger dominant-maskuliner Männer mit Migrationshintergrund herstellen soll (Dagtekin 2012:TC 12:23-12:30). Was sein Sprechen betrifft, ist es sozialstilistisch markiert. Cem spricht kein klassisches „Türkenddeutsch“ bzw. „Kiezdeutsch“ (vgl. Peterson 2015:67). Auf eine intendierte Eingebundenheit in Milieus dieser Art weisen aber verschiedene Elemente hin, z. B. die elliptische syntaktische Konstruktion *Hast du Playboy vorne mitgenommen?* (Dagtekin 2012:TC 12:16) mit fehlendem Artikel, die er im Flugzeug an seine Schwester richtet, und die hohe Frequenz an Schimpfwörtern. Als z. B. Cem und Costa sich schlagen, nachdem Costa die badende Yagmur beobachtet hat, schreit Cem ihn an: *Ich hab dir gesagt, lass die Finger von ihr, Spast* (Dagtekin 2012:TC 38:49). Körperlich fallen Cems aufrechte, betont männliche Haltung und seine großen Gesten auf. Als z. B. Lena und er einen Disput im Wesentlichen über Rollenbilder haben, schlägt er sich auf die Brust, als er ruft: *Was, Angst? Ich hab vor gar nichts Angst* (Dagtekin 2012:TC 41:09).

An Cems traditionell auftretender Schwester Yagmur indes sind das Kopftuch und die recht hochgeschlossene, wenig figurbetonte, lange Kleidung auffällig (z. B. Dagtekin 2012:TC 36:10), die sie äußerlich als gläubige Muslimin ausweist. Sie spricht sozialstilistisch nicht erkennbar markiert und bewegt sich in weiten Teilen des Films zurückhaltend – vor allem mit der Ausnahme, wenn sie Costa erotisch provozieren will (z. B. Dagtekin 2012:TC 37:47). Lena indes pflegt einen alternativen, flippigen Kleidungsstil, teilweise bis ins Überzeichnete: So trägt sie bei einem Marsch auf der heißen Insel z. B. ein langes Kleid, Hut mit Schleier und eine große Sonnenbrille (Dagtekin 2012:TC 36:34). Sprachlich fällt an ihr der elaborierte Code auf, z. B. als sie Folgendes denkt, was die Off-Stimme hörbar macht: *Sei stark, Lena, du bist die Einzige mit Abitur, vielleicht sogar die Einzige, die in der Lage ist, abstrakt zu denken* (Dagtekin 2012:TC 18:12). Als Cem von seiner verstorbenen Mutter erzählt, erwidert sie: *Es ist gut, wenn du träumst. Du verarbeitest dein Trauma* (Dagtekin 2012:TC 53:44). Lena zeichnet sich teils durch überdrehte, ungeschickte Bewegungen aus, z. B. als sie in gebeugter Haltung einen Rollkoffer durch den Sand befördert (Dagtekin 2012:TC 26:17) oder als sie beim Marsch über die Insel durch den Sand stapft (Dagtekin 2012:TC 36:31).

Weite Teile des Films spielen sich auf der vermeintlich einsamen Insel ab; ein Ortswechsel ist für die Figuren damit zunächst nicht möglich. Ausgewählt sind für diesen Beitrag exemplarisch einige Szenen, die folgende Bezüge herstellen: Migrationshintergrund und vermeintlicher islamistischer Terror, kein Migrationshintergrund und vermeintliche sexuelle Freizügigkeit, Migrationshintergrund und vermeintliche Kriminalität, kein Migrationshintergrund und vermeintliche Neigung zur Vorherrschaft sowie Migrationshintergrund und vermeintlich fehlende Bildung.

3.1 Migrationshintergrund und vermeintlicher islamistischer Terror

Im Berliner Straßenverkehr begegnen sich die türkischstämmige Familie Öztürk sowie Lena und ihre Mutter zum ersten Mal. Beide Familien sind in Autos zum Flughafen unterwegs. Im anderen Wagen fällt Lena das Mädchen Yagmur mit seinem Kopftuch auf. Lena ruft: *Sag mal, hat die n Kopftuch auf? Fahr schnell weiter, bevor sie den Zünder drückt* (Dagtekin 2012:TC 09:51). Mit dem Substantiv *Zünder* suggeriert Lena in der Fremdgruppenreferenz, dass das Mädchen eine Bombe einsetzen könnte. Indem sie *Fahr schnell weiter* ruft, wird klar, dass eine vorgebliche Angstkulisse aufgebaut werden soll. Gleichzeitig formuliert Lena die für sie – freilich im Rahmen der Komödienhandlung sarkastisch überspitzte – scheinbar nötige Konsequenz: Es gilt, sich vor dem Mädchen zu schützen. Der islamistische Terror und die Angst vor solchen Attentätern ist spätestens seit den Ereignissen vom 11. September 2001 ein beherrschendes Thema im gesellschaftlichen Diskurs. Lena hebt an Yagmur das Kopftuch als kategoriengebundene Eigenschaft hervor: Yagmur gilt für sie nicht nur als strenggläubige Muslimin mit Migrationshintergrund, sondern Lena unterstellt ihr, indem sie übertrieben schlussfolgert, gar einen terroristischen Kontext. Ohne dass sich beide kennen, weist Lena Yagmur allein wegen des Merkmals Kopftuch stereotyp die Rolle einer möglichen islamistischen Terroristin zu, drückt überzeichnet Ressentiments und vermeintliche Furcht aus und wertet Yagmur ab. Die soziale Typisierung ist für die Komödie drastisch überspitzt. Vom Mädchen mit Kopftuch direkt auf Terror zu schließen, ist unrealistisch. Die Stereotypisierung präsentiert sich damit konstruiert.

3.2 Kein Migrationshintergrund und vermeintliche sexuelle Freizügigkeit

Im Flugzeug sind Lena und Cem gezwungen, nebeneinander Platz zu nehmen. Schon zu Beginn der Begegnung geraten sich beide in die Haare. Auch hier werden – wie beim Bezug auf vermeintlichen islamistischen Terror – in der Fremdgruppenreferenz kulturelle Barrieren deutlich. Cem spricht Lena an: *Du bist doch die Schlampe, die mir den Mittelfinger gezeigt hat* (Dagtekin 2012:TC 11:40). Dies hat Lena tatsächlich getan, als beide sich an der Ampel begegnet sind (Dagtekin 2012:TC 10:15) – was ihr Selbstbewusstsein zeigt. Cem reagiert auf die nonverbale Beleidigung mit dem Vulgarismus: *Schlampe*. Da beide sich kaum kennen, legt Cem seiner Wertung wohl stereotyp allein Lenas kulturellen Status als junge Frau ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund zugrunde. *Schlampe* soll Lena offensichtlich nicht nur abwerten, sondern wohl auch eine sexuelle Freizügigkeit der Figur suggerieren – als scheinbare kategoriengebundene Eigenschaft junger Frauen ohne Migrationshintergrund. Die Abwertung von Frauen durch Beleidigung geschieht wiederum als kategoriengebundene Aktivität des jungen Mannes mit Migrationshintergrund.

3.3 Migrationshintergrund und vermeintliche Kriminalität

Die kulturellen Dissonanzen setzen sich in dieser Szene fort. Auf Cems Stereotyp, das eine sexuelle Freizügigkeit Lenas suggeriert, reagiert diese ebenfalls in der Fremdgruppenreferenz mit einem Stereotyp. Sie kontert: *Nenn mich noch einmal Schlampe, und du kriegst von mir persönlich einen Abschiebestempel, und zwar zwischen deine Beine* (Dagtekin 2012:TC 11:46). In dieser Drohung fällt das Substantiv *Abschiebestempel* auf, das in nicht übertragener Lesart ‚Stempel auf einem Abschiebebescheid‘ meint. Es ist aus dem Kontext des Streitgesprächs heraus eindeutig, dass das Lexem hier metaphorisch für die ‚Spuren nach einem Fußtritt in den Unterleib‘ steht. Durch den Gebrauch gerade dieses Lexems *Abschiebestempel* wird der junge Mann überdies aber in stereotyper Absicht mit Kriminalität – als einer vermeintlichen kategoriengebundenen Eigenschaft – in Verbindung gebracht, wohl allein durch seinen Migrationshintergrund: In der einschlägigen

gesellschaftlichen Debatte wird häufig die Frage gestellt, ob kriminellen Delikten von Menschen mit Migrationshintergrund eine Abschiebung folgen soll. Bezeichnenderweise gibt Cem Vater, der Beamter der deutschen Polizei ist, dem Stereotyp in einer vorhergehenden Szene in der Eigengruppenreferenz selbst Nahrung. Er mahnt seinen Sohn: *24 Stunden, Cem, ohne was kaputt zu machen, jemanden zu verprügeln oder verhaftet zu werden* (Dagtekin 2012:TC 07:42).

3.4 Kein Migrationshintergrund und vermeintliche Neigung zur Vorherrschaft

Nach der Wasserung stranden vier junge Menschen in einer Rettungsinsel auf der vermeintlich einsamen Insel, darunter Lena, Yagmur und Cem. Lena ist die Einzige ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund, Costa als vierter Insulaner griechischstämmig (vgl. Dagtekin 2012:TC 17:38). Als es hier gilt, das Überleben zu sichern und dafür zu sorgen, von der Insel gerettet zu werden, will Lena die Führungsrolle übernehmen. Hier positioniert sich die weibliche Hauptfigur in der Eigengruppenreferenz. Sie sagt zu den anderen, deren Migrationshintergrund eindeutig ist: *So, ich glaub, wir brauchen nen Führer* (Dagtekin 2012:TC 18:25). In der Oberflächenstruktur wird nur angedeutet, dass Lena selbst die Chefposition in der Gruppe übernehmen will, indem sie eine leitende Person anmahnt. Allerdings ist die Szene – durch das stark negativ konnotierte Substantiv *Führer* – fest an die historische Dimension gebunden. Mit der Nennung des Lexems *Führer* ohne kontextuelle Spezifizierung wird an Adolf Hitler, an das verbrecherische Regime des Nationalsozialismus und an das Führerprinzip erinnert. Durch Lenas – wahrscheinlich unfreiwillige – Bezugnahme wird ihr Verhalten als junge Frau ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund in stereotyper Weise mit der historischen Rolle ihres Landes in Verbindung gebracht. Es wird in einen größeren, nationalen Zusammenhang gestellt: Ihr Verhalten erscheint so, als ob sie nicht als Lena, sondern als Deutsche die Neigung zur Vorherrschaft hätte. Diese historische Dimension detektieren die anderen drei jungen Mitglieder der Gruppe, die türkisch- und griechischstämmig sind, sofort. Sie sanktionieren Lenas Wortmeldung, indem sie die junge Frau konsterniert-feindselig anblicken.

Sie korrigiert sich umgehend: *Führerin, meinte ich* (Dagtekin 2012:TC 18:29). In der movierten Form *Führerin* fällt die, wenn auch wohl unfreiwillige, Bezugnahme auf den Nationalsozialismus weg, was den Konflikt auflösen lässt. Wie sehr Lena die Bedeutung der Leitungsfunktion bzw. deren Abwesenheit auch aus kultureller Perspektive wahrnimmt, zeigt sich in einer späteren Szene, als sie aus dem Off zu hören ist: *Es war so weit. Ich hatte die Kontrolle verloren. Ich folgte einem Haufen Migranten durch einen unerschlossenen Dschungel* (Dagtekin 2012:TC 30:49). Die anderen Gruppenmitglieder bezeichnet sie pejorativ als *Haufen Migranten*, und die Tatsache, dass nicht sie die dominierende Rolle hat, bedeutet für sie, dass sie die *Kontrolle verloren* hat.

3.5 Migrationshintergrund und vermeintlich fehlende Bildung

Eine weitere Beobachtung ist der stereotype Blick auf vermeintlich fehlende Bildung bei Menschen mit Migrationshintergrund. Während die Komödie Vater und Tochter Öztürk in dieser Hinsicht als nicht defizitär beschreibt, geschieht dies bei Cem in Fremdgruppen- und Eigengruppenreferenz stark. Als er sich beim Anblick vermeintlicher Eingeborener als in Lenas Augen ungebildet erweist, denkt sie (was aus dem Off gesprochen erscheint): *Und so was übersteht den Einbürgerungstest* (Dagtekin 2012:TC 33:42). Durch das Lexem *Einbürgerungstest*, das zum Migrationsdiskurs zählt, stellt sie in stereotyper Absicht eine Verbindung zwischen vermeintlich fehlender Bildung und Migrationshintergrund her. Der Test ist eine (metonymische) kategoriengebundene Erfahrung von Menschen mit Migrationshintergrund, aber ein inhaltlicher Bezug zu der Szene ist nicht gegeben. Der Mangel an inhaltlichem Zusammenhang und die generalisierende Präsupposition, dass Cem sich dem Test gestellt und ihn auch bestanden hat (wobei sie seine Biographie in der kurzen Zeit

gewiss noch nicht genau kennt), scheinen hier entscheidend zu sein. Sie betonen wohl die Wirkung der Stereotypisierung und scheinen die Komik in dieser Szene zu verstärken.

Die Verbindung zwischen Cems vermeintlich fehlender Bildung und seinem Migrationshintergrund wird in einer späteren Szene noch unterstrichen. Bei einer Begegnung mit einem vermeintlichen eingeborenen Kannibalen ruft Lena Cem zu: *Wir müssen ihm zeigen, dass wir zivilisiert sind, oder versuch wenigstens, so zu tun, als ob du zivilisiert bist* (Dagtekin 2012:TC 42:36). In der Eigengruppenreferenz räumt Cem in einer anderen Szene Bildungsdefizite quasi ein, indem er Lenas Betonung ihrer Bildung kritisiert. Als sich in der Gruppe wegen möglicher gefährlicher Inselbewohner Angst regt, stellt er fest: *Es gibt keine Eingeborenen mehr. Die wurden alle abgeschlachtet oder missiodings* (Dagtekin 2012:TC 30:26). Lena wirft ein: *Missioniert* (Dagtekin 2012:TC 30:29). Cem erwidert: *Der Duden hält jetzt mal die Fresse, sonst kommt er ins Altpapier* (Dagtekin 2012:TC 30:30). Hier wird eine kulturelle Spannung zwischen beiden offenkundig: Dass Cem Lena metaphorisch *Duden* nennt, um sie als ‚(besserwisserische) Expertin‘ bloßzustellen, und ihr, ebenfalls metaphorisch, Sanktionen androht (*sonst kommt er ins Altpapier*), geschieht wohl in stereotyper Weise. Er nennt sie nicht allgemein mit einem Gattungsnamen *Wörterbuch* (oder *Lexikon*), sondern weist ihr den Produktnamen *Duden* zu. Dies geschieht mutmaßlich deshalb, um die junge Frau ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund mit dem *Duden* als einem gemeinhin als typisch deutsch betrachteten Produkt in Verbindung zu bringen. Allerdings ist auch diese soziale Typisierung nicht realistisch. Bei einem jungen Mann aus einer Mittelschichtfamilie ist es schwer vorstellbar, dass er das Verb *missionieren* nicht kennt. Es handelt sich demnach wiederum um eine konstruierte Stereotypisierung, die den Bedürfnissen der Komödie entgegenkommt.

4. Ergebnisse

Zum Schluss können folgende Ergebnisse zusammenfassend festgehalten werden:

1. Stereotype sind in dem Film in der Eigengruppen- und in der Fremdgruppenreferenz erkennbar. Stereotype, die kulturelle Barrieren offenlegen, tragen in der Komödie anscheinend zur Komik bei. Die bedeutenden Konflikte spielen sich dabei zwischen den beiden Hauptprotagonisten ab, der selbstbewussten Lena und dem machohaften Cem.
2. Cem lässt seinen Migrationshintergrund und Machismo deutlich durchscheinen. Dies zeigen Kleidung, Sprechen und körperliches Auftreten. Er belegt Lena als Frau mit einer Beleidigung, die sexuelle Freizügigkeit suggeriert. Ihm wird vermeintlich fehlende Bildung attestiert – bei gleichzeitiger Betonung von Lenas Bildung. Cem wird auch mit Kriminalität in Verbindung gebracht. All dies weist in die Richtung eines kulturspezifischen Stereotyps. Lena zeichnet sich eher durch Individualismus aus: mit alternativer Kleidung, elaboriertem Sprachode, Ungeschicklichkeit in der Bewegung, aber auch Sarkasmus. Dies scheint in die Richtung eines Charakterstereotyps für die junge Frau ohne (erkennbaren) Migrationshintergrund zu gehen. Allerdings wird, was sie betrifft, auch der Eindruck einer – kulturspezifisch stereotypen – Neigung zur Vorherrschaft erweckt. Das Kopftuch von Cems Schwester indes verleitet Lena zu einem überspitzten Bezug auf den islamistischen Terror.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

DAGTEKIN, Bora (2012): *Türkisch für Anfänger. Ganz neu erzählt fürs Kino* [DVD]. München.

Sekundärliteratur:

BAUR, Rupprecht S./OSSENBERG, Stefan (2017): Zur Verbindung von Stereotypen und Komik am Beispiel deutsch-russischer Witze. In: LEONTIY, Halyna (Hrsg.): *(Un)Komische Wirklichkeiten. Komik und Satire in (Post-)Migrations- und Kulturkontexten*. Wiesbaden (= Erlebniswelten), S. 329–342.

GIRNTH, Heiko (2015): *Sprache und Sprachverwendung in der Politik. Eine Einführung in die linguistische Analyse öffentlich-politischer Kommunikation*. 2., überarb. u. erw. Aufl. Berlin; Boston (= Germanistische Arbeitshefte; Bd. 39).

HAUSENDORF, Heiko (2000): *Zugehörigkeit durch Sprache. Eine linguistische Studie am Beispiel der deutschen Wiedervereinigung*. Tübingen (= Reihe Germanistische Linguistik; Bd. 215).

HEINEMANN, Margot (1998): Konzepte von Stereotypen – statt einer Einleitung. In: HEINEMANN, Margot (Hrsg.): *Sprachliche und soziale Stereotype*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u.a. (= Forum Angewandte Linguistik; Bd. 33), S. 7–10.

KONERDING, Klaus-Peter (2001): Sprache im Alltag und kognitive Linguistik. Stereotype und schematisiertes Wissen. In: LEHR, Andrea [u.a.] (Hrsg.): *Sprache im Alltag. Beiträge zu neuen Perspektiven in der Linguistik*. Herbert Ernst Wiegand zum 65. Geburtstag gewidmet. Berlin; New York, S. 151–172.

PETERSON, John (2015): *Sprache und Migration*. Heidelberg (= Kurze Einführungen in die Germanistische Linguistik; Bd. 18).

QUASTHOFF, Uta (1998): Stereotype in Alltagssituationen. Ein Beitrag zur Dynamisierung der Stereotypenforschung. In: HEINEMANN, Margot (Hrsg.): *Sprachliche und soziale Stereotype*. Frankfurt am Main; Berlin; Bern u.a. (= Forum Angewandte Linguistik; Bd. 33), S. 47–72.

ROTH, Marita (2005): *Stereotype in gesprochener Sprache. Narrative Interviews mit Ost- und Westberliner Sprechern 1993-1996*. Tübingen (= Stauffenburg Linguistik; Bd. 36).

Internetquellen:

URL 1: [FDI/DPA] (2012): „Türkisch für Anfänger“ startet mit Jahresrekord. In: *Spiegel online*, 19.03.2012. Unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/tuerkisch-fuer-anfaenger-ist-erfolgreichster-film-in-deutschen-kinos-a-822125.html> [05.12.2017].

URL 2: NEUBÜRGER, Max (2012): Multikulti-Komödie: „Türkisch für Anfänger“. In: *RP online*, 02.08.2012. Unter: <http://www.rp-online.de/kultur/multikulti-komoedie-tuerkisch-fuer-anfaenger-aid-1.2933833> [05.12.2017].

URL 3: GOLDMANN, Lisa (2012): Ich lach mich Krankenhaus. In: *Spiegel online*, 13.03.2012. Unter: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/tuerkisch-fuer-anfaenger-im-kino-ich-lach-mich-krankenhaus-a-820791.html> [05.12.2017].

URL 4: ARD (2016): *Türkisch für Anfänger*. Unter: <http://www.daserste.de/unterhaltung/film/filme-im-ersten/sendung/tuerkisch-fuer-anfaenger-358.html> [05.12.2017].

URL 5: N.N. (2013): „Türkisch für Anfänger“ in Filmlänge. In: *RP online*, 26.08.2013. Unter: <http://www.rp-online.de/panorama/fernsehen/tuerkisch-fuer-anfaenger-in-filmlaenge-aid-1.3629359> [05.12.2017].

URL 6: SEEWALD, Michael (2008): Eine preisgekrönte Serie ohne Erfolg. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 18.11.2008. Unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/die-letzte-staffel-von-tuerkisch-fuer-anfaenger-eine-preisgekroente-serie-ohne-erfolg-1727849.html> [05.12.2017].

Was ist und was kann ein Referenzkorpus?

Norbert Richard WOLF

Abstract

What is a reference corpus, and what can it do?

The 'Deutsche Referenzkorpus (DeReKo)' of the Mannheimer Institut für Deutsche Sprache currently contains over 28 billion words, and it is constantly being expanded. The sheer size of the corpus makes it impractical for researchers to analyze its entire content. On the other hand, the DeReKo offers the possibility of taking seriously the principle that every research project needs its own corpus – by acting as a 'reference corpus' that can be used in combination with special corpora. This paper addresses the question of whether a corpus should contain complete texts or only statistically relevant extracts; it also discusses the uses and necessity of 'small corpora'.

Keywords: corpus linguistics, reference corpus, small corpora, compensatory competence, communication of meaning

Der Internetauftritt des Mannheimer Instituts für deutsche Sprache (IDS) beantwortet die sicherlich drängende Frage „Was ist ‚Korpuslinguistik‘“ kurz und bündig (URL 1):

„Das wissenschaftliche Programm der Korpuslinguistik ist es, geleitet durch die explorative Analyse von sehr großen Sammlungen natürlichsprachlicher Daten neue Einsichten in die Strukturen, Gesetzmäßigkeiten, Eigenschaften und Funktionen von Sprache zu erlangen.“

Diese Definition enthält das Postulat, dass nur „sehr große[] Sammlungen“ als Korpora gelten können. Das Institut für deutsche Sprache (IDS) verweist auf einem ‚Flyer‘ (URL 2) darauf, dass es auch Aufgabe des IDS ist, für die „empirische[] Grundlage für die germanistisch-sprachwissenschaftliche Forschung“ zu sorgen.

„Zu diesem Zweck unterhält das Institut seit 1964 eine umfangreiche elektronische Stichprobe deutschsprachiger Texte aus Gegenwart und jüngerer Vergangenheit: das so genannte Deutsche Referenzkorpus (DEREKO).“

Dieses DEREKO ist „mit über 28 Milliarden Wörtern die weltweit größte Sammlung elektronischer Korpora mit deutschsprachigen Texten aus Gegenwart und neuerer Vergangenheit“ (URL 2). Die IDS-Homepage spricht schon von „32,83 Milliarden Wörtern (Stand 01.10.2017)“ (URL 3). Wenn ich mehr als 28 Milliarden Wörter als Grundlage von Korpusrecherchen nehmen will, dann frage ich mich, wie weit es überhaupt möglich ist, so viele Wörter bzw. Wortformen zu durchsuchen; ich werde auf dieses Problem noch zurückkommen. Die IDS-Spezialisten scheinen sich des Problems der Korpusgröße bewusst zu sein, denn sie schreiben auch:

„Die Korpora geschriebener Gegenwartssprache des IDS werden im Hinblick auf Umfang, Variabilität, Qualität und Aktualität akquiriert und erlauben in der Nutzungsphase über COSMAS II die Komposition virtueller Korpora, die repräsentativ oder auf spezielle Aufgabenstellungen zugeschnitten sind.“ (URL 1)

Das will wohl sagen, dass sich das DEREKO nicht als ein Korpus versteht, sondern als eine Textsammlung, aus der sich jede Person ein Korpus nach eigenen Bedürfnissen zusammenstellen kann. Streng genommen, gilt für jedes sprachwissenschaftliche Projekt, das korpusgestützt durchgeführt werden soll, das Postulat, dass für jedes einzelne Projekt ein eigenes Korpus erstellt werden muss. Das heißt natürlich auch, dass es ausreichen kann, zu prüfen, ob ein vorhandenes Korpus auch für das spezielle Projekt geeignet ist.

Dementsprechend informiert der IDS-Flyer auch darüber, dass das DEREKO „belletristische, wissenschaftliche und populärwissenschaftliche Texte, eine große Zahl von Zeitungstexten sowie eine breite Palette weiterer Textarten“ (URL 2) enthält.

„Der große Vorteil von Korpora ist, dass sie nicht nur authentisches Sprachmaterial beinhalten, sondern darüber hinaus auch Informationen zur Häufigkeit und zur Verwendung von Wörtern, grammatischen Kategorien und anderen sprachlichen Einheiten liefern.“ (Scherer 2006:10)

Diese Äußerung Carmen Scherers macht auch deutlich, dass Korpora die Datengrundlage für die unterschiedlichsten sprachwissenschaftlichen Untersuchungen liefern können. Und – ich wiederhole variierend – die unterschiedlichen Untersuchungen erfordern unterschiedliche Korpora. Dies sei mit einem Beispiel illustriert: In den Jahren 1984 bis 1992 gab es an den Universitäten Würzburg und Eichstätt den Sonderforschungsbereich 226 ‚Wissensorganisierende und wissensvermittelnde Literatur im Mittelalter‘; dort leitete ich das Teilprojekt ‚Linguistische Probleme volkssprachlicher Wissensvermittlung‘, in dem wir die Wort- und Begriffsbildung in wissensliterarischen Texten beschreiben wollten (und auch beschrieben haben, vgl. Brendel/Frisch/Moser/Wolf 1997). In zwei weiteren Projekten, und zwar in Erlangen und in Bonn, wurde ebenfalls die Wortbildung im Frühneuhochdeutschen untersucht. Zu der Zeit, als wir mit unserer Arbeit begannen, gab es das sog. ‚Bonner Frühneuhochdeutschkorpus‘, das in den Jahren 1972 bis 1974 in erster Linie für die Fertigstellung der ‚Grammatik des Frühneuhochdeutschen‘ erstellt wurde. Die ‚Zusammenstellung erfolgte nach einem Bündel von Suchkriterien mit dem Ziel, eine räumliche, zeitliche und textartenbezogene Systematik der Quellengrundlage zu gewährleisten‘ (Dammers/Hoffmann/Solms 1988:44). Für die ‚Grammatik des Frühneuhochdeutschen‘ wurden aus jedem Text ‚ca. 30 Normalseiten‘ zu je ‚ca. 400 Wörtern‘ (ebd. 50) ausgewählt. Dieses Korpus wurde dann auch dem Bonner Projekt ‚Verbableitung im Frühneuhochdeutschen‘ (vgl. Prell/Schebben-Schmidt 1996:9–12) zugrunde gelegt. Die Bonner Kolleginnen und Kollegen verstanden damals ihr Korpus als ein ‚Referenzkorpus‘, also als ein Korpus, „das dazu bestimmt ist, eine Sprache in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren, und eine Vielzahl von sprachlichen Informationen zu liefern“ (Scherer 2006:27).

Bei unserem Würzburger Projekt mussten wir ganz anders verfahren. Wir brauchten kein Referenzkorpus, sondern ein ‚Spezialkorpus‘, das „eine bestimmte Varietät“ (Scherer 2006:28) des Frühneuhochdeutschen, in unserem Fall die Sprache in ‚wissensliterarischen‘ Texten, wie sie Gegenstand des damaligen SFB waren, repräsentierte. Den untersuchten „Teilbereich der Sprache sollten“ die „Spezialkorpora [...] hinreichend repräsentieren“ (ebd.). Wir wählten Texte der Wissensbereiche „Naturwissen“, ‚Recht‘ und ‚theologisches Wissen“ sowie einen „überwiegend narrative[n] Text als Kontrollinstanz“ (Grimm 1989:67). Alle Korpus­texte waren Übersetzungen aus dem Lateinischen, als spezielles Kriterium kam noch der „Übersetzungsansatz“ (ebd.) wörtliche oder sinn­gemäße Übersetzung hinzu.

Für uns war indes noch etwas ganz Anderes von Bedeutung: Wir wollten nicht kurze Auszüge zahlreicher Texte durchforsten, sondern umfangreiche Ganztexte. Grundlage für diese Entscheidung war eine Analyse der Verteilung von Wortbildungs­konstruktionen im Text und über den Text. Ich bringe hier zwei Beispiele aus der ‚Summa Legum‘ des sog. Doctor Raymundus von Wiener­Neustadt, die um 1345 entstanden ist. Die beiden Tabellen sind gleich strukturiert: Die oberste waagrechte Reihe gibt zunächst die Zahl der gefundenen Suffix­bildungen an und errechnet mit Hilfe der Seitenzahl der gedruckten Edition die durchschnittliche Frequenz, d.h. im ersten Fall begegnen sich (rein rechnerisch) auf jeder Seite zwei Bildungen mit dem jeweiligen Suffix. Der Text wird dann in Teile zu je 50 Seiten ‚zerlegt‘ (die ersten drei Spalten), die vierte Spalte gibt an, wie viele Belege (‚Tokens‘) sich tatsächlich finden; in der fünften Spalte finden wir die Angabe, wie viele Tokens rein rechnerisch zu erwarten wären, wenn die Belege gleichmäßig über den Text verteilt wären. Die Differenz zwischen dem tatsächlichen Vorkommen und der statistisch erwarteten folgt in der letzten Spalte.

Das erste Beispiel betrifft die Substantive, die mit dem Suffix *-ung* abgeleitet worden sind (nach Grimm 1989:70):

-ung-Substantive in der ‚Summa Legum‘					
1145 Belege		S. 123-686		2 Belege/Seite	
von	bis	Seitenzahl	Belege	erwartet	Differenz
123	172	50	64	102	-38
173	222	50	71	102	-31
223	272	50	72	102	-30
273	322	50	102	102	0
323	372	50	68	102	-35
373	422	50	124	102	+22
423	472	50	111	102	+9
473	522	50	169	102	+67
523	572	50	122	102	+20
573	622	50	95	102	-7
623	672	50	94	102	-8

Tab. 1: Verteilung der *-ung*-Ableitungen über den ganzen Text

Allein auf den ersten 50 Seiten enthält der Text, statistisch formuliert, 38 Bildungen zu wenig, während „im letzten Dritten der ‚Summa Legum‘ Spitzen bis zu 169 Belege auf 50 Seiten“ (Grimm 1989:70) vorkommen.

Als zweites Beispiel bringe ich die *-schaft*-Derivate in der ‚Summa Legum‘ (Grimm 1989:71):

-schaft-Substantive in der ‚Summa Legum‘					
191 Belege		S. 123-686 = 564 Seiten		0 Belege/Seite	
von	bis	Seitenzahl	Belege	erwartet	Differenz
123	172	50	9	17	- 8
173	222	50	21	17	+ 4
223	272	50	8	17	- 9
273	322	50	19	17	+ 2
323	372	50	56	17	+39
373	422	50	33	17	+16
423	472	50	9	17	- 8
473	522	50	6	17	-11
423	572	50	18	17	+ 1
573	622	50	11	17	- 6
623	672	50	0	17	-17

Tab. 2: Verteilung der *-schaft*-Ableitungen über den ganzen Text

Die ungleichmäßige Verteilung ist auch in diesem Fall durch die Gestaltung des Textinhaltes bedingt. Zugleich ist zu beachten, dass auf diese Weise nur ‚Belege‘, in der Sprache der Statistik ‚Tokens‘, erfasst werden und nicht ‚Typen‘ resp. ‚Types‘. Als Reaktion auf die Vorstellung des Würzburger Ansatzes auf einem Kolloquium im Oktober 1988 notiert Heinz-Peter Prell in einer Anmerkung (1989:44, Anm. 2):

„In der Abschlußdiskussion des Kolloquiums wurde die Frage aufgeworfen, ob es nicht grundsätzlich vorzuziehen sei, auch umfangreiche Texte jeweils vollständig auszuwerten; so zeigen von den Würzburger Mitarbeitern erstellte Statistiken für bestimmte Phänomene sehr starke Schwankungen der Belegverteilung in verschiedenen Partien eines Textes. Derartige Untersuchungen werden sicher bei der Beurteilung von Belegfrequenzen zu berücksichtigen sein. Unser Interesse gilt jedoch zunächst der Erfassung von semantischen und morphologischen Typen der Wortbildung des Verbs sowie ihrer diachronen Entwicklung, in zweiter Linie den zu den einzelnen Typen belegten Lexemen und erst zuletzt der Frage der Beleghäufigkeit.“

Prell übersieht dabei, dass es durchaus sein kann, dass auch ‚Typen‘ unterschiedlich verteilt sind. Außerdem ist auch für eine ‚allgemeine‘ Wortbildungslehre von Belang, welche Typen funktional stark belastet sind und welche nur eine periphere Rolle spielen. Für die Beschreibung des wissenschaftlichen Funktionsbereichs ist dies hingegen eine grundlegende Frage. Es spricht demnach Einiges dafür, dass Korpora für eine Reihe von Fragestellungen aus Ganztexten und nicht bloß aus einer Auswahl von Seiten bestehen sollten.

Zu einer Wortbildungsanalyse gehört auch die Frage der Motiviertheit der Bildungen. Zur Lösung dieses Problems können wir bei gegenwartssprachlichen Daten auf unsere muttersprachliche Kompetenz zurückgreifen. Doch bei historischen Sprachstufen wie dem Frühneuhochdeutschen müssen wir uns um eine „Ersatzkompetenz“ (Korhonen 1978:7) bemühen. Da wir auch seinerzeit die Motiviertheit von Wortbildungen mit der ‚Paraphrasemethode‘ nachzuweisen versuchten, wurde und wird es notwendig, auf die Kontexte der jeweiligen Wortbildung zurückzugreifen, denn ein „sicherer Nachweis einer Motivationsbeziehung kann nur dann erbracht werden, wenn die Basis“ im selben Text oder in anderen Texten desselben Autors oder in zeitgenössischen Texten „belegt ist“ (Habermann/Müller 1989:55). Der prototypische Nachweis einer Motivationsbeziehung zwischen Wortbildungsbasis und Wortbildungsprodukt ist der Beleg in ein und demselben Text, der häufig

genug auch Wortbildungsparaphrasen liefert. Für all das bedarf es umfangreich(er)er Ganztexte und nicht bloß einiger und zufällig ausgewählter Normalseiten.

Damit sind wir bei einer weiteren fundamentalen Frage angekommen, nämlich bei der, ob Korpuslinguistik immer eine „Analyse von sehr großen Sammlungen natürlichsprachlicher Daten“ (URL 1) sein muss. Ich möchte eine Antwort auf diese Frage ebenfalls mit Hilfe eines früheren Projekts geben.

In den 1990er Jahren hatte der Würzburger Lehrstuhl für deutsche Sprachwissenschaft mit dem germanistischen Institut der Universität Jyväskylä ein Kooperationsprojekt zur kontrastiven Sprachwissenschaft Deutsch – Finnisch. Zu diesem Zweck wurde das kontrastive FinDe-Korpus erstellt, das aus zwei Modulen besteht, und zwar aus einem Übersetzungsmodul und einem Parallelmodul (ich weiß, dass ich mich von der üblichen Terminologie, die ein Übersetzungskorpus ‚Parallelkorpus‘ nennt, entferne). Das Übersetzungsmodul besteht aus drei original-deutschen Texten und ihren Übersetzungen ins Finnische sowie drei original-finnischen Texten und den Translaten ins Deutsche. Bei der Zusammenstellung war uns wichtig, immer Texte von verschiedenen Autoren und verschiedenen Übersetzern zu übernehmen. Das Parallelmodul bestand aus deutschen und finnischen Zeitungstexten zum selben Thema bzw. Ereignis, etwa zum Irakkrieg 1991. Wir gingen davon aus, dass die wesentlichen Quellen für die Zeitungsartikel englischsprachige Texte von den großen internationalen Nachrichtenagenturen waren. Damals gab es von einigen Zeitungen maschinenlesbare Ausgaben bzw. Jahrgangs-CDs.

