

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



STUDIA GERMANISTICA

Nr. 17/2015



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. (Palacký Universität in Olmütz)
Dr. Renate Fienhold (Universität Erfurt)
Prof. PhDr. Iva Kratochvílová, Ph.D. (Masarykova univerzita v Brně)
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)
Doc. PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Prof. PhDr. Zdeněk Masařík, DrSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Dr hab. Anna Maňko-Matysiak (Uniwersytet Wrocławski)
Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Ostravská univerzita v Ostravě)
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)
Doc. PhDr. Marie Vachková, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Dr. Horst Ehrhardt (Universität Erfurt)
Prof. Dr. Mechthild Habermann (Universität Nürnberg/Ergangen)
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 v Ostravě)
Prof. Dr. DDDDr.h.c Norbert Richard Wolf (Universität Würzburg)
Doc. PhDr. Pavla Zajícová, Ph.D. (Ostravská univerzita v Ostravě)

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.
Mgr. Tomáš Rucki

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 v Ostravě, Filozofická fakulta, 2015

Reg. č. MK ČR E 18718
ISSN 1803-408X

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITAS
OSTRAVIENSIS**

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 17/2015

Inhalt

SPRACHWISSENSCHAFT

Aspekte verbalsprachlichen und graphischen Erzählens im Literaturcomic ‚der Spieler‘ (2012) <i>Inge POHL</i>	5
Fachkommunikation in unterschiedlichen Fachstilen <i>Gabriela RYKALOVÁ</i>	31
Nähe und Distanz in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘ – ein sprachwissenschaftlicher Ansatz <i>Vedad SMAILAGIĆ</i>	49

LITERATURWISSENSCHAFT

Ehefrau oder Mutter? Zur Darstellung der böhmischen Königin Margarethe von Österreich bei Franz Grillparzer und Vlastimil Vondruška <i>Miroslav URBANEC</i>	63
Graf Albert Joseph Hoditz (1706–1778) im Spiegel der deutschsprachigen Literatur <i>Iveta ZLÁ</i>	79

BUCHBESPRECHUNGEN

Bajerová, Eva (2015): Textverständlichkeit und Textstruktur in der Wissensvermittlung. Analyse von Fachtexten mit biologischer Thematik <i>Pavla ZAJÍCOVÁ</i>	93
Schmid, Hans Ulrich (2015): Historische deutsche Fachsprachen. Von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Eine Einführung <i>Norbert Richard WOLF</i>	94
Spáčilová, Libuše / Spáčil, Vladimír / Bok, Václav (unter Mitarbeit von Soubustová, Jitka) (2014): Glossar des älteren Deutsch zu böhmischen Quellen. Glosář starší němčiny k českým pramenům <i>Lenka VAŇKOVÁ</i>	96
Bartoszewicz, Iwona / Szczęk, Joanna / Tworek, Artur (2014): Phrasenstrukturen und -interpretationen im Gebrauch I <i>Milan PIŠL</i>	98

Aspekte verbalsprachlichen und graphischen Erzählens im Literaturcomic ‚der Spieler‘ (2012)

Inge POHL

Abstract

Aspects of verbal and graphic narration in the literary comic ‚der Spieler‘ (2012)

This analysis of the literary comic ‚der Spieler‘ seeks to identify similarities and differences between the text and its pre-text, exploring whether the comic manifests the intentions of Dostoyevsky’s literary model ‚The Gambler‘ and asking whether the stylistic tone of the novel is retained in the comic version. The analysis shows that the authors of the comic manage to retain both Dostoyevsky’s intentions and his poetic/narrative techniques, while also creating their own verbal and graphic interpretations.

Key words: graphic novel, literary comic, narrative perspectives, verbal expression, verbal portrait, graphic expression, colouring, caricature

1. Problemsituierung und Fragestellung

Im Jahr 2012 erschien der Literaturcomic ‚der Spieler‘, „frei adaptiert nach dem Roman von Fjodor DOSTOJEWSKI“ (vgl. Comic-Cover). Der Untertitel nennt den literarischen Prätext und gibt gleichzeitig dessen freie künstlerische Bearbeitung an. Comics im Allgemeinen werden als hybride Kunstform verstanden, sie sind „(a) form of sequential art, [...] in which images and text are arranged to tell a story“ (Eisner 2008:XVII). Die als semantische Einheit zu verstehende Komplexion aus Text und Bild erfährt im Falle eines Literaturcomics¹ einen zusätzlichen intertextuellen Bezug auf den literarischen Prätext. Unter einem Literaturcomic kann man „die Umarbeitung eines literarischen Werkes mit der Absicht, es den Erfordernissen einer anderen literarischen Gattung od. eines anderen Kommunikationsmediums (z. B. Film, Fernsehen) anzupassen“ (DUW 2001:103), verstehen. Obgleich der hierfür geläufige Begriff „Literaturadaption“ diskutiert und der Begriff „Neuinszenierung“ vorgeschlagen wird,² behalte ich diesen in Bezug auf die vorliegende Untersuchung bei. Dabei gehe ich von einem weiten Verständnis des Begriffes Adaption aus, indem

¹ Der Beginn von Literaturcomics lässt sich auf 1941 datieren, als die Reihe ‚Classics Illustrated‘ von Albert Lewis Kanter ins Leben gerufen wurde. Allein bis 1971 entstanden 169 Literaturcomics, die weltliterarische Prätexte aufgriffen (vgl. Stuhlfauth-Trabert/Trabert 2015:9; Tupikevics 2015:245).

² „Neuinszenierung“ wurde vom Comiczeichner Flix vorgeschlagen, der zu Recht die Comicfassung als eigenständiges künstlerisches Produkt von Szenarist und Zeichner sieht (zit. bei Stuhlfauth-Trabert/Trabert 2015:11).

„das Anpassen eines gegebenen Stoffes an die ästhetischen Möglichkeiten der neuen Kunstform“ (Grünwald 2013:149) im Zentrum steht, keine 1:1-Transferleistung zwischen literarischer Vorlage und medialer Umsetzung in einen Comic erwartet wird. Das Verhältnis von literarischer Vorlage und Literaturcomic reicht „von eng an die literarische Vorlage angelehnten Umsetzungen bis zu [...] hochgradig verfremdenden“ Adaptionen (Stuhlfauth-Trabert/Trabert 2015:12, vgl. dortige Belege),³ literarische Vorlagen können individuell interpretiert werden, indem sie gekürzt, erweitert, verändert, modernisiert usw. werden. Bislang existierte kein Literaturcomic zu Werken F. M. Dostojewskis,⁴ da sich die Romane „des vertrackten Russen“ (Gerigk 2000) aufgrund ihrer Komplexität graphischer medialer Umsetzung zu widersetzen schienen. Mit dem vorliegenden Comic haben die Autoren Stephane Miquel (Szenario) und Loic Godart (Zeichnungen) nach meiner Auffassung einen Comic erarbeitet, der sich auf ebenso hohem künstlerischem Niveau wie der Roman von F. M. Dostojewski befindet.

Ziel meiner Untersuchung ist es, am Beispiel des Literaturcomics ‚der Spieler‘ Relationen aufzuzeigen, die zwischen Prätext und Adaption bestehen, wobei der Schwerpunkt auf der Comicanalyse liegt. Grundsätzlich ist zu fragen: Welche Analogien bestehen zwischen Prätext und Adaption? Welche Unterschiede zeigen sich? In welcher Bildsprache werden die intentionalen Aspekte graphisch umgesetzt? Weiterhin gehe ich folgenden Fragen nach: Trifft der Comic die Intention des Dostojewski-Romans? Wird der stilistische Grundton des Romans im Comic beibehalten (wobei zu berücksichtigen ist, dass Stilistisches im Comic mittels Verbalsprachlichem und Bildsprachlichem zustande kommt)?

Obgleich mir bewusst ist, dass Verbalsprachliches und Bildsprachliches im (Literatur-)Comic eine Einheit bilden, untersuche ich beide Ebenen aus methodischen Gründen teilweise getrennt. Verbalsprachliche Anteile des Comics betrachte ich unter linguistischen Aspekten, im Bildsprachlichen ermittle ich die den poetischen Sinn anzeigenden Zeichen.

2. Fjodor Michailowitsch Dostojewski und sein Roman ‚Der Spieler‘ (1866)

Will man Dostojewskis Werke analysieren, so lässt sich deren poetischer Sinn

„weder auf ihren ursprünglichen Kontext reduzieren, innerhalb dessen sie verfasst worden sind, noch haben sie eine moderne Lesart nötig, um ihr Wirkungspotential zu entfalten. Dostojewskis [...] Aktualität besteht vielmehr in der Eigentümlichkeit der von ihm gestalteten Sachen, die uns unmittelbar ansprechen: die uns verstandene Welt, die perfekt ‚ins Werk‘ gesetzt wurde. Diese jeweilige Eigentümlichkeit ist es, die der Interpret freizulegen hat.“ (Gerigk 2013:10 f.)