Ein Teilprojekt des ganzen Unternehmens war die Beschreibung der Verba dicendi in den beiden Sprachen. Dabei begegneten wir Wortverwendungen wie dieser:

*Eine kroatische Menschenrechtsgruppe warf der kroatischen Armeeführung derweil vor, Männer bosnischer Herkunft zum Kampfeinsatz in Bosnien zu zwingen. Ein Sprecher des Kroatischen Helsinki Komitees **erklärte**, seiner Organisation lägen Briefe von Familien der Männer vor, in denen beschrieben sei, wie die in Kroatien lebenden Männer aus Bosnien mit angedrohten Diziplinarmaßnahmen gegen ihren Willen zum Kampf in einer Einheit von „Freiwilligen“ in den Reihen der bosnischen Kroaten gebracht würden. Das Verteidigungsministerium in Zagreb wies die Vorwürfe zurück. (SZ 03.01.1994)*

Wir wollten nun der Bedeutung von *erklären* in diesem Beispiel und anderen nachgehen. Vergleichbares war in finnischen Zeitungen nicht zu finden. Das Erste, was wir machten, waren Blicke in die einsprachigen Wörterbücher des Gegenwartssprache, das Duden-Universalwörterbuch (Duden 2011) und das Wahrig-Wörterbuch der deutschen Sprache (Wahrig 2012). Keines dieser Wörterbücher bucht den Sprachgebrauch, wie wir ihn im Zeitungsartikel vom Januar 1994 finden, nämlich das Verb *erklären* mit direkter oder indirekter Rede, also mit einem Inhaltssatz als Objekt. Um die Bedeutung genauer beschreiben und die Wortverwendung fundiert erklären zu können, musste ich auf Korpora zurückgreifen. Ich wiederhole hier die Ergebnisse meiner Recherchen im Jahre 2009 (nach Wolf 2011):

Ich habe zunächst im damaligen DEREKO des Instituts für deutsche Sprache recherchiert und dort im Belletristik-Korpus, das aus 57 Texten bestand, die Form *erklärt** 673mal gefunden. Im Korpus ‚Berliner Morgenpost 1997-1999‘ kam *erklärt** 11.460mal vor. Diese Belegzahl ist ohne Zweifel eindrucksvoll; es dürfte aber jeden sinnvollen Aufwand übersteigen, etwas mehr als 12.000 Belege durchzusehen. Um eine etwas bessere Übersicht zu bekommen, habe ich auf das alte und bewährte Würzburger dtv-Korpus zurückgegriffen, das aus zehn dtv-Bänden, die im Jahre 1993 erschienen sind, besteht. Und daraus habe ich den Roman ‚Scheintod‘ von Eva Denski (1993) und das mythologische Lexikon ‚Who’s who in der antiken Mythologie‘ von Gerhard Fink (1993) ausgewählt. Hier der Befund:

Das Verbum *erklären* kommt in diesen beiden Bänden insgesamt 36mal vor. Folgende Bedeutungen sind vertreten:

Bedeutung	Frequenz im Korpus	im Roman	im Lexikon
<i>erklären</i>			
,erläutern‘	21	15	6
,äußern‘	9	1	8
,etw. als etw. bezeichnen	1	1	
Wendung <i>den Krieg erklären</i>	1		1
<i>sich erklären</i>			
,Begründung finden‘	3		3
,einen Heiratsantrag machen‘	1	2	

Tab. 3: Lesarten von *erklären* im Korpus

Dazu einige Beispiele:

,erläutern‘

*Es hatte was Täppisches, immer, wenn irgend etwas passiert war, hinterherzudenken und einem Gericht zu **erklären**, da sei etwas rechtens und nicht strafwürdig, das doch gerade unrechtens und für die bürgerliche Gesellschaft hätte durchaus strafwürdig sein sollen.* (Demski 1993:56)

*Von der Straße waren sie und ihr Mann in die Vorstellungen gestürzt, hatten Stück für Stück ungeduldig überprüft, ob es den Stürmen auch gewachsen war, ob es sie vielleicht sogar **erklärte**.* (Demski 1993:99)

Britomartis

*Kretische Göttin, von den Griechen mit Artemis gleichgesetzt; ihren Beinamen Diktynna (wohl nach dem Berg Dikte) **erklärte** man **damit**, daß Britomartis, von Minos verfolgt, ins Meer gesprungen und von Fischern mit einem Netz (gr. diktys) aufgefangen worden sei.* (Fink 1993:74)

,äußern‘

*Er hat juristische Phantasie, **erklärte** Hardenberg und erläuterte hinter dem Rücken des Mannes dessen Beweggründe.* (Demski 1993:341)

*In den Metamorphosen des Ovid ist der Streit um die Waffen des Achilleus breit behandelt (XII 620-XIII398); damit er sich in den Rahmen der Verwandlungsgeschichten fügt, **wird erklärt**, aus dem Blut des toten Aias sei eine purpurrote Blume entsprossen, auf deren Blütenblättern deutlich AI zu lesen sei.* (Fink 1993:23)

,etw. als etw. bezeichnen‘

*Es war Eigenliebe gewesen, Angst davor, mit einem solchen Schritt ein Theaterstück zu wirklichem Leben zu **erklären**.* (Demski 1993:157)

Wendung *den Krieg erklären*

*Die Göttin verwandelte sie darauf in einen Kranich (gr. geranos) und ließ sie dem eigenen Volk **den Krieg erklären**.* (Fink 1993:270)

,Begründung finden‘

*Dasselbe teilt Livius [...] mit, der außerdem schreibt, Acca Larentia sei eine Dirne (lupa) gewesen und auch so genannt worden. Wenn Romulus angeblich von einer Wölfin gesäugt wurde, **erkläre sich** das daraus, daß lupa eigentlich „Wölfin“ bedeute.* (Fink 1993:13)

,einen Heiratsantrag machen‘

*Das war der Moment, die Frau einzubeziehen, sich ihr zu **erklären**, sie zu gefährden. Ja, das auch. Aber sie war verstockt gewesen und konnte sich trotz ihrer Scham nicht von dem Räuber trennen. Den Bankräuber Toni hätte sie jederzeit politisch erklären können. Er gehörte zu ihnen, er hatte sich am weitesten ins Feindesland gewagt, er hatte eine proletarische Kindheit, eine Heimkarriere.* (Demski 1993:248)

Unser Korpus ist sehr klein, vermutlich zu klein, um als irgendwie repräsentativ gelten zu können, auch wenn es im Sprachlichen kaum eine Repräsentativität in mathematischem Sinn gibt. Allerdings lassen sich schon zwei Tendenzen erkennen:

- Die Bedeutungen ‚erläutern‘ und ‚äußern‘ werden am häufigsten verwendet; es überrascht daher, dass ‚äußern‘ von den gegenwartssprachlichen Wörterbüchern nicht bekannt zu sein scheint.
- Die Bedeutung ‚erläutern‘ begegnet hauptsächlich im narrativen Text, während ‚äußern‘ vom Lexikon verwendet wird. Es geht dabei immer darum, dass eine wichtige Instanz (Pfarrer, Autor, Orakel) etwas äußert.

Mein kleines Korpus habe ich durch die ‚Süddeutsche Zeitung‘ vom 2. Juni 2003 (dieses Datum wurde zufällig ausgewählt), erweitert. Die Präteritalform *erklärte* kommt in dieser Nummer insgesamt 12mal vor, davon 10mal im Ressort Nachrichten, einmal im Ressort Medien und einmal im Ressort Wirtschaft.

Im Ressort Medien wird das Verbum in der Bedeutung ‚erläutern‘ verwendet:

*Am Anfang war die Geschichte der „Kinowelt“ ein Märchen. In dem spielen die Brüder Michael und Rainer Kölmel, die als Mathematiker und Historiker ordentliche Jobs an der Uni hatten und nebenbei in Göttingen ein kleines Programmkino betrieben, die Hauptrollen. Film war ihre Leidenschaft. Irgendwann wollten sie Gregory's Girl, das sie sehr mochten, in viele Kinos bringen. Also fragten sie nach, wie das wohl so gehe. Dafür müssten sie die Rechte kaufen, **erklärte** man ihnen. Und so verscherbelten sie einen Polo und kauften für 20 000 Mark die Rechte.*

Das Verb *erklären* ist hier, wie im dtv-Korpus auch, dreiwertig, neben der Nominativergänzung kommen noch eine Dativ- und eine Akkusativergänzung vor.

In allen anderen Fällen hat das Verbum *erklären* die Bedeutung ‚äußern‘:

Ressort Nachrichten

*Ein Dialog, so hat Suu Kyi in jüngster Zeit jedoch beklagt, ist bis heute nicht zustande gekommen. Es sei fraglich, **erklärte** die Oppositionsführerin mehrfach, ob die Junta überhaupt an Gesprächen mit den demokratischen Kräften interessiert sei.*

Teheran erklärte jedoch, es befänden sich keine Führungsmitglieder der Organisation unter den Festgenommenen, deren Identität den iranischen Behörden zum Teil noch unbekannt sei.

Ressort Wirtschaft

„Wir müssen alles tun, um solche Fälle zu vermeiden. Das Vertrauen in den Berufsstand der Wirtschaftsprüfer hat Schaden genommen, obwohl er zu 99,99 Prozent einwandfrei gearbeitet hat“, erklärte Wienand Schruff, Vorsitzender des Hauptfachausschusses beim Institut der Wirtschaftsprüfer (IDW) und Vorstandsmitglied der Prüfgesellschaft KPMG, im Gespräch mit der Süddeutschen Zeitung.

In dieser Lesart ist *erklären* zweiwertig, die zweite Ergänzung ist eine Propositionalergänzung, meistens realisiert als direkte oder indirekte Rede. Die Nominativergänzung wird durch eine Personenbezeichnung realisiert, die auf eine offizielle oder öffentliche Person referiert. Wir haben also ein ganz spezielles Skript vor uns; der berühmte Otto Normalbürger bekommt selten die Gelegenheit, etwas zu *erklären*; er kann nur etwas *sagen* oder *äußern*. Dieses Skript ist auch in den Belegen aus dem dtv-Korpus zu finden. Allerdings hat es den Anschein, dass Pressenachrichten diese Bedeutung aufgrund ihres speziellen Skripts bevorzugen.

Kleine oder kleinere Korpora haben – das zeigt unser Beispiel deutlich – durchaus ihren Zweck. Sie können vor allem bei hochfrequenten Phänomenen zumindest erste Tendenzhinweise geben. Und sie bieten Übersichtlichkeit, wo der Wust der Belege, die die großen Korpora ausgespuckt haben, den Betrachter schlicht und einfach zuschütten. Möglicherweise kann man die zahlreichen Belege zählen, doch darf das Zählen nicht mit der sprachwissenschaftlichen Interpretation des Befundes gleichgesetzt werden. Wir brauchen neben den Wortbelegen vor allem die Kontexte, aus denen heraus die Bedeutungsbeschreibung erfolgen muss. Bei der Korpusrecherche und -analyse müssen Textarten unterschieden werden können, da bestimmte Textarten bestimmte Verwendungsweisen bevorzugen.

Schließlich gibt die Korpusanalyse Hinweise auf Frequenzen von Bedeutungen und funktionale Belastungen einzelner Ausdrücke. Derartiges sollte z.B. bei der Erstellung von Wörterbuchartikeln berücksichtigt werden.

Beide Beispielfälle bestätigen das eingangs formulierte Postulat, dass jedes Projekt sein eigenes Korpus braucht. Dies ist natürlich überspitzt formuliert. Doch in Hinblick auf ein Referenzkorpus sollte sich die Forderung ergeben, dass die jeweiligen Spezialkorpora aus dem großen oder besser: aus dem sehr großen Referenzkorpus herausgenommen werden können, dass die möglichen Spezialkorpora im Referenzkorpus enthalten sind. Dies ist natürlich ein Ideal, das kaum zu erreichen ist, sodass auch Carmen Scherers (2006:27) eingangs zitierte Formulierung, dass ein Referenzkorpus „eine Sprache in ihrer Gesamtheit zu repräsentieren“ habe, nur als eine ideale Zielnorm anzusehen ist.

Zum Abschluss noch eine Überlegung: Streng genommen, sollten Korpora auch Metadaten und Annotationen enthalten. Metadaten sind unerlässlich, und wir haben von unseren zweisprachigen Würzburger Korpora sogar Bilder der Buchvorlagen gemacht, damit wir jederzeit das ursprüngliche Layout rekonstruieren können. Schwieriger wird es mit den Annotationen, da diese zu erzeugen ziemlich zeitaufwendig ist und der eigentlichen sprachwissenschaftlichen Arbeit vorausgehen müsste. Daher wird man bei Spezialkorpora häufig darauf verzichten (müssen). Für viele Fragestellungen sind Annotationen auch nicht notwendig.

Wichtig bleibt, dass wir unsere Arbeit mit authentischen Sprachdaten machen und dass wir diese Daten immer auch kontextualisieren können. Die Sprache ist – dies kann man nicht oft genug wiederholen – nicht ein Mittel, schöne Strukturen zu generieren, sondern mit Hilfe eben dieser Strukturen Inhalte zu transportieren.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- DEMSKI, Eva (1993): *Scheintod*. München.
- FINK, Gerhard (1993): *Who's who in der antiken Mythologie*. München. Mythologie.
- Süddeutsche Zeitung, 2.6.2003.
- Süddeutsche Zeitung, 3.1.1994.

Sekundärliteratur:

- BRENDEL, Bettina / FRISCH, Regina / MOSER, Stephan / WOLF, Norbert Richard (1997): *Wort- und Begriffsbildung in frühneuhochdeutscher Wissenskultur. Substantivische Affixbildung*. Wiesbaden.
- DAMMERS, Ulf / HOFFMANN, Walter / SOLMS, Hans-Joachim (1988): *Grammatik des Frühneuhochdeutschen Bd. IV: Flexion der starken und schwachen Verben*. Heidelberg.
- DUDEN (2011): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 7. Aufl. CD-ROM-Ausgabe. Mannheim.
- GRIMM, Christian (1989): Substantivische Affixbildung in wissenschaftlichen Texten des Frühneuhochdeutschen. In: MOSER, Stephan / WOLF, Norbert Richard (Hrsg.): *Zur Wortbildung des Frühneuhochdeutschen. Ein Werkstattbericht*. Innsbruck, S. 65–86.
- HABERMANN, Mechthild / MÜLLER, Peter O. (1989): Verbale Wortbildung im Nürnberger Frühneuhochdeutschen am Beispiel er-. In: MOSER, Stephan / WOLF, Norbert Richard (Hrsg.): *Zur Wortbildung des Frühneuhochdeutschen. Ein Werkstattbericht*. Innsbruck, S. 45–64.
- KORHONEN, Jarmo (1978): *Studien zu Dependenz, Valenz und Satzmodell* Tl. II. Bern; Frankfurt a. M.; Las Vegas.
- MOSER, Hans / WOLF, Norbert Richard (Hrsg.) (1989): *Zur Wortbildung im Frühneuhochdeutschen. Ein Werkstattbericht*. Innsbruck.
- PRELL, Heinz-Peter (1989): Zur Verbleitung bei Martin Luther. In: Moser, Hans / Wolf, Norbert Richard (Hrsg.): *Zur Wortbildung des Frühneuhochdeutschen. Ein Werkstattbericht*. Innsbruck, S. 39–44.
- PRELL, Heinz-Peter / Schebben-Schmidt, Marietheres (1996): *Die Verbleitung im Frühneuhochdeutschen*. Berlin; New York.
- SCHERER, Carmen (2006): *Korpuslinguistik*. Heidelberg.
- WAHRIG (2012): *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*. 9. Aufl. CD-ROM-Ausgabe. Gütersloh; München.
- WOLF, Norbert Richard (2011): Wortbedeutung und Korpus. In: LEJSKOVÁ, Alena / VALDROVÁ, Jana (Hrsg.): *Die Grammatik, Semantik und Pragmatik des Wortes. Ihre Erforschung und Vermittlung*. Augsburg.

Internetquellen:

URL 1: www1.ids-mannheim.de/kl.html. [29.01.2017].

URL 2: <http://www1.ids-mannheim.de/fileadmin/kl/dokumente/flyer-dereko-2015.pdf>. [29.01.2017].

URL 3: www1.ids-mannheim.de/direktion/kl/projekte/korpora.html?L=0 [03.01.2018].

Manieristische figurae serpentinae in Eichendorffs Novelle ‚Das Marmorbild‘ als Charakteristik einer falschen Kunst

Markéta BALCAROVÁ

Abstract

Mannerist figurae serpentinae in Eichendorff's novella 'Das Marmorbild' as a characteristic feature of false art

This paper analyzes serpentine figures in Eichendorff's novella 'Das Marmorbild', which are inscribed in the body of Venus in the mannerist style. These figurae serpentinae gradually gain dynamism, move into the foreground of attention, and then condense into repulsive snake figures which evoke associations of the cunning snake of the Garden of Eden, the serpents on the back of the Frau Welt figure, and the fearsome Echidna of Greek mythology. These allusions also characterize the art which Venus represents as something abysmal and threatening. The multiple contextualization of the snake also reveals that 'Das Marmorbild' offers a double reading: in the narrower sense, Venus can be viewed as a representation of Romantic art, while in the wider sense she personifies art in general.

Keywords: Romanticism, artistry, art, mannerism, snakes, serpentine figures, Bible, mythology

1. Der Forschungsstand zu ‚Das Marmorbild‘ und die Spiegelung der bildenden Künste im Text

Die bisherige ‚Marmorbild‘-Forschung kann grundsätzlich in drei Bereiche unterteilt werden. Erstens geht es um Deutungen, die Florios Abwendung von Venus und dessen Zuwendung zu Bianca als die Entwicklung eines Adoleszenten von erotischen Phantasien hin zum Glauben schildern (vgl. z. B. Eichner 1989 oder Böhme 1981). Zweitens wird Florios Geschichte auf die Entwicklung der ganzen Menschheit übertragen und als heilsgeschichtlicher Prozess gedeutet, der in der Überwindung der Antike durch das Christentum besteht (vgl. z. B. Karl 1996).¹ Drittens wird die Novelle als ein Künstlertext² gedeutet, wobei als Botschaft in der Regel die Kritik an der romantischen Schule gilt, die die Hingabe an das Gefühl und an die Phantasie überbetone. Die ungebändigte Phantasie

¹ Die Autorin bietet hier neben der heilsgeschichtlichen Deutung auch andere Deutungsmöglichkeiten.

² Der Begriff des Künstlertextes wird hier in Anlehnung an den geläufigen Begriff Künstlerroman gebraucht, d. h. es handelt sich um einen literarischen Text, der die Künstlerproblematik zum Thema hat.

entpuppe sich schließlich ohne christliches Transzendenzbewusstsein als destruktiv und dämonisch (vgl. z. B. Sauter Bailliet 1972).

Während man in der älteren Forschung bei der Deutung der Novelle in der Regel von zwei oppositionellen Kunstrichtungen ausging, die durch die böse Venus einerseits und die gute Bianca andererseits als eindeutige Gegensätze verstanden wurden, wird seit den späten 1980er Jahren immer häufiger darauf hingewiesen, dass die Bereiche Venus' und Biancas verschränkt und nicht klar gegeneinander abzugrenzen sind. Als Beispiel kann Waltraud Wiethölter's Studie angeführt werden, in der sich die Autorin gegen das Polaritätsprinzip stellt, das die meisten Interpretationen der Novelle zuschreiben:

„Entsprechend friedlich und im Wortsinne konservativ präsentiert sich die Forschung, indem sie sich seit Jahren darauf beschränkt, den erreichten Konsens zu festigen und die ohnehin spärlichen Nachträge dem etablierten Interpretationsmuster anzupassen. Konkret bedeutet das: Man hütet sich, das schlichte Polarisierungsprinzip anzutasten, demzufolge die Novelle mit ihrem gesamten Inventar, ihren Figuren, Schauplätzen und Handlungssequenzen, zweigeteilt, dem heidnischen Venusreich die christliche Welt und das Bild der himmlischen Frau entgegengesetzt worden ist [...]“ (Wiethölter 1989:171)³

Nachdem sich Wiethölter von der bisherigen ‚Marmorbild‘-Forschung abgesetzt hat, baut sie – an manchen Stellen ziemlich provokativ – das von ihr kritisierte Polaritätsschema ab⁴ und geht in ihrer Studie auf einige Doppeldeutigkeiten und Verschränkungen der beiden Bereiche ein. Am interessantesten sind ihre Ausführungen zur ikonographischen Tradition der Abbildungen von Venus und Maria, die den Schwerpunkt der Studie bilden und an die auch dieser Beitrag anknüpft. Wiethölter führt als Beispiel viele Darstellungen dieser zwei Frauengestalten in der Kunst der Renaissance an und belegt, dass sie damals oft mit denselben Attributen abgebildet wurden. Als ein prägnantes Beispiel wäre die Rose zu nennen, die sowohl das Attribut von Maria als auch von Venus ist.⁵ Der Grund für eine mögliche Verwechslung der zwei Frauen während des Maskenballs sei demnach in der Tradition einer ähnlichen Darstellungsweise von Maria und Venus in der Malerei begründet, er liege also nicht primär in Florios Einbildung (vgl. Wiethölter 1989:176).

Anhand unterschiedlicher Bilder bekannter italienischer Renaissance-Maler entdeckt Wiethölter Verweise auf Maria hinter den einzelnen Venus-Auftritten und führt eine Vielzahl von Beispielen an, in denen Maria in den bildenden Künsten Ähnlichkeiten mit der in ‚Das Marmorbild‘ beschriebenen Venus aufweist und von denen Eichendorff wenigstens einige gekannt haben muss.⁶ In ähnlichem Sinne versteht Wiethölter (1989:178) Bianca als eine Flora-Imitation bzw. sie ist von ihrer Zugehörigkeit zum Hofstaat der Venus überzeugt. Indem Eichendorff die Ähnlichkeiten zwischen den Abbildungen von Maria und den antiken Gottheiten in seiner Novelle nutze, knüpfte er zugleich an eine weitreichende Tradition an. Er bewege sich im Rahmen einer bis ins Mittelalter, ja bis zu den Kirchvätern zurückreichenden religionsgeschichtlichen Überlieferung, in deren Verlauf sich die antike Liebesgöttin und die christliche Himmelsgöttin durch einen komplizierten Platz- und Attributaustausch wechselseitig beerbt haben (vgl. ebd.: 176). Eichendorff nutzt diese Bildsynopse,

³ In dieser Hinsicht kritisiert auch Hollender (1995:163 ff.) die bisherige Eichendorff-Forschung, die immer wieder unter denselben Prämissen zu den gleichen Ergebnissen komme.

⁴ So wird beispielsweise Fortunato als ein heimlicher Komplize Donatis gedeutet, der den ersten Anstoß für das sehnsüchtige Verlangen nach Venus gibt (vgl. Wiethölter 1989:172).

⁵ Zur Vielschichtigkeit des Rosenattributs vgl. z. B. Hanss (1989:49).

⁶ Darüber, welche Bilder Eichendorff gekannt hat bzw. gekannt haben kann, äußert sich Wiethölter ausführlich in den Anmerkungen zu ihrer Studie (vgl. ebd.:198 ff.).

um die beiden Frauengestalten nicht als völlig kontrastierende Gegensätze darzustellen, sondern um sie ineinander fließen zu lassen.⁷

Dieser Beitrag knüpft an die moderne ‚Marmorbild‘-Forschung an, die die Dualität der Frauenbilder zugunsten einer Verschränkung beider Bereiche hinterfragt, wobei als ein verbindendes Merkmal beider Frauenfiguren ihre Markierung durch manieristische Schlangenlinien, die sogenannten *figurae serpentinae*, angesehen wird. Zugleich wird nach der Bedeutung der Thematisierung dieses spezifischen Kunstmittels für die Aussage gefragt, die der Text über den Charakter des wahren romantischen künstlerischen Schaffens (im engeren Sinne) bzw. über den Charakter des künstlerischen Schaffens allgemein (im weiteren Sinne) bietet.⁸

2. Die verführerische Venus als Verkörperung von manieristischen Schlangenlinien

In der literaturwissenschaftlichen Forschung wurde zwar festgestellt, dass sich Eichendorff in seinem Text an der Renaissance-Ikonographie orientiert, es wurde jedoch noch nicht darauf hingewiesen, dass Eichendorff bei den Venus-Darstellungen auf die Schlangenlinie zurückgreift, die gerade bei den Malern der Renaissance sehr beliebt war und die in einer gesteigerten Form auf manieristischen Bildern präsent ist. Dabei hat die Thematisierung der Schlangenlinie in der Literatur eine lange Tradition – sie spielt beispielsweise eine Rolle bei dem Barockdichter Philipp von Zesen, bei Friedrich Gottlieb Klopstock, Johann Wolfgang Goethe⁹ oder – in der deutschen Romantik – beispielsweise bei E. T. A. Hoffmann,¹⁰ Jean Paul¹¹ oder Ludwig Tieck.¹² Spezifisch für Eichendorff ist im Vergleich zu den oben erwähnten literarischen bzw. essayistischen Werken in Bezug auf die Schlangenlinie die Tatsache, dass er konkret das Phänomen der manieristischen Schlangenlinie, der sogenannten *figura serpentina*, anspricht, das er zur Veranschaulichung seiner Ansichten über wahre Kunst benutzt.

Bevor die Merkmale in Eichendorffs Text aufgezeigt werden, in denen die Anspielungen auf die manieristische *figura serpentina* evident sind, sollen zunächst die Kennzeichen der manieristischen Schlangenlinie in der Malerei zusammengefasst werden, die Emil Maurer in seiner Abhandlung ‚Manierismus. *Figura serpentina* und andere Figurenideale‘ erschöpfend aufzählt und die alle auch in den Venus-Darstellungen in ‚Das Marmorbild‘ präsent sind. Nach dem Spätmittelalter, in dem Schlangenlinien vereinzelt in Madonnenbildern zu finden sind, kam es in der Renaissance zu einem regelrechten Ausbruch der Schlangenlinien-Mode. Als ein Musterbeispiel für eine häufige Anwendung der Schlangenlinien gilt in dieser Epoche beispielsweise Sandro Botticelli, in dessen ‚Geburt der Venus‘, ‚Primavera‘ und anderen Bildern Maurer ein „wahres *serpentina-Ballett*“ findet: „Ihre schmalen Körper [die Frauengestalten; M. B.] biegen und wenden sich, überrieselt von Linienspiel

⁷ Mit einer Überlappungssphäre der zwei Bereiche arbeitet etwa auch Karl, die die zwei Frauengestalten durch das entwicklungsgeschichtliche Prisma der Ablösung der Antike durch das Christentum betrachtet. Dabei versteht sie den Sieg des Christentums über das Heidentum nicht als einen gewaltsamen Niederschlag oder völlige Verdrängung, sondern als friedevolle Aufnahme und Modifizierung (vgl. Karl 1996:244).

⁸ Der Beitrag thematisiert einen Thesenbereich meiner im Jahre 2016 an der Karlsuniversität zu Prag verteidigten Dissertation mit dem Titel: ‚Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten der deutschen Romantik‘, die ich bei Mgr. Štěpán Zbytovský, Ph.D. geschrieben habe (zugänglich unter URL 1).

⁹ Vgl. dazu ausführlich Graevenitz (1994a) oder Graevenitz (1994b).

¹⁰ Vgl. Oesterle (2006) und Kittler (2003:100 ff.).

¹¹ Jean Paul behandelt dieses Thema am Beispiel gotischer Schrift in seinen *Palingenesien* aus dem Jahre 1798. Paul (1962:725).

¹² In Ludwig Tiecks ‚Der junge Tischlermeister‘ (1836) wird die Vorliebe der Künstler für Verzierungen philosophisch anhand von Schlangenlinien erläutert (vgl. Tieck 1988:57).

leichter Gewänder; die Haare fließen und flattern [...]“ (Maurer 2001:59)¹³ In der Hochrenaissance wird anschließend die *figura serpentinata* zur Autorität und prägt die Werke Raffaels, Leonardos und die Skulpturen Michelangelos (vgl. ebd.:60).¹⁴ In der Malerei ist dabei bemerkenswert, „daß sich der Serpentinatastil keineswegs nur auf die Lebewesen beschränkt. Auf denselben Formentyp stößt man bei der Behandlung der Bäume, der Wolken, der Flammen, des Wassers“ (Bousquet 1985:89). Als „Maestro der *serpentinata*“ (Maurer 2001:26) gilt eindeutig Parmigianino.¹⁵ Am Beispiel der ‚Madonna dal collo lungo‘ fasst Maurer typische Elemente zusammen, die die manieristische *figura serpentinata* ausmachen und die es in Ansätzen schon bei Botticelli gab. Erstens sei der künstlichen Haltung der parmigianinoschen Madonna eine Schlangenlinie eingeschrieben. Die Gestalt befinde sich in einer instabilen Stellung, wie in der Schweben zwischen Sitzen und Stehen. Zweitens sei das schleierhafte, herabfließende Gewand von Schlangenlinien durchwoben und seine Geschmeidigkeit betone auch die schlangenlinienhaften Formen des Frauenkörpers: „Transparent, schleierhaft und rieselnd, dem körperlosen Körper anliegend, überströmt und beschwingt es die organische Ordnung des Körpers zugunsten einer reinen Melodik“. Drittens sei der Körper selbst umgewandelt zugunsten der *figura serpentinata*: Durch „Entproportionierung, Allongement, Deformation“ (ebd.:37).¹⁶

Die Verbreitung der Vorliebe für die *figurae serpentinae* in der Renaissance und in einer modifizierten Form im Manierismus legt nahe, dass diese als Stilmerkmal der bildenden Künste auf vielen Bildern bzw. Skulpturen erscheinen und dass diese Kunstwerke auch die kunstliebenden Romantiker gekannt haben.¹⁷ Es kann gut sein, dass sie die Schlangenlinien in ihnen auch gezielt wahrgenommen haben, zumal William Hogarth in seiner berühmten Schrift ‚The Analysis of Beauty‘ aus dem Jahre 1753 auf die manieristische *figura serpentinata* aufmerksam machte und seine eigene Auffassung von Schlangenlinien zum Symbol der Schönheit machte.¹⁸ Eichendorff ist ein Beispiel für

¹³ Botticelli war den Deutschen damals meistens nicht im Original bekannt, wahrscheinlich nicht einmal in Form von Kupferstichen (vgl. Wiethölter 1989:178).

¹⁴ „Wie die Malerei zeigt auch die Plastik des Manierismus einige der typischen Stilelemente: zu kleiner Kopf, *Figura serpentinata*, [...] drastische Darstellung, unausgewogene, unnatürliche Körperhaltung und manirierte Gesten.“ (Schlagintweit/Forstner 2003:141).

¹⁵ Auf dem deutschen Gebiet waren damals mindestens zwei Originalbilder von Parmigianino bekannt. ‚Madonna mit dem Mönch‘, die heutzutage in der Alten Pinakothek in München zu sehen ist, war zwischen 1810 und 1909 in der königlichen Filial-Gemäldegalerie in Augsburg ausgestellt (vgl. Syre 2007). In Dresden war seit dem Jahre 1752 Parmigianinos aus Bologna gebrachte ‚Madonna mit der Rose‘ zu sehen (vgl.: Henning 2007:38).

¹⁶ Zu dem Serpentinata-Stil Parmigianinos vgl. auch Schneider (2012:206 f.: Streckung des Körpers, serpentinartige Körperbiegung, über den Körper rieselndes Gewand), Krauß (1995:46 f.: kunstvoll arrangierte gedrehte Pose). Die Merkmale des Manierismus, die bei Parmigianino zu finden sind, werden als Charakterzüge der manieristischen Kunst auch bei Schlagintweit/Forstner (2003:62: gelängter, gedrehter Körperbau) oder bei Krauß (1995:24: schlanke, extrem in die Länge gezogene Gliedmaßen, gespreizte, sich windende und drehende, allen traditionellen Proportionsgesetzen widersprechende Körper) aufgezählt.

¹⁷ In der berühmten Dresdner Galerie gab es manche Bilder der italienischen Renaissance bzw. des Manierismus. Zur Aufzeichnung bekannter Bilder mit der Anführung des Jahres, in dem die Galerie das jeweilige Bild erworben hatte vgl. Henning (2007). Wenn die bekannten Bilder der Klassiker nicht in Dresden oder einer anderen Galerie auf dem deutschsprachigen Gebiet zu sehen waren, konnte man seit dem 18. Jahrhundert immer häufiger berühmte ausländische Gemälde nicht im Original, sondern als Kupferstiche rezipieren. Im 18. Jahrhundert gab es neben den Einzelblattreproduktionen auch ganze Galerie- und Mappenwerke im Kupferstich, die verschiedenen Themenbereichen und Kontexten gewidmet wurden. Eines der umfangreichsten Kupferstichkabinette gab es übrigens wiederum in Dresden. Zu den Kupferstichen der Renaissance und ihrer Verbreitung auf dem deutschen Gebiet im 18. Jahrhundert vgl. Reifenscheid (1994).

¹⁸ Christoph Mylius übersetzte Hogarths Schrift im Jahre 1754 unter dem Titel ‚Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmack festzusetzen‘ ins Deutsche. Hogarths Schrift war ein Impuls für andere essayistische Auseinandersetzungen mit der Schlangenlinie als ästhetisches Phänomen. So verfasste Goethe den Aufsatz ‚Der Sammler und die Seinigen‘, der 1799 in den ‚Propyläen‘ erschien, und Schiller verfasste 1793 die Schrift ‚Kallias oder über die Schönheit‘.

eine bewusste Thematisierung der figura serpentina in der Literatur, denn die kunsthistorischen Beschreibungen des Wesens der Schlangenlinie in der Renaissance und im Manierismus sind alle in den Venus-Beschreibungen verankert.

Dabei tendieren die Venus-Bilder, denen Florio begegnet, zu einer rapiden Steigerung der Schlangenlinien von der ersten bis zur letzten Begegnung. Schon Florios zweite Begegnung mit der Venus lässt an ihr figurae serpentinae erscheinen:

Da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wundersamer Schönheit zwischen den grünen Bäumen hervor, langsam wandelnd und ohne aufzublicken. Sie trug eine prächtige mit goldnem Bildwerk gezierte Laute im Arm, auf der sie, wie in tiefe Gedanken versunken, einzelne Akkorde griff. Ihr langes, goldenes Haar fiel in reichen Locken über die fast bloßen, blendenweißen Achseln bis in den Rücken hinab, die langen, weiten Ärmel wie vom Blütenschnee gewoben, wurden von zierlichen goldnen Spangen gehalten, den schönen Leib umschloss ein himmelblaues Gewand, ringsum an Enden mit buntglühenden, wunderbar ineinander verschlungenen Blumen gestickt. (M:20)¹⁹

Obwohl in dieser Szene die Schlangenlinien im Vergleich zu den späteren Venus-Darstellungen noch in einer sozusagen gedämpften, ruhigen Form erscheinen, erinnert hier Venus durch manche Merkmale doch an Frauenporträts der Renaissance bzw. des Manierismus: Die Gestalt ist groß und schlank – d. h. die Proportionen des Körpers wirken wie verlängert, die Haare fließen in reichen Locken auf dem Rücken herab und das mit gewundenen Ornamenten verzierte Gewand besteht aus leichtem, anschiessamem Stoff. Mit der Beschreibung der Haare der Venus während ihrer zweiten Begegnung mit Florio erscheinen etliche Schlangenlinien im Nachhinein auch in der Szene, wo Florio Venus zum ersten Mal sieht und wo sich das Bild der Venus im Weiher spiegelt, an dessen Ufer sie steht (vgl. M:16). Weil bei der Schilderung der ersten Szenerie jedoch noch nicht auf die Natur des Haares der Venus eingegangen wird, weisen hier zunächst nur die Wellen des Weihers auf Schlangenlinien hin.²⁰ Bei der dritten Bewegung nimmt Venus die parmigianinosche lässige schlangenlinienhafte Körperhaltung ein:

Sie [Venus; M. B.] ruhte, halb liegend, auf einem Ruhebett von köstlichen Stoffen. Das Jagdkleid hatte sie abgelegt, ein himmelblaues Gewand, von einem wunderbar zierlichen Gürtel zusammengehalten, umschloss die schönen Glieder. Ein Mädchen neben ihr kniend hielt ihr einen reich verzierten Spiegel vor, während mehrere andere beschäftigt waren, ihre anmutige Gebieterin mit Rosen zu schmücken. (M:36)

Dabei spielt Venus mit ihren gewundenen Locken und lässt diese zudem sich im Spiegel widerspiegeln, sodass sich die Schlangenlinien verdoppeln (vgl. M:37). Schließlich steigert Venus das Spiel der Schlangenlinien, indem sie unaufhörlich mit dem feinen Schleier wirft, der abwechselnd die Kurven ihres Körpers betont und in der Luft schlangenlinienhaft weht und dabei provokativ ihren nackten Körper entblößt, dem selbst auch Schlangenlinien eingeschrieben sind: *Die schöne Führerin* [Venus;

¹⁹ Die Abkürzung M steht für die im Literaturverzeichnis angeführte Ausgabe von ‚Das Marmorbild‘.

²⁰ In ‚Das Marmorbild‘ sind es am deutlichsten die Wellen und Locken, die ahnen lassen, dass man es hier mit Schlangenlinien zu tun hat, und die zur Entdeckung der anderen, nicht so offensichtlichen Schlangenlinien anregen können. Hier greift Eichendorff zwei typische Beispiele auf, in denen die Schlangenlinie zu finden ist und die auch William Hogarth in seinem Traktat ausführlich beschreibt. Dieser unterscheidet zwischen dreidimensionalen Schlangenlinien und zweidimensionalen Wellenlinien, die für ihn beide das Schönheitsideal darstellen (vgl. Hogarth 2008:61). Außerdem lobt Hogarth lockige Haare, die unter geeigneten Witterungsumständen einen Prototyp der Grazie darstellen (vgl. ebd.:64). Diese zwei Linien zeigt uns auch Eichendorff, indem er mehrmals das duftende lockige Haar der Venus beschreibt und indem er Venus, als sie Florio zum ersten Mal bemerkt, aus den Wellen des Weihers aufstehen lässt.

M. B.] *ließ sich hier auf mehrere am Boden liegende Kissen nieder. Sie warf dabei, zierlich wechselnd, ihren weiten, blütenweißen Schleier in die mannigfaltigsten Richtungen, immer schönere Formen bald enthüllend, bald lose verbergend.* (M:38) In diesem Moment ist das Spiel der Schlangenlinien am verwirrendsten und die Schlangenlinien werden in dieser Passage am stärksten mit sexueller Verführung gekoppelt.²¹

3. Von den Schlangenlinien zu der verführerischen biblischen Paradiesschlange, den Schlangen auf dem Rücken der Frau Welt und der abscheulichen Echidna

Die Schlangenlinienbewegungen des Venus-Bereichs haben eine Tendenz zur Steigerung, bis sie zu einer realen Schlange kondensieren. Nachdem Florio in dem Moment, in dem er den Verführungskünsten der Frau Venus beinahe erliegt, ein christliches Lied vernimmt, das Fortunato im Garten zu singen beginnt, durchschaut er infolge der Wirkung des Liedes das Dekadente der Situation und wendet sich Gott zu. In diesem Moment verlassen die verführerischen Schlangenlinien den Venuskörper, die Venus sieht schließlich *starr* (M:40) aus, und die Schlangenlinien erscheinen auf einmal in einer kondensierten Form als eine sich ringelnde Schlange:

Kaum hatte er die Worte [Herr Gott, lass mich nicht verloren gehen in der Welt!; M. B.] innerlichst ausgesprochen, als sich draußen ein trüber Wind wie von dem heranziehenden Gewitter erhob und ihn verwirrend anwehte. Zu gleicher Zeit bemerkte er an dem Fenstergesimse Gras und einzelne Büschel von Kräutern wie auf altem Gemäuer. Eine Schlange fuhr zischend daraus hervor und stürzte mit dem grünlichgoldenen Schweife sich ringelnd in den Abgrund hinunter. (M:40)

Die Situation wird für Florio noch schrecklicher, denn die Statuen im Palast werden lebendig, die Ritter auf den Wandtapeten sehen wie Florio aus und lachen über ihn, der Kerzenleuchter in Form einer Hand streckt sich Florio entgegen und *auch die hohen Blumen in den Gefäßen fangen an, sich wie buntgefleckte bäumende Schlangen grässlich durcheinander zu winden* (M:41). Die ganze Atmosphäre ist grausam und schauerlich. Die ringelnde und sich aufbäumende Bewegung der Schlangen gleicht ins Bedrohliche gewendeten Schlangenlinien.

Die Übertragung der Schlangenlinie von einem Reptil auf eine Frauengestalt ist dabei für die bildenden Künste typisch und es ist wiederum die Inspiration durch die Malerei, die sich in dem Übergang der Schlangenlinien des Venus-Körpers in eine reale Schlange widerspiegelt. In den Illustrationen der biblischen Geschichte über das Kosten vom Baum der Erkenntnis prägt nämlich die sich in den Ästen des Baumes der Erkenntnis windende Schlange, die auf diesen Bildern für eine böartige Verführerin steht, was ihre Krümmung angeht, nicht selten auch die Gestalt Evas. Als Beispiel kann das Bild ‚Adam und Eva‘ von Hubert Goltzius aus dem frühen 17. Jahrhundert angeführt werden, in dem, so Maurer, „Eva serpentinata“ mit weich erhobenen Arm und entsprechendem Hüftschwung im direkten Anklang an die Schlange abgebildet sei, ja fast wie deren Fortsetzung aussehe: „In der heiklen Analogie, im Quiproquo, geht das Verführerische der Verführerin in die Verführte über. [...] Von daher trägt die ‚figura serpentinata‘ Konnotationen der Dämonie, des Bösen, des Teuflischen mit sich, oft dominant, oft ambivalent zwischen Angst und Entzücken, zwischen Schrecken und Zauber.“ (Maurer 2001:56) In ‚Das Marmorbild‘ wird demgegenüber zuerst die „Venus serpentinata“ geschildert, um erst zum Schluss als Pointe die biblische Paradiesschlange als Verführerin und Spenderin der Schlangenlinie erscheinen zu lassen.

²¹ Erotische Konnotationen prägen aufgrund der Verbindung von kurvigen Körperhaltungen und in zarter Fältelung über den Körper rieselnden Gewandungen etliche manieristische Bilder. Zu solcher Erotik bei Parmigianino vgl. Schneider (2012:207).

Der Bezug der grüngoldenen Schlange in ‚Das Marmorbild‘ zur biblischen Paradiesschlange wurde dabei – ungeachtet der Orientierung der Venus-Darstellung an der Malerei – schon öfters hergestellt²² und er ist durchaus begründet, weil in Eichendorffs Werk die christliche Thematik eine wichtige Rolle spielt. In diesem Fall handelt es sich um den Bezug zur Paradiesschlange, die in den traditionellen Auslegungen mit Teufel bzw. Satan in Verbindung gebracht wird.²³ Die Konstellation, in der die grüngoldene Schlange in ‚Das Marmorbild‘ auftaucht, weist nämlich einige spezifische Züge auf, durch die auch die biblische Paradiesszene geprägt ist. In beiden Fällen handelt es sich um die Verführung eines Mannes durch eine Frau, bei der eine Schlange präsent ist. Die Frau heißt in ‚Das Marmorbild‘ zwar nicht Eva und hat einen Namen aus der römischen Mythologie, sie steht jedoch in Opposition zu Bianca, die als Verkörperung der Maria verstanden werden kann.²⁴ Durch diese Konstellation, d. h. durch die Gegenüberstellung von Venus und der christlichen Bianca-Maria wird die Möglichkeit der Assoziation Venus’ mit Eva gestärkt. Letztendlich wird die Paradiesschlange auf Bildern häufig grün oder blau abgebildet, sodass auch die grüngoldene Farbe als ein Verweis auf die Paradiesschlange verstanden werden kann. Der Ausgang in ‚Das Marmorbild‘ ist zwar anders als in der Bibel, trotzdem reichen die Gemeinsamkeiten aus, um hinter der Verführung durch die Venus, an deren Seite eine Schlange erscheint, den Verweis auf die alttestamentliche Geschichte zu erkennen.

Die ganze biblische Szene bietet viele Deutungsmöglichkeiten, wobei zwei grundlegende Deutungsansätze auf ‚Das Marmorbild‘ zu beziehen sind. Erstens wird die alttestamentliche Szene von der Vertreibung aus dem Paradies häufig sexuell gedeutet: Die Schlange wird mit Eva identifiziert und sie verführt Adam zum Geschlechtsakt: „Noch andere erklären die ganze Geschichte auf eine hieroglyphische Art von der unordentlichen Lust zum Beyschlaffe.“ (Zedler 1961:1809) Zweitens wird das Gespräch mit der Schlange häufig als kein reales Geschehen gedeutet, sondern als Kampf mit der Versuchung im Inneren der ersten Menschen: „Einige meinen, die Schlange habe nicht geredet; sondern Moses schreibe hier nach Art der Morgenländer und führe sie redend ein, damit er die Gedanken der Eva desto deutlicher vorstellen möge [...]“. (Zedler 1961:1808f.) In ‚Das Marmorbild‘ kann man Anklänge an beide Auslegungen finden. Die Venus ist als ein Phantasiebild Florios entstanden und die Verführungsszenen können dementsprechend als ein innerer Kampf Florios mit der Versuchung verstanden werden. Darüber hinaus handelt es sich im Falle der Venus um eine erotisch attraktive Frau, sodass es sich anbietet, die Verführung sexuell zu interpretieren.

Die grüngoldene Schlange in ‚Das Marmorbild‘ ist neben der biblischen Paradiesschlange noch mit einem anderen christlichen Schlangentypus aufgeladen: Sie verweist auf die Schlangen, die den Rücken der mittelalterlichen Frau Welt zerfressen.²⁵ Frau Welt, die mittelalterliche Personifikation weltlicher Sinnesfreuden und weltlichen Glückes, erscheint von vorn als schöne betörende Frau, ihr Rücken ist aber voller Eiter, Ungeziefer, Würmer und Schlangen²⁶ und ihre allegorische Bedeutung kann folgendermaßen zusammengefasst werden:

²² Vgl. z. B. Pikulik (1977) oder Schumacher (1977:167).

²³ Diese Auslegung bevorzugt z. B. Zedlers Universallexikon, das in den Jahren 1731–1754 erschien und das in diesem Beitrag als Referenzwerk zur Überprüfung zeitgenössischer Weltanschauung und Erkenntnisse gebraucht wird. Unter den Stichworten „Schlange (verführerische)“ und „Schlange (listige)“ wird die Paradiesgeschichte behandelt. Es wird hier die herkömmliche Verbindung der Schlange mit dem Teufel privilegiert: „Schlange (verführerische) welche zwar eine natürliche Schlange gewesen, doch von dem Satan besessen“ Zedler (1961:1808).

²⁴ Der Name Bianca ist italienischer Herkunft und bedeutet „die Weiße“ bzw. „die Reine“, was mit dem Charakter der biblischen Maria korrespondiert.

²⁵ Diese Beobachtung hat schon Gisela Thiel (1956:265) gemacht.

²⁶ Häufige Bezüge auf Frau Welt gibt es in mittelalterlichen Liedern, sie wird auf Bildern dargestellt und sie taucht ebenfalls als Relief bzw. Statue in Kirchen auf. Eine der bekanntesten Frau-Welt-Abbildungen im deutschsprachigen Raum ist am Wormser Dom zu finden.

„Der ewige Kampf des Menschen zwischen Diesseits und Jenseits, die Polarität zwischen Sinneglück und Seelenfrieden, die nie abreißende Spannung zwischen Gut und Böse in der menschlichen Seele: sie haben in der allegorischen Frau Welt, in dem symbolischen Schandmal ihrer Rückseite immer neuen Ausdruck gefunden. Halb Engel, halb Dämon, verkörperte sich dem Mittelalter in dieser Gestalt die Macht der irdischen Lebensgüter, die Schönheit der Natur, die Freude der Sinne, aber auch die Vergänglichkeit alles Menschlichen, die Nichtigkeit des materiellen Strebens, die Eitelkeit jeglicher nur äußerlichen Lust.“ (Stammler 1959:76 f.)

Zu der herrlichen Venus gehören ebenfalls der Tod und die zeitliche Begrenztheit der menschlichen Lebensfreude und des unermesslichen Genusses. Dieses Vorübergehende wird hier jedoch nicht durch eine Schlange signalisiert, die der Venus direkt den Rücken zerfressen würde. Die in die Erde stürzende Schlange, das auf einmal zerfallene, mit Gras bewachsene Gemäuer, das noch kurz zuvor ein herrlicher Palast war, und die Schönheit und erotische Attraktivität der Frau Venus, die punktuell und schließlich endgültig zu Marmor bzw. zur Leiche erstarrt (vgl. z. B. M: 16, 31, 40), sind jedoch ein ausreichendes Signal für die Inbeziehungsetzung mit der mittelalterlichen Allegorie der Frau Welt.

Die wie buntgefleckte Schlangen aussehenden Blumen (vgl. M:41) sind für den Rezipienten schließlich ein Hinweis auf das Bild der antiken Echidna in der Novelle, die zur einen Hälfte eine schöne Frau und zur anderen Hälfte eine abscheuliche buntgefleckte Schlange ist. Ihre Beschreibung war im 19. Jahrhundert durch die Voßsche Übersetzung des Hesiod bekannt.²⁷ Außer der eigentümlichen buntgefleckten Haut ist es der ganze umfassende Bereich der Venus, wo auf einmal die Blumen wie Schlangen aussehen, der den Echidna-Kontext aktualisiert:

*Jene [Kallirhoe; M. B.] gebär von neuem ein unausringbares Scheusal,
Ungleich sterblichen Menschen sowohl, wie unsterblichen Göttern,
In dem gehöhleten Fels, die grausame Göttin Echidna:
Halb schönwangige Nymfe, mit freudiger Schnelle des Blickes,
Halb unermessliche Schlang', in furchtbare Größe gedehnet,
Buntgefleckt, rohressend im Schooß des heiligen Landes.
Dort ist unten die Kluft ihr gehöhlt in die Tiefe des Felsens,
Fern von sterblichen Menschen hinweg und unsterblichen Göttern;
Denn dort liehn ihr die Götter die ruchtbare Wohnung zum Antheil:
Graunvoll unter der Erd' in Arima hauset Echidna,
Sie die unsterbliche Nymf' in stets unaltender' Jugend.*
(Kern-von Hartmann 1911: V. 290–300)

Echidna ist als Wesen nicht nur wegen ihres äußeren Aussehens hybrid – sie ist unsterblich und altert nicht, sie ist weder eine Göttin noch ein Mensch. Sie lebt in der Erde, ist also ein chthonisches Wesen. Sie bildet eine Gefahr für den Menschen, denn sie ist grausam und frisst rohes Fleisch. Auch Venus in ‚Das Marmorbild‘ ist wunderschön, doch es schimmern durch sie Grausamkeit und Tod, und zwar immer, wenn sie zu totem Marmor erstarrt. Ihr Status ist ähnlich wie derjenige Echidnas fraglich – sie ist nicht Mensch, weil sie nur von Florio gesehen wird und weil sie aus Marmor entstehen und zu Marmor werden kann, und sie ist auch keine Göttin. Sie trägt zwar den Namen einer römischen Gottheit, die Privilegien einer Göttin genießt sie jedoch keineswegs. Sie erwacht nur im Frühling zum Leben und hat über Menschen und über die Welt nur begrenzte Macht, welche in der Verführung unreifer junger Männer besteht. Sie lebt abseits der Menschen im Refugium einer Ruine und ist eng mit Natur und Erde verbunden. Indem im Text auf Echidna Bezug genommen wird, wird Venus unbarmherzig als gefährliches Scheusal entziffert. Die sich bäumende Stellung, die bei

²⁷ Die Übersetzung ist 1806 erschienen.

den Schlangen in der Regel die Bereitschaft zum Verschlucken der Beute signalisiert,²⁸ entspricht dabei der Gewohnheit Echidnas, rohes Fleisch zu essen.

Die Schlangenlinien in ‚Das Marmorbild‘ entpuppen sich also in zunehmender Steigerung als eine Schlange, durch die gleichzeitig an die biblische Paradiesschlange, die Frau Welt und die antike Echidna erinnert wird. Alle diese aktualisierten Kontexte sind der Gestalt Venus zuzuordnen und sie dekodieren Florios Neigung zu den immer stärker gewundenen Schlangenlinien als unwiderstehliche Verführung zu etwas Unerwünschtem.

4. Exaltierte *figurae serpentinae* als Sinnbild einer „falschen“ Kunst bzw. einer „falschen“ Romantik

Wofür in der Novelle steht jedoch genau die durch die *figurae serpentinae* geprägte Venus? Die übliche Deutung, die sie als Verkörperung der „falschen Romantik“²⁹ versteht, wird hier nicht vorbehaltlos als die alleingültige Deutung akzeptiert. Es steht jedenfalls fest, dass Venus mit der Kunst viel zu tun hat. Schon die Tatsache, dass sie einmal mit einer Laute erscheint und singt (vgl. M: 20f.), lässt sie in dieser Szene als Muse erscheinen (vgl. Beller 1968: 135). Auch die Schlangenlinien, die ein bekanntes Stilmerkmal der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts waren und die im ästhetischen Diskurs um 1800 thematisiert wurden, rücken Venus der Problematik des künstlerischen Schaffens bzw. ästhetischen Fragen nahe. Durch das Aufgreifen zweier kunstgeschichtlicher Epochen in ‚Das Marmorbild‘, der Renaissance und des Manierismus, bietet der Text eine allgemeine Aussage über die Möglichkeit des künstlerischen Schaffens.

Der Bezug auf diesen kunsthistorischen Diskurs ist dabei nicht unwahrscheinlich, denn in der Zeit, als ‚Das Marmorbild‘ entstand, gab es im deutschsprachigen Raum etliche kunsthistorische und ästhetisch fundierte Kommentare zu der manieristischen *figura serpentina*. Die Grundlage für die Äußerungen zu diesem Stilmittel bildeten Vasaris umfangreiche biographische Kunstlexika (im Original erschienen in fünf Bänden in den Jahren 1550 und 1568). Diese gab es zur Zeit der Entstehung der Novelle ‚Das Marmorbild‘ noch nicht in deutscher Übersetzung, sodass die Leserschaft Vasari nicht unmittelbar rezipieren konnte.³⁰ Seine Gedanken wurden dem deutschen Publikum zwar durch deutschsprachige Texte vermittelt, doch sie wurden dabei modifiziert, besonders was die Bewertung der Kunstwerke und einzelner Künstler anging. Als ein Beispiel sollen zwei Zitate zu Parmigianino, einem typischen Vertreter der manieristischen Malerei, angeführt werden. Im Unterschied zu Vasari (2009:15, 28), der in Bezug auf Parmigianino nur Lobendes sagt, gibt es auf deutschsprachigem Gebiet im 18. Jahrhundert bereits leichte Einwände gegenüber Parmigianinos

²⁸ „Die übrigen Theile, so an den Schlangen noch zu bemercken, sind, daß sie einen langen subtilen Rachen haben: und dieweil sie von ungemein grosser Begierde und Freßigkeit sind, und die Speise gleich in den Magen haben wollen, bäumen sie sich auf, und erheben sich mit dem halben Vorderleibe von der Erde, damit nur das Fressen desto eher in den Magen komme.“ Zedler (1961:1772)

²⁹ Unter dem Begriff falsche Romantik wird hier das lebensabgewandte, von der Realität und vom (christlichen) Glauben entfernte künstlerische Schaffen im Zeichen einer ausschweifenden Phantasie verstanden, wie dieses einige Texte der Spätromantik nach manchen Interpreten abweisen und das sie als typisch für die früheren Phasen der Romantik halten. Diesen Begriff benutzt in seiner Deutung von ‚Das Marmorbild‘ beispielsweise Eberhardt: „In ‚Das Marmorbild‘ – erschienen 1819 – erfährt die Todesverfallenheit und der Untergang der gottfernen, falschen romantischen Dichtung eine radikale Darstellung im Auftreten und Versinken der Venusdame. Der junge Dichter Florio ist nahe daran, ihren Verlockungen zu erliegen und dafür seine Liebe zu Bianca, wiederum einer Gestalt der wahren Dichtung, aufzugeben.“ Eberhardt (2004:77 f.)

³⁰ Aus dem Italienischen wurde Vasari erst seit 1836 von Ludwig Schorn übersetzt (vgl. Wiethölter 1989:200, Anm. 32).

Stil.³¹ Ein Beispiel dafür wäre William Hogarth, der Parmigianino im Sinne Vasaris zwar noch im Großen und Ganzen lobt, der jedoch bereits von Fehlerhaftigkeit in Bezug auf die Proportionen mancher porträtierten Figuren spricht. Die anmutigen Unstimmigkeiten in den Verlängerungen des Halses, der Ober- und Unterschenkel bei Parmigianino werden von Hogarth zwar gepriesen, die Disproportionalität wird jedoch bereits als beachtlich empfunden (vgl. Hogarth 2008:132 f.).³² Zu diesem Punkt und zu dem übermäßigen Gebrauch von Schlangenlinien äußert sich Johann Dominik Fiorillo in seiner umfangreichen ‚Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten‘, die in den Jahren 1815–1820 erschienen ist und deren Grundlage ebenfalls Vasaris Biographien bildeten, eindeutig kritisch:

„In der That verband er [Parmigianino; M. B.] mit einer tiefen Kenntniß der Anatomie eine sehr richtige Zeichnung, die man vorzüglich in vielen von ihm mit der Feder entworfenen Skizzen, welche in mehreren Cabinettern aufbewahrt werden, bewundert. Ich kann Algarottis von Mengs bestätigtes Urtheil nicht mißbilligen, daß sich Francesco [d. h. Parmigianino; M. B.] öfter einer gewissen gesuchten Grazie, die an Ziererey gränzt, bestrebe, und obgleich Lomazzo dieses durch genaue Kenntnisse der Optik vertheidigen will, so mißfällt mir dennoch der Mißbrauch der Schlangenlinien und das Einwickeln der Glieder in den Gemälden des Parmigianino. Allein dieser Künstler hat so unendlich viele Reize, daß ich nicht umhin kann, ihn unter den wenigen großen Künstlern einen Platz mit einzuräumen.“ (Fiorillo 1997:347)

Parmigianino genießt bei Fiorillo einerseits große Anerkennung, andererseits wird sein Hang zum Schwulst, die Disproportionalität einiger seiner Figuren, die Verdrehung ihrer Gliedmaßen zugunsten von Schlangenlinien und ihre übertriebene Anwendung eindeutig negativ bewertet. Wenn man Eichendorff als einen Beteiligten an der Diskussion zur manieristischen Schlangenlinie verstehen soll, so ist seine Stellungnahme zu einer übermäßigen und ungebändigten Schlangenlinie negativ und entspricht der Beurteilung Fiorillos und somit auch der allgemeinen abschätzigen Bewertung der zur Disproportionalität tendierenden manieristischen Kunst.

„Das Marmorbild“ setzt das Dilemma, das mit einer passenden Anwendung der Schlangenlinie zusammenhängt und das Eichendorff offensichtlich an den zeitgenössischen Diskurs anlehnt, in dem Hogarths Lobpreisung der Schlangenlinien und die kunstgeschichtliche Kritik der manieristischen *figura serpentinata* aufeinanderstoßen, mit der Problematik der künstlerischen Produktion allgemein in Verbindung: Es ist schwierig, bei einer künstlerischen Produktion die ideale Balance zu halten – der Schritt von einer angenehm zu einer schwulstig wirkenden Schlangenlinie ist klein. Anders und allgemeiner formuliert, würde dies heißen, dass es nicht viel ist, was eine sinnvolle künstlerische Aussage von einem nichtssagenden Kunstprodukt trennt. Dieses kann auch unversehens zu einer bloßen Ziererei werden, die als pompöse Hülle das Nichts zu vertuschen versucht, das sich hinter dem Gewimmel von Linien bzw. hinter dem oberflächlichen Geplauder versteckt. Dabei rückt hier die Art der Aussage, nicht der Inhalt, in den Vordergrund, wie es auch in der manieristischen Malerei

³¹ Solche kritischen Stimmen entsprechen durchaus dem europäischen Diskurs zum Manierismus, der diese Kunstrichtung seit dem 17. Jahrhundert abschätzig beurteilte. Die manieristische Kunst galt allgemein als eminent anticlassischer Stil, als Phänomen der Dekadenz. Erst im dritten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts wurde dieses verlorene Jahrhundert durch einige Kunsthistoriker wiederentdeckt (vgl. Bousquet 1985:9 f.).

³² Hinsichtlich der kritischen Beurteilung des Manierismus vom 17. bis zum 20. Jahrhundert handelt es sich hier offenbar um eine gedämpfte Kritik der manieristischen *figura serpentinata*. Dies wurzelt darin, dass Hogarth eine passend gekrümmte Schlangenlinie als Schönheitsideal vorstellt und auch die anderen, übertriebenen Formen der Schlangenlinien nicht verwirft.

der Fall ist (vgl. Bousquet 1985:12).³³ Am deutlichsten wird die Eigenart eines solchen scheinbar künstlerischen Produkts in der Passage veranschaulicht, in der Florio Venus das letzte Mal trifft:

Diese [Venus; M. B.] ließ sich in ihrem anmutigen Geschäft nicht stören. Bald etwas an ihrem dunklen duftenden Lockengeflecht verbessernd, bald wieder im Spiegel sich betrachtend, sprach sie dabei fortwährend zu dem Jüngling, mit gleichgültigen Dingen in zierlichen Worten holdselig spielend. (M:37)

Die Verbesserung des Lockengeflechts ist hier ein fortdauerndes selbstgenügsames Spiel mit den Schlangenlinien. Die Spiegelung der diversen Stadien der sich verändernden Frisur vervielfältigt zwar das Berauschte der ganzen Szenerie, sodass man *trunken* und *geblendet* (M:37) werden kann, doch es ist eine Dichtung, die auf „zierlichen Worten“ basiert, hinter denen sich ein Nichts verbirgt, lauter „gleichgültige Dinge“. Von einer solchen Kunst können die Augen zwar vergehen, die Wahrnehmung eines solchen Kunstwerks wird jedoch nach dem Moment der ersten größten Entzückung beinahe schmerzlich. Das Nichts und der Abgrund werden hinter dem Gewimmel von Locken und Worten spürbar, das Kunstprodukt erweist sich als starr.

Die gleiche Konfusion, die ein Rezipient bei der Wahrnehmung solcher Kunstprodukte empfindet, d. h. das Schwanken zwischen unermesslicher Faszination und auswegloser Trostlosigkeit, gelten auch für den Produzenten eines solchen Kunstproduktes. Und dieses möchte auch ‚Das Marmorbild‘ in erster Linie transparent machen – es ist sehr wichtig für den Künstler, einem bestimmten Ziel bei seiner künstlerischen Tätigkeit nachzugehen und dem Kunstwerk eine sinnvolle Botschaft einzuverleiben. Denn die Möglichkeit, sich ohne jegliche kritische Reflexion in das Schaffen zu stürzen, ist eine große Versuchung und birgt die Gefahr, dass der Künstler das Ziel des künstlerischen Schaffens verfehlt und ein nichtssagendes und verwirrtes Kunstprodukt hervorbringt.

Für das Erfassen der Kritik der ins Zierliche und in Eichendorffs Sicht ins Unerwünschte geratenen künstlerischen Produktion können moderne kunsthistorische Erläuterungen zum Manierismus zu Rate gezogen werden. Obwohl sie im Unterschied zu Eichendorff nicht wertend sind, fassen sie sehr prägnant diejenigen Merkmale des Manierismus zusammen, die Eichendorff als Kritik an einer allgemein gefassten unpassenden künstlerischen Produktion nutzt.

„Der Bewegungsbegriff des ‚serpentina‘-Stils verändert demnach gründlich den in der Hochrenaissance etablierten Begriff der Komposition. Eines ikonographischen, zweckhaften Sinnes bar, ist die ‚serpentina‘-Rhythmik vielmehr ein Ondulieren in sich selber, ein Selbstgespräch – Bewegtheit als bewegte Form, andauernd, als ein internes Geschehen.“ (Maurer 2001:48)

Für das vermehrte Einsetzen von Schlangenlinien der Hochrenaissance stehen im Text die fortwährenden Bewegungen der Schleier, Gewänder und Locken der Venus, die sich häufig im Wasser bzw. im Spiegel widerspiegeln und die als sinnlose, um des Selbstwillens eingesetzte Künstelei von Eichendorff verworfen werden. Die Mode der Verwendung der *figura serpentina*, mit der die Deformation des Gemalten Hand in Hand geht, findet ihren Höhepunkt am Ende des 16. Jahrhunderts:

„In der ‚High Maniera‘ der Jahrhundertwende breitet sie sich vollends aus, in den narrativen wie auch in den repräsentativen und den dekorativen Aufgaben der Grossmalerei. Sie kommt den naturfernen, artistischen Ambitionen der Generation *Salviatis* und *Vasaris* entgegen. Neben der Einzelfigur erfasst das ‚Serpentine‘ auch ganze Strukturfelder, unabhängig von bestimmten Zwecken und Inhalten, in einer Vielzahl von Effekten, zur ‚ostentation artis‘.“ (Maurer 2001:65)

³³ Im Manierismus kommt es zu einer starken Verselbstständigung der künstlerischen Gestaltungsmittel, wie Form oder Farbe, gegenüber dem dargestellten Thema (vgl. Etschmann/Hahne/Trusty 2004:176).

Die Schlangenlinie wird zu einer „Manier“, die ein rein künstlerischer Effekt ist: „Die ‚serpentinata‘-Bewegung kann nichts wollen und nichts vollbringen. Sie kennt keine zweckhafte Anstrengung, kein Ziel ausser sich selbst; keine andere Funktion, als sich in sich selber zu bewegen, sich zu verzehren nach der Art der Flamme.“ (Maurer 2001:42). Eine Steigerung dieser Tendenzen beobachtet Maurer bei Tintoretto und Greco, die die figura serpentinata in die Grenzbereiche von Ekstasen und Visionen versetzen (vgl. ebd.:68). Auch Venus ist ein solches ekstatisches Produkt der eigenen Phantasie Florios bzw. ein ekstatisches Kunstprodukt. Venus steht für eine Kunstproduktion, die keine Transzendenz bietet, denn sie hat nur sich selbst als Ziel. Zugleich steht Venus für die Gefahr einer solchen, in sich oberflächlichen Kunstproduktion, wenn man an die Schlangen denkt, die das Wesen einer solchen scheinbaren Kunst enthüllen.

Venus verkörpert eine derart gefährliche künstlerische Produktion schon von Anfang an, obwohl hier die Schlangenlinien ihr narzisstisches Spiel noch nicht zum Höhepunkt gebracht haben. Als Florio Bianca sein erstes Lied singt, eröffnet sich ihm das blendende Reich der Kunst, vor dem er wie verzaubert steht.

So in Gedanken schritt er noch lange fort, als er unerwartet bei einem großen, von hohen Bäumen rings umgebenen Weiher anlangte. Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grund aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume hin und her. (M:15 f.)

Florio ist hier in der Rolle eines Beobachters, der ein eigentümliches Bild rezipiert, das zum Teil ein Produkt seiner eigenen Phantasie ist und von dem er stark bezaubert wird. Hintergründig schleicht sich jedoch eine andere Wahrnehmung ein – die Wellen des Weihers, aus dem die Venus eben gestiegen zu sein scheint, kräuseln sich trübe um das starre, leblose Marmorbild:

Je länger er hinsah, je mehr schien es ihm, als schüge es die seelenvollen Augen langsam auf, als wollten sich die Lippen bewegen zum Grusse, als blühe Leben wie ein lieblicher Gesang erwärmend durch die schönen Glieder herauf. Er hielt die Augen lange geschlossen vor Blendung, Wehmut und Entzücken. – Als er wieder aufblickte, schien auf einmal alles verwandelt. Der Mond sah seltsam zwischen Wolken hervor, ein stärkerer Wind kräuselte den Weiher in trübe Wellen, das Venusbild, so fürchterlich weiß und regungslos, sah ihn fast schreckhaft mit den steinernen Augenhöhlen aus der grenzenlosen Stille an. Ein nie gefühltes Grausen überfiel da den Jüngling. Er verließ schnell den Ort [...]. (M:16)

Die wunderschöne Venus, die noch kurz davor selbstverliebt ihre Schönheit im Weiher betrachtete, in dem sie geboren wurde, erstarrt und sieht wie eine Leiche aus. Wenn man die aus dem Weiher hervorgekommene Venus metaphorisch als das Hervorbringen eines Kunstprodukts aus dem Chaos versteht, so ist der Versuch einer künstlerischen Aussage misslungen. Eine Kunstaussage, die aus diesem chaotischen Arsenal von einer unendlichen Menge von Varianten – dem Weiher – hervorgebracht wird, droht das verfolgte Ziel zu verfehlen und vermag nicht, ihre Starre zu verdecken. Hinter dem lieblichen Trugbild gibt es in Wahrheit Starrheit (Marmor) und Chaos (der sich in trüben Wellen kräuselnde Weiher). Florio wird in einem magischen Kreis gefangen gehalten, der eine bloße Spiegelung des Kunstprodukts in dem chaotischen Potenzial der künstlerischen Produktion bietet. In der Kreisbewegung sowie im Verfolgen unzähliger fließender Schlangenlinien kann man sich verfangen, ohne sich der Länge dieses Verharrens bewusst zu sein:

„Aber wo seid Ihr denn so lange herumgeschwebt?“, schloss er [Fortunato; M. B.] endlich lachend. – Um keinen Preis hätte Florio sein Geheimnis verraten können. „Lange?“ – erwiderte er nun, selber erstaunt. Denn in der Tat war der Garten unterdes ganz leer geworden, alle Beleuchtung fast erloschen, nur wenige Lampen flackerten noch ungewiss, wie Irrlichter, im Winde hin und her. (M:32)

Die Zeit, die Florio mit Venus, d. h. mit der das Ziel verfehlenden Kunstproduktion, verbracht hat, ist viel länger, als er es in Gegenwart der Venus empfunden hat. Dabei täuschen die Kreisbewegungen, Spiegelungen und iterativen Bewegungen die Vielschichtigkeit des jeweiligen Kunstproduktes bloß vor, denn es sind lediglich gleichgültige Dinge im Mantel zierlicher Worte, es sind nur vergoldete Kugeln, mit denen einformig plätschernde Springbrunnen spielen bzw. Vögel, die wie bezaubert in der Luft hin und her „flattern“ oder Blumenkelche, die im leisen Wind hin und her schwanken (vgl. M: 20).³⁴ Mit der Tatsache eines drohenden Fehlgriffs während des dichterischen Schaffens wird Florio immer wieder konfrontiert, ohne sich dessen bewusst zu werden.

Woraus genau diese gleichgültigen Dinge in der Hülle zierlicher Wörter geschöpft werden, für die die anrühige manieristische figura serpentina und somit auch Venus als ihre Verkörperung stehen, darauf geben uns die Empfindungen Florios Antwort, aufgrund derer Venus jeweils erscheint und die mit ihrer Erscheinung in Verbindung stehen. Es sind vor allem erotische Phantasien (vgl. M:15), eine rege Einbildungskraft und Erinnerungen aus der Kindheit (vgl. M:38 f.), die in der Lage sind, die beobachtete Umgebung umzuwandeln und unreal wahrzunehmen und Unvollständiges bzw. Verfallenes zu einer Ganzheit zusammenzufügen. Dies ist jedoch nicht alles, was als chaotisches Substrat für ein verwirrtes Kunstprodukt verantwortlich ist oder für die Unmöglichkeit, sich künstlerisch zu äußern. Die Venus steht aufgrund ihrer unterschiedlichen Erscheinungsvarianten offensichtlich für das umfangreiche kulturelle Erbe der okzidentalen Kultur. In ihr sind nämlich ganz verschiedene Darstellungsmöglichkeiten zusammengefasst, wie diese antike Gottheit künstlerisch seit der Antike präsentiert wurde. Katharina Weisrock zählt ihre verschiedenen Erscheinungsvarianten in der Kunstgeschichte auf, auf die man in ‚Das Marmorbild‘ trifft:

„Die Venus des Marmorbildes präsentiert sich abwechselnd in den Bildvorstellungen der Antike, der Renaissance, des Barock und des Rokoko. Wir sehen sie als Torso einer klassischen Götterstatue, als Brunnenfigur, als ruhende Liebesgöttin mit ihren Attributen, als Vanitas, als Flora und schließlich als Salondame bei der Toilette.“ (Weisrock 1990:120)

Es wundert nicht, dass Florio bei der Beobachtung der Dame, die immer wieder neue Bezüge zu einzelnen kulturellen Epochen herstellt, die Augen übergehen. Indem die verschiedenen Erscheinungsformen der antiken Gottheit in unterschiedlichen Epochen in der Venus-Gestalt aufgerufen werden,³⁵ steht diese zugleich für den unübersichtlichen Palimpsest-Charakter der Kunstgeschichte, als deren jeweils oberste Schicht der zeitgenössische Künstler an dem Prozess der Überschreibung und Neuverwertung des Gewesenen teilnimmt. Mit der Aufdeckung immer tieferer Schichten kann ihm jedoch schwindelig werden, denn das Wissen um die unermessliche Fülle und um die geschichtliche Tiefe kann die eigene künstlerische Produktion hemmen. Oder aber es kann durch die Verwendung zu vieler beliebig ausgewählter Verweise auf das einst Produzierte wiederum ein Nichts in der Hülle wechselnder Bilder darstellen.

³⁴ Zu den Gärten bei Eichendorff vgl. Seidlin (1966) und Alewyn (1966).

³⁵ In der Venus-Gestalt in ‚Das Marmorbild‘ werden auch unterschiedliche mythologische Venus-Varianten vereinigt: In den meisten Szenen hat sie Attribute einer mythischen Frühlings- und Liebesgöttin (vgl. Weisrock 1990:120). Doch durch ihren Hang zur Erstarrung und aufgrund ihres tödlichen Aussehens ist sie zugleich Venus libitina, die Todesgöttin. Näheres zu Venus libitina vgl. Gockel (1974).

Darüber hinaus steht Venus in ‚Das Marmorbild‘ für alle unterschiedlichen Kunstmedien: Sie erscheint als Statue und Bild, äußert sich in Schlangenlinien und repräsentiert somit den Bereich der bildenden Künste. Sie singt und spielt Laute, ist also musikalisch. Sie spricht in zierlichen Worten und singt Lieder, d. h. sie produziert Texte. In ihr sind viele Kunstrichtungen erfasst, und sie verkörpert somit die Kunst als Ganzes und die Problematik der künstlerischen Produktion allgemein. Wenn man erwägt, was Venus alles in sich verbindet, verwundert es nicht, dass Florio bei ihrem Anblick geblendet ist (vgl. M: 16) und dass er diesem Bilderreichtum fast erliegt. Und es wundert auch nicht, dass Venus Florio bekannt vorkommt, als ob er sie schon lange vor der ersten Begegnung gekannt hätte. Denn sie steht für das Unermessliche und Nichtzubewältigende der Kunstgeschichte, das ständig an nächste Generationen überliefert und ständig von neuen Künstlern aufgegriffen und variiert wird. Als Teil dieser kulturellen Prozesse und als ein potenzieller Akteur muss Florio Venus bereits wenigstens teilweise kennen:

Florio stand in blühende Träume versunken, es war ihm, als hätte er die schöne Lautenspielerin schon lange gekannt und nur in der Zerstreung des Lebens wieder vergessen und verloren, als ginge sie nun vor Wehmut zwischen dem Quellenrauschen unter und riefte ihn unaufhörlich, ihr zu folgen. (M:21)

Als ihm Venus entgegnet: *ein jeder glaubt mich schon einmal gesehen zu haben, denn mein Bild dämmert und blüht wohl in allen Jugendträumen mit herauf (M:39)*, muss dies nicht unbedingt nur auf adoleszente erotische Phantasien bezogen werden, wie es häufig in der Marmorbild-Forschung getan wurde (vgl. Eichner 1989 oder Böhme 1981), sondern auf junge, potenziell werdende Künstler. Florios Gefühl, dass er einige Bilder, auf die er im Zusammenhang mit Venus trifft, schon einmal gesehen hat, ist ein Beweis dafür, dass er als Rezipient mit den Kunstwerken früherer Epochen seit der Kindheit vertraut ist:

Da flog es ihn plötzlich wie von den Klängen des [christlichen; M. B.] Liedes draußen an, dass er zu Hause oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen, hinten einen weiten Garten mit vielen Springbrunnen und künstlich geschnittenen Alleen, gerade so wie vorhin der Garten draußen erschienen. Auch Abbildungen von Lucca und anderen berühmten Städten erinnerte er sich dort gesehen zu haben. (M:38 f.)

Nach dem Erklingen des erlösenden christlichen Liedes fängt Florio an, sich in seinem kulturellen Erbe zu orientieren. Nun ist er in der Lage, die gerade betrachteten Bilder, die ihm unheimlich, weil bekannt und lebendig, vorkommen, auf andere ähnliche Rokokobilder zurückzuführen, die er als Kind zu Hause gesehen hat. In diesem Moment der Ernüchterung kommen auch die Schlangenlinien, von denen es am Körper der Venus in der vorangehenden Verführungsszene nur so wimmelte, zum Stillstand. Durch die Zuwendung zum christlichen Gott wird Florio nicht mehr von der Wahrnehmung einer Unmenge bestehender Kunstprodukte, Stile, von eigenen Emotionen und Erfahrungen paralytisiert, sondern der Blick eines Christen fungiert als Katalysator im Bereich der Impulse für eine künstlerische Produktion und als ein Spender eines transzendentalen Sinns, der dem Kunstwerk eingepreßt wird.

Die christliche Perspektive, die von den zahlreichen Optionen der künstlerischen Produktion einen zu bewältigenden Ausschnitt auswählt, der dann als Basis für das Schaffen eines Kunstwerks fungiert, repräsentiert Bianca. Dieser ausgewählte Ausschnitt wird in der Novelle durch die Attribute repräsentiert, die zugleich Bianca und Venus angehören sowie durch die visuelle Ähnlichkeit beider Frauengestalten. Bianca zeigt, was von dem unermesslichen Bereich der künstlerischen Anregungen für die christlich orientierte Kunstproduktion akzeptabel ist, damit ein „reines“³⁶ Kunstwerk mit

³⁶ Vgl. die Bedeutung des Namens Bianca in Anm. 24.

einer klaren Botschaft entsteht. So dürfen auch die Schlangenlinien in der künstlerischen Produktion präsent sein, wenn sie nicht ins Maßlose geraten: *Mitten unter ihnen erblickte er die schöne Nachbarin wieder. Aber der fröhliche Blumenkranz fehlte heute in den Haaren, ohne Band, ohne Schmuck wallten die schönen Locken um das Köpfchen und den zierlichen Hals.* (M:33) Die offenen lockigen Haare, d. h. das ungebändigte Spiel mit eigener Phantasie und Erinnerungen, das Formenspiel und das Verweisen auf unterschiedliche Bestandteile des kulturellen Erbes, müssen jedoch eher ausnahmsweise zur Schau gestellt werden, denn Bianca trägt außer an dieser einen Stelle die Haare nie offen. Vielmehr wird eine künstlerische Produktion bevorzugt, deren Ergebnis ein durchdachtes und durchkomponiertes Kunstwerk ist: *Florio stand noch still geblendet, selber wie ein anmutiges Bild, zwischen den schönen schweifenden Bildern. Da trat ein zierliches Mädchen [Bianca; M. B.] an ihn heran, in griechischem Gewande leicht geschürzt, die schönen Haare in künstliche Kränze geflochten.* (M:26) In künstliche Kränze gebundene Haare sind bei Bianca auf jeden Fall die Regel und sie sind den unkontrolliert wallenden, offenen und lockigen Haaren vorzuziehen. Ein Beispiel für ein solches künstlerisches Schaffen sind die Lieder Fortunatos. Auch er darf das Venerische lobpreisen, doch der christliche Standpunkt muss in jedem Lied präsent sein.