Dennoch soll kurz Biographisches der weiteren Analyse vorangestellt werden, um den Weltliteraten einordnen zu können. Der russische Dichter Fjodor M. Dostojewski⁵ wird am 11.11.1821 in Moskau geboren. Mit 17 Jahren beginnt er in St. Petersburg ein Studium an einer Militärakademie für Bauingenieure, das er jedoch nicht beendet, weil er als freier Schriftsteller leben will. Mit seinem Erstlingswerk ‚Arme Leute‘ von 1846 erwirbt er bereits schriftstellerische Anerkennung. 1849 wird Dostojewski zum Tod verurteilt, da er sich einer linksgerichteten Organisation gegen den Zaren angeschlossen hatte. Das Todesurteil wird bei einer Scheinhinrichtung in Verbannung, Zwangsarbeit und Militärdienst umgewandelt. 1859 gründet Dostojewski in St. Petersburg mit seinem Bruder die Zeitschrift ‚Die Zeit‘ sowie den Nachfolger ‚Epoche‘. Dostojewskis Petersburger Zeit dieser Jahre

³ Zu Varianten der Literaturadaption vgl. auch Herrmann (2002:12 f.), Schmitz-Emans (2012:12).

⁴ Der Name des russischen Autors wird in der deutschen Fachliteratur unterschiedlich transkribiert, was ich in den Originalbelegen beibehalten habe. Selbst verwende ich die Schreibung Dostojewski, da nach den aktuellen Duden-Transkriptionsregeln das Graphem j (kyrillisch й) entfällt, wenn davor das kyrillische Graphem и (deutsch i) steht.

⁵ Bezüglich biographischer Daten Dostojewskis stütze ich mich auf Gerigk (2013). Horst-Jürgen Gerigk, Prof. für russische Literatur, war von 1998 bis 2004 Präsident der Internationalen Dostojewski-Gesellschaft, die er 1971 mitbegründete. Er ist Hrsg. von ‚Dostoevsky Studies. The Journal of the International Dostoevsky Society‘.

ist geprägt von familiären Sorgen, eigener Krankheit (Epilepsie) und immensen Geldproblemen. Um der existenziellen Misere zu entgehen, unternimmt er mehrere Reisen nach Westeuropa. In den deutschen Spielcasinos in Berlin, Dresden, Wiesbaden und Baden-Baden ist er häufiger Gast (vgl. Engelhardt von 2010:94 zur Entwicklung von Spielcasinos in Deutschland). Seine Spielsucht, die er 1871 überwinden kann, stürzt ihn und seine zweite Frau (vgl. Dostojewskaja 1980; Dostojewski 1986) wiederholt in tiefste Geldnot. 1871 kehrt er nach St. Petersburg zurück, wo er am 09.02.1881 verstirbt. Erst in den letzten Petersburger Jahren war ihm aufgrund seiner literarischen Tätigkeit ein ruhigeres Leben vergönnt. Hohe öffentliche Anerkennung wurde Dostojewski 1880, ein Jahr vor seinem Tod, zuteil, als er eine Rede zur Einweihung eines Puschkin-Denkmal in Moskau halten durfte. Zu den wichtigsten Werken Dostojewskis zählen: ‚Bjednye ljudi‘ (1846, dt. ‚Arme Leute‘), ‚Prestuplenije i nakasanije‘ (1866, dt. ‚Schuld und Sühne‘), ‚Igrok‘ (1868, dt. ‚Der Spieler‘), ‚Idiot‘ (1869, dt. ‚Der Idiot‘), ‚Bjessy‘ (1872, dt. ‚Die Dämonen‘), ‚Podrostok‘ (1875, dt. ‚Der Jüngling‘), ‚Bratja Karamasowy‘ (1880, dt. ‚Die Brüder Karamasow‘).⁶ Dostojewski prägt das Bild von der russischen Literatur: Er erforscht am Beispiel tragischer Einzelschicksale „tiefschürfend alle Regungen der menschlichen Seele bis in Extremsituationen“ (URL 10; vgl. Dostojewski 2003).

Wie die Literaturwissenschaft (vgl. Rakusa 1995) herausgearbeitet hat, reicht die Dostojewski-Rezeption von Ablehnung bis zu Verherrlichung. In Deutschland baute man seit Nietzsches Aussage, Dostojewski gehöre „zu den schönsten Glücksfällen“ seines Lebens (1980:147) eine besondere Beziehung zum Dichter des Widerspruchs und der Krise auf, so dass zahlreiche Übersetzungen und Aufsätze zu inhaltlich-weltanschaulichen Fragen erschienen, insbesondere hat die „antiwestliche Zivilisationskritik Dostojewskis“ eine Rolle gespielt (Wegner 2003:36; dort die Dostojewski-Rezeption im 20. Jh.). Von den wenigen ästhetischen Werkanalysen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist Bachtins Buch ‚Probleme der Poetik bei Dostojewski‘ (1929/1971) herauszustellen.⁷ Im Heimatland des Dichters schätzte man aus ideologischen Gründen lange Zeit lediglich „das Frühwerk des Sozialrevolutionärs“ (Rakusa 1995), sein Spätwerk lehnte man ab. Noch heute suchen Forscher nach einsichtigen Gründen für die Wandlung Dostojewskis vom Zarenfeind zum Zarenfreund (vgl. Gerigk 2013:320). In der Sowjetunion erschien erst 1972 eine Gesamtausgabe seiner Werke – eine dreißigbändige kritische Akademie-Ausgabe (Dostojewski 1972–1990). In der Gegenwart ist Fjodor M. Dostojewski als Klassiker der Weltliteratur anerkannt. Insbesondere Gerigk (2013:166, 268 u. ö.) hat herausgearbeitet, dass die Wirkung der Dostojewskischen Poetik auf sieben Faktoren beruht: Verbrechen, Krankheit, Sexualität, Religion, Politik, Komik und eine Erzähltechnik, die dem Rezipienten sowohl „Geheimnis“ als auch „Spannung“ vermittelt.⁸

Dostojewskis Werke wurden von verschiedenen Übersetzern auch ins Deutsche übertragen, hervorzuheben ist Swetlana Geier, die insbesondere mit der Übersetzung der „Fünf Elefanten“,⁹ die Dostojewskis Weltruhm begründeten, Lobeshymnen ausgelöst hat. Wie niemand sonst erspüre sie die „russische Seele“ in Dostojewskis Romanen. Nach der besonderen Art ihres Übersetzens gefragt, erklärt Swetlana Geier, dass man nicht von links nach rechts übersetze, sondern nachdem man sich den Satz angeeignet habe. Sie lese das Buch so oft, „bis die Seiten Löcher kriegen. Im Grunde kann ich es auswendig. Dann kommt ein Tag, an dem ich plötzlich die Melodie des Textes

⁶ Jahreszahlen nach LW (1966:224 f.). Dostojewskis Romane wurden mit unterschiedlichsten Titeln ins Deutsche übersetzt (vgl. Auflistungen in Gerigk 2013).

⁷ Bachtin hat 1929 als ein wesentliches Merkmal Dostojewskischer Dichtung den Begriff „Polyphonie“ herausgearbeitet. Heute wird dieser Begriff in Bezug auf Dostojewski kontrovers diskutiert, von Zustimmung (vgl. Rakusa 1995; URL 12) bis hin zur Aussage, dass Dostojewski „auch nicht einen einzigen ‚polyphonen Roman‘ geschrieben“ habe (vgl. Gerigk 2000:61).

⁸ Diese Wirkungsfaktoren sind in Dostojewskis Hauptwerken stark ausgeprägt, im Roman ‚Der Spieler‘ finden sie sich lediglich in abgeschwächter Form, z. B. könnte man den Streich Alexejs der deutschen Baronin Wurmerhelm gegenüber als komisch empfinden oder die Kritik an Deutschen und Franzosen als politische Intention des Autors. Der Roman überzeugt durch seine Erzählweise, die das tiefste Innere der literarischen Figur des Spielers zutage fördert.