Aus christlicher Sicht wird die Obsession mit Phantasie, Erotik, Ziererei negativ bewertet, und dem Künstler droht in diesem Fall der Untergang. Eine solche oberflächliche Kunst wird schließlich in der Verführungsszene mit dem Sündenfall der ersten Menschen oder mit der betörend schönen Frau Welt identifiziert und mit der den Augenblick genießenden Wonne, deren Kehrseite jedoch das Nichts bildet, d. h. die Schlangen, Würmer und Kröten, die den Rücken der Frau Welt zerfressen. Nicht so stark wird in dieser Situation auf Echidna angespielt, denn es erscheint hier kein tatsächliches buntgeflacktes Reptil, sondern es sind nur exotische Blumen, die an Echidna erinnern. Es ist der gewählte christliche Zugriff, der Echidna, als eine andere Art von Verbildlichung der Verführung zur unerwünschten Kunstproduktion, nicht als eine der grüngoldenen Schlange ebenbürtige buntgeflackte Schlange erscheinen lässt. Umso wichtiger ist jedoch dieser hintergründige Hinweis auf Echidna. Er lässt nicht daran zweifeln, dass es auch andere Optionen gibt als ein christliches Substrat für das künstlerische Schaffen. Möglicherweise ist es auch ein Hinweis auf die vorchristliche Zeit der Antike, in welcher bei künstlerischem Schaffen kein christlicher Bezug hergestellt werden konnte und dennoch große Kunstwerke entstanden. Ob auch in der Gegenwart dem Künstler andere akzeptable Bezugspunkte als das Christentum zur Verfügung stehen, an denen er sich bei seiner künstlerischen Tätigkeit orientieren kann, und welche diese sein könnten, wird in der Novelle nicht beantwortet.

Was die bestehenden Interpretationen zu ‚Das Marmorbild‘ betrifft, verwundert es nicht, dass Venus häufig als Verkörperung der „falschen Romantik“ verstanden wurde. Die Kennzeichen der künstlerischen Produktion, für die Venus steht, sind größtenteils auch Merkmale des von den Frühromantikern propagierten künstlerischen Schaffens: Hingabe an eigene Phantasie, Reflexivität und fortwährende Spiegelung des Dargestellten, Tendenz zur Verbindung von Heterogenem, verehrender Bezug auf frühere Epochen, Vermengen von Kunstgattungen und kulturellen Traditionen etc. Die problematische (früh)romantische Produktion kann dabei als ein historisches Beispiel des „venerischen“ künstlerischen Schaffens verstanden werden, das gerade in den späteren Phasen der Romantik durch die Zuwendung zum Christentum eine Korrektur erfahren hat. Fortunatos Lieder, in denen neben dem Christentum auch das Venerische seinen Platz findet, und Echidna, die die durch Venus repräsentierte Kunstproduktion mit einem anderen als dem christlichen Korrektiv als verderblich entlarvt, sind ein Zeugnis dafür, dass es hier nicht um einen bloßen Gegensatz zwischen christlich orientierter Kunst und einer nicht konfessionellen Kunst geht, sondern um allgemeine Fragen der künstlerischen Produktion.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- EICHENDORFF, Joseph von (2008): *Das Marmorbild*. Stuttgart.
- FIORILLO, Johann Dominik (1997): *Sämtliche Schriften*. Bd. 2.1. Geschichte der zeichnenden Künste von ihrer Wiederauflebung bis auf die neusten Zeiten. Hildesheim; Zürich; New York.
- GOETHE, Johann Wolfgang (1997): *Der Sammler und die Seinigen*. Amsterdam; Dresden.
- HOGARTH, William (2008): *Analyse der Schönheit*. Hamburg.
- PAUL, Jean (1962): Palingenesien. In: MILLER, Norbert (Hrsg.): *Jean Paul. Werke*. Bd. 4. München, S. 717–924.
- SCHILLER, Friedrich (1992): Kallias oder über die Schönheit. In: JANZ, Rolf-Peter (Hrsg.): *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Bd. 8. Theoretische Schriften. Frankfurt a. M., S. 276–329.
- TIECK, Ludwig (1988): Der junge Tischlermeister. In: FRANK, Manfred / KLUSSMANN, Paul Gerhard / RIBBAT, Ernst / SCHWEIKERT, Uwe / SEGEBRECHT, Wulf (Hrsg.): *Ludwig Tieck. Schriften in zwölf Bänden*. Bd. 11. Frankfurt a. M., S. 9–418.
- ZEDLER, Johann Heinrich (1961): *Grosses vollständiges Universal-Lexikon*. Bd. 34. Graz.

Sekundärliteratur:

- ALEWYN, Richard (1966): Eine Landschaft Eichendorffs. In: STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt, S. 19–43.
- BELLER, Manfred (1968): Narziß und Venus. Klassische Mythologie und romantische Allegorie in Eichendorffs Novelle „Das Marmorbild“. In: *Euphorion*, Nr. 62(2), S. 117–142.
- BÖCHER, Otto (2002): Teufel VIII. In: MÜLLER, Gerhard (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 33. Berlin; New York, S. 141–147.
- BÖHME, Hartmut (1981): Romantische Adoleszenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: BOHNEN, Klaus / JØRGENSEN, Sven Aage / SCHMÖE, Friedrich (Hrsg.): *Literatur und Psychoanalyse*. Kopenhagen; München, S. 133–176.
- BOUSQUET, Jacques (1985): *Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520 bis 1620*. München.
- EBERHARDT, Otto (2004): *Eichendorffs Erzählungen „Das Schloss Dürande“ und „Die Entführung“ als Beiträge zur Literaturkritik*. Würzburg.
- EICHNER, Hans (1989): Zur Auffassung der Sexualität in Eichendorffs erzählender Prosa. In: KESSLER, Michael/KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposions, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen, S. 37–52.
- ETSCHMANN, Walter / HAHNE, Robert / TLUSTY, Volker / KAMMERLOHR, Otto (2004): *Kunst im Überblick. Stile – Künstler – Werke*. Oldenbourg.
- GOCKEL, Heinz (1974): Venus-Libitina. Mythologische Anmerkungen zu Mörikes Peregrinazyklus. In: *Wirkendes Wort*, Nr. 24, S. 46–56.

- GRAEVENITZ, Gerhart von (1994a): *Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes „West-östlichen Divan“*. Stuttgart; Weimar.
- GRAEVENITZ, Gerhart von (1994b): Locke, Schlange, Schrift. Poetologische Ornamente der Lyrik. (Zesen, Klopstock, Goethe, Handke). In: KOTZINGER, Susi / RIPPL, Gabriele (Hrsg.): *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske. Konferenz des Konstanzer Graduiertenkollegs „Theorie der Literatur“ veranstaltet im Oktober 1992*. Amsterdam, S. 241–262.
- HANSS, Karl (1989): *Joseph von Eichendorff. Das Marmorbild. Aus dem Leben eines Taugenichts*. München.
- HENNING, Andreas / KOLB, Karin / MARX, Harald / NEIDHARDT, Uta / WENIGER, Matthias (2007): *Gemäldegalerie Alte Meister in Dresden*. München; Berlin.
- HOLLENDER, Christoph (1995): Der Diskurs von Poesie und Religion in der Eichendorff-Literatur. In: GÖSSMANN, Wilhelm / HOLLENDER, Friedrich (Hrsg.): *Joseph von Eichendorff. Seine literarische und kulturelle Bedeutung*. Paderborn, S. 163–232.
- KARL, Sabine (1996): *Unendliche Frühlingssehnsucht. Die Jahreszeiten in Eichendorffs Werk*. Paderborn; München; Wien; Zürich.
- KITTLER, Friedrich A. (2003): *Aufschreibesysteme. 1800-1900*. München.
- KRAUSSE, Anna-Carola (1995): *Geschichte der Malerei. Von der Renaissance bis heute*. Köln.
- MAURER, Emil (2001): *Manierismus. Figura serpentina und andere Figurenideale. Studien, Essays, Berichte*. München.
- OESTERLE, Günter (2006): Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen „Der goldne Topf“. In: STEINECKE, Hartmut (Hrsg.): *E. T. A. Hoffmann. Neue Wege der Forschung*. Darmstadt, S. 60–96.
- PIKULIK, Lothar (1977): Die Mythisierung des Geschlechtstriebes in Eichendorffs „Das Marmorbild“. In *Euphorion*, 71(2), S. 128–140.
- REIFENSCHIED, Beate (1994): Raffael in den Bildmedien des 18. Jahrhunderts. In: VIETTA, Silvio (Hrsg.): *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*. Stuttgart; Weimar, S. 33–60.
- SAUTER BAILLIET, Theresia (1972): *Die Frauen im Werk Eichendorffs. Verkörperungen heidnischen und christlichen Geistes*. Bonn.
- SCHLAGINTWEIT, Hans / FORSTNER, Helene K. (2003): *Kunstgeschichte. Stile erkennen – von der Antike bis zur Moderne*. Basel.
- SCHNEIDER, Norbert (2012): *Die anticlassische Kunst. Malerei des Manierismus in Italien*. Berlin.
- SCHUMACHER, Hans (1977): *Narziss an der Quelle. Das romantische Kunstmärchen. Geschichte und Interpretation*. Wiesbaden.
- SEIDLIN, Oskar (1966): Eichendorffs symbolische Landschaft. In: STÖCKLEIN, Paul (Hrsg.): *Eichendorff heute. Stimmen der Forschung. Mit einer Bibliographie*. Darmstadt, S. 218–241.
- STAMMLER, Wolfgang (1959): *Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie*. Freiburg (Schweiz).
- SYRE, Cornelia (2007): Zur Sammlungsgeschichte. Parmigianinos Madonnenbild und die italienischen Meister in der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern. In: BAUMSTARK, Reinhard (Hrsg.): *Parmigianino. Die Madonna in der Alten Pinakothek*. Ostfildern, S. 117–131.

- THIEL, Gisela (1956): *Das Frau-Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters*. Inauguraldissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der Universität des Saarlands. Saarbrücken.
- VASARI, Giorgio (2009): *Das Leben des Parmigianino*. hrsg. von BURIONI, Matteo. Berlin.
- WEISROCK, Katharina (1990): *Götterblick und Zaubermacht. Auge, Blick und Wahrnehmung in Aufklärung und Romantik*. Opladen.
- WIETHÖLTER, Waltraud: Die Schule der Venus. Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs „Marmorbild“. In: KESSLER, Michael / KOOPMANN, Helmut (Hrsg.): *Eichendorffs Modernität. Akten des internationalen interdisziplinären Eichendorff-Symposiums, 6.-8. Oktober 1988, Akademie der Diözese Rottenburg-Stuttgart*. Tübingen, S. 171–201.

Internetquellen:

- URL 1: BALCAROVÁ, Markéta (2016): *Die Schlange als Reflexionsmittel in den Künstlertexten der deutschen Romantik*. (Diss.). Zugänglich unter: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/104964/> [03.01.2018].
- URL 2: KERN-VON HARTMANN, Bertha (Hrsg.) (1911): *Hesiods Werke*. übers. Von VOSS, Johann Heinrich. Zugänglich unter: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/theogonie-3295/1> [20.02.2018].

Degoutante Wandelbilder der Mährischen Walachei: Spielarten des Naturalismus in Paul Zifferers Roman ‚Die fremde Frau‘

Libor MAREK

Abstract

Naturalistic Images of Moravian Wallachia in Paul Zifferer's Novel 'Die fremde Frau'

This paper presents an analysis of the novel 'Die fremde Frau' by the writer Paul Zifferer (1879–1929) who came from Bystřice pod Hostýnem in Moravian Wallachia. It is a largely unknown, late naturalistic text which addresses national and social issues that were topical at the end of the 19th century. The novel offers a critical reflection on both bourgeois society and national tensions in Moravian Wallachia. It oscillates between conservatism and revolution, between historical authenticity and fiction. Moreover, the analysis shows that German literature from Moravian Wallachia deserves a serious and comprehensive exploration – as does Paul Zifferer's work, especially in the context of German or Austrian naturalism and aesthetic modernism.

Keywords: Paul Zifferer, Moravian Wallachia, Moravian German literature, naturalism, literary modernism.

1. Von der doppelten Anwesenheit des Abwesenden: Mährische Walachei im deutschen Gewand

Der folgende Artikel¹ beschreitet einen recht kühnen Weg, denn er beschäftigt sich mit einer deutschen literarischen Landschaft, die auf den ersten, vielleicht auch auf den zweiten Blick gar nicht existiert, nämlich mit der Mährischen Walachei. Obwohl es einerseits für ihre Nichtexistenz stringente Gründe gibt, kann man andererseits eine nicht vernachlässigbare Anzahl von Autoren und Texten aus dieser östlichen Region Mährens entdecken, welche die Existenz einer solchen literarischen Landschaft wenn schon nicht rechtfertigen, dann doch wenigstens zulassen. Zu diesem Problemkreis möchte ich zunächst drei Thesen aufstellen, die jedoch als Ergebnisse der ersten Forschungs Sondierungen aufzufassen sind und die aller Voraussicht nach künftig – nach gründlicher

¹ Dieser Beitrag entstand im Rahmen des Forschungsprojekts Deutsche Literatur und Kultur in der Mährischen Walachei: Die europäische Dimension eines regionalen kulturellen Diskurses, das von der Grantová agentura České republiky (Reg. Nr. 16-11983S) gefördert wird.

Bearbeitung der Quellenbasis – weiterer Ergänzungen und Korrekturen bedürfen werden. Diese Thesen werden einer exemplarischen Textanalyse, die den praktischen Teil des Artikels bildet, vorangestellt. Analysiert wird der 1916 erschienene Roman ‚Die fremde Frau‘ des heute kaum noch bekannten österreichischen, aus dem Randgebiet der Mährischen Walachei stammenden Schriftstellers Paul Zifferer (1879 in Bistritz am Hostein – 1929 in Wien).

‚Die fremde Frau‘ erschließt auf eine eigenartige Art und Weise die sozialen Dimensionen des Lebens in der vernachlässigten mährischen Provinz, insbesondere die Konstituierung der modernen Gesellschaft in der Umbruchzeit von den 1860er bis zu den 1890er Jahren. Dieser Prozess, der in der mährischwalachischen Provinz von Dezentralisierungs- und Zersetzungstendenzen begleitet wurde, umfasst einerseits die Proletarisierung der Region und die Pauperisierung breiter Bevölkerungsschichten, andererseits den raschen Aufstieg des wilden Kapitalismus. Der Roman wirft auch einen interessanten Blick auf die interkulturellen Konstellationen und den Nationalitätenkonflikt zwischen den Deutschen, Tschechen und Juden in Mähren. Wie es nun scheint, ein gefährliches Terrain, auf dem sich plötzlich der Mensch des ausgehenden 19. Jahrhunderts, ohne die alte soziale, nationale und religiöse Verankerung, bewegen musste.

Es ist dann kein Wunder, dass die Erfahrung der Fremdheit und Entfremdung, wie auch der Titel des Romans nahelegt, von der ganzen Lebenswelt des modernen Subjekts, hier einer jungen Frau namens Beate, Besitz ergreift. Darüber hinaus verrät der Duktus des Werks eine eindeutige Nähe zum literarischen Naturalismus, wobei der Naturalismus hier als erweiterte ästhetische Moderne angesehen wird. Und eben dieser Frage soll umso intensiver nachgegangen werden, als der Naturalismus in der österreichischen Literatur – zumindest den Standardwerken der Literaturgeschichtsschreibung zufolge – beinahe ein Tabu darstellt, wovon sowohl ältere als auch neuere (Mahal 1975; Bunzel 2008), sogar auf österreichischem Boden entstandene (Kriegleder 2011; Zeyringer/Gollner 2012), einschlägige Überblicksdarstellungen zeugen. Dadurch erhalten sie unwillkürlich einen in der Literaturgeschichte lange tradierten Mythos am Leben, nämlich den von der Nichtexistenz des österreichischen Naturalismus, dessen Widerlegung von der mährischen Germanistik in den letzten Jahren vorangetrieben wird. Hierbei weist insbesondere Jörg Krappmann (2013:163–174) auf den Umstand hin, dass der österreichische Naturalismus zum großen Teil mährischer Provenienz ist. Krappmann spitzt den Sachverhalt folgendermaßen zu: „Es gibt nur einen österreichischen Naturalismus und dieser ist mährisch“ (2013:168). Paul Zifferers Roman ‚Die fremde Frau‘ kann zur Bestätigung dieses Diktums herangezogen werden.

2. Drei Thesen zur Literatur aus der Mährischen Walachei

2.1 Die erste These: Mährische Walachei als Projektionsfläche und Konstrukt

Sagt man im deutschsprachigen Raum „Walachei“, so denkt man eher an die historische Region im Süden des heutigen Rumänien. Kaum jemandem kommt dabei die Mährische Walachei in den Sinn, welche ein historisch-ethnografisches Gebiet im östlichen Teil Mährens darstellt (vgl. Brouček/Jeřábek 2007:1101), das sich durch eine strittige geografische Abgrenzung, oder – besser gesagt – durch ein relativ klar umgrenztes Zentrum und eine Reihe von in der Forschungsliteratur mehr oder weniger akzeptierten Rand- bzw. Übergangsbereichen (vgl. Bartoš 1883:5) auszeichnet. Überdies hat es einen deutlichen Konstruktcharakter mit diversen Differenzierungsmerkmalen bezüglich der Sprache (dialektale Mannigfaltigkeit), der Religion (das nahe Nebeneinander von stark katholisch geprägten, stark evangelisch geprägten und gemischtkonfessionellen Gebieten) und des Brauchtums (tief verwurzelte Spiritualität natürlich aufrechterhaltener, traditionsgebundener Zeremonien): Auf Anhub ein Segment archaischer Gesellschaft und zugleich paradoxerweise ein Prototyp postmoderner Pluralität.

Versuche, die Mährische Walachei in geografischer Hinsicht abzugrenzen, gibt es zahlreiche. Verwiesen sei hier bereits auf die ältesten, beispielsweise von dem mährischen Aufklärer, Historiker und Schriftsteller Johann Nepomuk Alois Hanke von Hankenstein stammenden Entwürfe.² Solche Abgrenzungen können sich auf die Aufstellung unzähliger Hilfskriterien stützen, hierzu ein Modellbeispiel: Die Walachei als lose Verbindung von Gerichts- statt politischen Bezirken in Ostmittelmähren (Wallachisch Meseritsch, Wsetin, Wisowitz und Wallachisch Klobouk). Fest steht, dass die Mährische Walachei nie zu einer selbständigen Verwaltungseinheit avancierte. Innerhalb der mährischen Provinzen behielt sie den Status einer Peripherie. Im tschechischen Kontext wurde sie des Öfteren mythisiert, angefangen von den romantischen Vorstellungen über die aus Rumänien migrierenden Hirten als Vorfahren der Walachen bis hin zum herben Goralenleben in den Bergen und dem walachischen Rebellenvolk auf dem Lande (vgl. Wostal 1964). Heutzutage funktioniert die Mährische Walachei eher als Marketingprodukt und zugleich -strategie in der Tourismus- oder Entertainment-Branche. In deutschen Enzyklopädien und allgemeinen Nachschlagewerken taucht sie allerdings nach wie vor gar nicht auf.

2.2 Die zweite These: Mährische Walachei als nationales Konfliktfeld und Versteckspiel

Die Mährische Walachei war im 19. und 20. Jahrhundert ein Raum, der in religiöser nationaler und sozialer Hinsicht voller Spannungen und Gegensätze steckte. Das tschechische, jüdische und deutsche Element prallten hier, mit wachsender Brisanz insbesondere in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aufeinander. Die Träger der deutschen Kultur in der Region waren traditionell die deutsche bzw. die deutsch-jüdische Intelligenz und der deutsche Adel (z. B. die Brettons in Zlin oder die Seilerns in Leschna). Im Zuge der Industrialisierung der Region kamen noch jene Kulturschaffenden hinzu, die sich aus dem Umkreis der reichen mährischwalachischen Industriellen rekrutierten (z. B. in Bistritz am Hostein und Wsetin waren das eindeutig die Thonets, die bekannten Möbelhersteller).

Komplizierter verhielt es sich bei der deutschsprachigen Bevölkerung mit der nationalen Identität. Paradoxerweise waren die Deutschen oft keine Deutschen, sondern als Deutsche „getarnte“ Tschechen oder eben deutschsprachige Juden. Das Deutschtum war eher ein Zeichen für die Zugehörigkeit zu gehobenen sozialen oder kulturellen Kreisen. Einen empirischen Beweis dafür erbringt die Erforschung des deutschen Vereinslebens in der Region, vor allem der spärlichen Dokumente über die Tätigkeit der in den größeren mährischwalachischen Orten wirkenden deutschen Leservereine Casino (vgl. Odehnal 2005:83). Diesbezügliche Forschungen wurden allerdings dadurch erschwert, dass im Zuge des erstarkenden tschechischen Nationalbewusstseins, insbesondere im Zeitraum 1867–1900, viele nützliche Quellen verloren gegangen sind.

Trotz einer relativ dünnen deutschen Besiedlung der Region sind die deutschen Spuren (und nicht zu vergessen auch die jüdischen) im kulturellen Bereich bis heute unübersehbar, wobei eine Differenzierung zwischen Stadt und Land vorgenommen werden muss. Aus der historischen Topografie wird klar, dass in kleineren Ortschaften und auf dem Lande so gut wie keine deutschsprachige Bevölkerung lebte. Einigermaßen anders gestaltete sich die Situation in den Städten. In jener Stadt, in der sich Paul Zifferers Roman ‚Die fremde Frau‘ abspielt, Bistritz am Hostein, lag im Jahr 1880 der Anteil der Deutschen an der Gesamtbevölkerung bei 6,2 %, der Anteil der Juden fiel noch geringer aus: 2,6 % (vgl. Bartoš/Schulz/Trapl 1980:162). Die Anzahl der in der Mährischen Walachei lebenden Juden war infolge der kaiserlichen Verordnung vom 18. Februar 1860 (Berechtigung zum Besitz unbeweglicher Güter und zum Erwerb bäuerlicher Wirtschaften)

² Zu nennen wären diesbezüglich noch Franz Joseph Schwoy, Joseph Rohrer, Carl Joseph Jurende, Beda Dudík, Josef Válek, Antonín Václavík und Jaroslav Štika (vgl. Brouček/Jeřábek 2007:1101–1003).

gestiegen (vgl. Baletka 2004:7). Die Juden konnten Immobilien erwerben, sie betrieben Handel oder eine Brennerei.

Die im Roman dargestellten Übergriffe gegen die jüdische Familie Grabner hatten wohl ihr Vorbild in den Judenpogromen, die sich in der unweit von Bistritz gelegenen Stadt Holleschau, eines der wichtigsten Zentren der jüdischen Kultur in Mähren, das sogar eine eigene Jeschiwa besaß, ereigneten. Die Unruhen und Übergriffe gegen die Juden, die sich nach der Aufhebung der Sprachverordnungen abspielten, forderten im Oktober 1899 allein in Holleschau vier Todesopfer (vgl. Klenovský 2004:5).

Eine Ausnahmeposition unter den größeren Zentren hatte die Stadt Zlin, an sich ein Paradoxon und eine Verkörperung der Moderne (vgl. Nerdinger 2009). Hier wurde systematisch und zu pragmatischen Zwecken das PFROPFEN geradezu als Kulturmodell angewendet (vgl. Ette/Wirth 2014:16 ff.). Das deutsche Element, das in dieser 4500-Seelen-Gemeinde im Jahr 1920 fast gar nicht festzustellen war, lediglich acht Bürger deutscher Nationalität und vierzig Bürger jüdischer Nationalität (vgl. Nekuda 1995:666), tauchte im Laufe der 1920er und 1930er Jahre samt eigenständiger Kultur und interkulturellem Flair auf, wofür das Industrieimperium Baťa sorgte (vgl. Archivfonds E69-Baťa). Fast dreihundert Deutsche waren um 1930 in Zlin, das nun zwanzigtausend Einwohner hatte, tätig. Der erfolgreichste tschechoslowakische Industrielle, der Schuhhersteller und Erbauer Zlins, Tomáš Baťa (1876–1932), leitete hier ein sehr ambitioniertes und einzigartiges Industrialisierungs-, Urbanisierungs-, Sozialisierungs-, Internationalisierungs- und Akkulturationsprojekt in die Wege, das u. a. die Herausgabe deutscher Periodika oder deutscher Lyrik (vgl. Klauudy 1937) mit sich brachte, und zwar an einem Ort, an dem noch 20 Jahre zuvor fast keine Deutschen gelebt hatten.

2.3 Die dritte These: Mährische Walachei als Desiderat der Forschung

Eine ideologisch unbelastete und gründliche Erforschung der deutschen Literatur aus dem Gebiet der Mährischen Walachei ist bislang nicht erfolgt. Sogar die Ernsthaftigkeit des Interesses der literarischen Bohemistik für diese Region kann bezweifelt werden. Die einzige relevante Monografie zum einschlägigen Thema, die allerdings nur die tschechische Literatur des Gebietes behandelt, stammt aus dem Jahr 1947 (Slavík 1947). Die bis jetzt erstellte Quellenbasis für die deutsche Literatur ist das Ergebnis einer langen und nicht immer direkt zum Erfolg führenden heuristischen Arbeit, die sich auf breit angelegte Recherchen und Archivforschungen stützt. Es handelt sich einerseits um vergessene Autoren, zu deren Werken keine Forschungsberichte vorliegen, höchstens ein Lexikoneintrag, z. B. im ‚Lexikon deutschmährischer Autoren‘ (Fiala-Fürst/Krappmann 2002). Andererseits geht es um völlig unbekannte Autoren, deren Bücher als Manuskripte oder Typoskripte vorhanden sind. Im Allgemeinen kann man von Jörg Krappmanns Diktum bezüglich der mährischen Autoren (2013:10) ausgehen und analog behaupten: Ein mährisch-walachischer Autor ist jener, welcher sein ganzes oder einen Teil seines Lebens auf dem Gebiet der Mährischen Walachei verbrachte.

Es seien hier stellvertretend nur einige Beispiele genannt, wie zum Beispiel die aus Bistritz am Hostein stammende Philosophin Susanne Schmida-Wöllersdorfer (1894–1981), deren vor Kurzem dokumentierter und erforschter literarischer Nachlass – überwiegend expressionistische Dramen, aber auch Lyrik, Essays und esoterische Texte – ein Schattendasein in einem Wiener Haus führte und erst fünfunddreißig Jahre nach dem Tod der Schriftstellerin der Wienbibliothek übergeben wurde. Anführen sollte man zudem das naturalistisch und modernistisch geprägte Schaffen des aus dem gleichen Ort stammenden deutschjüdischen Autors und Diplomaten Paul Zifferer. Literarisch tätig war auch dessen Schwester Ida Waldek (1880–1942), die einen Novellenband unter dem Titel ‚Die Offenbarung‘ (o. J.) und den Roman ‚Ihr Kind‘ (1909) herausgab. Zu nennen wäre ferner die aus dem gleichen Ort stammende Prosaautorin Marianne Bohrmann, geb. Kohatschek (1849–1916). Einer der Vermittler der tschechischen Literatur im deutschsprachigen Raum war der aus Wsetin stammende

Heinrich Herbatschek (1877–1938), dessen Prosa impressionistische Züge aufweist und der unter anderem die Schriften des ersten tschechoslowakischen Staatspräsidenten Tomáš Garrigue Masaryk ins Deutsche übertragen hat. Erwähnt werden sollten auch August Benesch aus Groß-Orsechau (1829–1911), Karl-Wilhelm Gawalowski aus Zubern (1861–1945), Johann Karl Rutzer aus Bistritz am Hostein (1802–1863) sowie fernerhin eine Reihe von marginalen Autoren, deren Texte in Archiven dahingevegetieren, wie z. B. Erwin Kress (Lebensdaten unbekannt) oder Wilhelm Fernand (1819–1900).

3. Ein bescheidener Arbeiter der Kunst: Der verbannte und verlorene Paul Zifferer

Das reichhaltige Werk Paul Zifferers gehört zu den weitgehend unerforschten Kapiteln der deutschen bzw. österreichischen Literaturgeschichte, insbesondere im Kontext des Naturalismus und der ästhetischen Moderne. Ein kurzer Blick in die Forschungsliteratur genügt. In literarhistorischen Standardwerken und einschlägigen Publikationen ist sein Name kaum auffindbar (Kriegleder 2011; Zeeyringer/Gollner 2012). Ähnliches gilt ebenfalls für einige, aber sicherlich nicht für alle Bücher Zifferers. Fündig wird man in diesem Fall höchstens unter antiquarischen Raritäten. In der Vorrede zur Korrespondenz Zifferers mit Hugo von Hofmannsthal aus den Jahren 1910–1928 behauptet sogar die Herausgeberin Hilde Burger (1983:7), dass folgende Werke Zifferers als verloren anzusehen sind: ‚Zwei Märchen aus dem Böhmerwalde‘ (1898), ‚Der kleine Gott der Welt‘ (1902) und ‚Pariser Cantilenen‘ (1904). Trotzdem gelang es mir, die genannten Bücher dank breit angelegter Recherchen und Forschungen aufzufinden und kritisch zu sichten, wobei sie nun das Bild von einem vergessenen Mitläufer des Naturalismus und der ästhetischen Moderne auf interessante Weise ergänzen können.

Zifferer wurde am 9. März 1879 in Bistritz am Hostein geboren und starb am 14. Februar 1929 in Wien. Er stammte aus einer einflussreichen ortsansässigen jüdischen Familie, deren Erfolgsgeschichte im Jahr 1786 begann, als Joseph Zifferer (schätzungsweise 1718–1778) nach Bistritz kam und die dortige Brennerei der örtlichen Herrschaft abkaufte (vgl. Doláková/Hosák 1980: 221). Hundert Jahre später, im Jahr 1886, schenkte die inzwischen reich gewordene Familie Zifferer der Stadt das sogenannte Gemeindepital als Zeichen der Dankbarkeit. Dabei gab es viele Dinge, für die zu danken war. Im 19. Jahrhundert beherrschten die Zifferers in wirtschaftlicher Hinsicht, vor allem dank des Brennermonopols (bis 1868), die Stadt Bistritz. Das bunte Treiben im Hause Zifferer war allerdings auch der Kultur gewidmet. Dies entging auch nicht der Aufmerksamkeit des tschechischen Literaturkritikers und Wortführers der tschechischen literarischen Moderne, F. X. Šalda, der sich oft in Bistritz aufhielt. Bei der Beschreibung des Geburtshauses des jungen deutschmährischen Dichters, das er als Symbol der Ziffererschen Macht in der Stadt betrachtet und das – wohlgermerkt – von ähnlicher Relevanz für das Verständnis des Romans ‚Die fremde Frau‘ ist, lässt Šalda sogar einen kunstkritischen und national gefärbten Ton in seinem anschließenden, überraschend gehässigen Kommentar erklingen:

Meinen Fenstern gegenüber steht ein Haus, ein solides Haus mit eindrucksvoller Schmiedetür und festen Eisengittern in den Ergeschosfenstern. [...] Das Haus gehört einem reichen Juden und es wurde von seinem Vater, der mit leeren Händen begonnen hatte, gebaut. [...] Im ersten Stock ist die Kultur heimisch geworden, die Literatur und Kunst, nur die deutsche versteht sich. [...] Die dritte Generation bildet die erste, immer noch junge Kulturschicht der Familie, die erste eine Art Ablagerung. [...] Im Erdgeschoss wohnen Elend, Verzweiflung und Tod – na ja, sie wohnen nicht wirklich da, sie sind hier nur zu Gast. Ein Stückchen rechts vom Eingang hängt eine Blechtafel mit der tschechischen Aufschrift Schnaps - und Spirituosenschenke. Hier im Erdgeschoss, in einem Eisenkäfig, trinken sich die Walachen zu Tode, sie vertrinken hier Haus und Hof – hier trinken sich auch diejenigen zu Tode, welche nichts anderes als

das allerletzte glimmende Fünkchen von Gesundheit und Vernunft aufbringen können. [...] Die dritte Generation betätigt sich aber kulturell und literarisch, der Sohn ist ein deutscher Dichter, und falls kein Dichter, dann wenigstens ein Versemacher. [...] Doch zehrt eine Qual an meiner Seele: Aus wie viel hundert Leichen – unseren Leichen – erwuchs diese schwache, kränkliche und übelriechende Blüte? [...] Denn dieses ganze solide, nüchterne, kleingläubige Haus, mit seinem erbärmlichen Erdgeschoss und seiner ästhetischen Etage ist nicht mit Steinen untermauert, sondern mit menschlichen Schädeln.³ (Šalda 1905:6)

Es folgt dann eine Reihe von antisemitischen Anspielungen, welche in das dünne Mäntelchen künstlerischer Reinheit gehüllt sind. Der heilige Kampf Šaldas für die Originalität der Kunst und gegen die Nachahmung großer Naturalisten (etwa Hauptmann) in der deutschmährischen literarischen Landschaft erscheint angesichts des späteren Holocaust wie ein peinlicher Vorfall und zeugt von der fatalen Angst des Literaturkritikers vor dem Fremden und Unbekannten, und wohl nicht nur in nationaler Hinsicht.

Ob von großer oder kleiner Kunst umgeben, verließ der junge Intellektuelle Paul Zifferer dieses väterliche Haus in der nördlichen Provinz der Habsburgermonarchie und suchte seinen eigenen, und nicht nur künstlerischen, sondern auch professionellen Erfolg in der großen Welt. Nach dem Abschluss des Jura- und Philosophiestudiums in Wien und Paris betätigte er sich als Journalist. Er schrieb Kritiken für die Zeitschrift *Zeit* und wirkte als Feuilletonredakteur bei der ‚Neuen Freien Presse‘. 1919 wechselte er in die Diplomatie, wobei er als österreichischer Presse- und Kulturattaché in Paris agierte; im gleichen Jahr war er auch bei den Friedensverhandlungen in St. Germain zugegen. Sein Schaffen umfasst sowohl Prosa als auch Lyrik und ansatzweise Drama, nicht zu übersehen sind seine Aufsätze und Artikel in verschiedenen Periodika. Einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag leistete er als Herausgeber. Zifferer betätigte sich auch als Übersetzer aus dem Französischen, indem er Flauberts Werke ins Deutsche übertrug und kommentierte (Flaubert 1910).

Zifferers drei Romane – neben ‚Der fremden Frau‘ (1916) noch ‚Die Kaiserstadt‘ (1923) und ‚Der Sprung ins Ungewisse‘ (1927) – werden von Burger als „Triptychon des österreichischen Menschen“ (Burger 1983:7) bezeichnet. Wenig oder gar keine Beachtung hat bisher die Tatsache gefunden, dass diese Prosawerke – und hinzu kommt noch die Novellensammlung ‚Das Feuerwerk‘ (1919) wie auch das lyrische Drama ‚Die helle Nacht‘ (1912), aufgrund der Präsenz folgender Merkmale eine geistige Verwandtschaft zu den Autoren der Wiener Moderne aufweisen: Fin-de-siècle, Décadence, Stimmung, Traum, Erforschung des Ich, Nervosität, Erotik, impressionistische Ich-Diffusion, enigmatische Sprache. Von dieser Verwandtschaft zeugt auch das Netz von Zifferers persönlichen Kontakten und Korrespondenten, wie etwa Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler oder Leopold Andrian. Die allmähliche Hinwendung Zifferers zur modernen Literatur ging mit der Überwindung Flauberts einher:

Einstmals habe ich Flaubert geliebt. Er hat mich mehr verführt als geführt. Noch heute ist mir die vornehme Erscheinung als Gegensatz und Abwehr der Unbildung, Flüchtigkeit und Gesinnungslosigkeit mancher schreibenden Zeitgenossen verehrungswürdig. Aber ich weiß nun schon lange, daß sein Weg nicht ins Freie, sondern in eine enge, von Stickluft erfüllte Stube führt. (Burger 1983:228)

Nach Einsicht in den Briefwechsel mit Hugo von Hofmannsthal kann man feststellen, dass Zifferer in der Tat ein Mann im Schatten dieses Repräsentanten der Wiener Moderne war. Stellenweise grenzen seine Äußerungen an absolute Hingabe, ja Servilität eines lobspendenden Lesers und allseitigen Helfers, der für die Übersetzungen und Korrekturen von Hofmannsthals Texten wie auch für die Aufführungen seiner Dramen Sorge trug. Die Verehrung und Hilfsbereitschaft Zifferers

³ Übersetzung von Libor Marek.

gingen so weit, dass er für Hofmannsthal eine gemeinsame Reise nach Marokko im März 1925 veranstaltete – mit präzisiertem Programm und genauer Reiseroute, oder dass er im gleichen Jahr während seines Aufenthaltes in Paris als Mentor von Hofmannsthals Sohn Raimund (1906–1974), der sich in die Gesellschaft nicht eingliedern konnte, agierte. Von Seiten Hofmannsthals, der eindeutig flüchtigere und inhaltsärmere Briefe an Zifferer schickte, kann man kaum von Verehrung und Hilfsbereitschaft sprechen. In der Korrespondenz findet der Leser jedoch auch würdige Worte und Fehleinschätzungen Hofmannsthals, etwa im Brief vom 21. Juli 1916, in dem es über den Roman ‚Die fremde Frau‘ heißt:

Das Buch wird Ihnen viel Anerkennung gebracht haben und wird nicht bald aufhören, Ihnen solche zu bringen. Für mich ist es eine Bestärkung darin, daß ich das literarisch Achtenswerte auf die Dauer nur dort zu erwarten habe, wo das menschlich Achtenswerte mir sicheren Grund zeigt. (Burger 1983:34)

Es blieb aber nicht nur bei Buchbesprechungen, auch gemeinsame Unternehmungen kamen zustande. Zifferer warb im Ausland für die Salzburger Festspiele, unterstützte österreichische Künstler, einschließlich finanzieller Hilfe, vermittelte Kontakte und berichtete von der Entwicklung der französischen Kultur. Zu seinen besonderen Verdiensten gehört es, das von Hofmannsthal entworfene, jedoch kurzlebige Projekt ‚Revue d’Autriche‘ ins Leben gerufen zu haben, jene Kulturzeitschrift, welche auf die Notlage Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg, auf diesen *tieftest[en] Punkt Europas* (Burger 1983:75) in Frankreich aufmerksam machen und zugleich die geistige Leere nach Kriegsende füllen sollte. Für seinen Eifer wurde er zwar später von der französischen Regierung geehrt, aber in Österreich brachte ihm der enorme Arbeitseinsatz zunächst eher Spott als Anerkennung, wie etwa von Karl Kraus (Burger 1983:14).

4. ‚Die fremde Frau‘

4.1 Einleitung

Obwohl der 1916 bei S. Fischer erschienene Roman Zifferers ‚Die fremde Frau‘ von Hilde Burger als „Heimatgeschichte“ und „Kindheitserlebnisse“ (Burger 1983:7) eingeordnet wurde, handelt es sich bei diesem stark autobiografische Züge aufweisenden Text um ein viel komplexeres und komplizierteres Konstrukt, als Burger andeutet. Auf der einen Seite strahlt der Roman ein lockeres naturalistisches Flair mit Pathologien aller Art aus, wodurch er einem in seiner Entstehungszeit bereits zum großen Teil abgeklungenen, ja überwundenen Trend Tribut zollt. Vom naturalistischen Arrangement ausgehend, thematisiert er die Entfremdung des modernen Menschen im Grenzbereich kleinstädtischer und dörflich-ländlicher Umgebung, wobei er grenzüberschreitende Konturen aufweist und universelle, überzeitliche Phänomene wie etwa den Sinn des Daseins in der modernen entfremdeten Welt erörtert. Auf der anderen Seite bleibt der Roman dank seiner regionalen Ausrichtung durchaus in einer konkreten geografischen und historischen Realität verankert, nämlich in der Mährischen Walachei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ohne dies allerdings explizit zu erwähnen.

Die Regionalität betrifft alle im Roman behandelten Bereiche, wobei das Ausmaß ihrer historischen, sozialen, nationalen, religiösen und wirtschaftlichen Authentizität recht verblüffend ist, einschließlich des latenten und später offenen Konflikts zwischen den Tschechen und Deutschen, bzw. deutschsprachigen Juden. Trotzdem handelt es sich vordergründig um keine Dokumentation oder Rekonstruktion historischer Realität, denn die Kernaussage des Textes wird eindeutig an die Prozesse der Fiktionalisierung gebunden, sei es die Entfremdung des modernen Individuums oder das Ethos der mehrfachen Initiation einer jungen Frau. Die nationalen, sozialen und ökonomischen Probleme werden dementsprechend mit einem poetischen Abstand betrachtet. Dazu trägt auch der

trockene, quasidokumentarische Stil bei, der die Polarität zwischen Authentizität und Fiktion umso deutlicher hervortreten lässt.

Die Handlung des Romans lässt sich folgendermaßen umreißen: Die Titelfigur, die fremde Frau, heißt eigentlich Beate Wittenberg. Sie ist die Tochter eines jüdischen Hausierers und Bettlers, der durch die mährischen Städte wandert. Beate heiratet den aus einer reichen jüdischen Rottaler Familie stammenden Michael Grabner. Aufgrund ihrer niedrigen Herkunft wird sie allerdings von den Grabners als gleichberechtigtes Familienmitglied gar nicht anerkannt und muss sich auch nach der Hochzeit mit der Rolle der einfachen Magd, die von ihrem rechtsgültigen Ehemann höchstens im Stall besucht werden kann, begnügen. Beate wird als Fremdkörper im lebenden Organismus der Stadtgemeinschaft betrachtet, dauernd erniedrigt und vom örtlichen Brenner Adamek einmal beinahe vergewaltigt. Michaels und Beates Sohn Wolfgang, das einzige Wesen, in welches sie ihre Hoffnungen setzt, ist zwar intelligent, aber zugleich schwach, unentschieden und – wie sich später, im Laufe seines Studiums, zeigt – nicht nur als Nachfolger Michaels in der Verwaltung des Familieneigentums, sondern generell für das praktische Leben absolut ungeeignet. Die Familie wird langsam in den Ruin getrieben. Ein naher Verwandter, Alexander Franck, der in dunkle Geschäfte verwickelt ist, wird sogar polizeilich gesucht. Der Börsenkrach von 1873 beschleunigt den Verfall, denn die Wertpapiere des alten Grabner verlieren jeglichen Wert. Beate wird auch dafür die Schuld gegeben. Sie gesteht offen ihren Hass gegenüber der gesamten Familie und kündigt an, ihren eigenen Weg zu gehen.

Die ungünstige Lage Beates entspannt sich erst nach dem Ableben der ältesten Grabnerschen Generation, insbesondere nach dem Tod des tyrannischen Vaters Josef. Allmählich ergreift sie die Initiative und bemächtigt sich der Herrschaft im Haus und in der Familie, Michael wie auch die ganze Grabnersche Clique treten damit in den Hintergrund. Beate rettet die Investitionen der Familie und baut das Haus zu einem wichtigen und respektierten wirtschaftlichen Standort der mährisch-walachischen Stadt aus. Unmerklich verwandelt sie sich in eine pragmatische, jedoch nachdenkliche Managerin mit intellektuellen Neigungen, Leserleidenschaft und tieferer Einsicht ins Weltgeschehen. Sie wird zum Symbol jener rücksichtslosen und zielbewussten Unternehmerraste, deren Opfer sie früher selbst war.

Der zweite Handlungsstrang dreht sich um den Tschechen Zdenko Hlusin, einen Außenseiter, der zunächst Mitstreiter der unterdrückten Beate war und später Maler und Revolutionär wird. Zwei Ausgestoßene gehen einen Freundschaftsbund ein. Zu ihnen gesellt sich noch die blinde Anina, die Tochter des örtlichen Pastors. Zusammen bilden sie eine Gemeinschaft der vom Schicksal Geprüften. Im Erwachsenenalter entfremdet sich Zdenko von Beate und stellt sich an die Spitze des revolutionären Pöbels in Rottal, der das Haus der Familie Grabner als Symbol des Reichtums, sozialer Ungerechtigkeit und deutschjüdischer Überheblichkeit stürmt. Dank ihrer Entschiedenheit überlebt Beate den verheerenden Brand des Anwesens, bei dem ihr Gatte Michael und mit ihm die ganze frühbürgerliche Welt der Familie Grabner stirbt. Beate kann ihr schwer ramponiertes Haus verteidigen und nach der Niederschlagung der Proteste wieder aufbauen.

4.2 Rottal als kollabierendes Gesellschaftsmodell

Bistritz stellt in Zifferers Roman den Mittelpunkt der Welt und ein zum Scheitern verurteiltes Gesellschaftsmodell dar. Dementsprechend wird die Ortsbezeichnung Bistritz am Hostein kein einziges Mal verwendet, stattdessen gebrauchte Zifferer – und zwar nicht ohne Grund – die fiktiven Ortsangabe Rottal, die als historischer Verweis auf eines der örtlichen, der Kunst und Kultur gegenüber aufgeschlossene Adelsgeschlechter, und zwar die Rottals, zu verstehen ist, die im Zeitraum 1650–1762 im Besitz der Holleschauer Herrschaft waren. Der Rest der lokalen Kulissen scheint authentisch zu sein.

Bistritz alias Rottal ist ein Ort, in dem die horizontale und die vertikale Perspektive wie in einem magischen Knoten zusammenlaufen. Die Horizontalität, nämlich das Alltagsgeschehen in der Stadt, wird im Laufe der Handlung immanent auf die Existenz einer höheren, geradezu potenten Kraft bezogen. Dafür sorgt die symbolische Vereinnahmung und Funktionalisierung des Heiligen Berges Hostein, jener Dominante, welche wie ein mahnend erhobener Zeigefinger Gottes über der Stadt Bistritz ragt und auch realiter einen der bedeutendsten und beliebtesten Wallfahrtsorte Mährens darstellt:

Die metallene Kuppel der Wallfahrtskirche glänzte weithin übers Land, und in dumpfen schwirrenden Wellen griffen die Glocken wie mit starken tönenden Händen hinab ins Tal. Die Prozessionen zogen empor, an dem alten Hause in der Obergasse vorbei, dem Bilde des Gekreuzigten nach, das ihnen vorangetragen wurde. (Zifferer 1916:228)

Diese vertikale Ordnung, das heißt die geistige, vom Heiligen Berg ausgehende Kraft, beeinflusst allerdings nichts davon, was sich im Haus Grabner und um das Haus am Fuß des Heiligen Berges herum abspielt. Man beobachtet dauernd das bunte Treiben in der Stadt, sozusagen sub specie aeternitatis, aber Gott bleibt in seiner Latenz befangen, die gottlose Welt wird dem Chaos und sich selbst preisgegeben. Überspitzt gesagt: Für alle Schlüsselfiguren ist der Weg durch die Romanhandlung zugleich ein Weg nach oben, das heißt zur geistigen Erkenntnis und (sozialen) Erlösung, jedoch oben ist im Endeffekt unten.

Die Handlung des Romans beginnt in den 1860er Jahren. Der Leser bekommt eine mährisch-walachische Modellstadt und einen typischen Provinzort zu Gesicht, in dem die Deutschen, Tschechen und Juden wie auch die Abkömmlinge der Hussiten, die Katholiken und Protestanten (vgl. Zifferer 1916:66–67) in relativer Harmonie und Toleranz zusammenleben, insofern ein in jeder Hinsicht religiös heterogenes und interkulturelles Terrain, das infolge eines langen historischen und kulturgeschichtlichen Prozesses entstanden ist (vgl. Klenovský 2004). Diese Diversität und Interkulturalität beinhaltet allerdings eine gewisse Unstabilität: Sie ermöglicht die Auflösung und Neuschaffung von Grenzziehungen (vgl. Hofmann 2006:11). Und das passiert in der Tat bald. Es treten Störungen der Rottaler nationalen und religiösen Harmonie auf, welche sowohl einen äußeren (politisch-ökonomischen) als auch einen inneren (individuell-geistigen) Charakter aufweisen. Zu den äußeren Aspekten gehört allem voran die schrittweise Verwandlung der Stadt in eine von nationalen und politischen Spannungen geprägte KONFLIKTGEMEINSCHAFT im Sinne von Jan Křens Konzept (1996). Hinzu kommen die Auswirkungen des Prozesses der Industrialisierung und Modernisierung der Habsburgermonarchie, der insbesondere in den Böhmisches Ländern markant verlief. Im Zuge dieses Prozesses verändern die Geldherrschaft und der pragmatische Geist der Zeit das Gesicht der Stadt bis zur Unkenntlichkeit: Die traditionellen sozialen und ökonomischen Bindungen zerfallen und langsam macht sich Untergangsstimmung breit. Alle wollen Geld verdienen und schnell reich werden, die geltenden Wert- und Moralvorstellungen missachtend. Rottal entwickelt sich rasch zu einem beliebten und vielbesuchten Kurort, seine politische Elite kristallisiert sich heraus. Ein Mitglied der Familie Grabner, Heinrich, sitzt sogar im Reichsrat in Wien.

Zur Skizzierung der individuell-geistigen Entwicklung der Hauptprotagonisten trägt wiederum die Konfrontation der Stadtbewohner mit der angeblichen Fremdheit Beates bei. Die wahre Gestalt der einzelnen Figuren wird erst durch die wirkliche oder imaginierte Andersartigkeit Beates entblößt. Aber auch das ist nur eine Reaktion auf den neuen, pragmatischen Geist der Zeit, den Beate, wie später zu zeigen sein wird, in pervertierter Form verkörpert. Moderner Pragmatismus und traditionelle Geistigkeit: Aus eben dieser Dialektik bezieht der Roman die Dynamik seiner Handlung.

4.3 Das Haus Grabner als kollabierendes Familienmodell

Nicht weniger dynamisch als die örtliche Gemeinschaft ist auch die im Vordergrund des Romans stehende Familienkonstellation. Man darf nicht vergessen, dass, *Die fremde Frau* ein Generationenroman ist, der den Weg dreier Generationen einer bürgerlichen Familie in die Dekadenz schildert, der aber auf der anderen Seite eine Alternative zur morschen bürgerlichen Familienstruktur anbietet, nämlich ein radikales, authentisches und quasirevolutionäres Element, das durch Beate als Urtypus einer starken Frau, die sich schließlich aus dem Bild der Fremdheit und Andersartigkeit herauslöst, repräsentiert wird.

Die Grabners sind eine reiche jüdische Familie, die seit Menschengedenken in Rottal ihren Sitz hat und durch ihre unternehmerische Tätigkeit im Bereich Schnapsbrennen und in weiteren Wirtschaftsbranchen die Stadt in ökonomischer Hinsicht beherrscht. Der jüngste Sohn Michael bringt eines Tages ein unbekanntes, schweigsames Mädchen namens Beate, die ebenfalls jüdischer Herkunft ist und die er gegen den Willen seiner Eltern zu heiraten beabsichtigt, ins Haus. Beate, die Tochter eines einfachen Hausierers, figuriert fortan als der eigentliche Auslöser aller weiteren Konflikte im Roman. Sie gebärt ihm ein Kind, Wolfgang, aber sie muss paradoxerweise auch weiterhin ihre unwürdige Stellung als Stallmagd beibehalten, woraus sich unter anderem ergibt, dass sie das Haus bis auf Weiteres nicht betreten darf. Diese dubiose Aufnahme, die gleichzeitig ihren symbolischen und faktischen Ausschluss aus der Familiengemeinschaft mit einschließt, ist die Geburtsstunde der fremden Frau Beate. Von nun an wird sie sowohl von ihren neuen Verwandten wie auch von der Dienerschaft als die Andere und Fremde angesehen und verfehmt. In der Rolle der Ausgeschlossenen und Außenseiterin, die nirgendwo reinpasst, etabliert sie sich rasch, sie verfällt in absolute Passivität. Erst der Tod des alten Josef Grabner, des Vaters von Michael, der eine Art Familienpatriarch ist, der den Bann über sie verhängte, ändert ihre Situation. Sie kann nun als vollberechtigte Ehefrau Michaels ins Haus und somit ins Zentrum des Familiengeschehens einziehen.

Wichtige Strukturelemente des Romans sind in bedeutendem Ausmaße in die Hausmetaphorik eingebettet, die sich durch das ganze Werk zieht. Das Haus der Grabners in der Rottaler Obergasse unterhalb des Heiligen Berges ist geradezu das Abbild für den Aufstieg, den Fall und die Erneuerung der Familie, gleichzeitig symbolisiert es die Identität des modernen Menschen: Diese Vorstellung ist weder in Gott noch in der Gemeinschaft fest verankert. Es steht am Stadtrand, isoliert von anderen Häusern. Es grenzt sich in jeder Hinsicht vom Heiligen Berg ab, und zwar in allen Entwicklungsstadien der Familie Grabner. Es ist das Bollwerk eines geistlosen Pragmatismus, was für die Herrschaft der älteren Generation gilt, zum großen Teil auch für die Herrschaft Beates. Dies zeigt sich unter anderem in der scharfsinnigen Beschreibung der Vielgestaltigkeit und des Ausbaus des Hauses, der faktischen und symbolischen Ausrichtung der einzelnen Etagen und Zimmer, die jeweils eine bestimmte Lebensform und -haltung repräsentieren. So wird beispielsweise das neue, von Beate erbaute Stockwerk als *leichtsinnige Etage* (Zifferer 1916:127 ff.) bezeichnet. Verwiesen sei diesbezüglich auch auf die Parallelen mit dem Bild von Zifferers Haus als Brennpunkt deutschjüdischer Kultur im oben erwähnten Kommentar F. X. Šaldas (vgl. Šalda 1905:6).

4.4 Überwindung der Fremdheit durch (R)evolution

Der Kollaps des Gesellschafts- und Familienmodells ist auf das allgegenwärtige Gefühl der Fremdheit zurückzuführen. Wie ein roter Faden zieht sich die Motivik der Fremdheit durch den ganzen Roman. Beate erscheint der ganzen Stadtgemeinschaft fremd. Ein beinahe fremdes Wesen stellt sie für Michael dar: *Er mußte sich immer wiederholen: Sie ist meine Frau. Aber er empfand nichts dabei, als ob die Worte taub gewesen wären und ohne Sinn* (Zifferer 1916:86). Der verwöhnte Sohn Wolfgang fühlt sich fremd und verloren in der pragmatischen, von der Geldherrschaft geprägten Welt. Zdenko Hlusin beschreitet den Weg in die Fremdheit mit seinem Künstlertum, was letztendlich

zur sozialen Isolation und später paradoxerweise zur Einsamkeit des Anführers der revolutionären Masse führt. Und so könnte man die Aufzählung der Beispiele noch lange fortsetzen.

Worin wurzelt allerdings dieses Fremde? Am plakativsten ist wohl das Beispiel Beates. Ihre Lebensgeschichte bestätigt vor allem die Relativität der Fremdheit, die nie eine objektiv erfassbare und absolute Größe sein kann. Michael Hofmann spricht vom Fremden als von dem, „was außerhalb des eigenen Bereichs vorkommt“ (2006:15), was einfach „von fremder Art ist“ (2006:14). Beate ist zunächst eine unbekannte Person, die im für die Gemeinde vertrauten und wertmäßig strukturierten Raum auftaucht. Ihre Aufnahme in die Gemeinschaft wird dadurch erschwert, dass ihre Absichten für die Kommunität unklar sind. Trotzdem übt sie durch ihre Fremdheit sogar eine starke Faszination auf die Gemeinschaft aus.

Fest steht, dass Beate keine Mutter, keine klare Herkunft, kein Eigentum und keine angemessene gesellschaftliche Stellung hat; die Wittenbergs werden als *freches Bettelpack* (Zifferer 1916:18) behandelt. Derartige Frauen gibt es zwar in der Gemeinde mehrere, aber nur Beate vereint und konzentriert in sich diverse Vorstellungen von Fremdheit. Zudem wird ihr ein Mangel an Moral zugeschrieben, weil sie sich heimtückisch in ein anständiges Haus und eine altehrwürdige Familie einschlich. Die Rottaler sind allerdings in moralischer Hinsicht kaum anders, sie leiden unter den gleichen Mängeln, die sie Beate vorwerfen. Die Fremdheit, die Beate anhaftet, das Unheimliche, das von ihr ausgeht, zeugt eher von der geistigen Lage derjenigen, die sie beurteilen. Für die Gemeinde und Familie stellt sie daher eine universelle Projektionsfläche und einen Weg zur unerwünschten Selbsterkenntnis dar und wird mühelos als Sündenbock abgestempelt. Man kann also unter Berufung auf Hofmann behaupten: „Das Fremde ist das verdrängte Eigene“ (2006:18–19), das Dunkle im Inneren, zu dem man sich nicht bekennt. Die Titelfigur ist von Anfang an als verkörperte Provokation und moralischer Reflektor konzipiert.

Nach dem Tod von Michaels Eltern kommt es zu einem radikalen Bruch. Beate beginnt allmählich, in allen Lebensbereichen den Ton anzugeben. Durch ihren spontan in Erscheinung getretenen Pragmatismus, ihre Hartnäckigkeit und Zielstrebigkeit avanciert sie zum Symbol der modernen Zeit. Die Fremdheit, die ihr immer anhaftete, generiert nun plötzlich Selbstbewusstsein, Aktivismus, Pragmatismus und sogar Machtgier. Sie baut eine dominante Stellung in der Familie auf, bis ihre Wirkungskraft alle anderen Familienmitglieder überschattet. An ihrer Funktionalisierung im Text ändert dies nichts, sie ist immer noch die Fremde und Andere und destruiert alle Handlungsparadigmen. Nun wird ihr sogar vorgeworfen, den alten Josef Grabner in den Tod getrieben zu haben und aus dem Stall ins Haus umziehen zu wollen. Das Haus wird einzig und allein unter ihrem Taktstock ausgebaut. Erfolgreich kämpft sie gegen die Auswirkungen der Wirtschaftskrise der 1870er Jahre und gegen alles, was ihre Position bedroht oder bedrohen könnte. Schließlich steht sie auch dem Künstler und Maler Zdenko feindlich gegenüber, den sie einst, noch als schwache und ähnlich unterdrückte Person, unterstützt hatte, weil sie beide das Außenseitertum verband.

Ähnlich wie bei den Mitgliedern der Gemeinschaft geht es im Fall Beates um die hinausgeschobene Offenbarung der Wahrheit, denn sie zeigt erst später ihr wahres Gesicht. Das Fremde war – mit Hofmann gesprochen – „das Unbekannte drinnen“ (2006:18), das jetzt an die Oberfläche dringt und das von ihr systematisch verdrängt wurde. Aus der Fremdheit macht Beate – im Unterschied zu den anderen Entfremdeten – ihre schlagkräftigste Waffe und verwendet sie zur Selbstverteidigung, die an der Auslöschung ihrer ursprünglichen Identität grenzt: *Dann war es ihr, als habe sie an all dem kein Teil mehr, als sei sie es gar nicht selbst, der Schmach auf Schmach widerfuhr, sondern blicke aus weiter Ferne auf eine weitere hinab, die an ihrer Statt litt* (Zifferer 1916:93). Die Willensstarke (Stöckmann 2009:252) muss sich schließlich über die scheinbare Wertlosigkeit ihres Daseins, über ihre Versklavung und die Gefühllosigkeit ihrer Nächsten, über die mehrfache Entfremdung (von ihrem Mann Michael, von der Familie und der Umgebung, schließlich auch von ihrem einzigen Freund Zdenko) hinwegsetzen. Es ist daher paradoxerweise Beate, die einstige Bettlerin, und

nicht etwa die revolutionären Massen, die die wahre Revolution in der Provinzstadt durchführt. Im Verlauf der ersten Jahre nimmt sie eher unauffällige, evolutionäre Änderungen vor. Die schrittweise Destruktion des konservativen, durch die Grabners repräsentierten Systems wird dann aber abrupt, quasi revolutionär und mit apokalyptischem Arrangement durch das neue System Beates (ergo die pragmatische Weltordnung) ersetzt.

4.5 Apokalypse ohne Weltende

Der Roman mündet in eine apokalyptische Vision mit national- und sozialrevolutionären Elementen, welche in der Kernaussage des Werkes verschlüsselt ist. Hierbei handelt es sich um das längste, im Roman festgehaltene Geschehen, das von seitenlangen suggestiven Schilderungen der Verbreitung und den fatalen destruktiven Auswirkungen des Brandes auf dem Gelände des Grabnerschen Anwesens begleitet ist.

Eine unentbehrliche Anmerkung zur nationalen Kontextschicht: In Rottal, das in politischer und moralischer Hinsicht im Zerfall begriffen ist, läuft alles auf eine Katastrophe hinaus. Die nationalen Spannungen in der Stadt werden immer deutlicher. Der Maler Zdenko Hlusin stellt sich an die Spitze einer randalierenden tschechischen Nationalistengruppe, die das Haus Grabner in Brand setzt. Ihr Hass ist gegen alles Fremde und vor allem gegen die Ausbeutung der Tschechen durch die Deutschen gerichtet, und zwar ganz egal, ob es wirklich Deutsche oder deutschsprachige Juden sind. Das Deutschtum fällt mit der Ausbeuterklasse zusammen:

Und dann ging es wieder gegen die Deutschen los, die seien ärger als die Juden. Man vergaß, daß der Advokat Galanter selbst ein Deutscher war. Freilich schien er in letzter Zeit seine Muttersprache vergessen zu haben; er hielt es mit den Slawen, denen jetzt alle Macht zufiel.
(Zifferer 1916:346)

Noch vor dem Ausbruch der kleinen Revolution in Rottal gerät Zdenko in eine tiefe persönliche Krise und lässt die aufgebrachte Nationalistengruppe ohne Anführer durch die Stadt marschieren. Für den tschechischen revolutionären Pöbel, der durch den raschen wirtschaftlichen Aufstieg zum politischen Radikalismus angespornt wird, ist insbesondere die Eroberung und Plünderung des Hauses der Grabners eine große Herausforderung. Überall herrscht Chaos, die Revolution verläuft ohne ihren Hauptideologen und die allseitige Entfremdung erreicht ihren Höhepunkt. Jörg Krappmann hält eine derartige Orientierungslosigkeit und Entfremdung für eine Begleiterscheinung der Suche nach einem neuen Heil und einer neuen Verankerung nach dem Bersten der traditionellen Heilsgewissheiten (vgl. Krappmann 2013:93–94). Daraus ergibt sich, dass jenes Schlagwort der Moderne – „Entfremdung“ – als Fluchtweg und Deckmantel der Sinnsuche in der modernen Welt aufzufassen ist.

Eine weitere wichtige Erkenntnis besteht darin, dass sich die Rottaler Tschechen in dieser historischen Situation nunmehr ihrer Macht bewusst werden. Die Macht ist etwas, was zur Nation und ihren Grundlagen unwegdenkbar gehört. Symbolisch und für das ausgehende 19. Jahrhundert symptomatisch ist auch die Reaktion auf der deutschen Seite der Barrikade. Das Haus Grabner repräsentiert das bedrohte Deutsch- und Judentum, das sich die Schrumpfung seines Lebensraumes seit längerer Zeit gefallen lassen muss (Krappmann 2013:95) und sich durch eine sonderbare Mischung aus Dekadenz und konservativem Eifer auszeichnet. Die Grabners haben schon immer eine gewisse Überlegenheit empfunden, die sich auf ihre angestammten historischen, in verschiedenen Urkunden nachweisbaren Rechte stützte (sie wurden von Maria Theresia mit Privilegien ausgestattet). In der zweiten und dritten Generation der Grabners macht sich ein markanter körperlicher und geistiger Verfall bemerkbar, die Degeneration ist dann ein direkter Weg in die Dekadenz. Michael ist ein kranker, vorzeitig gealterter Mann, der vor der Realität in seine Scheinwelt flieht. Wolfgang ist ein schwacher, kränklicher, scheuer, dafür aber intelligenter junger Mann.

Nach dem Ausbruch des Brandes stirbt der schwerranke Michael, und Beate versucht wenigstens einen Teil des Anwesens vor dem Brand zu retten, was ihr schließlich auch gelingt. Sie tut dies mit einer Waffe in der Hand: „*Halt,“ schrie sie auf die Straße hinab, „halt! Niemand betritt mein Haus ohne meine Erlaubnis.*“ (Zifferer 1916:379) Die Brandkatastrophe, der auch ein Teil der Dienerschaft zum Opfer fällt, ist als Läuterung zu deuten. Bei Beate wächst die Entschlossenheit, die Werte der untergehenden bürgerlichen Welt zu retten und die Verteidigung eines der letzten Bollwerke der deutschjüdischen Kultur zu übernehmen. Ironischerweise kämpft die frühere Bettlerin, fast wie eine Auserwählte, gegen die Bettler für deutsche und jüdische Kapitalisten. Die beinahe biblisch anmutende apokalyptische Situation leitet eine neue, positive Entwicklungsstufe ein, aber keinesfalls das erwartete Weltende. Das Ende des Romans ist in hohem Maße optimistisch. Aus dem Geist der konservativen Tradition und patriarchalischen Gesellschaft wird der Pragmatismus geboren, eine neue Welt entsteht:

Es war nun heller Tag, leuchtender Sonnenschein überall, die Welt wie verwandelt. Spukhaft vorübergehuscht schien die Nacht, und nur der Brandgeruch erfüllte noch immer die Luft. Alle grüßten scheu, wo Beate vorüberschritt, als hätte niemand vormem gegen sie die Faust geballt. [...] Michael lag in der kühlen Erde [...]. Still lagen sie da und schliefen, indessen das alte Haus in der Obergasse neu erstand. [...] Beate überwachte die Arbeit; sie hatte sich von dem Hause nicht trennen wollen. Sie blieb darin, während man klopfte und hämmerte. (Zifferer 1916:384)

4.6 Die Kranken und Hässlichen

‚Die fremde Frau‘ ist geradezu das mährisch-walachische Pendant zum bekannten naturalistischen Roman ‚Der Büttnerbauer‘ von Wilhelm von Polenz (Polenz 1895). Norbert Mecklenburg spricht von ihm als „vielleicht [von] dem besten Roman des deutschen Naturalismus, in dem die soziale Komponente die regionale völlig absorbiert hat“ (Mecklenburg 1986:73). Für Zifferers ‚Die fremde Frau‘ gilt, dass nicht nur die soziale, sondern auch die nationale die regionale Komponente absorbiert hat. Zwischen ‚Dem Büttnerbauer‘ und ‚Der fremden Frau‘ gibt es freilich sowohl Ähnlichkeiten als auch Unterschiede. Einer der wesentlichen Unterschiede besteht darin, dass im Zentrum ‚Der fremden Frau‘ eine junge jüdische Gutsverwalterin statt eines älteren, antisemitisch konzipierten Bauern steht. Das führt uns zurück zum Konzept der FREMDHEIT und deren Erscheinungsformen. Beate entwickelt sich von einer fremden, passiven Außenseiterin zur schlagfertigen Frau, die auch vor der Anwendung von Gewalt nicht zurückscheut, wenn es darum geht, ihr Eigentum zu verteidigen. Das Fremde übernimmt die Rolle des Eigenen. Traugott Büttner, die Titelgestalt des Romans ‚Der Büttnerbauer‘, entfremdet sich langsam der ganzen Welt. Er entwickelt sich vom selbstbewussten Diktator zum beklagenswerten Menschen, der zusammen mit seiner ganzen Familie von einem jüdischen Wucherer in den Ruin getrieben wird. Auch die Familie Grabner stürzt sich in den Abgrund. Nur Beate überlebt und geht sogar gestärkt aus den schwierigen Lebensbedingungen hervor.

Fremdheit hin oder her. ‚Die fremde Frau‘ war Zifferers eklektizistischer Versuch, einen naturalistischen Roman mitten in der ästhetischen Moderne zu schreiben. Aber auch andere epochenübergreifende Verweise sind keine Seltenheit, hingewiesen sei etwa auf die folgende Schilderung eines dekadent anmutenden Arrangements mit Jugendstilelementen:

Eine finstere Kastanienallee wies den Eingang zum Parke. Michael folgte der Menge, die gegen den Teich drängte, dessen tiefdunkle Fläche von zwei lichten Kieswegen wie von weißen Armen umschlungen gehalten wurde. Trauerweiden badeten ihr grünes Haar in dem stillen Wasser, smaragdene Algen zogen um weiße Wasserrosen und weiße, lautlos hingleitende Schwäne ihre schimmernden Bänder. Ein Kahn stieß vom Ufer, strebte der kleinen Insel zu, die mitten im Teiche lag. Zwischen Schiff und Gestrüpp tauchten die Fackeln auf. (Zifferer 1916:56)

Durchgehend stößt man in dem Roman auf naturalistische Standardthemen und -merkmale wie Alkoholmissbrauch, Gewaltszenen, Rachsucht, Neid, Not der Familie, Religion, moralische Reflexion, Kreislauf von Armut und Schulden, Unterdrückung, Vererbung, Nationalismus, Darstellung von Außenseitern, Bettlern und Selbstmördern, Degeneration, Vertierung, Ehekonflikte, Krankheiten, Tod, Armut, soziale Probleme, Arbeiter (vgl. Mahal 1975:31 ff.). Zwar sind die Figuren mit Vernunft und spezifischen Genen ausgestattet. Trotzdem sind sie zum Untergang infolge körperlicher oder psychischer Leiden bestimmt. Es wimmelt hier von Pathologien aller Art, Krankheiten und Todesfällen. Es fehlen nicht einmal Verkrüppelte und Alkoholiker (z. B. Zdenkos Vater Beppo). Präsentiert wird eine Serie von Neurotikern. Tante Anna, Ferdinand Grabners Frau, überprüft wegen ihrer Zwangsneurose auch nachts, ob alle Fenster und Türen verriegelt sind (vgl. Zifferer 1916:17).

Der unerbittliche Determinismus, von dessen Fesseln man sich nicht befreien kann, ist allanwesend. Beates Gene wirken fort, bei Wolf ist die Ähnlichkeit mit der Mutter unverkennbar. Auch ihn drückt jedoch die trübe Atmosphäre des Grabnerschen Hauses nieder und er flieht in die Großstadt. Die Gescheiterten wirken überdies physisch abstoßend. Beispielsweise der morphiumabhängige Bezirksrichter stirbt mitten im Tarockspiel, der Tiertreiber Kostruha wird folgendermaßen beschrieben: *[s]eine Oberlippe war in der Mitte gespalten und wie von einem Faustschlag zerquetscht, indessen die prall mit Blut gefüllte Unterlippe weit vorhing. In seinem ganzen Wesen lag etwas Tierisches und sein Schritt hatte sich dem Schritt der Ochsen angepasst [...]* (Zifferer 1916:100).

Detailliert wird in beiden Romanen der Weg in die Katastrophe geschildert. Überall herrschen der wilde Kapitalismus und der rücksichtslose Pragmatismus. Wenn der Büttnerbauer in die Vergangenheit zurückschaut und eine Art Lebensbilanz zieht (Polenz 1895:242), dann kann er konstatieren, dass er im Prinzip gut, moralisch, tüchtig und sparsam gelebt hat, dass er aber trotzdem alles verloren hat, was ihm die Vorfahren hinterlassen haben. Bei Beate ist es umgekehrt. Am Anfang verliebt sich Michael Grabner in Beate, *da er des zarten Figürchens ansichtig wurde, [...] nach diesem zerbrechlichen Geschöpfe, das man wohl nur behutsam anfassen durfte, um es nicht zu beschädigen* (Zifferer 1916:50). Sie ist der Prototyp einer erfolgreichen Frau, die aus den entscheidenden Schlachten siegreich hervorgeht. Die Kontraste sind in beiden Fällen markant. Die soziale Dimension ist auch in einer biblisch motivierten Szene mit hochsymbolischer Bedeutung festzustellen. Im Augenblick des Todes des alten Josef Grabner kommt sein Enkelsohn Wolfgang zur Welt, ähnlich wie das Jesuskind im Viehstall. Auch die Anspielungen auf den König Herodes sind unübersehbar. Ähnlich wie in ‚Der Büttnerbauer‘ steht auch im Roman ‚Die fremde Frau‘ das Familiengeschehen im Vordergrund. Ein fremdes Element, die Wittebergs, tritt schlagartig in die Handlung und bringt ein Steinchen ins Rollen. Insgesamt bietet der Roman ‚Die fremde Frau‘ ein kritisches Abbild des Lebens der Schwachen, Unterdrückten, vom Schicksal Geplagten, Unschönen und durch die Kräfte der Natur Niedergeschlagenen. Er weist ein starkes soziales Interesse und Engagement auf. Oft gibt es Situationen, in denen die Protagonistin um ihr Leben kämpfen muss (z. B. Vergewaltigung, Brand etc.). Trotzdem ist Beate ein Paradebeispiel dafür, dass – im Geiste des sozialen Darwinismus – nur der Stärkere überlebt. Das traditionelle ethische und metaphysische Wertesystem wird hier auf seine Funktionsfähigkeit überprüft. Die Grundüberzeugung des Autors ist, dass die Gesellschaft auf einen moralischen Verfall zusteuert. Dabei liest sich z. B. die Schilderung der jungen Ehepaare aus dem Hause Grabner wie eine Art Karikatur des bürgerlichen Lebens im 19. Jahrhundert in Mähren. Die Francks sind ein ewig streitendes Paar, das stolz auf das „c“ in seinem Namen ist. Es handelt sich um Zifferers kritische Abrechnung mit dem kleinbürgerlichen Leben, das er aus seiner Kindheit kannte.

5. Fazit

Die Analyse des vorliegenden Romans ergab Befunde, die sich mit den folgenden Thesen zusammenfassen lassen:

1. Die deutsche Literatur aus der Mährischen Walachei verdient eine seriöse und komplexe Erforschung.
2. Es ist wünschenswert, das Werk Paul Zifferers (1879–1929) im Kontext des deutschen bzw. österreichischen Naturalismus und der ästhetischen Moderne zu erforschen.
3. Paul Zifferers ‚Die fremde Frau‘ ist ein nur wenig rezipierter spätnaturalistischer Roman, der nationale und soziale Themen des ausgehenden 19. Jahrhunderts berührt, wobei er eine kritische Reflexion sowohl der bürgerlichen Gesellschaft als auch der nationalen Spannungen in der Mährischen Walachei bietet. Der Roman bewegt sich an der Schwelle zwischen Konservatismus und Revolution, zwischen historischer Authentizität und Fiktion.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

BURGER, Hilde (Hrsg.) (1983): *Hugo von Hofmannsthal. Paul Zifferer. Briefwechsel*. Wien. *Flauberts Werke bis zum Jahre 1838. Übersetzt und eingeleitet von Paul Zifferer* (1910). Minden in Westfalen.

KLAUDY, Karl (1937): *Mensch sein!* Ostrau.

POLENZ, Wilhelm von (1895): *Der Büttnerbauer*. Berlin.

WOSTAL, Nina (1964): *Goralen. Lieder aus den Beskiden*. München.

ZIFFERER, Paul (1902): *Der kleine Gott Der Welt*. Leipzig.

ZIFFERER, Paul (1916): *Die fremde Frau*. Berlin.

ZIFFERER, Paul (1912): *Die helle Nacht*. Berlin.

ZIFFERER, Paul (1904): *Pariser Cantilenen*. Berlin.

ZIFFERER, Paul (1898): *Zwei Märchen aus dem Böhmerwalde*. Dresden; Leipzig.

Sekundärliteratur:

BALETKA, Ladislav (2004): *Židé v dějinách Valašského Meziříčí*. Valašské Meziříčí.

BARTOŠ, František (1883): *Lid a národ. Sebrané rozpravy národopisné a literární Františka Bartoše*. Velké Meziříčí.

BARTOŠ, Josef / SCHULZ, Jindřich / TRAPL, Miloš (1980): *Historický místopis Moravy a Slezska v letech 1848–1960*. Sv. VII. Ostrava.

BROUČEK, Stanislav / JEŘÁBEK, Richard (Hrsg.) (2007): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. Sv. 3. Praha.

BUNZEL, Wolfgang (2008): *Einführung in die Literatur des Naturalismus*. Darmstadt.