⁹ Swetlana Geier schloss 2004 nach zwanzigjähriger Tätigkeit die Neuübersetzung von fünf großen Romanen Dostojewskis ab: ‚Verbrechen und Strafe‘ (1994), ‚Der Idiot‘ (1996), ‚Böse Geister‘ (1998), ‚Die Brüder Karamasow‘ (2004) und ‚Ein grüner Junge‘ (2006), die sie selbst als ihre „fünf Elefanten“ bezeichnet (vgl. Jendreyko 2010).

hören“ (Begleitheft bei Jendreyko 2010). Definierbar ist die „russische Seele“ nicht: „Schwer und träumerisch, widersprüchlich und irrational, melancholisch, aber auch unruhig und empfindsam – so beschreiben Deutsche immer wieder den Russen“ (URL 10). Dostojewski selbst verweist auf historische und soziokulturelle Gründe für diese menschlichen Eigenheiten:

„Durch Umstände nahezu der gesamten russischen Geschichte ist unser Volk in einem solchen Maße durch sündhafte Verlockungen verdorben und ständig gepeinigt worden, daß es nachgerade erstaunlich ist, wie es überleben und sich dabei noch sein menschliches Antlitz, wenn schon nicht seine Schönheit bewahren konnte.“
(Dostojewski 2003:94)

Der Dostojewski-Verleger Egon Ammann schwärmt vom Romanautor: „Wenn wir uns ihm überlassen, erahnen wir etwas von der Weite des Landes und von der Verlorenheit der Menschen“ (URL 10; vgl. URL 5). Die Übersetzerin Swetlana Geier

„will gegen das überlieferte pathetisch-religiöse Bild des Autors dessen Modernität herausarbeiten. Bei aller Bedeutung der Erlösungssehnsucht schildern seine Romane durchaus kein gottesfürchtiges, sondern ein sadistisches Universum voller Zweifel und Verzweiflung. Die Figuren verwickeln sich in verbale Gefechte – ein Gesprudel der Meinungen, Ahnungen, Selbstentblößen. Die Nervosität dieser gepeinigten Existenzen soll nicht in einem Ton zur Ruhe kommen, der inzwischen oft wie ein Großvater-ton klingt.“
(URL 12)

Im Mittelpunkt des Handlungsgeschehens im Roman steht die Titelfigur, der russische Hauslehrer Alexej, der vom Roulettespielen besessen ist, zum Spieler wird und sich am Ende immer in der Hoffnung auf den glücklichen Zufall beim Spiel selbst verliert. Die siebzehn Kapitel des Romans ‚Der Spieler‘, den Dostojewski in 25/26 Tagen geschrieben haben soll (vgl. Engelhardt von 2010:93; Gerigk 2013:279), lassen sich inhaltlich-kompositorisch in drei Teile gliedern:

A **Hoffnung** des Familienclans auf Erlösung aus der finanziellen Misere¹⁰

In einem deutschen fiktiven Kurort mit Spielcasino mit dem sprechenden Namen Roulettenburg¹¹ kommt eine Gruppe von Menschen (Familie und Bekannte) zusammen: der russische 25-jährige Hauslehrer Alexej Iwanowitsch, ein hochverschuldeter, verwitweter russischer General mit seinen Kindern Mischa, Nadja und der von Alexej umschwärmten Stieftochter des Generals, Polina Alexandrowna, die Schwester des Generals Marja Fillipowna, die vom General geliebte Französin Blanche de Cominges mit ihrer Mutter, der ebenfalls in Polina verliebte Engländer Astley und der Franzose des Grioux.¹² Alle hoffen auf den Tod der russischen Erbtante des Generals, Antonida Wasiljewna Tarasewitschewa, mit der Erbschaft sollen Schulden getilgt und finanzielle Abhängigkeiten gelöst werden.¹³ Die Handlung setzt ein, als Alexej, Hauptperson und Ich-Erzähler, nach Roulettenburg zurückkehrt, nachdem er in Paris Geld für die Familie des Generals aufgetrieben hat.

¹⁰ Autobiographisches lässt sich im Roman ausfindig machen: Da Dostojewski spielstüchtig war, kennt er die „Euphorie der Gewinne“ als psychische Voraussetzung für immer eingreifendere Verluste (vgl. URL 12). In der Beziehung zwischen Alexej und Polina soll sich Dostojewskis nicht erfüllte Liebe zu Apollinarija (Polina) Prokofjewna Suslowa (1840–1918; vgl. Gerigk 2013:281) widerspiegeln.

¹¹ Bei der fiktiven Ortsbezeichnung Roulettenburg ist interessant, dass die 2. Konstituente des Determinativkompositums -burg auf ahd. bergan zurückgeht und ‚umschließen, in Sicherheit bringen‘ bedeutet, woraus sich eine semantische Linie zu den Protagonisten der Romanhandlung ergibt.

¹² Obgleich im Roman literarische Figuren unterschiedlicher nationaler Herkunft eine Rolle spielen, ist das Augenmerk auf die Russen gelenkt, denen Dostojewski „den Spiegel ihrer Selbstentfremdung“ vorhalten wollte (vgl. Gerigk 2013:277).

¹³ Die Beziehungen des Familienclans bestehen „aus familiären Bündeln, aus Gläubiger-Schuldner-Beziehungen, aus länderübergreifender Freundschaft und patriotisch geschwängelter Fremdenfeindlichkeit, aus Liebe, Erotik, Standesdünkel und Altersunterschieden“ (URL 11), scheinbar „eine Gesellschaft voller Lebensüberdruß, in der das Risiko im Spiel gesucht wird“ (URL 9).

Alexej beobachtet die Intrigen aller Beteiligten und er sucht die emotionale Nähe zur gleichaltrigen Polina, die ihn demütigend und abweisend behandelt, jedoch später für ihre Zwecke ausnutzt.¹⁴

B Finanzielle **Katastrophe** des Familienclans

Statt des Telegramms vom erhofften Tod der Erbtante erscheint diese selbst in Roulettenburg. Herrschsüchtig dominiert sie die Familie. Panik breitet sich aus, als die Erbtante ihr gesamtes mitgebrachtes Vermögen im Casino verspielt und alle leer ausgehen („große Casinoszene“ als Handlungshöhepunkt). Daraufhin zerbrechen die finanziellen und menschlichen Beziehungen innerhalb der Beteiligten. Die verzweifelte Polina bittet Alexej, für sie im Casino Geld zu erspielen. Alexej erkennt, dass aus seiner Leidenschaft für das Glücksspiel eine Sucht erwachsen ist und sogar Polina aus seinen Gedanken verdrängt.

C **Untergang** des spielsüchtig gewordenen Alexej

Im Mittelpunkt des weiteren Geschehens steht der glücksspielsüchtige Alexej. Verarmt und heruntergekommen fristet er am Ende als Getriebener sein Leben auf der Straße, erbetteltes Geld verspielt er umgehend im Casino, ohne Hoffnung darauf, dass er selbst den Kreislauf seines Verhaltens beenden könne.

Die fiktive dramatische Handlung widerspiegelt zwar das Leben in einer deutschen Spielbank mit Kurhotel im 19. Jahrhundert, symbolisch und zeitlos steht sie jedoch für Glücksspiel, Gier, finanzielle und moralische Abhängigkeiten – letztlich ein Spiel der Beteiligten mit ihrem Leben.

Zuletzt wurde der Roman ‚Igrok‘ von Swetlana Geier für den Fischer-Verlag mit dem Titel ‚Der Spieler‘ übersetzt (2010), weitere gleichnamige Übersetzungen besorgten u. a. Werner Creutziger (2008), Arthur Luther (2007) und Hermann Röhl (2005). Der Roman hat Adaptionen in verschiedenen medialen Kontexten initialisiert. So stellte er die Vorlage für Sergei S. Prokofjews gleichnamige Oper (1915/1916; Uraufführung 1929 in Brüssel) dar, die z. B. im Januar 2013 an der Oper Frankfurt unter der Regie von Harry Kupfer mit großem Erfolg erstaufgeführt wird (vgl. URL 4). Schon früh wurde die Romanhandlung verfilmt, z. B. 1919 als Stummfilm ‚Die rollende Kugel‘. 1938 entstand in Deutschland der Film ‚Der Roman eines Spielers‘. 1949 folgte eine US-amerikanische Verfilmung ‚The Great Sinner‘ sowie 1958 und 1962 zwei französische Verfilmungen mit dem Titel ‚Le joueur‘. Neben einer englischen Fernsehverfilmung ‚The Gambler‘ von 1968 entstanden die deutschen Filme ‚Die Spielerin‘ (2005) und ‚Die Spieler‘ (2007). Inzwischen existieren Nachproduktionen der Filme, aber auch Hörbücher, und 2011 gelangte ein fünfstündiges Schauspiel unter der Regie von Frank Castorf in Wien zur Aufführung (vgl. URL 1). 2012 schließlich erschien der Literaturcomic ‚der Spieler‘ (sic!).

Für meine Untersuchung des deutschsprachigen Comics ist zu berücksichtigen, dass es sich um die Übersetzung des französischsprachigen Comics handelt, der wiederum „frei adaptiert nach dem Roman von Fjodor Dostojewski“ (vordere Umschlagseite des Comics) entstand. Ein Vergleich aller drei Fassungen (russischer Romantext, französischer und deutscher Comic) ist hier nicht angestrebt. Als Vergleichstext zum deutschsprachigen Comic¹⁵ lege ich die von Swetlana Geier für den Fischer-Verlag (3. Aufl. 2014) besorgte Übersetzung des russischen Original-Romans ‚Igrok‘¹⁶ zugrunde.