DOLÁKOVÁ, Marie / HOSÁK, Ladislav (1980): *Dějiny města Bystřice pod Hostýnem*. Bystřice pod Hostýnem.

- ETTE, Ottmar / WIRTH, Uwe (Hrsg.) (2014): *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*. Berlin.
- FIALA-FÜRST, Ingeborg / KRAPPMANN, Jörg (Hrsg.) (2002): *Lexikon deutschmährischer Autoren*. Olomouc.
- HOFMANN, Michael (2006): *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn.
- KLENOVSKÝ, Jaroslav (2004): *Židovské památky Holešova*. Holešov.
- KRAPPMANN, Jörg (2013): *Allerhand Übergänge. Interkulturelle Analysen der regionalen Literatur in Böhmen und Mähren sowie der deutschen Literatur in Prag (1890–1918)*. Bielefeld.
- KRIEGLEDER, Wynfrid (2011): *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich*. Wien.
- MAHAL, Günther (1975): *Naturalismus*. München.
- NEKUDA, Vladimír (1995): *Zlínsko*. Brno.
- NERDINGER, Winfried (Hrsg.) (2009): *Zlín – Modellstadt der Moderne*. Berlin.
- ODEHNAL, Petr (2005): *Z příběhů města Valašské Klobouky*. Valašské Klobouky.
- SLAVÍK, Bedřich (1947): *Písemnictví na moravském Valašsku*. Olomouc.
- ŠALDA, František Xaver (1905): Ležela země přede mnou, vdova po duchu, který odešel. Dojmy a bolesti. In: *Volné směry. Měsíčník umělecké kultury*. Roč. IX, S. 3–11.
- ŠTIKA, Jaroslav (2007): *Valaši a Valašsko. O původu Valachů, valašské kolonizaci, vzniku a historii moravského Valašska a také o karpatských salaších*. Rožnov pod Radhoštěm.
- STÖCKMANN, Ingo (2009): *Der Wille zum Willen. Der Naturalismus und die Gründung der literarischen Moderne 1880–1900*. Berlin; New York.
- ZEYRINGER, Klaus / GOLLNER, Helmut (2012): *Eine Literaturgeschichte. Österreich seit 1650*. Innsbruck.

Archivquellen:

Státní okresní archiv Zlín. Archivní fond Baťa, a. s., Zlín, E69 - Baťa, II/12-Osobní/německé, evidenční jedn. 001350, pořad. č. 2. Seznam příslušníků německé národnosti zaměstnaných u fy Baťa a některé jejich osobní doklady.

Die künstlerische Anabasis des Schriftstellers Max Ring: Von der Peripherie des Hultschiner Ländchens zur preußischen Metropole

Irena ŠEBESTOVÁ

Abstract

The artistic anabasis of the writer Max Ring: From the periphery of the Hlučín region to the Prussian metropolis

Today the Hlučín (formerly Hultschin) region of Upper Silesia is part of the Czech Republic; for centuries Moravian (Czech), German and Polish linguistic and cultural communities lived side by side, with the German part of society playing the dominant role. The multi-talented figure Max Ring was born in the Hlučín region; he was a doctor, writer, dramatist and journalist who was active in Upper Silesia and above all in Berlin. In his autobiographical work *Erinnerungen* Ring gives an account of his childhood in his home village, which was a liberal environment in both national and religious terms; he also describes social conditions in industrial Upper Silesia and the Bohemian milieu of Berlin's literary society.

Keywords: Max Ring, autobiographical novel, Hlučín region, Upper Silesia, Berlin salon society

Das Hultschiner Ländchen ist heute ein Teil der Tschechischen Republik, in dem seit Jahrhunderten die mährischen/tschechischen, deutschen und polnischen sprachlichen und kulturellen Bevölkerungsgruppen zusammenlebten, wobei der deutsche Aspekt eine bestimmende Rolle spielte. In dieser Region wurde der vielseitig begabte Max Ring geboren, der als Arzt, Schriftsteller, Dramatiker und Journalist in Oberschlesien und vor allem in Berlin tätig war. In seinem autobiografischen Werk ‚Erinnerungen‘ schildert Ring seine Kinderjahre im national und religiös liberalen Milieu des Heimatdorfes und die sozialen Verhältnisse im industriellen Oberschlesien genauso wie das Leben der Boheme in den Berliner literarischen Gesellschaften.

1. Einleitung

Im Jahre 2017 wurde der 200. Jahrestag der Geburt von Schriftsteller Max Ring gefeiert, der am 4. August 1817 in der Gemeinde Zauditz/Sudice im Hultschiner Ländchen geboren wurde. Die Region bildet heute einen Teil der Tschechischen Republik, der von seiner interkulturellen

Vergangenheit geprägt ist.¹ Im ethnisch vermischten polylingualen Milieu wurde die Identität der vielseitig begabten Persönlichkeit Max Ring geprägt, der als Arzt, Schriftsteller, Dramatiker und Journalist in Oberschlesien und vor allem in Berlin tätig war. Seine hultschiner Wurzeln und die nachfolgende professionelle und künstlerische Lebensbahn schildert er im Roman ‚Erinnerungen‘, den er einundachtzigjährig im Jahre 1898 herausgegeben hat. Im Prolog seines Buches charakterisiert er sein Werk als einen autobiographischen Roman, der einige Merkmale der Memoiren trägt:

Von jeher hatte ich eine besondere Vorliebe für Memoiren-Werke und Selbst-Biographien, da ich nichts Interessanteres und Lehrreicheres kenne, als ein Menschenleben, in dem sich der Geist einer bestimmten Zeit und Gesellschaft abspiegelt. (Ring 1898: Vorwort)

Im Roman vermittelt er unter anderem einen Einblick von der liebevoll, in der interkulturellen Gemeinschaft der nationalen Ethnika durchlebten Kindheit, in das finanziell gesicherte Familienumfeld, in dem liberale Erziehung herrschte, die auf eine breite, einen allgemeinen Überblick bietende Ausbildung Wert legte. Suggestiv schildert er das innere Dilemma im Zusammenhang mit der wichtigen Entscheidung, sich die Richtung seiner beruflichen Laufbahn auszuwählen. Er bringt seine künstlerischen und literarischen Versuche genauso wie wertvolle Kontakte im Rahmen der Sonntagsvereinetreffen nahe. Er beschreibt offen und nicht beschönigend das Leiden der Oberschlesier während der Typhusepidemie, die mit wenig Interesse der Berliner Herrschaft die Bevölkerung dezimierte. Er äußert bitter seine Beunruhigung über die verschwenderische Lebensweise der Berliner nach dem Sieg im Deutschen Krieg. Das Buch kann man als eine glaubwürdige Informationsquelle über Rings Lebenszeit ansehen, was er mit seiner eigenen Äußerung in der Bucheinleitung bestätigt.

[...] ich hatte das seltene Glück, vielen meiner hervorragenden Zeitgenossen zu begegnen und an den wichtigen Ereignissen teilzunehmen. Man findet sie in diesem Buche treu und wahr geschildert. (Ring 1898: Vorwort, S. VI)

2. Das interkulturelle Milieu des Hultschiner Ländchens

Der Geburtsort von Max Ring Zauditz/Sudice erstreckt sich im Hultschiner Ländchen, wo auf engem Raum seit vielen Jahrhunderten Angehörige mehrerer Nationalitäten verschiedener Kulturen zusammenlebten. Die Grenzregion, abgesehen von den historischen Turbulenzen, wurde von der interkulturellen Kommunikation und Interaktion der tschechischen, deutschen, polnischen genauso wie der jüdischen Nationalgruppen geprägt, deren Mentalitäten sich gegenseitig beeinflussten. Die historischen und politischen Ereignisse in Europa bestimmten in wesentlichem Maße das multikulturelle Zusammenleben der Region mit ausprofilieren interkulturellen Differenzen. Die Mehrsprachigkeit vermittelte eine breite Vielfalt an Individualkulturen bzw. Literaturen, die gegenseitig diffundierten und ihre voneinander abgrenzbaren Einzelheiten verschmelzten.

Die Gemeinde Zauditz/Sudice befand sich an der Peripherie Preußens, in der Nähe der Grenze zu Österreich, auf der wichtigen Verbindungslinie zwischen Troppau/Opava und Ratibor/Racibórz (Polen). Auf ihren Reisen hielten da u. a. *der preußische König Friedrich Wilhelm III. oder Kaiser Alexander I. von Rußland* (Ring 1898:1). Ring schildert seinen Geburtsort und seine umliegende Natur

¹ Das Hultschiner Ländchen bildete seit dem 14. Jahrhundert einen Teil des mährischen Herzogtums Troppau, seit dem Jahr 1742 gehörte es dann aufgrund des Ersten Schlesischen Kriegs zum preußischen Schlesien. Eine neue bedeutende Wende erlebt das Hultschiner Ländchen nach dem 1. Weltkrieg, als es der Tschechoslowakei zugesprochen wurde. Nach dem Münchner Abkommen (29. September 1938) wurde die Region am 1. Oktober 1938 reichsdeutsch besetzt und am 2. Oktober in das Deutsche Reich eingegliedert, um nach dem Jahr 1945 wieder ein Bestandteil der Tschechoslowakei zu werden, heute der Tschechischen Republik.

als einen inspirierenden Raum, zu dem ihn eine feste und harmonische Beziehung verband. Voller Begeisterung und Emotionen beschrieb er die Einzigartigkeit der Landschaft und charakterisierte treffend die zauditzer Bewohner, die zu den einzelnen ethnischen Gruppen gehörten und damit ein buntes internationales Mosaik bildeten. Die einzigartigen zauditzer Figürchen vertritt auch der alte Beck, *ein langer, hagerer Mann [...], der unter Friedrich dem Großen Spionendienste geleistet hatte und dafür jetzt noch eine kleine Pension bezog*, der Schuster Koch, *der in den Freiheitskriegen tapfer mitgefochten und dafür das Eiserne Kreuz erhalten hatte*, die jüdische Händlerin Chaje, *welche alle Welt bat, ihr einen Brief nach ‚Merika‘ an einen vor dreißig Jahren ihr mit einer kleinen Summe durchgegangenen Kunden zu schreiben, in dem festen Glauben, dass Amerika nicht viel größer als unser Markflecken sei, und jeder dort ihren Schuldner kennen müsse*, oder der jüdische Krämer, *der den ganzen Tag in talmudischen Schriften und Gebetbüchern mit lauter Stimme las, überzeugt, dadurch ein gottgefälliges Werk zu verrichten und die ewige Seligkeit zu erwerben* (Ring 1898:8 ff.). Die Zauditzer Einwohner bekannten sich zu unterschiedlichen Konfessionen, konkret Katholiken, Protestanten oder Juden, trotzdem kam es zu keinen gegenseitigen (oder einseitigen) Konflikten oder religiösen Unverträglichkeiten. Ring selbst wurde vor allem durch seinen liberalen Vater zu Toleranz und von Kindheit an zum Praktizieren des Judentums erzogen, gleichzeitig lernte er aber auch, das Christentum zu respektieren:

[...] wenn mein Vater auch darauf hielt, dass ich in der jüdischen Religion unterrichtet wurde und die Gebräuche derselben beobachtete, so legte er doch das Hauptgewicht auf die Erfüllung der sittlichen Pflichten, auf tugendhaften Lebenswandel und Reinheit der Gesinnung. Er hatte nichts dagegen, sondern sah es gern, dass ich mit den christlichen Kindern verkehrte und befreundet war. Ich durfte auch an den christlichen Festen teilnehmen, am Weihnachtsabend bei unserem Richter [...] die kunstvolle ‚Krippe mit dem Jesuskinde‘ bewundern, Ostern mit der Dorfjugend mich mit ‚Schmakostern‘, gegenseitigem Bespritzen und dem Suchen von bemalten Eiern belustigen und Pfingsten mit dem geschmückten Maien herumziehen. (Ring 1898:14 f.)

Das farbig geschilderte Dorfkolorit tritt in die literarische Welt und reflektiert das alltägliche Leben im Hultschiner Ländchen. Die Darstellung der einzelnen Einwohner ist voll von Empathie und Optimismus, man kann keine Andeutungen der sog. Hassliebe finden. Es erklingt kein erbitterter Unterton und zeigt sich kein ironischer Abstand, sondern überwiegt die gefällige und verstandene Wahrnehmung. Die positiven Erfahrungen mit der Koexistenz im breiten Nationalspektrum der interkulturellen Gesellschaft spiegelt die von den Vorurteilen und Verfolgungswahn nicht belastete lebenslange Offenherzigkeit Rings wider.

Die direkte Richtung seines Lebensweges wurde von seiner liberalen Familienumwelt bestimmt. Er stammte aus einer materiell relativ gut abgesicherten Familie, die *eine große ländliche Besetzung pachtete und daneben die Branntweinbrennerei, Brauerei und Gastwirtschaft betrieb* (Ring 1898:5) und Haushälterinnen, Mägde und Knechte einstellte. Die finanziellen Möglichkeiten erlaubten sogar für den Unterricht der Kinder einen Hauslehrer zu engagieren. Mutter Sarah Ring (geb. Friedlaender) starb bald und der Knabe wurde von der ältesten Schwester, aber vor allem vom Vater erzogen. Victor Ring² war mit seinem ganzen Wesen ein wichtiges Vorbild und die bestimmende Persönlichkeit, die seinem Sohn das tolerante Verhalten und die ehrenhafte Lebensweise beibrachte. Für seine Gutherzigkeit und sein Entgegenkommen gehörte er zu den hoch geschätzten Persönlichkeiten nicht nur für die zauditzer Mitbürger, seine Gesellschaft suchten auch die hohen Beamten und

² *Mein Vater war nämlich in dem einst preußischen Herzogtum Warschau, auf einer dem Minister [Graf Christian von Haugwitz] gehörigen Besetzung geboren und mit diesem als vierzehnjähriger Knabe nach Deutschland gekommen. Später übernahm mein Vater die Branntweinpacht auf den oberschlesischen Gütern des Ministers, der ihm sein unbedingtes Vertrauen schenkte.* (Ring 1898:2 f.)

Diplomaten, darunter Minister Graf Christian von Haugwitz³ oder der Fürst Felix Lichnowsky⁴. Die häufigen persönlichen Zusammenreffen mit den Vertretern unterschiedlicher Anschauungen sowie die philosophischen und politischen Überzeugungen und Ansichten im Elternhaus trugen wesentlich zur geistigen Bereicherung des zukünftigen Schriftstellers bei und entfachten in ihm das Interesse für das gesellschaftliche und kulturelle Geschehen in größeren Zusammenhängen.

Das Familienmilieu öffnete die endlosen Horizonte der Ausbildung, die seine angehende professionelle Karriere beeinflusste. Die vorzeitig gestorbene Mutter hinterließ ihr geistiges Vermächtnis in der Gestalt der reichen Hausbibliothek. Von einer guten Ausbildung hielt auch der bewunderte Vater viel, obwohl er selbst ungenügend ausgebildet wurde. Sich der Unersetzbarkeit des entsprechenden Unterrichts bewusst, stellte er für seine Kinder als Hauslehrer einen jungen Anhänger des Schweizer Pädagogen Johann Heinrich Pestalozzi an.

Wir verweilten nur wenige Stunden des Tages in der Schulstube; dann führte er uns ins Freie und zeigte uns hier die Gegenstände, welche wir kennen lernen sollen, Steine, Pflanzen und Tiere, in dem er uns zugleich auf ihre verschiedenen Eigenschaften aufmerksam machte. (Ring 1898:7)

Dank der modernen Unterrichtsmethode, in der die Schüler ihre Kenntnisse vor allem mittels Anschauung gewannen, erreichte der Lehrer, vor allem bei Max, schnelle Fortschritte: *ich lernte nicht nur leicht lesen und schreiben, sondern auch nachdenken und dachte mehr und verständiger, als sonst Kinder in so frühem Alter zu tun pflegen* (Ring 1898:7). Sowohl der innovative Privatunterricht nach Pestalozzi als auch der kurze Aufenthalt in der jüdischen Gemeindeschule in Gleiwitz/Gliwice (Polen) oder der Besuch an den Gymnasien Ratibor/Racibórz (Polen) und Oppeln/Opole (Polen) spielten eine Schlüsselrolle für Rings zukünftige persönliche und künstlerische Entwicklung. Während des Studiums am Gymnasium in Ratibor/Racibórz (Polen) erwies sich Rings Begabung für das literarische Schaffen. Der talentierte und allgemein interessierte Student schrieb nicht nur die schriftlichen Aufgaben mit Leichtigkeit, sondern unwillkürlich entwickelte er seine Liebe zur Poesie. *Noch nicht zehn Jahre alt, verfasste ich mein erstes Gedicht ‚Das Veilchen‘* (Ring 1898:17). Vielleicht war es der erste poetische Versuch, seine Trennung vom heimatlichen Bauernhof und die Erinnerungen an die Schönheit der zauditzer Natur, die ihm der geliebte Vater nahebrachte, zu reflektieren.

Am liebsten aber verweilte ich in der sogenannten Wirtschaft, einem stattlichen Gebäude, mit Viehställen, Scheunen, und einem großen Obstgarten. Hier lockten mich im Frühling die ersten Veilchen, welche an dem geschützten Abhang blühten. (Ring 1898:5)

In jedem Fall war für den kindlichen Poeten der Zauber der Hultschiner Landschaft Inspiration, von der die Leser der in Gleiwitz/Gliwice (Polen) herausgegebenen Zeitschrift ‚Oberschlesischer Wanderer‘⁵ erfuhren, in welcher der Erstling veröffentlicht wurde. Sein Einnehmen fürs literarische Schaffen entwickelte er während des Studiums am Gymnasium in Oppeln/Opole (Polen) weiter, wo er gemeinsam mit seinen Mitschülern und unter der Leitung des beliebten Lehrers einen literarischen Club gründete. Literatur wurde für ihn der Hauptinhalt und das Hauptziel seines Lebens, trotzdem entschied er sich im Jahr 1836 für das Medizinstudium an der Universität in Breslau/Wrocław (Polen).

³ Christian August Heinrich Curt von Haugwitz (1752–1832), ab 1786 Graf von Haugwitz war ein preußischer Jurist, Staatsmann und Diplomat.

⁴ Fürst Felix Maria Vincenz Andreas von Lichnowsky (1814–1848), Graf von Werdenberg, war ein preußischer Politiker.

⁵ Die deutschsprachige Zeitung die von 1828 bis 1945 erschien, wurde von 1828 bis 1933 von Neumanns Stadtbuchdruckerei in Gleiwitz/Gliwice (Polen) herausgegeben.

3. Anfänge, die literarischen in Berlin, die medizinischen in Oberschlesien

Während der Studienzeit in Breslau/Wrocław (Polen) tauchte Max Ring nicht nur in die Geheimnisse der Medizin ein, sondern er bemühte sich auch das behagliche Wasser des dortigen kleinen Teiches mit seinen literarischen bzw. dichterischen Versuchen zu kräuseln.

Die Poesie fand damals in Breslau wenig oder gar keine Nahrung und Förderung. Im Ganzen herrschte daselbst nur ein geringes Interesse an der Literatur, trotzdem gerade in jenen Tagen das junge Deutschland blühte, Börne und Heine eine förmliche Revolution der Geister hervorriefen [...]. (Ring 1898:58)

Vor allem lyrische Verse eröffneten allmählich die literarische Karriere Rings, obwohl sich diese in ihren Anfängen nicht gerade erstaunlich entwickelte. Seine Rolle spielte nicht nur die periphere Lage der Stadt und die Entfernung von den damaligen Kulturzentren. Das kulturelle und literarische Bewusstsein der Breslauer Gesellschaft der 30er und 40er Jahre des 19. Jahrhunderts hinkte wesentlich hinter dem vorherrschenden Interesse an der wirtschaftlichen und finanziellen Prosperität hinterher. In solchem ökonomisch gezielten Milieu konnte sich nicht nur der junge Poet schwer künstlerisch durchsetzen.

Ungeachtet dieser erschwerenden Umstände ergab ich mich dem Laster der Poesie. Ich schrieb nicht nur heimlich lyrische und epische Gedichte, sondern ließ mich durch den Beifall nachsichtiger oder unkritischer Freunde verführen, diese unreifen Arbeiten drucken zu lassen. (Ring 1898:66)

Das triste Niveau des Kulturgeschehens wurde auch in der ungenügenden Aktualität der herausgegebenen Breslauer Periodika reflektiert. Dem gesellschaftlichen Nichtinteresse entsprechend nahmen die kulturellen bzw. literarischen Informationen nur eine vernachlässigbare Kolumne ein, *die periodische Presse [bot] in Breslau damals ein trauriges Bild literarischer Armut* (Ring 1898:65). Auch wenn die lyrischen Verse Rings auf geringen Widerhall in Breslau/Wrocław (Polen) stießen, stellten sie trotzdem seinen ausschlaggebenden Schritt in die Literaturwelt dar – er begann zu publizieren, machte Erfahrungen, gewann Kontakte und startete seine literarische Karriere⁶.

Nach zwei Breslauer Studienjahren übersiedelte Max Ring im Jahre 1838 nach Berlin, um da seine medizinische Ausbildung weiter zu entwickeln. Der entscheidende Faktor bei der Adaptation Rings an die neue fremde Großstadt wurden dabei die Empfehlungsbriefe seiner Freunde und Kollegen, die er sich in die Metropole mitbrachte und die ihm die Türen in die Berliner gesellschaftlichen, kulturellen und fachlichen Kreise, die sogenannten Salons,⁷ öffnen helfen sollten.

Ein [...] Bruder eines meiner Breslauer Freunde, den ich ebenfalls aufsuchte, führte mich in den Sonntagsverein, eine Dichtergesellschaft ein, der ich manche angenehme und anregende Stunde verdankte. (Ring 1898:93)

⁶ In Breslau/Wrocław (Polen) wurde der erste Roman von Max Ring, ‚Berlin und Breslau:1847–1849‘, im Jahre 1849 herausgegeben, der die Revolutionsereignisse des Jahres 1848 widerspiegelt.

⁷ Die Salons waren im klassischen Sinne zwanglose Gesprächs- und, wie man heute sagen würde, Erlebniskreise, in denen Freunde und Bekannte, die sich so gut leiden mochten, zusammenkamen. Historisch-strukturell gesehen, waren lockere schwebende Gebilde, kaum Institutionen zu nennen, obschon die bedeutendsten Salons solche für die Gesamtgesellschaft darstellen konnten. Es gab keinerlei festgeschriebene Verpflichtungen, außer gebildet oder bildungswillig zu sein und den guten Ton zu beherrschen. Es gab keine Vereins- Club-Satzungen, keine Vereinsbeiträge, keine Mitgliederlisten, keine Tagesordnungen oder Protokolle, keine Abstimmungen und Mehrheitsentscheidungen. Jede Stimme sprach für sich und wurde gehört (Wilhelmy Dollinger 2000:15).

Die bekannteste literarische Gesellschaft der Zeitetappe traf sich unter dem Namen ‚Tunnel über der Spree‘.⁸ Sie beeinflusste wesentlich den Kulturgeschmack der Berliner und seine weitere Entwicklungsrichtung. Diese Tatsache bestätigt das Interesse des Königs Friedrich Wilhelm IV., dem einige Texte der Tunnelmitglieder vorgelesen wurden, u. a. auch Rings Epos „Sabathai Zewi“, die Geschichte eines jüdischen Messias aus dem siebzehnten Jahrhundert‘.

Nach dem erfolgreich beendeten Studium im Jahre 1840 gelang es Ring nicht, sich als praktischer Arzt in Berlin niederzulassen. Seine berufliche Bahn fing in Oberschlesien, v. a. in Gleiwitz an (insgesamt 10 Jahre – von 1840 bis 1850). Gleiwitz war in der Zeit von Rings ärztlicher Tätigkeit – ungefähr 1841 bis 1848 – [...] *Mittelpunkt des oberschlesischen Bergbaus und Hüttenwesens* [...] (Ring 1898:166) und gleichzeitig das Gebiet der großen Kontraste zwischen dem Reichtum der Großgrundbesitzer und der Armut und dem Elend der Bergarbeiter:

Land und Leute zeigten [...] die schärfsten Kontraste und Gegensätze [...], zerfallene Hütten, von elenden, kranken Menschen bewohnt, neben prächtigen Schlössern und Industriepalästen, in denen große Grundbesitzer und Millionäre lebten. Diese Gegensätze machten sich am stärksten in den weiten Hütten- und Bergwerkdistrikten bemerklich, in denen ich als Arzt hauptsächlich beschäftigt war. (Ring 1898:167)

Die jämmerlichen Lebensbedingungen zusammen mit ungünstigen klimatischen Einflüssen und mangelhaften Nahrungsmitteln verursachten eine nur schwer zu bewältigende Verbreitung der Typhus-Epidemie, an deren Bekämpfung sich entgegen der Teilnahme- und Interesselosigkeit der Obrigkeit außer anderen Opferebenen auch Max Ring beteiligte:

Als wir die letzte Hütte verließen, setzten wir uns erschöpft, wie zerbrochen auf einen Stein an der Landstraße nieder und weinten still, zerrissen von unaussprechlichem Jammer und Schmerz.
(Ring 1898:194)

Die angesammelte Depression und Desillusion mündete in die Notwendigkeit der Armut und dem Elend literarisch entgegenzutreten, aber die Texte u. a. das Gedicht ‚An den König‘ erlagen scharfer Zensur. Neben den medizinischen Verdiensten ist es nötig, auch seine schriftstellerische Anstrengung hervorzuheben. Ring gehört zur Autorengruppe, die sich mit der harten Realität Oberschlesiens im 19. Jahrhundert befasste. In seinen sozialkritischen Werken bearbeitete er literarisch den Untergang der oberschlesischen Industrielandschaft, soziale Missstände oder die Wissensrückständigkeit. Nicht nur, dass er auf die aktuelle Problematik literarisch hingewiesen hat, sondern er benannte konkret ihre Ursachen. Er wurde „[...] wegen seiner schonungslosen Analyse der damaligen traurigen sozialen und medizinischen Verhältnisse in Oberschlesien von der deutschen Literaturgeschichte als persona nongrata weithin ignoriert.“ (Wolny 1996:12)

⁸ Am 3. Dezember 1827 gründeten der Schriftsteller, Journalist und Satiriker Moritz Gottlieb Saphir und die Schauspieler Louis Schneider und Friedrich Wilhelm Lemm eine literarische Gesellschaft *Tunnel über der Spree*, die [...] *nach dem in jener Zeit von dem genialen Architekten Brunnel in London gebauten und allgemein bewunderten ‚Tunnel unter der Themse‘ den parodistischen Namen ‚Tunnel über der Spree‘ annahm* (Ring 1898:101). Die Gründer hatten vor, [...] *einen Verein nach dem Vorbild der ‚Ludlamshöhle‘ in Wien zu bilden, der sich mit Ausschluss aller religiösen und politischen Fragen lediglich mit humoristisch-poetischen Arbeiten beschäftigen und hauptsächlich seine Satire gegen die Lobhudeleien und Prätensionen der damals in Berlin herrschenden literarischen Cliques richten sollte* (Ring 1898:101).

4. Die Berliner Jahre

Im Jahre 1850 kehrt Ring nach Berlin zurück, wo er endlich seine erträumte Heimat fand. Der Schriftsteller fühlte sich mit der Stadt und ihren Einwohnern immer enger verbunden und diese Beziehung spiegelte sich auch in seinem schriftstellerischen Schaffen wider.

[...] ich suchte den Eindruck der großen Stadt, die ich nach und nach genauer kennen lernte, schriftstellerisch zu verwerten, indem ich mich bemühte, ähnlich wie Auerbach in seinen ‚Dorfgeschichten‘ das auch Berlin keineswegs fehlende poetische Element in meinen ‚Stadtgeschichten‘ darzustellen [...]. (Ring 1898:154)

In Berlin entwickelte Max Ring seine schriftstellerische, dramatische und vor allem journalistische Tätigkeit. Mit dem Verleger Urban Kern schloss er einen Vertrag für den Roman *Die Kinder Gottes*, der unter anderem von Karl August Varnhagen von Ense⁹ hoch anerkannt wurde. Auf den Berliner Bühnen der Zeit wurden seine Lustspiele ‚Scarons Liebe‘ oder ‚Alle spekulieren‘ uraufgeführt. Die guten Kenntnisse der Berliner Theaterszene brachten Ring zum Schreiben der Theaterkritiken, vor allem für die *Vossische Zeitung*. [...] *ich erhielt von der Redaktion der „Vossischen Zeitung“ die Aufforderung, die Kritik der Theater, mit Ausnahme des königlichen Schauspielhauses, das dem alten Gubitz¹⁰ unterstand, zu übernehmen* (Ring 1898:II. 70). Als Journalist setzte er sich in mehreren Zeitungsredaktionen durch oder arbeitete mit anderen Redaktionskollegen zusammen. Das zeigte sich auch im Zusammenhang mit den Journalisten und Publizisten, die in die politisch-satirische Zeitschrift *Kladderadatsch* beitrugen. In der Zeitschriftenredaktion traf Ring einen alten Freund aus Ratiborer Jahren, David Kalisch,¹¹ dem er in seinem autobiografischen Roman ausführliche Passagen widmet. Kalisch war gerade die Persönlichkeit, die Ring mit dem Kreis der Beiträger wie Ernst Dohm¹² oder Ernst Kossak¹³ bekannt machte. Für Dohms Zeitschrift ‚Der Salon für Literatur, Kunst und Gesellschaft‘ schrieb Max Ring eine Studie ‚Erinnerungen an Alexander von Humboldt‘, in Kossacks humoristischer Zeitschrift ‚Feuerspritze‘ publizierte er gelegentlich seine Artikel (Ring 1898:II. 46–65). Diese Artikel öffneten ihm die Tür zum Haus des Buchhändlers Ernst Keil,¹⁴ dem Rings Schreibweise imponierte, und der ihn zur Zusammenarbeit an der Zeitschrift ‚Gartenlaube‘ einlud, nachdem die Herausgabe verboten wurde, bot er ihm die Zusammenarbeit für den ‚Volksgarten‘ an. Vor allem die publizistische Tätigkeit für ‚Volksgarten‘ zog Ring wieder in die soziale und politische Problematik hinein, die in seinen Texten reflektierte.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte die Stadt einen raschen Aufstieg und entwickelte sich zur Weltmetropole. Im Jahr 1849 zählte Berlin ca. 412 000 Einwohner, um 1880 waren es schon mehr als eine Million Menschen, die in der dicht besiedelten Stadt lebten (vgl. Schnurr 2012:42). Die Industrialisierung nahm immer mehr zu und das wirtschaftliche Wachstum beeinflusste alle Lebenssphären. „[...] Bankhäuser, Versicherungen, Handelsfirmen und Industrieunternehmen entstanden, allein 1872 wurden 250 neue Unternehmen angemeldet“ (ebd.:41). Dadurch kamen neue Zuwanderer in die Hauptstadt, vorwiegend aus der ländlichen Region Brandenburg und aus Schlesien, so dass 1864 weniger als die Hälfte aller Berliner Einheimische waren (vgl. ebd.). Rings Faszination für die Metropole verflog allmählich nach dem Deutschen Krieg im Jahre 1866. Der Sieg

⁹ Karl August Varnhagen von Ense war ein deutscher Chronist der Zeit der Romantik bis zur Revolution 1848 und dem sich anschließenden Jahrzehnt der Reaktion, außerdem Erzähler, Biograph, Tagebuchschreiber und Diplomat.

¹⁰ Friedrich Wilhelm Gubitz (1809–1817) war ein Theaterdichter und Rezensent.

¹¹ David Kalisch (1820–1872) war ein deutscher Schriftsteller, Humorist und Begründer der Zeitschrift ‚Kladderadatsch‘.

¹² Friedrich Wilhelm Ernst Dohm (1819–1893) war ein deutscher Redakteur, Schriftsteller und Übersetzer.

¹³ Ernst Ludwig Kossak (1814–1880) war ein deutscher Journalist und Schriftsteller.

¹⁴ Ernst Keil (1816–1878) war ein deutscher Buchhändler und Begründer der Familienzeitschrift ‚Die Gartenlaube‘.

Preußens verursachte Veränderungen in allen Sphären des Gesellschaftslebens der Berliner und ihrer Stadt. Max Ring beobachtete mit Unwillen den raschen Aufschwung, wachsenden Wohlstand und ungesättigten Reichtum der skrupellosen Konsumgesellschaft und in nostalgischer Trauer sehnte er sich nach der alten guten Stadt:

Die große Gesellschaft widerte mich an, das Leben war mir verhasst, und selbst der Verkehr mit den alten Freunden und der Anblick meiner trefflich heranwachsenden und sich entwickelnden Kinder vermochte nicht, mich den finsternen Gedanken zu entreißen. (Ring 1898:154)

Seinen Roman ‚Erinnerungen‘ beendete Ring im Jahr 1870. Aus seinen Seiten kann man schlussfolgern, dass der Autor ein vielseitig begabter Mensch war, der sich für seine Umgebung intensiv interessierte. Während seines an Erlebnissen und Erfahrungen reichen Lebens setzte er sich als anerkannter Arzt, Schriftsteller, Dramatiker und Journalist durch, dem keine gesellschaftlichen, sozialen und politischen Probleme fremd waren. Die Kraft seiner Persönlichkeit, die sich im interkulturellen und polylingualen Milieu der Zauditzer Gemeinde im Hultschiner Ländchen formte, ragte sowohl in Oberschlesien als auch vor allem in „seinem“ Berlin hervor.

5. Fazit

Das Hultschiner Ländchen ist eine Region, die von seiner interkulturellen Vergangenheit geprägt ist. In der hultschiner Gemeinde Zauditz/Sudice wurde der vielseitig begabte Max Ring geboren, der als Arzt, Schriftsteller, Dramatiker und Journalist tätig war. In seinem autobiografischen Werk ‚Erinnerungen‘ schildert er seine Kindheit im liebevollen und bildungsnahen Familienkreis genauso wie im national und religiös liberalen Milieu des Heimatdorfes. Er zeichnet die selbsterlebten Begebenheiten im industriellen Oberschlesien und übt Kritik an den damaligen beunruhigenden sozialen Verhältnissen. Er vermittelt das Leben der Boheme in den Berliner literarischen Gesellschaften und Salons, aber daneben vergisst er nicht, die Kehrseiten der zeitgeschichtlichen Entwicklung in seiner Epoche nahezubringen. Obwohl Max Ring zu den berühmten und hochgeschätzten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Berliner Gesellschaft gehörte und für seine Verdienste während seines Lebens gesellschaftlich hoch gelobt wurde¹⁵, mangelt es wesentlich an den Sekundärquellen zu seinem Leben und Werk. Sein Roman kann also als ein Schlüsselwerk für weitere Forschungen genutzt werden.

Literaturverzeichnis

Archivalien:

ZAO: Zemský archiv v Opavě / Landesarchiv Troppau.

SCHICHOR, Max / WILPERT, Paul / WEGENER, Karl. *Beiträge zur Chronik Zauditz/Sudice*. Berlin – Sommer – Braunschweig: 1987, 1995, 1998, 2007. Signatur: R-2479/1-7.

SCHICHOR Max / WILPERT Paul / WEGENER, Karl. *Zauditz. Historisch-topographisch-statistische Beschreibung des Ortes*. Braunschweig – Bamberg – Berlin: 1996. Signatur: R-1992/1-4.

¹⁵ Max Ring wurde der Professorentitel verliehen, aber weder im Roman ‚Erinnerungen‘ noch in den erreichbaren Quellen ist eine Erwähnung zu finden, für welches Fach.

Primärliteratur:

RING, Max (1898): *Erinnerungen*. Berlin.

Sekundärliteratur:

BURDÍKOVÁ, Lucie (2014): Max Ring – Život spisovatele a lékaře ze Sudic. In: ŠEBESTOVÁ, Irena (Hrsg.): *Kulturní a literární život německy mluvícího obyvatelstva na Hlučínsku*. Ostrava; Hlučín.

FRAENKEL, Michael (1930): *Max Ring. Das Lebensbild eines oberschlesischen Dichters*. Oppeln.

HEUER, Renate (Hrsg.) (2010): *Lexikon deutsch-jüdischer Autoren*, Bd. 18. Berlin.

KÖHLER, Rosemarie / KRATZ-WHAN, Ulrich (1994): *Der Jüdische Friedhof Schönhauser Allee*. Berlin.

SCHNURR; Eva-Maria (2012): Weltstadt in der Pubertät. In: AUGSTEIN, Rudolf (Hrsg.): *Der Spiegel Geschichte. Berlin, die Hauptstadt der Deutschen*. Hamburg.

THIEKE, Detlef (1983): Max Ring – Arzt und Schriftsteller. In: *Nachrichtenblatt des Verbandes der Jüdischen Gemeinden in der Deutschen demokratischen Republik*. Berlin.

WILHELMY-DOLLINGER, Petra (2000): *Die Berliner Salons: mit historisch-literarischen Spaziergängen*. Berlin; New York.

WILPERT, Paul (1995): *Max Ring – Arzt und Schriftsteller aus Zauditz*. Materialauswahl und Zusammenstellung von Paul Wilpert. Berlin.

WININGER, Salomon (1979): *Große Jüdische National-Biographie*. Nendeln/Liechtenstein.

WOLNY, Reinhold (1996): Literargeschichtliche Ergänzungen zu „Max Ring – Arzt und Schriftsteller aus Zauditz“ von Paul Wilpert. In: *Der Ratiborer*. Nürnberg.

Dieser Beitrag ist im Rahmen des Projekts „Po stopách německy mluvících autorů z Hlučínska – Max Ring“, SGS09/FF/2017, entstanden.

Malá, Jiřina (2016): *Texte über Filme. Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita. 218 S. ISBN 978-80-210-8353-0

Nach der erfolgreichen Monographie ‚Stilistische Textanalyse. Grundlagen und Methoden‘ (Brno 2009), die besonders Studierende der Germanistik (nicht nur) in Tschechien als nützliches Hilfsmittel für den Stilistikunterricht begrüßt haben, setzt sich Jiřina Malá in ihrem neuen Buch wieder mit der Problematik der Stilanalyse auseinander. Diesmal stehen im Focus ihrer Untersuchungen Filmrezensionen und filmbezogene Texte wie Filmessays, Interviews, Sprachporträts oder Filmberichterstattungen, die in renommierten deutschsprachigen Magazinen und Zeitungen (bzw. ihren Onlineversionen) publiziert worden sind. Das umfangreiche Korpus enthält Texte aus den Jahren von 1995–2010. Die Basis des Korpus bilden Artikel aus dem ‚Spiegel‘, darüber hinaus sind hier Texte aus dem ‚Focus‘, ‚Der Zeit‘, der ‚Neuen Zürcher Zeitung‘ etc. vertreten, wobei zur vergleichenden Analyse auch einige Rezensionen aus tschechischen Medien herangezogen worden sind. Der Vorstellung des Korpus, in deren Rahmen die Autorin versucht, eine Typologie der Texte über Filme vorzulegen, ist das einleitende Kapitel gewidmet.

Das zweite Kapitel bietet dem Leser einen Einblick in die Problematik der Filmkunst und der Filmkritik. Vor diesem Hintergrund werden die ersten Analysen vorgenommen, die einen Vergleich zwischen einer Rezension in der traditionellen Qualitätspresse und einer Rezension in den Onlinemedien ermöglichen. Dazu hat die Autorin Rezensionen desselben Films (‚The Limits of Control‘) gewählt: die eine ist in der ‚Neuen Zürcher Zeitung‘ erschienen, die anderen – eine deutsche und eine tschechische – auf zwei Internetseiten. Die Unterschiede in der Beurteilung und Wahl der sprachlichen Mittel in unterschiedlichen Typen von Medien werden darauf zurückgeführt, „dass die Internet-Rezensionen nicht nur mit intellektuellen Feinschmeckern, sondern mit einem breiten Filmpublikum rechnen“ (S. 48).

Erst nach diesen Analysen wird auf die grundlegenden Begriffe („Stil“, „Textsorte“, „Rezension“) eingegangen und die Methode der vergleichenden stilistischen Textanalyse vorgestellt, die als Ausgangsbasis für die weiteren Ausführungen dient. Im Rahmen des über-textuellen Vergleichs werden zwei Rezensionen behandelt, deren Zugang zur Darstellung und Bewertung des Filmes sich von der zu erwartenden Filmrezension, „wie sie üblicherweise [...] präsentiert wird“ (S. 63)

unterscheidet. Es wäre vielleicht anschaulicher, wenn die Abhandlung über den Textaufbau der Filmrezension und die Makrostruktur der Texte (Kapitel 4) vor diese Analyse gesetzt wurde, weil eigentlich erst dort ausführlicher beschrieben wird, wie eine „prototypische“ Rezension gestaltet werden sollte. Auch für den darauffolgenden intertextuellen Vergleich, der darin besteht, „dass man das analysierte Textexemplar in bewusste Beziehung zu anderen Textexemplaren derselben Textsorte und deren Stilmustern setzt“ (S. 63), wäre es hilfreich gewesen, vorher die Mikrostruktur der Texte (siehe Kapitel 5) zu behandeln. Es ist deshalb zu fragen, ob die Vorgehensweise der Autorin und ihr Bemühen, zwei Themenbereiche – die Vorstellung der Eigenschaften der Textsorte Rezension auf der Makro- und Mikroebene einerseits und die Präsentation der einzelnen Typen der vergleichenden Textanalyse andererseits – miteinander zu verflechten, die optimale Lösung war. Auch wenn die Verknüpfung beider Betrachtungsweisen dem Leser die Rezeption des Inhalts etwas erschwert, kann er sich nicht nur anhand der theoretischen Ausführungen in den Kapiteln 4 und 5, sondern vor allem anhand der vorgelegten Analysen eine genaue und komplexe Vorstellung von der Textsorte Rezension erarbeiten. Im Rahmen des intertextuellen Vergleichs werden mehrere Beispiele solcher Analysen präsentiert: es werden die tschechische und die deutsche Rezension desselben Films verglichen, anschließend werden Rezensionen desselben Films (‚My Big Fat Greek Wedding‘), die in verschiedenen deutschen Zeitschriften (im ‚Spiegel‘ und im ‚Focus‘) publiziert worden sind, einer Analyse unterzogen. Die Tatsache, dass die Textsorte Filmrezension in hohem Maße durch die Individualität des Autors geprägt sein kann, belegt die Autorin mit Analysen von Filmrezensionen, die von zwei bekannten Spiegel-Autoren. Das umfangreichste Kapitel ist dem intratextuellen Vergleich gewidmet: die Aufmerksamkeit wird auf die Mikrostruktur des Textes gerichtet, wobei vor allem die lexikalische Ebene fokussiert wird. Dies ist leicht zu begründen, weil in Filmrezensionen – sicher mehr als in vielen anderen Textsorten – Variabilität der lexikalischen Mittel und metaphorische Ausdrucksweise eine bedeutende Rolle spielen.

Die Monographie von Jiřina Malá bietet einen vielseitigen Blick auf die Filmrezension, erfasst deren charakteristische Merkmale und weist auf die Veränderungen hin, die diese Textsorte in der letzten Zeit erfahren hat. In den vorgelegten Textanalysen beweist die Autorin ihre Fähigkeit, feine stilistische Nuancen eines Textes vorzustellen und zu beurteilen sowie die Unterschiede in der Gestaltung der gegebenen Textsorte zu erfassen.

In diesem Sinne ist das Buch als Inspiration und Anregung allen Interessierten zu empfehlen.

Lenka Vaňková

Šebestová, Irena (Hrsg.) (2017): *Po stopách německy psané literatury na Hlučínsku*. Hlučín – Ostrava: Ostravská univerzita a Muzeum Hlučínska. 115 S. ISBN 978-80-7464-924-0.

In der Monographie ‚Po stopách německy psané literatury na Hlučínsku‘ [Auf Spuren der deutschsprachigen Literatur in der Hultschiner Region] werden die Ergebnisse der Forschung vorgestellt, die auf das literarische und kulturelle Bild des Hultschiner Ländchens eingeht. Im Mittelpunkt der Untersuchungen steht das literarische Schaffen dieser Region, die durch multikulturelle Einflüsse geprägt wurde und neue Forschungsimpulse bietet.

Die Studien zur deutschsprachigen Literatur und Kultur im Hultschiner Ländchen werden durch den Artikel Irena Šebestová eingeleitet, der die Problematik komplex vorstellt und auf ihre Vielschichtigkeit hinweist. Der Beitrag Karin Vápeničková erhellt die Facetten des Romans von August Scholtis ‚Das Eisenwerk‘, den sie vor dem Hintergrund der sprachlichen und kulturellen Spezifika der Hultschiner Region vorstellt. Die Autorin konzentriert sich nicht zuletzt auf die biographischen Informationen über August Scholtis, die sie im Kontext seines literarischen Werks darstellt. Dem literarischen Schaffen dieses aus dem schlesischen Bolatitz stammenden Autors schenkt ihre Aufmerksamkeit ebenfalls Tereza Vorlíčková. Ihre Studie umkreist die Problematik der mündlichen Folklore, die August Scholtis in dessen Sammlung ‚Dreiunddreißig Lieder aus Hultschin‘ erfasst hat. Der Beitrag Tereza Vorlíčková bringt ein neues Licht in die Sammeltätigkeit von Scholtis, die ihre multikulturellen Wurzeln und spezifische Prägung andeutet. Die mündlichen Überlieferungen, ihre tragenden Themen und zentralen Figuren werden in der Studie Michaela Matýsková dargelegt. Sie hat sich mit dem Bild des Schäfers, Räubers und des Bauern sowohl in den polnischen Überlieferungen als auch in den Sagen aus Hultschin und dessen Umkreis auseinander gesetzt. Zum Korpus wurde der Forscherin das literarische Schaffen von Hermann Janosch, Karel Jaromír Erben, Józef Antoni Gliński, Zygmunt Gloger und Anna Malejka. Der Artikel trägt nicht nur zur Hervorhebung des spezifischen kulturellen Klimas in der Hultschiner Region und an deren polnischen Grenze bei, sondern weist auch auf die interdisziplinären Zusammenhän-

ge des Forschungsthemas hin. Der Beitrag Michaela Matýsková ist als ein plastisches Mosaik zu betrachten, das einen neuen, komparatistisch untermauerten Blick auf die ausgewählten Figuren der Hultschiner und polnischen Sagen bringt. Max Ring gehört zu den deutschsprachigen Autoren, die künstlerisch tätig waren sowie zahlreiche kulturelle Kontakte knüpften. Der Artikel von Nicole Valeš bringt die Berliner literarischen Kontakte Rings nahe, deren Untersuchung bisher als defizitär zu betrachten war. Die Autorin hat sich dabei auf die Kontakte Rings zu den kulturell tätigen Persönlichkeiten konzentriert, die im Salon Rahel Varnhagens versammelt wurden. Ihre Studie bringt innovative Betrachtungen und ist als eine Bereicherung der Max Ring-Forschung zu verstehen. Der Artikel Adam Bernats ist auf die Auseinandersetzung mit der ‚Hultschiner Zeitung‘ in der Zeitspanne 1900–1914 ausgerichtet. Der Beitrag lässt die gesellschaftlich-politischen und kulturellen Veränderungen Europas im ersten Viertel des 20. Jh. auffallen, die ebenfalls in der lokalen Hultschiner Presse widerspiegelt und reflektiert wurden.

Die monographische Publikation rückt die Projekt- und Forschungsaktivitäten der Ostrauer Germanisten in den Vordergrund, an denen sich ebenfalls der wissenschaftliche Nachwuchs beteiligt. In der Publikation wurden ausgewählte Themen erhellt, deren Untersuchung zahlreiche neue Forschungsimpulse bietet. Die Monografie ist im Fokus des literarisch-kulturellen Erbes in der Hultschiner Region als Bereicherung zu betrachten.

Iveta Zlá

Bonacchi, Silvia (Hrsg.) (2017): *Verbale Aggression. Multidisziplinäre Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache*. Unter Mitarbeit von Mariusz Mela. Berlin; Boston: de Gruyter. 395 S. (Diskursmuster, Band 16). ISBN 978-3-11-052297-6.

Mit dem Sammelband liegt endlich ein umfassender Versuch vor, „Verbale Aggression“ systematisch und aus verschiedenen Perspektiven zu untersuchen. Auch wenn die „Multidisziplinäre[n] Zugänge zur verletzenden Macht der Sprache“ zu drei Vierteln aus dem Bereich der Linguistik stammen, bieten die Beiträge doch ein facettenreiches Bild von einem Phänomen, das auch außerhalb der Wissenschaft breit diskutiert wird. In der aktuellen Sorge um die „Verrohung der Sprache“ (z. B. Goethe-Institut:URL1; Welt:URL2) leistet der Band einen wichtigen Beitrag zur öffentlichen Debatte. Gleichzeitig und hauptsächlich ist er

jedoch ein lang erwartetes Desiderat der linguistischen Aggressionsforschung.

Genauer über Motivation und Zielsetzung des Bandes enthält der einführende Beitrag der Herausgeberin Silvia Bonacchi ‚Sprachliche Aggression beschreiben, verstehen und erklären‘, mit dem sie einen umfassenden Überblick über die bisherige Forschung zu Aggression gibt. Die Vorstellungen von Aggression speisen sich in der Linguistik insbesondere aus der Psychologie, die in langer Tradition (seit Sigmund Freud) und mit unterschiedlicher Theorienbildung verschiedene Ausprägungen von Aggression erforscht. Die Behauptung, Aggression habe einen kathartischen Effekt, der von ‚lähmenden oder quälenden seelischen Zuständen‘ reinige (S. 4 f.) ist jedoch mittlerweile empirisch widerlegt (z. B. Nolting 1997:197–216). Seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts wurde ‚verbale Aggression‘ maßgeblich im Rahmen zweier pragmalinguistischer Forschungsrichtungen entwickelt: in der Sprechakttheorie und der (Un)höflichkeitsforschung (S. 14). Bonacchi kritisiert zu Recht, dass die Begriffe ‚Unhöflichkeit‘ und ‚verbale Aggression‘ nicht systematisch unterschieden werden (S. 20). Leider leistet keiner der Aufsätze im Band einen Beitrag dazu, die beiden Konzepte gegeneinander abzugrenzen. Vielmehr wird auch dort an sehr vielen Stellen gleichzeitig und unkritisch Bezug auf theoretische Grundlagen der Aggressions- und der Unhöflichkeitsforschung genommen.

Den Auftakt in der ersten Sektion ‚Zum Ausdruck verbaler Aggression‘ bilden zwei Aufsätze, die sich dem Thema von einer klassischen pragmatischen Seite aus nähern. Urszula Topczewska geht der Frage nach, ‚[w]as aggressive Sprechakte [sind]‘, und ‚welche Faktoren dazu beitragen, dass einer Äußerung aggressive Bedeutung zugeschrieben‘ (S. 35) wird. Topczewska begreift Aggression als soziales Phänomen und plädiert dafür, dass nicht die Illokution einer Äußerung allein notwendiges Definitionsmerkmal aggressiver Sprachhandlungen sein muss, sondern ebenso die Perlokution aggressive Sprechakte konstituiere (S. 35 f.). Allerdings sollte man sich hier die Frage stellen, ob der Begriff ‚Aggression‘ noch angemessen ist, wenn nur der Hörer eine Äußerung als Angriff oder Beleidigung versteht, oder ob nicht gerade diese Fälle durch den Begriff ‚Unhöflichkeit‘ besser definiert wären. Während Intentionalität häufig definitorisches Merkmal für Aggression ist (z. B. Nolting 2011:15), muss einer unhöflichen Äußerung nicht notwendigerweise die Intention, unhöflich oder aggressiv zu handeln, zugrunde liegen (vgl. Culpeper 2011:51 f.).

Der Aufsatz von Agnieszka Piskorska ‚On the strength of explicit and implicit verbal offences‘ behan-

delt Implikaturen unter relevanztheoretischer Perspektive. Der Ausgangspunkt bei Piskorska, implizierte Beleidigungen können als verletzender wahrgenommen werden, als explizit geäußerte (S. 51), ist unkonventionell, wenn man bedenkt, dass insbesondere durch die einflussreichste aller Höflichkeitstheorien von Brown/Levinson (1987), die Vorstellung genährt wurde, dass ein Sprechakt umso beleidigender ist, je direkter er geäußert wird. Das hohe beleidigende Potential impliziter Angriffe liege, so Piskorska, darin begründet, dass die Opfer diesen wehrlos gegenüberstehen. Sie können die Kritik oder Demütigung nicht zurückweisen, ohne die Implikatur zu explizieren (S. 67). Um mit Goffman (1967) zu sprechen, hieße das, dass der Täter sein ‚face‘ wahren kann, das face des Opfers aber in jedem Fall beschädigt wird. Wie schon der erste Aufsatz, so ist auch dieser rein theoretisch angelegt, bietet aber ein spannendes Forschungsfeld für empirische Arbeiten.

Auch Ewa Wałaszewska geht in ihrem Beitrag ‚The offensiveness of animal metaphors‘ aus relevanztheoretischer Perspektive auf einen klassischen Bereich der linguistischen Aggressionsforschung ein. Tiermetaphern können auf der einen Seite starke Zuneigung (Kosenamen) und auf der anderen Seite Feindseligkeit oder Geringschätzung (Schimpfnamen) ausdrücken (S. 75). Wałaszewska erläutert, dass es aus relevanztheoretischer Perspektive nicht nur möglich sei, zu erklären, wie eine intendierte metaphorische Bedeutung auf der Ebene der Proposition vermittelt und interpretiert wird, sondern auch, wie nicht-propositionale Effekte (i.e. Emotionen) durch Erweiterung und Verengung erzielt würden (S. 86). Auch hier steht eine empirische Prüfung des theoretischen Ansatzes noch aus.

Ein beliebtes Thema der Unhöflichkeitsforschung ist das humoristische Potential unhöflicher (oder aggressiver) Äußerungen, worunter ‚banter‘ („Necken“) bzw. ‚mock impoliteness‘ („Scheinunhöflichkeit“) fällt. Björn Technau betitelt seinen Beitrag mit ‚Aggression in Banter. Patterns, Possibilities, and Limitations of Analysis‘ und gibt einen umfangreichen, gut lesbaren Überblick zum Forschungsstand – allerdings hauptsächlich zum Stand der Forschung über Unhöflichkeit, während im Titel die Rede von ‚Aggression‘ ist. Technau unterstreicht u. a., dass Banter, obwohl es oberflächlich betrachtet als aggressiv erscheint, insbesondere auch dazu dient, zu unterhalten (S. 95) und freundschaftliche Beziehungen zu stärken (S. 119), was er in der Analyse ausgewählter Gesprächsausschnitte überzeugend nachweisen kann. Warum ein deutscher Autor allerdings in einem überwiegend deutschsprachigen Sammelband über deutschsprachige Phänome-

ne auf Englisch schreibt, bleibt – trotz der erhellenden Analyse – unklar.

Thematisch nahe bei Technau ist der Beitrag von Silvia Bonacchi und Bistra Andreeva zum Thema ‚Aggressiv oder supportiv? Phonetische Disambiguierung von mock impoliteness (Banter-Äußerungen) im Vergleich Deutsch-Polnisch‘. Die Autorinnen gehen der Frage nach, welche Faktoren außer dem Kontext es dem Rezipienten ermöglichen, Scheinbeleidigungen (mock impoliteness), die als supportiv verstanden werden (S. 139), von ‚echten‘ Beleidigungen zu unterscheiden und zeigen in ihrer Pilotstudie, wie Sprecher des Deutschen und Polnischen Scheinbeleidigungen mittels eines phonetischen „Merkmalbündels“ [sic!] realisieren und perzipieren (S. 125). Ein Produktions- und Perzeptionsexperiment habe u. a. gezeigt, „dass in beiden Sprachen eine relativ hohe Intersprecher-Variabilität [sic!] festzustellen“ (S. 141) sei. Das spricht dafür, dass Interaktionspartner einander tatsächlich sehr gut kennen müssen, um Scheinbeleidigungen überhaupt als solche wahrnehmen zu können und dass diese wohl auch aus diesem Grund nur zwischen guten Freunden geäußert werden (vgl. Technau im selben Band, S. 101).

Die Relevanz der Fragestellung ist unumstritten, wohingegen das Forschungsdesign für das Produktionsexperiment hinterfragt werden muss. Sprechern des Deutschen und Polnischen wurden je vier Testsätze vorgegeben, die einmal als supportiv, einmal als derogativ intendiert gesprochen werden sollten (z. B. für die deutschen Sprecher *Du bist ein Arsch!*, für die polnischen Sprecher *Ty draniu!*) (S. 127). Wer – ohne schauspielerische Ausbildung – schon einmal in einem Theaterstück oder Hörspiel mitgewirkt hat, weiß, wie schwierig es ist, Sätze, die schriftlich vorliegen, so zu sprechen, dass sie natürlich klingen. Die Probanden (vermutlich sowohl schauspielerische und als auch linguistische Laien) hatten mehrere Versuche, die Sätze zu produzieren, und wählten im Anschluss „die beste (die ‚am meisten gelungene‘) Realisierung“ (S. 128) aus. Menschen, die sich in der Regel noch nie oder nur sehr selten selbst auf Aufnahmen hören, sind in der Regel überrascht darüber, wie sie sprechen. Wie sollten sie also ein Urteil darüber fällen können, welche ihrer Realisierungen die „beste“ (In welcher Hinsicht?) ist. Ungleich aufwendiger ist es bei dieser Thematik sicherlich, authentische Gesprächsdaten zu erheben; die Ergebnisse besäßen dann aber eine breitere Gültigkeit.

Der Beitrag von Paweł Bąk ‚Offene und versteckte Aggression im Gebrauch von Dysphemismen und Euphemismen‘ kann als Ergänzung zu Agnieszka Piskorskas Beitrag im selben Band gesehen werden. Denn Bąk führt aus, wie Euphemismen auch dysphe-

mistisch, mit schädigender Intention gebraucht werden können und belegt somit die These, dass ein indirekter Ausdruck nicht unbedingt höflich sein muss, sondern auch aggressiv verwendet werden kann.

Die zweite Sektion ‚Verbale Aggression in Praxisfeldern‘ vereint Beiträge, die aggressiven Sprachgebrauch in konkreten Kontexten untersuchen und Hinweise für die Anwendung der Ergebnisse geben.

Der erste praxisbezogene Beitrag mit dem Titel ‚Kommunikative Gewalt in der Psychotherapie‘ stammt von den Psychologen Marie-Luise Alder und Michael B. Buchholz. Mit den Methoden der Gesprächsanalyse untersuchen sie Aufnahmen aus psychotherapeutischen Sitzungen und nehmen verbale Übergriffe in den Blick. Hier muss allerdings aus der Perspektive der sprachwissenschaftlich orientierten Rezensentin erwähnt werden, dass häufig kein Aggressionspotential in den Interaktionen erkennbar ist. Zur Verdeutlichung eines der Beispiele: Lange Pausen (wie hier: 15 oder 27 Sekunden, S. 178) sind in natürlichen Gesprächssituationen eher selten (abhängig jedoch vom kulturellen Kontext und der Beziehung der Interaktanten untereinander), weil Gesprächspausen als unangenehm wahrgenommen werden und deshalb möglichst rasch von einem der Interaktanten gefüllt werden. Die Therapeutin, die die 15-sekündige Pause mit einer Deutung des Berichteten beendet, handelt in gesprächsstruktureller Hinsicht also eher supportiv als aggressiv. Dass die Überlegungen, die die beiden Autoren anstellen, für die Psychotherapie relevant sind, ist jedoch einleuchtend.

Der einzige Beitrag aus dem Bereich Deutsch als Fremdsprache stammt von Magdalena Olpińska-Szkielko, die der Frage nachgeht, ob „Fehlerkorrektur im Fremdsprachenunterricht ein aggressives Verhalten“ darstelle. Zunächst mag dieser Gedanke befremdlich wirken, hat doch jeder – sei es an der Schule oder Universität – Fremdsprachen ganz selbstverständlich zu einem großen Teil durch die Berichtigung von Fehlern gelernt und wirkt dieses Vorgehen einer Fossilisierung von Fehlern entgegen (S. 210). Die Autorin erläutert, weshalb die Fehlerkorrektur als aggressives Verhalten einzustufen ist, wenn nur Fehler kritisiert werden, es aber kein positives Feedback zu Gelungem gebe, was eine häufige, nicht gerade ideale Praxis der Fehlerkorrektur darstellt. Es dürfte schon länger bekannt sein, dass in zwischenmenschlichen Beziehungen (und eben auch in der Beziehung Lehrer – Lerner) bestätigendes gegenüber korrigierendem Verhalten überwiegen sollte. Somit sind die praktischen Vorschläge für den Fremdsprachenunterricht sicherlich nicht revolutionär; Korrektur jedoch im Kontext von „verbaler Aggression“ zu untersuchen,

ist dennoch legitim. Es betont, dass auch sachlich gemeinte Kritik bzw. Korrektur verletzendes Verhalten gegenüber dem Lerner sein kann und demzufolge ein verantwortungsvoller Umgang damit unerlässlich ist.

Der Beitrag von Joanna Szczek ist überschrieben mit dem Zitat „Von Ihrer Bewerbung können wir keinen Gebrauch machen“. Sie untersucht darin die ‚Strategien des Neinsagens in den Antwortbriefen auf Bewerbungen‘. Zwar seien Absageschreiben immer negative Nachrichten, sie können jedoch in die Kategorien höflich, nicht höflich, überhöflich und unhöflich eingeteilt werden (S. 237). Als Konsequenz für die Praxis leitet sich daraus ab, dass sowohl das Image des absagenden Arbeitgebers als auch das face des Bewerbers von angemessen und höflich formulierten Absageschreiben profitieren.

Mit der dritten Sektion ‚Hassrede und Ideologie‘ gehen die Darstellungen in den Bereich symbolischer Gewalt und rassistischer Ideologie. Maria Paola Tencini unterzieht in ihrem Beitrag ‚Zur Multi-Akt-Semantik der Ethnophaulismen‘ exemplarisch das Ethnonym *Zigeuner* für Sinti und Roma einer eingehenden Analyse und verbindet semantische Aspekte mit der Sprechakttheorie. Beim Lesen des Beitrags stören einige formale und grammatische Auffälligkeiten, sowie Unsauberkeiten in Ausdruck und Inhalt, die darauf schließen lassen, dass entweder kein gewissenhaftes Korrektorat bzw. Lektorat durchgeführt wurde oder der damit Beauftragte schlicht so viel zu korrigieren hatte, dass er folglich einige Fehler übersehen musste. Hier seien nur ein paar Beispiele angeführt. Im Bereich Ausdruck und Grammatik ist u. a. Folgendes auffällig [Unterstreichungen J. F.]: „Überblick über die bekanntesten und angesehensten theoretischen Ansätze“ (S. 248), „Nach den meisten Forschern stammt dieses Volk [...]“ (248), Kasusreaktion bei Eigennamen: „Im *Deutsches Wörterbuch*“ (u. a. S. 252), aber „im *Großen Wörterbuch der Deutschen Sprache*“ (S. 252), italienische Einflüsse: „*țigan* (rumän.) e *cigany* (ung.)“ (S. 250), unübliche Abkürzungen, z. B. „fr.“ statt *frz.* und „sp.“ statt *span.* (S. 250). Inhaltlich ist anzumerken, dass das Lexem *Schwuler* als Beispiel für Slurs (‚Verunglimpfungen‘) angegeben wird (S. 246), obwohl *Schwuler* nicht mehr als pejorativer Ausdruck gelten kann (Duden:online). Der Ausdruck *Rom/a und aus diesem Grund verachtenswert* ist keine Konjunktion (S. 257); er enthält eine Konjunktion und könnte als koordinierter Ausdruck gelten. Weiterhin sei hier angemerkt, dass auch Testsätze grammatisch korrekt sein sollten, also nicht: „Ich bin einem Rom und aus diesem Grund verachtenswert begegnet“ (S. 257).

Arvi Sepp stützt sich in seinem Beitrag ‚Kulturhistorische Blicke auf die Sprache des Dritten Reiches

und die antisemitische Hassrede. Victor Klemperers Auseinandersetzung mit der verbalen Verletzung im Nationalsozialismus‘ v. a. auf Judith Butlers sprachphilosophisches Werk ‚Hass spricht‘ (1997) und Erving Goffmans soziologische Studie ‚Stigma‘ (1963). Sepp zeigt in nachvollziehbarer und eindrücklicher Weise auf, wie die Sprache des Dritten Reichs einerseits entsubjektivierend und dehumanisierend auf das verfolgte Individuum einwirkt und gleichzeitig eine jüdische Identität auch bei einem konvertierten, assimilierten Juden wie Victor Klemperer erschafft.

Der Beitrag von Jörg Meibauer trägt den Titel ‚Um den Schädling zu vernichten‘. Propaganda, Hass, Humor und Metapher im Kindersachbuch‘. Darin analysiert er zwei Kindersachbücher aus den beiden deutschen Diktaturen des 20. Jh.s: ‚Die Kartoffelkäferfibel‘ (1935) aus dem Dritten Reich und ‚Karl Kahlfraß und sein Lieschen‘ (1952) aus der DDR. Beide Bücher behandeln den Kartoffelkäfer, der in der Mitte des 20. Jh.s noch eine echte Bedrohung für die Landwirtschaft und damit für die Ernährungssituation war. Meibauer argumentiert überzeugend, wie es durch humoristische Darstellungen in Text und Bild gelingt, Sachinformationen über den Kartoffelkäfer und dessen Bekämpfung auf eine metaphorische Ebene zu heben, auf der dann eine irrationale propagandistische Absicht anzusiedeln ist.

Das Autorentandem Stefan Hartmann und Nora Sties scheint ein ganz ähnliches Thema wie Meibauer anzugehen, untersucht aber in dem Aufsatz ‚Implizite Aggression in Onlinekommentaren anlässlich der Debatte um rassistische Sprache in Kinderbüchern‘ einen ganz anderen Aspekt. Die Ideologie, die in der Debatte um die Ersetzung mutmaßlich rassistischer Wörter in Kinderbüchern verhandelt und kritisiert wird, ist „political correctness“. Die Autoren machen in ihrem Untersuchungskorpus folgende rhetorische Strategien impliziter Aggression aus: Degradierung widersprechender Meinungen, Dichotomisierung in Wir- und Fremd-Gruppe und implizite Vorurteile (Limitationsstereotype). An den Beitrag könnte man nun die provozierende Frage anschließen, wie sinnvoll eine Moderation in Kommentarspalten und Foren ist, wenn die Nutzer doch immer einen Weg finden, sich aggressiv zu verhalten.

Die letzte Sektion des Sammelbandes vereint Beiträge zu ‚Inszenierungen verbaler Aggression‘. Je zwei Beiträge zu verbaler Aggression in den sog. Sozialen Netzwerken, in der Politik und in der Literatur finden sich hier.

Konstanze Marx geht in dem theoretisch sehr gut fundierten Beitrag ‚Doing aggressive 2.0‘ der Frage nach, ob „es ein genderspezifisches sprachliches

Aggressionsverhalten in der Social-Media-Kommunikation“ gebe. Marx nimmt an, dass es sowohl Frauen als auch Männern in computervermittelter Kommunikation (anders als in Offline-Kommunikationssituationen) gelinge, „aggressive Emotionen zu kanalisieren“ (S. 331), sodass im Web 2.0 starre Geschlechterrollen und -identitäten aufgeweicht werden können. Das Thema „weibliche Aggression im Internet“ ist zu facettenreich für einen kurzen Aufsatz, der demzufolge v. a. als interessanter Impuls für die weitere Forschung in diesem Bereich zu verstehen ist.

Die Autoren Francesca D'Errico, Isabella Poggi und Rocco Corriero bleiben im Bereich Sozialer Medien und zeigen in ‚The leader’s voice and communicative aggression in social media‘ die Mechanismen sexuell konnotierter verbaler Aggression auf. Im Wesentlichen werden Annahmen über sprachliche Aggression (Dehumanisierung, Tendenz zur Eskalation) von dieser Fallstudie bestätigt, wobei aber ein Zusammenhang zwischen einem politischen Führer, der mit seinem sprachlichen Verhalten Aggression zur Norm macht, und der Aggressivität seiner Unterstützer hergestellt wird.

Giulia Pelillo-Hestermeyer geht in ihrem rein empirischen Beitrag ‚Expressivität und Aggressivität in Zeiten transnationaler Öffentlichkeit‘ hingegen von einem politischen Zwischenfall aus, als der deutsche Kanzlerkandidat Peer Steinbrück die italienischen Politiker Silvio Berlusconi und Beppe Grillo als „zwei Clowns“ bezeichnete. Der Vorfall schlug sowohl in Italien und als auch in Deutschland mediale Wellen, wurde in den beiden Ländern allerdings ganz unterschiedlich wahrgenommen. Die Autorin seziert die Entwicklung der verschiedenen Diskurse gründlich und weist darauf hin, dass nicht nur auf nationaler, sondern auch auf transnationaler Ebene Medien in ihrer Wahrnehmung und Berichterstattung stark selektieren, was zu einem „Kontextdefizit“ (S. 398) führe.

Bogusława Rolek untersucht ‚Verbale Aggression in parlamentarischen Debatten‘ und erörtert, wie „die formalen Konstituenten von parlamentarischen Debatten [...] einen Rahmen für verbale Aggression schaffen“ (S. 403). In ihrer linguistischen Analyse wird deutlich, dass die Reden der Parlamentarier z. T. großes Aggressionspotential besitzen. Zu überlegen wäre aber, ob sich nicht Termini wie „argumentativeness“ und „assertiveness“ (z. B. von Avtgis/Rancer (2014:11 ff.) vorgeschlagen), besser auf die Phänomene in parlamentarischen Debatten, in denen Aggression angemessen und nicht negativ besetzt ist, anwenden ließen.

Mit dem Artikel ‚Verbale Aggression im Realsozialismus und ihre Literarisierung‘ leistet Manuel Ghilarducci einen Beitrag zu den im Titel des Bandes angekündigten „Multidisziplinäre[n] Zugänge[n] zur verletzenden Macht der Sprache“, indem er teilweise von einem völlig anderen Gewaltbegriff („violentia“ vs. „potestas“) als die bisherigen Beiträge ausgeht (S. 427 ff.). Der Nachweis von verbaler Aggression in den untersuchten literarischen Werken ist dennoch durchaus überzeugend.

Den Sammelband beschließt der Beitrag ‚Inszenierte Aggression in poetischer Sprache. Herta Müllers Romane *Herztier* und *Atemschaukel*‘ von Monika Leipelt-Tsai, in dem die Autorin „Aggression“ als Berührung einer Grenze und „Gewalt“ als Grenzüberschreitung im literarischen Text begreift. Es müssen hier einige Punkte kritisiert werden, auch wenn die Rezensentin wieder nur aus sprachwissenschaftlicher Perspektive argumentieren kann. Die theoretische Grundlage erscheint recht dünn, da die Autorin bestehende Erkenntnisse zu Aggression und Gewalt aus dem Bereich der Psychologie und Linguistik ignoriert. Leipelt-Tsai behauptet zwar, es gebe einen „literaturwissenschaftlichen Diskurs“ (S. 449), in dem die Begriffe „Gewalt“ und „Aggression“ gegeneinander abgegrenzt wurden, offenbar ist sie aber die einzige Autorin, die zu diesem „Diskurs“ etwas beigetragen hat. Unverständlich sind Sätze wie: „Sie [Herta Müller] greift u. a. auf der Ebene der Syntax an, und arbeitet gewaltsam gegen die vermeintliche Einheit des Subjekts, logozentrisches Denken und Authentizitätsansprüche.“ (S. 466). Es ist unklar, was hier mit „Syntax“ gemeint ist, wenn zum einen keine Textbelege für ‚syntaktische Angriffe‘ gegeben werden und zum anderen die Kategorien „logozentrisches Denken“ und „Authentizitätsansprüche“ augenscheinlich nicht viel mit Syntax zu tun haben. Merkwürdig mutet auch an, wenn die Autorin behauptet, Ellipsen seien aufgrund der Auslassungen aggressiv (S. 466). Ein wenig nachvollziehbarer wird es, wenn man verstanden hat, dass Leipelt-Tsai nicht syntaktisch unvollständige Sätze als Ellipsen klassifiziert, sondern auch inhaltlich nicht vollständig Ausformuliertes für sie elliptisch ist (S. 464). Würde man die Bedeutung des Begriffs „Ellipse“ aber derart ausdehnen, gäbe es in guter Literatur vorwiegend Ellipsen.

Ganz allgemein sei zu dem Sammelband noch angemerkt, dass eine gewisse Sorglosigkeit bei der formalen Gestaltung ärgerlich für den Benutzer ist: So wurde offenbar in einer abschließenden Korrektur z. B. nicht überprüft, ob alle Literaturverweise auch

in den jeweiligen Literaturverzeichnissen angegeben sind.

Der Band beweist, dass es sehr unterschiedliche Zugänge zu dem Phänomen „verbale Aggression“ gibt und es sich lohnt, die mannigfaltigen Aspekte verbaler Aggression zu untersuchen. Eine grundsätzlichere und damit systematischere Auseinandersetzung, die wohl nur im Rahmen einer Monographie zu leisten wäre, bleibt allerdings weiterhin Desiderat.

Judith Freier

Literaturverzeichnis

- BROWN, Penelope / LEVINSON, Stephen C. (1987): *Politeness. Some universals in language use*. Reissued with corr., new introd. and new bibliogr. Cambridge [et al.]: Cambridge University. (Studies in interactional sociolinguistics; 4).
- CULPEPER, Jonathan (2011): *Impoliteness. Using Language to Cause Offence*. Cambridge: Cambridge University. (Studies in interactional sociolinguistics; 28).
- DUDEN: online. *Schwuler*. Zugänglich unter <https://www.duden.de/rechtschreibung/Schwuler> [15. 12. 2017].
- GOETHE Institut: *Manifest „Haltung zählt“*. „Wir erleben eine Verrohung der Sprache“. Zugänglich unter URL 1: <https://www.goethe.de/de/spr/mag/20872965.html> [15. 12. 2017].
- GOFFMAN, Erving (1967): *Interaction ritual. Essays in face-to-face behavior*. Chicago: Aldine.
- NOLTING, Hans-Peter (1997): *Lernfall Aggression. Wie sie entsteht – wie sie zu vermindern ist. Ein Überblick mit Praxisschwerpunkt Alltag und Erziehung*. Vollst. überarb. Neuausg. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (Rororo rororo-Sachbuch; 60243).
- RANCER, Andrew S. / AVTGIS, Theodore A. (2014): *Argumentative and Aggressive Communication. Theory, Research, and Application*. 2nd edition. New York: Peter Lang.
- WELT online: *Steinmeier beklagt Verrohung der Sprache im Internet*, veröffentlicht am 14.04.2017. Zugänglich unter: URL 2: <https://www.welt.de/politik/deutschland/article163702921/Steinmeier-beklagt-Verrohung-der-Sprache-im-Internet.html> [15. 12. 2017].

Schöps, Doris (2016): *Körperhaltungen und Rollenstereotype im DEFA-Film. Eine korpusanalytische Untersuchung*. Film – Medium – Diskurs, Bd. 72. Würzburg: Königshausen & Neumann. 548 Seiten. ISBN 978-3-8260-5977-3.

Die Monographie über Körperhaltungen von Doris Schöps ist das Ergebnis eines Promotionsprojektes, das in der Arbeitsstelle für Semiotik der Technischen Universität Berlin durchgeführt worden ist. Sie ergänzt eine Reihe von semiotisch orientierten Dissertationen, die im gleichen Forschungskontext entstanden sind und die der lexikographischen Beschreibung emblematischer Gesten dienen. Die Verfasserin ließ sich in ihrem umfassenden Werk von diesem Ansatz der Gestenforschung inspirieren, wobei sie den Besonderheiten von Körperhaltungen Rechnung trägt, und ergänzt ihn um eine korpusanalytisch basierte Filmanalyse.

Das Buch besteht aus einem theoretischen Teil, basierend auf einer semiotischen Körperhaltungstheorie, und einem empirischen Teil, der 75 DDR-Spielfilme aus der DEFA-Produktion untersucht, wiederum im Hinblick auf die Darstellung von Körperhaltungen. Zwischen den beiden Teilen ist ein „Haltungskatalog“ angesiedelt, mit dem eine lexikonartige Beschreibung ausgewählter Körperhaltungen angestrebt wird. Die Arbeit wendet sich dadurch einerseits an Semiotiker und Kommunikationswissenschaftler, andererseits an Film- und Kulturwissenschaftler. Sie adressiert aber auch die an der Kulturgeschichte interessierte Öffentlichkeit, indem sie die filmischen Posen von sozialistischen Helden, Außenseitern und Feinden des Sozialismus detailliert beschreibt.