3. Beschreibung des Comics ‚der Spieler‘ (2012)

Autoren des im Splitter-Verlag erschienenen Comics sind die Franzosen Stephane Miquel (Szenario) und Loic Godart (Zeichnungen). Als Übersetzer/in der französischen Texte firmiert Resel

¹⁴ Der Handlungsbeginn entspricht einer realistischen Erzählweise insofern, als Ort, Zeit und die Hauptfigur in einer charakteristischen Situation mitgeteilt werden.

¹⁵ Zitiert mit der Sigle CS und Seitenzahl.

¹⁶ Zitiert mit der Sigle DR und Seitenzahl.

Rebiersch. Dabei handelt es sich um ein Palindrom aus dem Namen des deutschen Comic-Verlags ‚Schreiber & Leser‘ mit Sitz in Hamburg, der 1981 in München von Rossi Schreiber und ihrem Ehemann gegründet wurde. Da Rossi Schreiber auch als Übersetzerin französischer und belgischer Autoren tätig war/ist, nehme ich ihre Autorschaft beim vorliegenden Comic an (vgl. URL 13). Der ‚Splitter Verlag‘, 2006 gegründet, verlegt vornehmlich „frankobelgische Comicerzählungen in bestmöglicher Ausstattung zum erschwinglichen Preis“ (Homepage des Verlags Splitter).

Im Folgenden beschreibe ich die äußere Form des Comics, die Komposition im Zusammenhang mit der inhaltlichen Darstellung und der Erzählperspektive sowie die Intention der Comicautoren.

3.1 Äußere Form und Komposition des Comics

Der bibliophil ansprechende Comic (Sonderformat zwischen DIN A5 und DIN A4) in Hardcover umfasst 92 Seiten Text (S. 3–94) und firmiert als Graphic Novel.¹⁷ Auf der vorderen Umschlagseite ist die Figur des Spielers in Amerikanischer Einstellung (Paneleinstellungen vgl. Kap. 5.1) mit geschlossenen Augen zu sehen, was seine Hingebung an das Roulette ausdrückt. In Detailaufnahme im Vordergrund befindet sich der Roulettetisch mit kreisender Kugel. Erkennbar ist am inneren Rand des Roulettetisches anstelle der Zahlen fünfmal nebeneinander das Porträt von Polina, der von Andrej Angebeteten. Damit sind die beiden Themen des Comics angedeutet: Leidenschaft für das Glücksspiel und die Liebe. Die Umschlagseite ist in den Farben des Comics (vgl. Kap. 5.3) gehalten. Farblich abgehoben in Weiß und Gelbbraun ist der Titel des Comics ‚*der Spieler*‘ in auffälliger Kleinschreibung des Artikels, ebenso klein beginnend der darunter stehende Untertitel ‚*frei adaptiert nach dem Roman von Fjodor DOSTOJEWSKI*‘. Die ausgewählte Schriftart, gerade sowie kursive Garamond halbfett, und insbesondere das &-Zeichen (vgl. Tschichold 1965)¹⁸ zwischen den Namen der Autoren ‚*Miquel & Godart*‘ tragen die Konnotation ‚veraltend/alt‘, ‚künstlerisch wertvoll‘.

Auf der Rückseite des Covers sieht man in Detailaufnahme die am Spieltisch den Spielern applaudierende ‚Meute‘ als zähnebleckende Fratzen mit aufgerissenen irren, runden Augen, welche die rollende Kugel des Roulettespiels assoziieren. Ein wertendes Zitat des französischen Philosophen André Comte-Sponville beschließt das Cover:

„*Der Spieler* bietet einen faszinierenden Zugang zu Dostojewskis Universum [...] Hier zeigt sich der Mensch, wie er wirklich ist oder wie der große Autor ihn sieht: unbegreiflich, verwirrt, erdrückenden Mächten ausgeliefert, unfähig zu Vernunft und Einsicht – kurz: verloren...“

Architektonisch gliedert sich der Comic im Unterschied zum Roman in vier erkennbare Teile. Jedem Kapitel ist ein Motto in französischer Sprache vorgeschaltet (mit deutscher Übersetzung, die ich angebe), die Ausrufe der Croupiers in der Spielbank darstellen:

Vorspann ohne Titel, Inhalt: Alexej ist spielsüchtig und aus der Bahn geworfen, resümiert seine Entwicklung als „Illusion“, als „Traum“;

Kapitel I: „Machen Sie Ihr Spiel ...“, Inhalt: Alexej ist zum ersten Mal im Casino, spielt auf Befehl von Polina, er beherrscht seine Spilleidenschaft noch;

¹⁷ Will Eisner publizierte als Erster den Begriff „Graphic Novel“ auf dem Cover seines Comics ‚A Contract with God‘ (1978). Eine überzeugende Definition schält sich in der kontrovers geführten Fachdiskussion zur Gattungsproblematik (Graphic Novel als Untergattung von Belletristik oder von Comics?) bisher nicht heraus (vgl. etwa Detmers 2011; Trabert/Stuhlfauth-Trabert/Waßner 2015). Mit der Verwendung des Begriffs „Literaturcomic“ orientiere ich mich in meiner Untersuchung – ohne eine Gattung festzulegen zu wollen – lediglich auf die kausale Beziehung zwischen einem literarischen Prätext und seiner medialen Umsetzung.

¹⁸ Tschichold (1965) beschreibt, dass das &-Zeichen der kursiven Garamond wahrscheinlich einer Bâtarde, der frz. Schwester unserer Schwabacher Schrift, entstammt.

Kapitel II: „Das Spiel ist gemacht. Nichts geht mehr!“; Inhalt: große Casinoszene mit Babuschka,¹⁹ der reichen Erbtante, Alexej wird während der Begleitung ihres Spiels selbst zum Spieler;

Kapitel III: „Impasse,²⁰ verliert und stirbt ...“; Inhalt: Alexej ist spielsüchtig, er verspielt im Casino alles, was ihm bislang etwas bedeutete, offener Schluss.

Kompositorisch haben sich die Autoren für zwei Schritte entschieden: zum einen die Narration des Entwicklungsweges von Alexej zum Spieler, zum anderen ein Resümee des Spielers bis zu seinem menschlichen Niedergang. Beide Kompositionsschritte spiegeln sich in zwei Erzählebenen wider, die nicht mit der Architektur übereinstimmen:

Erzählebene 1a: S. 3–6, Resümee von Alexej zum bisherigen Leben in der Temporalität gegenwärtigen Geschehens, entspricht dem Vorspann;

Erzählebene 2: S. 8–86, Alexej erzählt vom Beginn seiner Spielleidenschaft bis zum Umschlagen in die Spielsucht und deren Verlauf in der Temporalität vergangenen Geschehens, entspricht Kapitel I, II und III bis zur Mitte;

Erzählebene 1b: S. 87–94, das Resümee des Vorspanns aufnehmend, wird die Handlung bis zum menschlichen Niedergang des Spielers Alexej in der Temporalität gegenwärtigen Geschehens bis zum offenen Schluss fortgesetzt, entspricht ab Mitte Kapitel III bis zum Schluss.

Eine Verschränkung der Zeitebenen ist für Dostojewski charakteristisch, durch die Segmentierung der Erzählebene 1 jedoch haben die Comicautoren die Anforderungen an den Rezipienten erhöht, was durchaus im Sinne des Romanautors ist.

Der Comic beginnt, strukturell vom Roman abweichend,²¹ mit einem Vorspann, der inhaltlich eine wesentliche Selbstreflexion des Ich-Erzählers nach dem Chaos der vorhergehenden Erlebnisse darstellt. Das erste Panel zeigt in Vogelperspektive Roulettenburg, dessen Häuser strahlenförmig um einen runden See angeordnet sind und Assoziationen zur Form eines Roulettetisches zulassen. Die Erzählerrede²² ist, ohne dass man den Erzähler sieht, in einem eckigen Kasten in das Bild des Sees eingefügt: „*Nun stehe ich ganz allein im Leben. / Die Katastrophe, die ich heraufziehen sah, ist wirklich eingetreten, nur hundertfach grausamer und unerwarteter, als ich je gedacht hatte*“ (CS:3).²³ Im Romantext findet sich diese Textstelle erst im Kapitel XIII als Einschub zu Alexejs Erzählung von der Spielleidenschaft der reichen Erbtante in Roulettenburg. Erzähltechnisch geschickt haben die Comicautoren diese Textstelle an den Anfang gestellt. Vermehrt treten sprachliche Ausdrücke mit vager Bedeutung auf, die Reize für einen Leser involvieren, Semantisierungen nach der weiteren Comiclektüre vorzunehmen. Wer ist *ich* (1. Satz)? Was bedeutet *ganz allein im Leben stehen*? Über den Erzähler ist zu erfahren:

ich sah die Katastrophe heraufziehen, kann mir mein Verhalten nicht erklären, bin von neuem in den Strudel geraten, bin Tag für Tag aus der Spur geraten, taumele außerhalb von Gesetz und Ordnung, werde mich ein Leben lang im Kreis drehen, immer im Kreis herum und herum, heiße Alexej Iwanowitsch,

¹⁹ Babuschka ist die russische Bezeichnung für Großmutter, die auch kosend für jede ältere Frau ohne Verwandtschaftsbeziehung benutzt wird.

²⁰ impasse (frz.) bedeutet ‚Ausgang/Ende‘, ein Ausruf von Croupiers am Roulettetisch.

²¹ Auf diese Weise weichen die Comicautoren zwar kompositorisch vom Roman ab, dennoch betonen sie ein Wesensmerkmal Dostojewskischer Erzähltechnik, seine Romane beginnen in der Regel „mitten in einem schon im Gange befindlichen Geschehen“ (Gerigk 2013:105).

²² Die Schrift des Comics in Versalien ist gewöhnungsbedürftig, zumal in diesem Fall die dudengerechte Schreibung des s-Lautes nach langem Vokal mit Doppel-s angegeben wird (z. B. GROSSMUTTER, SÜSS). Für die Zitationen verzichte ich wegen der besseren Lesbarkeit auf die durchgängige Großschreibung.

²³ Schrägstriche markieren die Figurenrede als getrennte Einträge bzw. zu unterschiedlichen Panels gehörend.

und er stellt Vermutungen an, die ein Rezipient verifizieren oder falsifizieren möchte: „*Es sei denn, ich habe den Verstand verloren! / Vielleicht befinde ich mich die ganze Zeit in einem Irrenhaus. / Und alles um mich herum ist nichts als Schein ... / ... Vielleicht war von Anfang an alles Illusion / Alles verschmilzt miteinander wie in einem Traum*“ (CS:3–6). Die polyseme Großkatapher *Katastrophe* wird im Fortgang der Erzählung semantisiert, Ähnliches gilt für das Indefinitpronomen *alles* in „*Und alles um mich herum ist nichts als Schein / Vielleicht war von Anfang an alles Illusion / Alles verschmilzt miteinander wie in einem Traum*“ (CS:5 f.). Interessant sind diejenigen metaphorisch gebrauchten Lexeme, die bereits zu Beginn das Bild des Roulettetisches mit der rollenden Kugel entstehen lassen, wie *aus der Spur geraten, ein Leben lang im Kreis drehen, herum und herum*. Die Lexeme *den Verstand verlieren, Irrenhaus, etwas ist nichts als Schein, Illusion, wie in einem Traum* assoziieren semantisch, dass Alexej nicht mehr Herr seiner Sinne, vielleicht wahnsinnig ist und ihn tiefe Depression befallen hat. Die Ausweglosigkeit seiner Situation findet sich metaphorisch im ungerahmten letzten Panel des Vorspanns im flächigen schwarzen Hintergrund, der lediglich vom Rauch seiner Zigarette durchbrochen wird. Ein Comiczepient wird mit diesem Vorspann einerseits neugierig gemacht, andererseits gelenkt, indem die pejorativen Bedeutungselemente der o.g. Lexeme eine tragische Erzählhandlung erwarten lassen.

3.2 Erzählperspektive und Funktion des Ich-Erzählers

Der Blick auf die fiktive Handlung und das Figurenensemble des Comics wird dem Rezipienten, wie im Roman, über die Erzählperspektive des Ich-Erzählers (vgl. Stanzel 1985)²⁴ ermöglicht.²⁵ Der Hauslehrer Alexej schildert subjektiv erzählend das Geschehen aus seiner Sicht. Rezipienten können in die inneren Vorgänge des Ich-Erzählers, seine positiven und negativen Gefühle, seine Zerrissenheit, seine Gedanken, Einblick nehmen, was der Intention Dostojewskijs entspricht, in die physisch-psychische Entwicklung eines Spielers einzudringen. Ein Rezipient erfährt allerdings Kommentierungen und Reflexionen lediglich aus dem Bewusstseinshorizont einer literarischen Figur, so dass er eigene Wertungen des Geschehens und der anderen Figuren vornehmen muss. Aufgrund der Ich-Darstellung wirkt die literarische Figur des Hauslehrers höchst authentisch. Rezipienten erfahren das Geschehen und die innersten Gedanken des Protagonist-Erzählers sozusagen „aus erster Hand“. In der Erzählperspektive des Ich-Erzählers lassen sich deutlich ein erlebendes und ein erzählendes Ich unterscheiden, die mit den Erzählebenen korrespondieren:

In der Erzählebene 1a und 1b ist das erlebende Ich ohne zeitlichen Abstand unmittelbar am Handlungsverlauf beteiligt, dennoch bleibt die Erzähler-Figur zentral. Sie durchlebt das aktuelle Geschehen selbst, formal ablesbar am vorrangigen Gebrauch des Präsens. Deutlich wird besonders im Vorspann (Erzählebene 1a) eine kritische Distanz des Ich-Erzählers zum Geschehen, das er in der Ebene 2 erzählt: „*Nun stehe ich ganz allein im Leben. Die Katastrophe, die ich heraufziehen sah, ist wirklich eingetreten. Nur hundertfach grausamer und unerwarteter, als ich je gedacht hätte*“ (CS:3).

²⁴ Grundlagen der Erzähltheorie wurden mit der Unterscheidung von Erzählperspektiven von Stanzel (1979/2008; URL 13) gelegt, auf kritische Diskussion hierzu verweise ich auf Fludernik (2006).

²⁵ Seit einigen Jahren wird über Erzählperspektive im Medienwechsel diskutiert. Interessant ist die Tatsache, dass für den Comic zwischen einer Perspektive des sprachlichen Erzählens und der eines visuell wahrnehmbaren Erzählens mithilfe der Panels unterschieden wird. Letztgenannte Perspektivierung wird mit dem Begriff des „visuellen Fokalisierens“ gefasst und z. B. an Kafka-Comics vorgeführt (vgl. URL 2). Auf den Comic ‚der Spieler‘ ist das Konzept anwendbar, müsste aber einer genaueren Überprüfung unterzogen werden. Die „interne Fokalisierung“ (im Sinne einer Mitsicht mit dem figuralen Ich-Erzähler) überwiegt und lässt sich z. B. zeigen an CS:20: Text: „Im Laufschrift verließ ich den Saal“; Bild: lachende Gesichter von des Grioux und Polina. Die in Detailaufnahme gezeichneten großen Augen von Alexej in verschiedenen Panels charakterisieren das Geschehen als sein subjektives Erleben. Eine „externe Fokalisierung“ (im Sinne einer Außensicht) zeigt z. B. das erste Panel im Comic mit der Stadt Roulettenburg in Vogelperspektive, diese Perspektive ist der Figur Alexej nicht möglich – es ist ein Mehr-Zeigen „im Vergleich zum Wahrnehmungs- und Wissenshorizont der einzelnen Figur“ (URL 2:10), in diesem speziellen Fall von Alexej.

In der Erzählebene 2 nimmt der Ich-Erzähler als erzählendes Ich eine ausgeprägte Retrospektive ein, sowohl mit Zentralstellung des Ich-Erzählers (er hat das Geschehen selbst erlebt) als auch mit Randstellung seiner Figur (er erzählt Erlebnisse anderer Figuren), formal erkennbar am vorrangigen Gebrauch von Vergangenheitstempora. Der Ich-Erzähler hat einen zeitlichen Abstand zum erzählten Geschehen, so dass er kommentieren, bewerten und selektiv darstellen kann, z. B. *„Zum hundertsten Mal redete ich mir ein, dass ich sie [Polina, I.P.] verabscheue. Und zum hundertsten Mal ... gehorchte ich ihr“* (CS:17).

Aufgrund dessen, dass der Erzähler sowohl als erlebendes Ich als auch als erzählendes Ich fungiert, kann man von einer „gespaltenen“ Erzählerfigur sprechen. Beim erlebenden Ich verschmelzen Erzähler und Protagonist zu einer Figur, stehen als Einheit im Geschehen, so dass die üblicherweise im Roman bzw. im adaptierten Comic erwartete epische Distanz aufgehoben ist. Die epische Distanz zum Erzählten wird jedoch vom erzählenden Ich konstruiert, da über Vergangenes, bereits Durchlebtes erzählt wird. Die unterschiedlichen Perspektiven sind als Hinweis auf die von Dostojewski intendierte „komplexe Innenschau“ der Titelfigur im Roman zu werten, wovon sich auch die Comicautoren leiten lassen.

Der Ich-Erzähler hat im Comic unterschiedliche Funktionen. Zunächst sind es Funktionen, die auch im epischen Roman-Text anzutreffen sind.