Im theoretischen Teil (Kap. II) bietet die Verfasserin zuerst einen kurzen systematischen Forschungsüberblick, welcher das Phänomen Körperhaltung aus der Perspektive der Geistes- und Sozialwissenschaften umreißt. Danach werden Körperhaltungen als Zeichensystem diskutiert. Eines der Ergebnisse der Diskussion der Zeicheninhalte von Körperhaltungen ist die Unterscheidung von manipulativem, simulativem (ostentativem) und kommunikativem Zeichengebrauch mittels Körperhaltungen (vgl. Abschnitt II.5.4). In diesem Zusammenhang wird der Begriff „Schaupose“ definiert – als ein Handlungszeichen, das „auf die eigenen kodierten Bedeutungen ostentativ Bezug nimmt“ (S. 117). Im Abschnitt zu Körperhaltungen als Zeichenträger (vgl. II.4) arbeitet Schöps auf anatomischer Grundlage wichtige Beschreibungskategorien heraus, mit deren Hilfe sich Haltungstypen voneinander abgrenzen lassen. Es werden mehrere

Beschreibungskriterien, wie z.B. *Körperteil*, *Körperorientierung*, *Öffnungsgrad der Arme und Beine* und *Körperspannung* unterschieden. Die Verfasserin stützt sich bei ihrer Klassifikation von Haltungen auf die neuere semiotische Gestenforschung und prägt den Begriff der Haltungsfamilie (als Gegenstück zur „Gestenfamilie“, die sich wiederum auf den linguistischen Begriff der Wortfamilie hin orientiert). Daher arbeitet sie drei große Haltungsfamilien, nämlich *Stehen*, *Liegen* und *Sitzen*, heraus, die taxonomisch beschrieben werden. Zwar werden alle drei Haltungsfamilien im Buch eingehend beschrieben, die Haltungsfamilie *Liegen* bleibt aber dennoch in weiteren Überlegungen ausgespart. Nicht alle Aspekte der skizzierten Theorie erweisen sich als relevant für die weitere Auseinandersetzung, doch sollte man bedenken, dass es sich hier um ein junges Forschungsfeld handelt, das eine neue Perspektive auf Körperhaltungen eröffnet.

Der Haltungskatalog (Kap. III) umfasst eine detaillierte Beschreibung von 42 ausgewählten Körperhaltungen. Die Einträge im Katalog liefern mit Abbildungen versehene Beschreibungen von Haltungsvarianten und informieren über deren Gebrauchs- und Bedeutungsvarianten. Die Verfasserin ist bei dem Erstellen des Gebrauchs- und Bedeutungsspektrums der untersuchten Körperhaltungen von „35 Werken der psychologischen, der kulturwissenschaftlichen und der populärwissenschaftlichen Literatur“ (S. 155) ausgegangen. Es fehlen allerdings konkrete Verweise auf diese Quellen, die den Bedeutungsvarianten Plausibilität verleihen würden. Darüber hinaus erhebt sich die Frage nach der Relevanz und Zuverlässigkeit der benutzten Literatur. So wissen Leserin und Leser zum Beispiel nicht, in welchem Ausmaß die angegebene Bedeutung auf die geläufige Ratgeberliteratur gestützt ist.

Der Haltungskatalog bereitet die Korpusanalyse vor. Das Korpus besteht aus 75 DDR-Spielfilmen,

die die Deutsche Film AG (DEFA) im Zeitraum von 1946 bis 1989 produzierte. Dieser Zeitraum wird in fünf Zeitabschnitte eingeteilt (1946–1950, 1951–1957, 1958–1966, 1967–1978, 1979–1989), jede Periode wird genau durch 15 Filme abgedeckt. Hier wird festgestellt, welche Haltungsdarstellungen zur Charakterisierung der Filmfiguren verwendet wurden. Die signifikanten Ergebnisse werden vor dem Hintergrund politischer und kultureller Entwicklungen der DDR diskutiert. Für einzelne Filme wie für das Gesamtkorpus wird die Häufigkeit der dargestellten Haltungsfiguren im Verhältnis zur Dauer des Auftretens der jeweiligen Rolle errechnet; dabei werden fünf grundlegende Rollen – Held, Systemvertreter, Neutraler, Außenseiter und Feind – unterschieden. So wird beispielsweise festgestellt, dass die Körperhaltung *Hände in den Hosentaschen* am häufigsten von Feind und Außenseiter eingenommen wird. Zu den weiteren Haltungen, die für den Feind charakteristisch sind, gehören *Zurücklehnen*, *Arme hochgelegt*, *Zigarette halten* und *Bein hochgestellt*. Die Verfasserin kommt zu dem Schluss, dass diese Haltungen Gemeinsamkeiten aufweisen, indem sie oft als „unhöflich empfunden werden und einen Willen zur Dominanz der Umgebung ausdrücken können“ (S. 449). Insgesamt bekommt man beim Lesen des empirischen Teiles den Eindruck, dass er als eine selbständige Monographie veröffentlicht werden könnte.

Das Buch stellt in einem Forschungsfeld, in dem bisher wenige wissenschaftliche Untersuchungen verfügbar sind, eine Pionierleistung dar, die die fragmentarischen Erkenntnisse systematisiert und neue Beschreibungskategorien mit einer einheitlichen semiotischen Begrifflichkeit einführt. Dies erlaubt eine klare Abgrenzung von ausgewählten Körperhaltungen, deren Darstellung am filmischen Material empirisch belegt wird.

Lenka PETROVÁ

Bericht über die internationale linguistische Tagung ‚Grenzen der Sprache, Grenzen der Sprachwissenschaft‘, 14.–16. September 2017, Universität Wrocław, Institut für Germanistik.

Vom 14. bis zum 16. September 2017 fanden am Institut für Germanistik der Universität Wrocław die VI. Linguistischen Treffen unter dem Titel ‚Grenzen der Sprache, Grenzen der Sprachwissenschaft‘ statt. Die Treffen wurden vom Lehrstuhl für Deutsche Sprache und Lehrstuhl für Angewandte Linguistik veranstaltet.

Die Tagung begann mit den Grußworten von Prof. Dr. Iwona Bartoszewicz, der Prorektorin der Universität Wrocław, Prof. Dr. Marcin Cieński, dem Dekan der Philologischen Fakultät, Prof. Dr. Tomasz Małysek, dem Direktor des Instituts für Germanistik und Dr. habil. Joanna Szczęk, der Leiterin des Lehrstuhls für Angewandte Linguistik. Zur Eröffnung konnte man einen Vortrag von Oleksandr M. Bilous (Kropywnyzyj) zum Thema ‚Wechselseitigkeit literarischen Kulturgutes: historischer Blick‘ hören. Danach folgte das Referat unter dem Titel ‚Zum Phänomen der Rezeptionsliteratur im 17. Jahrhundert am Beispiel Schlesiens‘ von Tomasz Jabłecki (Wrocław). Der Referent nahm an, dass die Adaptation und Translation fremdsprachiger Texte einen sehr großen Anteil an der dichterischen Produktion zwischen 1400 und 1750 hatte, was er mit dem Begriff der *Rezeption* verband. Die letzte Präsentation des Tages von Jan Pacholski (Wrocław) war zum Thema ‚Alle Facetten eines Grenzlandes par excellence – das Riesengebirge im Schrifttum des ausgehenden 18. Jahrhunderts‘. Er wies darauf hin, dass der Grenzcharakter des Riesengebirges in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mehrmals in literarischen Werken dargestellt wurde.

Am zweiten Tag arbeiteten die Referenten in vier Sektionen. Sektion Nr. 1, in der man Referate zum Rahmenthema ‚Sprache im öffentlichen Raum‘ hören konnte, wurde von Mariusz Jakosz (Sosnowiec) mit der Präsentation ‚Ironie als Ausdrucksmittel des Bewertens im deutschen Online-Diskurs über deutsch-polnische Beziehungen‘ eröffnet. Im Beitrag wurde Ironie als ein komplexes sprachliches Phänomen und als eine kommunikative Strategie hinsichtlich ihrer evaluativen Leistung dargestellt und erörtert. Danach folgte das Referat von Jūlija Zālīte (Lettland), die über ‚Sprecherwechsel in den deutschen und lettischen politischen Fernsehtalkshows‘ sprach. Anschließend sprach Michaela Schnick (Dresden) zum Thema ‚Sprachliche Grenzen in Radikalisierungsprozessen‘. Dieses Referat näherte sich über die Analyse sprachlicher Feindbildkonstruktionen dem Wechselspiel zwischen Grenzziehungen und Grenzüberschreitungen.

Sektion 2 ‚Sprechen und Kommunizieren im Vergleich‘ begann Adam Szeluga (Gdańsk), mit seinem Referat ‚Zwischen Bedeutung und Verstehen. Semantische Grenzen in der Sprache in glottodidaktischer Perspektive‘. Er berührte das Problem der semantischen Grenzen und stellte den Auffassungen der kognitiven Linguistik klassische Modelle gegenüber. Danach folgte die Präsentation von Agnieszka Pawłowska-Balcerska (Poznań), die das Thema ‚Internationale Lehrkooperationen am Beispiel eines polnisch-deutschen E-Mail-Tandemprojekts mit fortgeschrittenen Deutschlernenden und angehenden DaF-Lernenden – im Spannungsfeld von Möglichkeiten und Grenzen‘ betraf. Sie sprach über Tandemprojekte am Beispiel eines polnisch-deutschen E-Mail-Schreibprojekts mit fortgeschrittenen Deutschlernenden und angehenden DaF-Lehrenden. Junko Nakagawa (Tokyo) befasste sich mit der ‚Reformierung der Ausspracheschulung für DaF an den Hochschulen‘. Die Diskussion war vor allem Problemen mit der Aussprache gewidmet. Das letzte Referat in dieser Sektion stellte Ofeliya Mustafayeva (Wien) vor, und zwar zum Thema ‚Kontrastiver Vergleich von Tierphraseologismen aus der Sicht der Sprach- und Übersetzungswissenschaft. Dargestellt anhand deutschsprachiger Literatur und deren aserbajdschanischer Übersetzungen‘.

In Sektion Nr. 3 zum Thema ‚Konvention und Innovation im Interagieren linguistisch erfassen‘ konnte man das Referat von Jolanta Mazurkiewicz-Sokołowska (Szczecin) zum Thema ‚Introspektion als Untersuchungsmethode in der kognitionsorientierten Sprachforschung‘ hören. Sie richtete ihr Hauptaugenmerk auf die Auffassung der Konzepte, Begriffe, Konzeptualisierungen und Bedeutungen, die Konzeptualisierungs- und Bedeutungsbildungsprozesse, die kognitiven Domänen, mentalen Räume und die Einsatzmöglichkeiten der Introspektion. Danach zeigte Jany Berit (Colorado) die Präsentation ‚Interimssprache und das Bewusstmachen von Sprachfähigkeit‘. Attila Péteri (Budapest) präsentierte ‚Epistemik im Korpus. Methoden der korpuslinguistischen Erfassung von Sprechereinstellungen‘. Er sprach über die Analysemethoden des sog. ‚Budapester Korpus‘. Der letzte Vortrag mit dem Titel ‚Tänzer als Diskursgemeinschaft: Dialog über Tanz im Spannungsfeld zwischen Sprache, Körper und Bewegung‘ hielt Joanna Pędzisz (Lublin), die zeigte, dass die Fragestellung die Richtung der Interpretation der mit Tänzern geführten Interviews und der Analyse des sprachlichen Materials bestimmt.

Die vierte Sektion unter dem Titel ‚Varietäten‘ wurde von Linda Yoksulabakan (Mainz) eröffnet. Sie stellte das Thema ‚Identitätskonstruktion indi-

gener und nicht-indigener Hetäre in multimodalen ‚offiziellen Ego-Dokumenten‘: Eine Untersuchung der Sprachgeschichte ‚von unten‘ des Spanischen in Oaxaca, Mexiko (XIX. Jhd.)‘ vor. Danach kam die Präsentation ‚Neue methodische Wege der Varietätenlinguistik: sequentielles mixed-methods Design und ethisch-emische Methodentriangulation‘ von Janis Harjus (Innsbruck). Marzena Będkowska-Oblak (Gliwice) sprach zum Thema ‚Konzessive Textkonnektoren im wissenschaftlichen Diskurs‘. Ihrer Meinung nach liegt der Schwerpunkt einer kontrastiven Analyse von sprachlichen Strukturen auf den breit verstandenen pragmatischen Phraseologismen, die in der Funktion von Textkonnektoren / Textorganisatoren im wissenschaftlichen Diskurs vorkommen. Zum Schluss sprach Małgorzata Derecka (Olsztyn) zum Thema ‚Der deutsche Rap – das Sprachrohr der deutschen Minderheiten oder eine Rechtfertigung der mangelhaften Sprachkenntnisse?‘ Sie wies auf die sich immer noch ändernde Rolle des Rap-Textes und auf die Sprachebene von Hip-Hop hin, die mit ihren oft in brutaler und vulgärer Weise ausgedrückten Sprachmitteln ein Mittel zur Überbrückung der Entfremdung werden können.

Den Tagungsgästen wurde im Rahmen des Kulturprogramms die Besichtigung des Hauptgebäudes der Universität Wrocław angeboten. Die Gäste der Tagung hatten auch die besondere Ehre, alle Objekte: Aula Leopoldina, Oratorium Marianum, Museum der Universität, Universitätskirche in Begleitung des Rektors, Herrn Prof. Dr. Adam Jezierski zu besichtigen. Am Nachmittag wurden zwei Plenarvorträge gehalten. Michail L. Kotin (Zielona Góra) präsentierte das Thema ‚Die Grenzen der Erkenntnis in der Linguistik: Ontogenese und Phylogenese‘. Tomáš Hoskovec (Praha) versuchte die Antwort auf die im Titel des Vortrags fokussierte Frage: ‚...und wenn die Sprache einmal genügend abgegrenzt wird?‘ zu geben. Danach wurde die Arbeit in Sektionen fortgesetzt.

Sektion 1 begann mit dem Vortrag zum Thema ‚Wörter ohne Grenzen. Zur Form und Leistung der Komposita in den Überschriften der Presseartikel am Beispiel der Online-Ausgabe der Wochenzeitung „Die Zeit“‘ von Anna Dargiewicz (Olsztyn). Sie zeigte, dass die Welt viel größer, offener und zugänglicher für Menschen ist, die über Kenntnisse in mehreren Sprachen verfügen, als für diejenigen, die sich nur in der Muttersprache verständigen können. Die nächste Präsentation unter dem Titel ‚Weiblicher politischer Diskurs in dem deutschen medialen Raum‘ kam von Natalia Sineokaia (Rostow na Donu). Sie bewies, dass die weiblichen Politiker männliche und weibliche Sprechstrategien verwenden, d. h. Mäßigung, Selbst-

präsentation und Verschleierung. Hanna Stypa (Bydgoszcz) stellte das Thema ‚Zum Computerspielerjargon in der Chat-Kommunikation‘ vor. Dann trat Atila Mészáros (Komárno) mit dem Referat ‚Die schaffen das. Eine kontrastive Analyse der Flüchtlingsdebatte in Deutschland und der Slowakei‘ auf. Das letzte Referat kam von Marta Muranyi-Zagyvai (Eger) zum Thema ‚Multisegmentale Kurzwörter in öffentlichen Texten‘. Sie stellte folgende Fragen zur Diskussion: Wodurch wird die Wahl zwischen Kurzform und Langform in Reden an die Öffentlichkeit, in Wortmeldungen im Parlament usw. beeinflusst? Ist das nur eine Frage der praktischen Kürze?

Sektion 2 begann Daniela Pelka (Opole) mit ihrem Referat ‚Treffen sich ein Pole und ein Deutscher: Zu den Schwierigkeiten bei der Übersetzung von Witzen‘. In der dritten Sektion konnte man den Vortrag von Elizaveta Kotorova (Zielona Góra) hören. Sie sprach zum Thema ‚Liegt Pragmatik in Grenzen der Sprachwissenschaft?‘ Danach sprach Piotr Krycki (Zielona Góra) zum Thema ‚Grenzen die sozialen Systeme – Grenzen der Kommunikation?‘ Er erklärte, woraus soziale Systeme bestehen. Piotr Bartelik (Zielona Góra) präsentierte ein Referat zum Thema ‚Zu den Grenzen der grammatischen (Re)Analyse‘. Er untersuchte die divers bedingte Objektselektion in polnischen periphrastischen *mieć*-Formen. Danach sprach Anna Hopp (Olsztyn) über ‚Vom Aussterben bedrohte Wörter‘. Das letzte Referat lautete ‚Sprechängste als mögliche Ursache für Grenzen der Kommunikation am Beispiel multikultureller Begegnungsprojekte an Hochschulen‘ und wurde von Angela Schmidt-Bernhardt (Marburg) und Sylwia Adamczak-Krysztofowicz (Poznań) präsentiert. Im Vortrag wurde die Sprechangst aus verschiedenen Perspektiven theoretisch erörtert und anhand von ausgewählten Befragungsergebnissen reflektiert.

Die vierte Sektion wurde von Grażyna Strzelecka (Warszawa) mit dem Referat ‚Zur Wirtschaftssprache des ausgehenden 19. Jahrhunderts – Bezeichnungen aus dem Bereich Arbeit und Soziales in ausgewählten Pressezitaten‘ eröffnet. Sie verglich Pressezitate aus dem 19. als auch aus dem 20. Jahrhundert. Danach sprach Federico Collaoni (Udine) zum Thema ‚Grenzen der Sprache und Grenzen der Sprachwissenschaft in der Ökoluinguistik‘. Dann folgte ein Referat zum Thema ‚Meinungsbekundungen im akademischen Diskurs‘ von Monika Schönherr (Zielona Góra). Das Referat ‚Untersuchung adjektivischer Bildungen auf -schwanger‘ von Mihály Harsányi (Eger) beendete den zweiten Tag in der dritten Sektion.

Den letzten Tag der Tagung begann in der Sektion 1 Roman Opilowski (Wrocław) mit dem Referat: ‚Me-

dienlinguistik 3.0. Aufgaben und Herausforderungen am Beispiel von Online-Kommunikationsformen'. Seine These war, dass Online-Texte und diverse kommunikative Aktivitäten von Usern für die heutige Medienlinguistik ein umfassendes Gebiet von Herausforderungen darstellen. Die nächste Präsentation stammte von Katarzyna Siewert-Kowalkowska (Bydgoszcz), die ‚Gesichter der Terrorismus am Beispiel der ausgewählten Internetbilder‘ annäherte. Paweł Rybszleger (Poznań) sprach über die ‚Selbstdarstellung auf Twitter als Bestandteil einer Online-Identität und Kommunikationshandlung‘. Der Beitrag konzentrierte sich auf die linguistische Analyse von 200 ausgewählten Selbstdarstellungsmodulen auf Twitter. Der letzte Referent in diesem Block war Michał Smułczyński (Wrocław), der das Thema ‚Wo liegen die Grenzen der Hass-Sprache? Kommentare zu Anschlägen in London und Manchester in Sozialen Netzwerken in Deutschland, Dänemark und Polen‘ vorstellte. Den zweiten Teil begann Bernd G. Bauske (Mainz) mit seinem Referat ‚Zu Übersetzungen von Arno Schmidt‘. Danach trat Krzysztof Huszcza (Wrocław) mit der Präsentation zum Thema ‚Literatur grenzenlos. Zur überregionalen Entwicklung der niederösterreichischen Zeitschrift ‚Podium‘ auf. Er versuchte die Entwicklung der Zeitschrift anhand der auffallenden Akzentverschiebung in dem gleichnamigen Organ der Gruppierung nachzuzeichnen. Das letzte Referat hielt Paulina Kluczna (Wrocław) zum Thema ‚Zum Wessen der Possessivpronomina in Quenya und Sindarin. Eine einleitende Analyse ihrer Verwendung und Bedeutung aufgrund des literarischen Schaffens von J. R. R. Tolkien‘.

Sektion 2 eröffnete das Referat ‚Linguistische Probleme in der maschinellen Übersetzung‘ von Grażyna Łopuszańska (Gdańsk). Danach kam das Referat ‚Probleme der Kommunikation in der Übersetzung: Sinn, Gebrauch und Relevanz‘ von Margarete Flöter-Durr (Strasbourg). Ihre Hauptthese bestand darin, die Unmöglichkeit der hundertprozentigen Übertragbarkeit von Textinhalten nachzuweisen, was anhand des theoretischen Ansatzes von Ludwig Wittgenstein und Alfred Schütz demonstriert wurde. Małgorzata Sieradzka (Rzeszów) wollte mit ihrem Beitrag ‚Übersetzungsverfahren: Grenzen der Übersetzbarkeit oder Freiraum für den Übersetzer?‘ zeigen, welche Übersetzungsstrategien, -typen und -verfahren vom Übersetzer bei der Anfertigung eines Translats angewandt werden können. Der letzte Referent in diesem Block war Jacek Tomasz Kuchta (Gdańsk) mit seinem Vortrag zum Thema ‚Die Sprache als Schlüssel zur Welt. Das sprachliche Weltbild in der Sprachdidaktik Deutsch als Fremdsprache / Polnisch als Fremdsprache‘. Im zweiten Teil stellte Tadeusz Zuchewicz (Zielona Góra)

‚Schriftliches Problemlösen im DaF-Studium: Vom Satz zum Absatz zum Text‘ vor. Marcelina Kałasznik (Wrocław) trat mit dem Referat ‚Formen der (Un)Höflichkeit in Überschriften der deutschen und polnischen Presse‘ auf. Sie untersuchte, inwieweit und mit welchem Ziel in Überschriften bestimmte Formen von Höflichkeit und Unhöflichkeit eingesetzt werden. Den dritten Block begann der Vortrag ‚Stellungsmöglichkeiten der Fokuspartikel ‚nur‘ (tylko, zaledwie) und ihr Verhältnis zum Bezugsausdruck – im Deutschen und Polnischen‘ von Anna Jaremkiwicz-Kwiatkowska (Rzeszów). Dann trat Artur Tworek (Wrocław) mit dem Beitrag ‚Soziophonetik – Grenzfall einer phonetischen / sprachwissenschaftlichen Subdisziplin?‘ auf. Das Thema seines Beitrags war der Versuch einer Definition der noch nicht eindeutig bestimmten Soziophonetik. Małgorzata Żytyńska (Łódź) stellte das Referat ‚Phonetische Etüden – zwar abseits der Sprachforschung doch im Dienste der Sprachdidaktik‘ vor. Zuzanna Czerwonka (Wrocław) präsentierte das Thema ‚Die phonetische Grenze zwischen Sprachen überschreiten: Die Epenthese von Gleitlauten [j] und [w] als Versuch der Spannungsnachahmung in der Aussprache der Niederländisch-lernenden Polen‘.

Sektion 3 wurde mit dem Referat ‚Fernglas und Mikroskop zugleich: neue Erkenntnisse durch Korpora‘ von Martine Dalmas (Paris) begonnen. Sie zeigte, wie Korpora genutzt werden können und dies am Beispiel der lexikalischen Beschreibung von Adjektiven. Dann folgte die Präsentation von Jarochna Dąbrowska-Burkhardt (Zielona Góra) unter dem Titel ‚Das Bild der Griechen in der deutschen Presse. Stereotype und ihr sprachlicher Ausdruck im Sommer 2015‘ hören. Monika Schönherr (Zielona Góra) trat mit der Präsentation ‚Zur Diachronie der affinen Verbalperiphrasen‘ auf. Jürgen Ehrenmüller (Plzeň) stellte ‚Spielerische‘ Grenzüberschreitungen: Die Spielmetaphorik im Gegenwartsdeutschen als Beispiel für eine zentrale Strategie der Weltmodellierung und ‚Spracherweiterung‘ vor. Janusz Stopyra (Wrocław) präsentierte das Thema ‚Einige Überlegungen zu „Grenzfällen morphologischer Einheiten“ von Nanna Fuhrhop‘. Das Referat ‚Figurativität in der Sprache der Tänzer‘ wurde von Joanna Pędzisz (Lublin) und Przemysław Staniewski (Wrocław) präsentiert. Es wurde hier vor allem versucht, die sprachlichen, größtenteils figurativen Mittel zu klassifizieren (Metaphern, Vergleiche, Metonymien, Synthesen usw.). Dann konnte man das Referat von Michał Sobczak (Bydgoszcz) unter dem Titel ‚Sowjetdeutsche Sprache in der Zwischenkriegszeit: Forschungsstand und -perspektiven‘ hören. Olena Byelozyorova (Charkiw) sprach zum Thema ‚Aneidung als Euphemisierungs-

strategie für verbale Tabus‘ vor. Sie konzentrierte sich auf Andeutungen, einen Sonderfall der indirekten Kommunikation. Anschließend hielt Renata Kozielec (Sosnowiec) ihren Vortrag.

In Sektion 4 war der Beitrag von Rafał Szubert (Wrocław) zum Thema ‚Zur textuellen Konstitution von Terminologie oder wie ein Fachwortschatz in einem Fachtext eingeführt wird‘ an der Reihe. Er illustrierte seine Überlegungen mit Beispielen aus den Texten von Rechtswissenschaftlern der historischen Rechtsschule des 19. Jahrhunderts. Gabriela Nitka (Rzeszów) präsentierte das Thema ‚Semantische und syntaktisch-morphologische Eigenschaften der deutschen und polnischen Gerichtsurteile‘. Renata Nadobnik (Gorzów Wielkopolski) sprach anschließend zum Thema ‚Die Aussagekraft der Bilder in deutsch-polnischen Sprachführern‘. Marta Rogozińska (Wrocław) thematisierte ‚Sprecher-Hörer-Verhältnis in

deutschen und polnischen Konferenzvorträgen‘. Adam Gołębowski (Wrocław) trat mit dem Referat unter dem Titel ‚Zu Grenzen der Attribuierung in wissenschaftlichen Texten‘ auf. Der Vortrag ‚Kreativität und Originalität bei der Benennung von kulinarischen Produkten am Beispiel der Namen für polnische Wurstprodukte‘ wurde von Anna Gondek (Wrocław) gehalten. Zum Thema ‚Zu Grenzen des Kulturtransfers in zweisprachigen Wörterbüchern‘ sprach Józef Jarosz (Wrocław). Markéta Valíčková (Brno) beendete die Tagung mit ihrer Präsentation zum Thema ‚Möglichkeiten der korpusbasierten sprachwissenschaftlichen Analyse. Am Beispiel von Konstruktionen mit „lassen“‘.

Insgesamt haben an der Tagung 80 Teilnehmerinnen und Teilnehmer aus 17 Ländern und drei Kontinenten teilgenommen. Die nächste Tagung aus dem Zyklus ‚Linguistische Treffen in Wrocław‘ ist für 2019 geplant.

Aleksandra Lidzba

Autorenverzeichnis

Mgr. Markéta BALCAROVÁ, Ph.D.
Sokolovská 70
CZ-323 00 Plzeň
E-Mail: mbalc@seznam.cz

Judith FREIER, M.A.
Universität Erfurt
Philosophische Fakultät
Germanistische Sprachwissenschaft
Nordhäuserstr. 63
D-99089 Erfurt
E-Mail: judith.freier@uni-erfurt.de
<https://www.uni-erfurt.de/sprachwissenschaft/germanistisch/personen/judith-freier-ma/>

Mgr. et Mgr. Marek GAJDA, Ph.D. et Ph.D.
Ratibořská 81/35
CZ-747 18 Píšť
E-Mail: marekgajda@seznam.cz

Dr. Oliver HERBST
Universität Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Lehrstuhl für deutsche Sprachwissenschaft
Philosophiegebäude
Am Hubland
D-97074 Würzburg
E-Mail: oliver.herbst@uni-wuerzburg.de

Aleksandra LIDZBA
Universität Wrocław
Institut für Germanistik
Pl. Nankiera 15b
PL-50-140 Wrocław
E-Mail: aleksandra.lidzba@gmail.com

Mgr. Libor MAREK, Ph.D.
Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta humanitních studií Mostní 5139
CZ-76001 Zlín
E-Mail: marek@utb.cz

Mgr. Lenka PETROVÁ
Univerzita Palackého
Filozofická fakulta
Katedra Germanistiky
Křížkovského 10
CZ-771 80 Olomouc
E-Mail: lenapetrovka@seznam.cz

PhDr. Irena ŠEBESTOVÁ, CSc.
Ostravská univerzita
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: Irena.Sebestova@osu.cz

Prof. PhDr. Lenka VAŇKOVÁ, Dr.
Ostravská univerzita
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: Lenka.Vankova@osu.cz

Prof. em. Dr. DDDDr.h.c. Norbert Richard WOLF
Universität Würzburg
Institut für deutsche Philologie
Am Hubland
D-97074 Würzburg
E-Mail: nrwolf@t-online.de

Doc. et Doc. Mgr. Iveta ZLÁ, Ph.D.
Ostravská univerzita
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: Iveta.Zla@osu.cz

Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis

STUDIA GERMANISTICA

Die rezensierte wissenschaftliche Zeitschrift ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS **STUDIA GERMANISTICA**, die von der Philosophischen Fakultät der Universität Ostrava herausgegeben wird, knüpft an den vom Lehrstuhl für Germanistik in den Jahren 2006 und 2007 herausgegebenen Sammelband an. Als Zeitschrift ist Studia Germanistica im Jahre 2008 erschienen, ab 2009 wird sie regelmäßig zwei Mal jährlich herausgegeben. Seit dem Beginn der Herausgabe von Studia Germanistica wurden alle Beiträge einem unabhängigen Rezensionsverfahren unterzogen. Mitglieder des Rezensentenrates sind namhafte, an tschechischen sowie ausländischen Universitäten wirkende Germanisten. Zur Veröffentlichung werden ausschließlich Beiträge angenommen, die bisher noch nicht anderen Herausgebern angeboten worden sind.

In der Zeitschrift Studia Germanistica werden Forschungsergebnisse zu aktuellen Themen auf dem Gebiet der germanistischen Linguistik, Literaturwissenschaft und DaF-Didaktik publiziert, die den Stand der Forschung in Tschechien sowie im Ausland dokumentieren. Bestandteile der Zeitschrift sind kulturwissenschaftliche Studien und Rezensionen. Alle Beiträge werden in Deutsch - mit einer Annotation und Schlüsselwörtern in Englisch - publiziert.

Das Archiv der Reihe STUDIA GERMANISTICA kann elektronisch abgerufen werden unter

http://periodika.osu.cz/studiagermanistica/23_volltexte.html

STUDIA GERMANICA



GERMANISTISCHE SCHRIFTENREIHE
AUS FORSCHUNG UND LEHRE

11
•••••
2017
11. JAHRGANG

ACTA UNIVERSITATIS PURKYNIANAE FACULTATIS PHILOSOPHICAE

INHALT

I WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

- MOHY GAMAL BADR:** Arabische Spielarten des Deutschen. Interferenzsituationen im DaF-Unterricht der Auslandsgermanistik
- HANA BERGEROVÁ:** Sprache der Emotionen als Herausforderung für den DaF-Unterricht: erste Überlegungen anhand von Deutsch und Tschechisch
- PETRA BESEDOVÁ:** Zur interkulturellen Dimension von Musik im Fremdsprachenunterricht
- CAROLIN ECKARDT:** Scherzkommunikation als kritische diskursive Praxis im ‚interkulturellen Dialog‘
- AGNES GOLDBAHN:** Interkulturelle Unterschiede beim Wissenschaftlichen Schreiben. Fußnoten in deutschen und tschechischen wissenschaftlichen Artikeln
- IRIS JAMMERNEGG:** Potenzial interkultureller Konzeptualisierung und Hermeneutik am Beispiel des Flüchtlingsdiskurses
- VĚRA JANÍKOVÁ:** *Linguistic Landscapes* als Forschungsgebiet und sprachdidaktisches Potential
- GORO CHRISTOPH KIMURA:** Interlinguale Strategien als Element der Interkulturalität: Dargestellt am Beispiel des Sprachmanagements einer deutsch-polnischen Theaterinszenierung
- FABIO MOLLICA/BEATRICE WILKE:** Metaphern und Frames im deutschen und italienischen Migrationsdiskurs
- JANA RAKŠANYIOVÁ/MARKETA ŠTEFKOVÁ :** Übersetzung (auch) als interkulturelle Mediation
- MILOTE SADIKU/BLERTË ISMAJLI:** Germanismen in der kosovarischen Mundart der albanischen Sprache
- PETRA SZATMÁRI:** Interkulturalität und Sprachidentität
- TILO WEBER:** *Volk* – ein Schlüsselwort im Brennpunkt gegenwärtiger politischer Diskurse

II REZENSIONEN

- Ďurčo, Peter (Hg.):** Kollokationsforschung und Kollokationsdidaktik (*Jana Hujsiová*)
- Goldhahn, Agnes (2016):** Tschechische und deutsche Wissenschaftssprache im Vergleich: Wissenschaftliche Artikel der Linguistik (*Gabriela Rykalová*)
- Karr, Ruven (2015):** Die Toten im Gespräch. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans (*Jana Hrdličková*)
- Kovacs, Teresa (2016):** Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas (*Brigitte Jirku*)
- Malá, Jiřina (2016):** Texte über Filme. Stilanalysen anhand von Filmrezensionen und filmbezogenen Texten (*Iva Zündorf*)
- Smirnova, Elena (2017):** Deutsche Komplementsatzstrukturen. Synchrones System und diachrone Entwicklungen (*Petra Szatmári*)

III AKTUELLE BERICHTE

- „*Intra- und interlinguale Zugänge zur deutschen Phraseologie und Parömiologie.*“ Internationale Tagung in Wrocław, 16.–18. März 2017 (*Daniel Nowicki*)
- Literatur als Erotik. Beispiele aus Österreich – die Jubiläumstagung des Franz Werfel-Programms* in Wien, 27.–29. April 2017 (*Zdeněk Pecka*)
7. *internationale Tagung zur kontrastiven Medienlinguistik* in Helsinki, 23.–25. August 2017 (*Tuija Kinnunen*)
4. *Internationales Symposium zur Toponymie* in Windhuk, 18.–20. September 2017 (Georg Schuppener)
- Englische Abstracts
- Verzeichnis der Beiträger/innen
- Verzeichnis der Gutachter/innen

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 21/2017

Vydala Ostravská univerzita
Dvořákova 7, 701 03 Ostrava

Adresa redakce/

Adresse der Redaktion: Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 3
CZ-701 03 Ostrava
e-mail: lenka.vankova@osu.cz

Příspěvky/Beiträge: studiagermanistica@osu.cz

Objednávka/Bestellung: Ing. Yveta Jurová
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita
Reální 3
CZ-701 03 Ostrava
e-mail: yveta.jurova@osu.cz

Informace o předplatném časopisu jsou dostupné na adrese/
Informationen zum Abonnement sind unter periodika.osu.cz/studiagermanistica zu finden.

Pokyny k formátování/

Formatierungshinweise: periodika.osu.cz/studiagermanistica/dok/formatierungshinweise.pdf

Technická redakce/

Technische Redaktion: Mgr. Martin Mostýn, Ph.D.
Kamila Brychtová

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

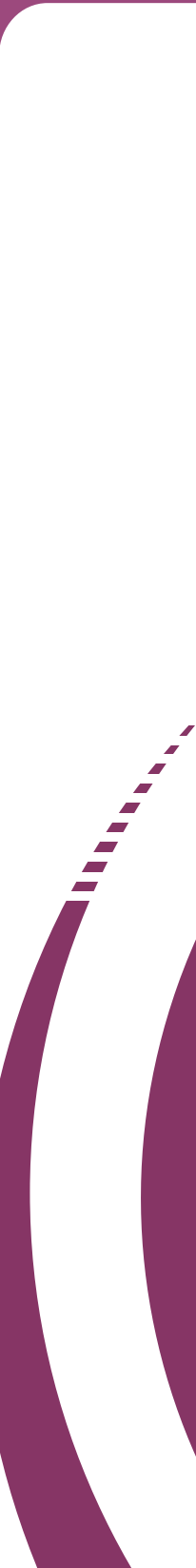
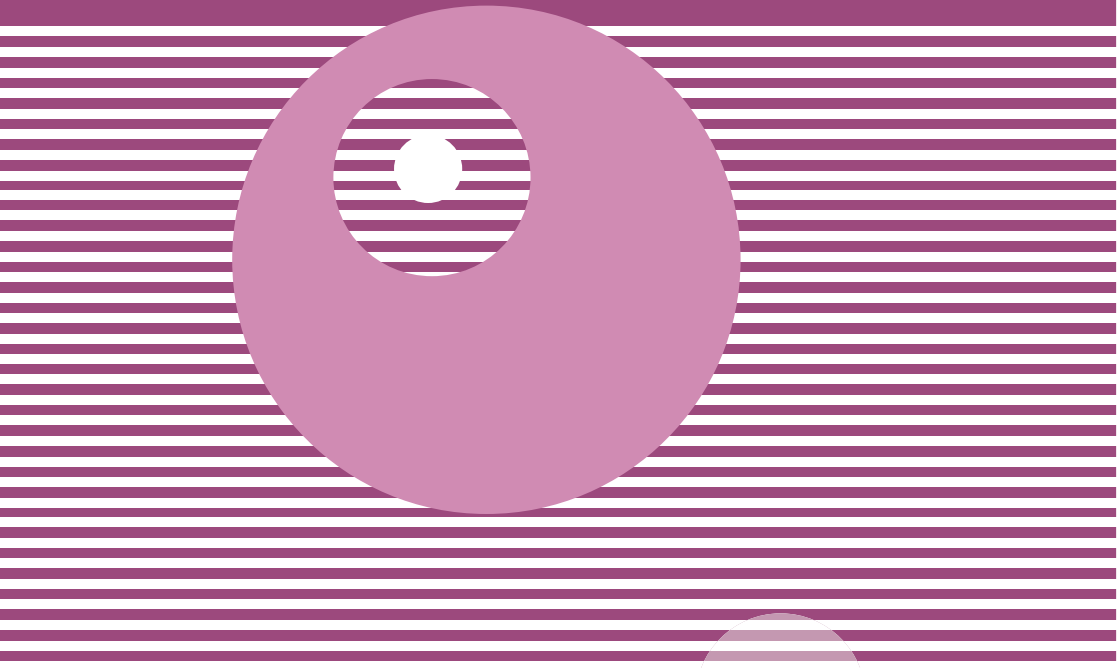
Počet stran/Seitenzahl: 100

Tisk/Druck: OPTYS, spol. s r.o., U Sušárny 301, 747 56 Dolní Životice

Místo vydání/Ort: Ostrava

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou: knihkupectvi.osu.cz

Reg. č. MK ČR E 18718
ISSN 1803-408X



ISSN 1803-408X



9 771803 408003