(i) So kann er den Fortgang der Handlung ankündigen: *„Doch das wahre Drama spielte sich erst später ab“* (CS:54).

(ii) Der Ich-Erzähler bewertet andere Figuren, das Casino, seine Spielleidenschaft, seine Spielsucht usw.: *„Offenbar war es den gerissenen Teufeln [Familie des Generals, I.P.] bereits gelungen, Geld aufzutreiben“* (CS:10). // *„Es [Das Casino, I.P.] hatte diese Verkommenheit, diesen Modergeruch des moralischen Niedergangs. Es war ein Sumpf aus Gier, der mir ins Auge sprang“* (CS:18). // *„Und dann begann ich zu setzen. Zuerst auf Schwarz. Ich verlor. Danach setzte ich viermal hintereinander auf Rot, und Rot kam. Im Laufschrift verließ ich den Saal“* (CS:20). // *„Ich wette, Sie kennen das nicht: Diesen Wagemut, alles zu riskieren ... und zu gewinnen! Oh ja, ich vergaß in dieser Zeit alles, was geschehen war“* (CS:85).

(iii) Mittels Fragen gliedert er den Erzählfluss: *„Was kann ich von Paris sagen? Es kam genauso, wie sie [Blanche, I.P.] es vorhergesehen hatte“* (CS:74).

Nur auf den Comic trifft zu, dass der Ich-Erzähler Teile des Romans, die im Comic ausgespart sind, zusammenfasst, z. B. als Äquivalent für die episch breite Darstellung der Reisen von einem Spielcasino zum anderen: *„Ich fuhr nach Homburg, nach Spa, nach Baden-Baden, nach Monaco²⁶ ... War das ein Leben! Ein rauschendes Leben!“* (CS:83).

3.3 Intention der Comicautoren und Psychogramme des Hauslehrers Alexej und der Babuschka

Dostojewski will mit seinem Roman in die physisch-psychische Entwicklung eines Spielers, seine Ambivalenz, seine Höhenflüge und Abstürze, sein menschliches Versagen Einblick nehmen lassen. Folglich wird dem Psychogramm des Spielers Alexej, der Darstellung seines Bewusstseins als Reaktion auf die Außenwelt, im Roman größter Raum zuteil – der Roman entspricht einem Selbstbekenntnis. Ausführlich werden dort Alexejs Gedanken im inneren Monolog und seine emotionale Befindlichkeit beschrieben, z. B. als Alexej in der großen Casinoszene mit der vitalen Babuschka ein Spieler wird: *„Meine Hände und meine Knie zitterten, das Blut stieg mir zu Kopf“* usw. (DS:116).

Im Comic fokussieren die Autoren ebenfalls auf die Spielsucht der Titelfigur. Obwohl Alexej selbst keine Begründung für seinen menschlichen Absturz findet (*„Bis heute kann ich mir mein Verhalten nicht erklären“* (CS:3)), kann ein Rezipient das Spieler-Psychogramm aus den denotativen Bestandteilen der Figur-Äußerungen inferieren. Für das Entstehen und den Verlauf von Spielsucht

²⁶ Das Fürstentum Monaco wird im Dostojewski-Roman nicht genannt, zudem wurde eine Spielbank in der Hauptstadt Monte Carlo erst 1872 eröffnet. Offensichtlich verfolgen die Comic-Autoren leseradressierte Gegenwartsnähe.

werden in der Fachliteratur Anhaltspunkte diskutiert (vgl. Engelhardt von 2010; URL 7),²⁷ die sich sinngemäß in diesem Comic erschließen. Dostojewski interessierte augenscheinlich die Psyche des Spielers Alexej in ihren Voraussetzungen, Erscheinungsweisen und Folgen. So stellt sich die Frage, ob diese psychische Komplexität im Comic verbalisiert ist. Hinweise auf Voraussetzungen der Spielsucht, die individualpsychologisch oder gesellschaftlich angelegt sind, lassen sich inferieren. So zeigt Alexej bereits vor dem Besuch von Roulettenburg innerstes Interesse an Spielcasinos: „Wenn ich an die unterwürfigen Berichte in russischen Zeitungen denke, die von der Pracht und dem Luxus der Spielsäle in den Kurorten erzählen“ (CS:18). Außerdem kann eine suizidale Neigung angenommen werden, Polina erinnert ihn: „Und Sie behaupten, Sie seien mir so ergeben, dass Sie Ihr Leben für mich geben würden?“ (CS:15). Alexej führt selbst sein körperliches Befinden des Krankseins an (aufgrund emotional-kognitiven schlechten Zustands), das ihn unsinnige Dinge tun, z. B. „spielen“, lässt:

„Nun ja, ich fühle mich in letzter Zeit gar nicht wohl, ich bin krank ... / ... Ich bin nervös, reizbar und manchmal verliere ich die Beherrschung. / [...] / Ich entschuldige mich bei der Baronin. Und wenn sie schon einmal von vorübergehendem Wahnsinn gehört hat, wird es sich wieder einrenken“ (CS:30).²⁸

Des Weiteren treibt Alexej sein Glaube an schicksalhafte Fügungen:

„Ich habe immer gewusst, dass ich eines Tages die Türen zu einem Spielkasino aufstoßen würde. Dennoch glaubte ich einen Augenblick lang, dass das gar nicht ich wäre, dass es hier überhaupt nicht um mich ginge. / Und dann ... / ... begann ich zu setzen“ (CS:20)

und:

„Diese Gier ist in mir. Das Rad soll sich für mich drehen“ (CS:20).

Soziokulturell ist zu berücksichtigen, dass zur Zeit der Entstehung des Romans (1866) der gesellschaftliche Status eines Hauslehrers mit finanzieller Not verbunden war, so dass Alexej sogar den Hotelpagen abweist: „Entschuldige, mein Lieber, ich bin nur ein Utschitel.²⁹ / Hauslehrer der Kinder des Generals. Unterschicht wie du, mein Freund. / Erwarte also kein Trinkgeld von mir, ich habe nichts“ (CS:9). Er wünscht sich jedoch gesellschaftliche Anerkennung: „Heute bin ich ein Niemand, aber morgen ... / Morgen könnte ich Tote zum Leben erwecken“ (CS:87). Alexej sieht sich gegenüber dem spielenden „Gesindel“ (CS:19) als Gentleman, nur so möchte er spielen: „Ein Gentleman kann in einer Stunde Zehntausende verlieren, aber er muss Haltung bewahren. Unter keinen Umständen darf er seine Maske abnehmen“ (CS:19). Dass nationale Unterschiede zwischen Spielernaturen bestehen, suggeriert der Comic in den Äußerungen über Franzosen, Deutsche, Engländer und letztlich Russen, z. B. in der Äußerung des Engländers: „Sie, lieber Freund, sind ein kindlicher und zugleich reifer Mensch, Sie sind begeisterungsfähig und zynisch. Nur Russen können diese Extreme in ihrem Wesen vereinen“ (Astley CS:88) und entgegengesetzt in der Äußerung des Franzosen: „Dieser Narr! Aber so sind Russen. Unvernünftig und unfähig, das festzuhalten, was sie haben“ (des Gricux CS:26).

Für Alexej scheinen individuelle und gesellschaftliche Voraussetzungen für eine Spielleidenschaft gegeben, die sich fast zwangsläufig zur Sucht entwickelt. In das Roulettespiel tritt er auf Bitten Polinas ein: „Hier, das ist mein Teil der mageren Beute, die Sie uns brachten. / Spielen

²⁷ Bei Kellermann (URL 7:16) findet sich eine Auflistung psychosozialer Probleme, wie sie bei der Figur des Spielers sowohl im Roman als auch im Comic vorzufinden sind, z. B. Verarmung, Verschuldung, Zerrüttung von Partnerschaft und Familie, Unkonzentriertheit, suizidale Krisen.

²⁸ Nach der Auffassung von Dostojewski ist die seelische Verfassung die Ursache für die körperliche Verfassung (vgl. Gerigk 2013:85).

²⁹ *Utschitel* ist die russische Bezeichnung für Lehrer.

Sie heute Abend für mich im Kasino. Meine Familie darf nichts davon erfahren“ (CS:15). Nach einem beachtlichen Gewinn (mit initiiertem Charakter hinsichtlich der weiteren Entwicklung) beendet er das Spiel selbst und „rettet“ den Erlös für Polina. Seine Spielleidenschaft schlägt jedoch in Spielsucht um, als er die Babuschka beim Roulettespiel begleitet und souffliert. Seine „*Augen haben geglüht*“, stellt Babuschka fest (CS:47) und Alexej resümiert nach einem Riesengewinn der Babuschka: „*Und ich ... In genau diesem Moment wurde ich ... ebenfalls ... / ... zum Spieler“* (CS:46). Spielsucht um des risikoreichen Spielens willen hat sich seiner bemächtigt. Der Anfangserfolg animiert ihn: „*Ja, ich hatte zehn Friedrichsdor gesetzt. Und nach fünf Runden hatte ich ein Vermögen“* (CS:26). Positive Gefühle des Triumphes beim Gewinn und Gefühle des Selbstzweifels bei Verlusten wechseln einander ab. Die Spielsucht beherrscht er nun nicht mehr:

„Sobald sich das Rad dreht, ist alles anders. / Es ist nicht das Geld, was mich interessiert. / Und dennoch ... / Mit welcher Gier starrte ich auf die Haufen Goldstücke ... / Sie wirkten auf mich wie glühende Kohlen, wie feurige Flammen / Ich wette, Sie kennen das nicht: Diesen Wagemut, alles zu riskieren ... / und zu gewinnen!“ (CS:84/85)

Verfolgt man den Verlauf seiner Spielsucht, so scheint es Typika bezüglich des einzelnen Spiels aber auch seines Lebenslaufes zu geben. Alexej spielt wie im Rausch:

„Ich überlegte nicht lange. Ich holte meine zwanzig Friedrichsdor hervor und warf sie auf ‚Passe‘. Der Croupier rief: 22. Ich hatte gewonnen. / Ich setzte erneut, und wieder und wieder ... [...] / Ich kann nicht mehr sagen, wie ich setzte, jedenfalls gewann ich. Es war wie ein Traum.“ (CS:66)

Mit zunehmender Süchtigkeit wird alles andere nebensächlich: „*Oh ja, ich vergaß in dieser Zeit alles, was geschehen war“* (CS:85). Selbst Polina wird ihm unwichtig: „*Plötzlich war mir, als wäre meine Leidenschaft erloschen. Als würde Polina mir nichts mehr bedeuten“* (CS:50). Moralische Grundsätze oder ein schlechtes Gewissen schiebt Alexej weit von sich: „*Ich beherrsche drei Sprachen in Wort und Schrift, aber ich wurde für einen Hungerlohn sein Lakai. / Na und? Kein Grund sich aufzuregen ... / ... Oder mir Moral zu predigen!“* (CS:86). Seine Gedanken und Gefühle sind nur noch auf das Spielen, auf das zufällige Stehenbleiben der Kugel gerichtet, nur von dorthor kommenden Momente des Hochgefühls.

Am Ende seiner Spielerlaufbahn hat Alexej alles verloren, seinen gesellschaftlichen Status, seinen Freund Astley, die russische Familie des Generals, seine Liebe zu Polina, und sich selbst zerstört. Noch als Bettler auf der Straße äußert er selbstbewusst-ironisch gegenüber Astley: „*Das heißt, im Grunde knirschen Sie mit den Zähnen, weil Sie mich hier und heute nicht völlig am Boden sehen, gescheitert und erniedrigt? / Ja, man sieht seine Freunde gern gedemütigt. Erniedrigung ist die Grundlage jeder Freundschaft“* (CS:88). Die Fähigkeit zu Reflexionen ist nur noch partiell vorhanden. Sie führt bei einer Spielernatur wie Alexej nicht zur Beendigung des lebenszerstörenden Spielens, sondern animiert ihn erneut, immer mit der Illusion, den Hauptgewinn zu machen:

„Ich war Polina gegenüber herzlos und dumm. Aber noch kann ich ihr beweisen, dass ich ein Mensch werden kann! / Ich kann auferstehen ... Bin ich denn wirklich, wirklich so ein kleiner Junge?! / Ein einziges Mal, eine einzige Stunde genügt, ich muss mich nur aufraffen. / Nein, das sind alles hohle Worte. Ich muss handeln, dass allein zählt ... Ich muss mich ändern, auf der Stelle.“ (CS:91/92)

Änderung des Lebenswandels bedeutet allerdings für Alexej: weg vom bettelnden Nichtstun auf der Straße, hin zum Spielen im Kasino. Der Comic endet semantisch offen, d. h., es bleibt dem Rezipienten überlassen, ob er Alexej die Beendigung seiner Spielsucht zutraut oder nicht.

Dostojewski schreibt in seinem Roman über verschiedene Spielernaturen, so dass Rezipienten ein vielschichtiges Bild von Spielleidenschaft und Spielsucht inferieren können. Im Comic wird

neben Alexej³⁰ die spielende Babuschka, die reiche Erbtante des Generals aus Russland, fokussiert. Ihr sind von den 94 Bildseiten des Comics allein 18 Seiten gewidmet, von der Ankunft in Roulettenburg bis zur Abreise,³¹ zuzüglich der vorherigen Bezugnahmen anderer Figuren, die von Beginn des Comics an auf ein Telegramm mit der Todesnachricht warten. Alle hoffen auf das Erbe, das jeden von ihnen aus einer ruinösen Situation befreien könnte. Überraschend erscheint die totgeglaubte Babuschka selbst im Rollstuhl in Roulettenburg (CS:40). In das langweilende Gespräch des Generals fällt sie dominant (mit Kurzsatz und Isolierung) ein: „*Nun bin ich da! Statt des Telegramms!*“ (CS:40). Über die sich vorstellenden Mitglieder des Clans, besonders die Westeuropäer, gibt sie öffentlich negative Urteile ab (mit pejorativen Lexemen), z. B. über den Franzosen des Grioux: „*Charmeur, ich kenne Schelme wie dich. Ich traue dir nicht über den Weg!*“ (CS:41) oder über die Verlobte des Generals, die Französin Blanche: „*Ah, sie tut bescheiden, sie knickt höflich. Verstehe, eine Schauspielerin!*“ (CS:41). Babuschkas Auftritt ist schrill und herrschsüchtig (vgl. Modalverb *wollen*, Imperative, Ellipsen mit Aufforderungscharakter): „*Übrigens will ich mir dieses Roulette ansehen. Sofort. Bringt mich hin! Alexej, geh voran! / Auf ins Kasino! / Spielen wir!*“ (CS:43). Gegenüber den sachlichen Spielerklärungen von Alexej ist sie starrsinnig und setzt nur auf eine von ihr bestimmte Zahl: „*Paperlapapp, wir setzen auf Zero!*“ (CS:44) / „*Alles auf Zero, hörst du!*“ (CS:45). Wider alle Spielerfahrungen kommt „*innerhalb von zehn Runden dreimal Zero!*“ (CS:46). Dieser faszinierende Anfangserfolg stachelt ihre Spielleidenschaft an, so dass sie mit beachtlicher Ausdauer „*acht Stunden!*“ (CS:54) am Spieltisch sitzen bleibt, von der Euphorie der Gewinne immer wieder gepackt wird und schließlich die letzten gewechselten Scheine verspielt. Der immense Verlust hat sie physisch und psychisch an einen Endpunkt gebracht: „*Sie verbrachte den ganzen Tag im Bett. Sie hatte Fieber, sie fantasierte, und sie wiederholte immer wieder ... / Ich alte Närrin, ich alte Närrin ...!*“ (CS:54) / „*Für sie schien die Zeit nicht mehr zu existieren. Sie wirkte wie ausgehöhlt, geistesabwesend. Offenbar hatten alle Kräfte sie verlassen!*“ (CS:56). Babuschka geht es im Unterschied zu Alexej vordergründig um Gewinn, weniger um den Nervenkitzel des Risikos beim Spielen – sie schließt mit ihrer kurzzeitigen Spielsucht ab und kehrt nach Russland zu ihrem verbliebenen Vermögen zurück.

4. Verbalsprachliche Gestaltung des Comics

4.1 Verallgemeinernde Feststellungen zum Sprachgebrauch

Vorzustellen ist, dass es dem Franzosen Stephane Miquel³² gelungen ist, die 215 Romanseiten (S. 5–219) für den vorliegenden Comic sprachlich aufzubereiten. Ein Comic kann andere Gestaltungsmittel als ein Roman nutzen, so dass Kürzungen des Romantextes insgesamt erwartbar sind. Hat ein Rezipient den Roman vor dem Comic gelesen, mögen ihm Textausschnitte und inhaltliche Zusammenhänge fehlen, diesen Tribut hat man dem Medium Comic zu zollen. Miquel hat vielfältige inhaltliche Kürzungen des Romans vorgenommen, so dass sich der Umfang der Texte im Comic (Sprechblasen der Figuren und Erzählerrede) auf ein lesbares Maß reduziert: Für das Verständnis nicht notwendige Episoden bleiben im Comic unberücksichtigt. So wird im Roman (DR:10) über die verschiedenen Reisen des Engländers Astley sinniert, lediglich einzelne werden im Comic aufgegriffen. Nur im Roman erzählt Alexej über 1½ Seiten von seiner Audienz in der Kanzlei des Heiligen Vaters in Paris (DR:12). Alexej hält sich mit Blanche einige Monate in Paris auf. Im Comic fehlen die vielfältigsten Aktivitäten von Blanche, z. B. wie sie Alexejs erspieltes Geld verprasst.

³⁰ Im Comic erfährt man etwas von der Spielsucht Polinas und der Französin Blanche, was ich hier unberücksichtigt lasse.

³¹ Auch im Roman wird der „Besuch der alten Dame“ auf 76 Seiten von insgesamt 219 Textseiten fokussiert.

³² Miquel arbeitet als Journalist, Fotograf und in Frankreich als Szenarist für Filmproduktionen und Comics. In die internationale Comicwelt trat er 2006 ein.

Auch fehlen im Comic die von Alexej im Roman gegebenen Erklärungen zum Roulettespiel oder die Erläuterungen der Verwandtschaftsverhältnisse zwischen Blanche, ihrer Mutter und des Grioux.

Breit reflektierende innere Monologe der Hauptfigur Alexej aus dem Roman werden ausgespart. Nur wenige Passagen in der Erzählerrede des Comics gleichen der reflektierenden sprachlichen Wiedergabe seiner Gedanken, z. B.: „*Ach, wie gern würde ich sie alle hinter mir lassen! Aber wie könnte ich ohne Polina sein? Wie könnte ich es unterlassen, ihr nachzuspionieren?*“ (CS:24).

Beschreibungen von Emotionen oder der körperlichen Befindlichkeit, die im Roman breiten Raum einnehmen, finden sich im Comic lediglich vereinzelt verbalisiert (Alexejs „*Augen haben geglüht*“; CS:47). Allerdings werden emotionale Begleiterscheinungen ausdrucksstark in den Gesichtern oder/und in der Körperhaltung graphisch gestaltet (vgl. Kap. 5.4).

Das Figurenensemble wird gegenüber dem Roman sowohl reduziert als auch erweitert. Miquel konzentriert sich auf die Hauptpersonen Alexej, Polina, die Erbtante und den General, die sich durch ihre Dialoge selbst charakterisieren und mit den Äußerungen des Ich-Erzählers Alexej beschrieben werden. Im Comic erscheint der Hauslehrer Alexej als widersprüchlicher, vom Roulettespiel besessener Charakter, dessen Verhältnis zur angebeteten Polina, der Stieftochter des Generals, als Hassliebe einzuordnen ist. Seine Spielsucht und seine verlorene Liebe zu Polina sind die verbalsprachlichen (und graphischen) Akzente im Comic. Die große Casinoszene mit der plötzlich erscheinenden totgeglaubten Erbtante erfährt wie im Roman breite verbalsprachliche Darstellung und demonstriert überdeutlich die herrische, letztlich starsinnig ihr Vermögen verspielende Vertreterin des dekadenten russischen Adels jener Zeit. Lediglich flankierend äußern sich Blanche, des Grioux und Astley im Figurenensemble. Verzichtet wird auf die die Handlung nicht beeinflussenden Nebenfiguren aus dem Roman, wie Blanches Geliebter Albert oder der spielende Türke. Allerdings werden neue Figuren eingefügt, wie der deutsche Hotelpage Karl. Seine Figur wird genutzt, damit Alexej ihm erklären kann, dass er als besitzloser Hauslehrer ebenso wie der Page zur Unterschicht gehört.

Für alle Figuren im Comic gilt, dass häufig über Geld gesprochen wird, es tritt „als greifbare Materie [...] vor Augen“ (Gerigk 2013:285). Das umfangreiche Wortfeld hierzu (ab Kapitel I bis zum Schluss) wirkt kohärenzbildend und intentionsunterstützend durch den gesamten Comic, z. B. *Geld, Trinkgeld, Kleingeld, Belohnung, Testament, Erbe, im Casino spielen, verlieren, ein Vermögen verspielen, Gewinn, (für jmdn.) gewinnen, zahlen, Gebühren, Geld leihen, eine Hypothek übertragen, Spielsäle, Spieltisch, Glücksspiel, auf Schwarz setzen, ganz große Summe, eigenes Geld, kühles Rechnen, Wechselstube, zu 5% wechseln, Verlust, etw. verkaufen, etw. als Sicherheit überschreiben, jmdm. Geld schulden, Darlehen tilgen, zurückgezahlte Darlehen, reich sein, Reichtum, Geizhals, etw. kaufen, Goldstücke* usw.

Auch wenn die Liebesgeschichte von Alexej und Polina ebenfalls zentral thematisiert wird, ist der betreffende Wortschatz nicht durchgängig präsent. Daraus ist ableitbar, dass diese lediglich den Hintergrund für die Spielsucht der Titelfigur Alexej darstellt. Zum Wortfeld gehören aus der Sicht Alexejs Lexeme mit positiver Wertung, wie *sein Leben für jmdn. geben, sich verlieben, lieben, Liebe, nicht ohne jmdn. sein können, Lust befällt jmdn., Leidenschaft, heftiges/leidenschaftliches Begehren, sein Herz jmdm. anbieten*, aber auch Lexeme mit pejorativer Wertung, wie *eifersüchtig sein, jmdn. um den Verstand bringen, jmdn. verrückt machen, jmdn. kaufen, Erniedrigung, für jmdn. leiden*.

Auf lexikalisch-konnotativer Ebene wurde der Comic dem Roman gegenüber geringfügig semantisch neutralisiert, d. h., die von Swetlana Geier realisierte „Mehrtonigkeit“ des Romans wurde zugunsten der comic-gestalterischen Mittel beschnitten: So finden sich im Sprachporträt der Figuren nur wenige Passagen, die auf die Nationalität der Sprecher schließen lassen, so bei der Französin Blanche: *Cheri* sowie ihre Anrede *Mademoiselle*; bei den Croupiers: *Le jeux sont faits. Rien ne va plus*; beim Franzosen des Grioux seine Anrede *Monsieur* (CS:41). Im Roman dagegen porträtieren reichlich französische Ausdrücke bei des Grioux, Blanche und den Croupiers oder englische Ausdrücke bei Astley die Nationalität der Figuren. Aus dem Russischen sind lediglich die

Wörter *utschitel* (dt. *Lehrer*, von Andrej und Blanche benutzt), *babuschka* (von Astley benutzt) und *muschiks* (dt. *Leibeigene*, von Blanche benutzt) übernommen.

Die Übersetzungen von veraltetem russischen Wortgut aus dem Roman (z. B. *die Unsrigen*; DR:7, mit der Konnotation ‚veraltet‘) werden im Comic durch zeitlich neutrale Lexeme ersetzt (vgl. *Familie*; CS:8). Bezeichnungsexotismen, wie die russische Wegstreckenbezeichnung *Werst* (DR:107) bleiben im Comic unberücksichtigt.

Schimpfwörter und vulgäre Ausdrücke der Babuschka sind jedoch aus dem deutschen Roman-text übernommen und vermitteln die „russische Melodie“ der Romanübersetzung von Swetlana Geier. Z. B. beschimpft die Babuschka Andrej: *Geh mir aus den Augen!* (CS:52); die anderen Beteiligten: *Ihr Tagediebe!* (CS:47), *Sauf deine Milch allein, Dummkopf!* (CS:53); das Roulettespiel: *Verfluchter Dämon, Dämon, Dämon!* (CS:51), *Oh, du Satansbraten!* (CS:52) und sich selbst: *Ich alte Närrin, ich alte Närrin* (CS:54).

Verzichtet wird auf Fremdwörter aus der deutschen Roman-Übersetzung, z. B. *Feuilleton*, *plebejisch*, *Portemonnaie*, *gentlemanlike*, *Souper*, *kompromittieren*, *Halbpart*, *Raffinessen* usw.

Auf syntaktischer Ebene finden sich im Comic die Übernahmen lediglich vollständiger, immer kurzer Sätze aus dem Roman, z. B. „*Gib ihm einen Gulden!*“ (DR:120; CS:47) oder „*Eine Antwort ist nicht nötig.*“ (DR:125; CS:48). Vermehrt handelt es sich auf Satzebene um sinngemäße Übertragungen aus dem Roman mit übernommenen Satzteilen und modifizierter syntaktischer (und lexikalischer) Ausgestaltung, z. B.:

DR:184: „*Mister Astley, das wird zu einem Skandal führen.*“

CS:69: „*Also, Mister Astley, das ist doch unter Ihrer Würde. Sie werden doch keinen Skandal wollen.*“

Die aufgeführten syntaktischen und lexikalischen Veränderungen sind Ausdruck der Leserorientiertheit des Comics und dienen der Popularisierung des klassischen Werkes.

4.2 Zum Sprachporträt des Spielers Alexej

Generell ist festzustellen, dass sich sowohl im Roman als auch im Comic die Sprachporträts der Figuren nur unwesentlich voneinander unterscheiden. Hier soll das Sprachporträt Alexejs vorgestellt werden, da sich daran verschiedene Seiten seines widersprüchlichen Charakters nachweisen lassen. Er gebraucht im Wesentlichen die Standardsprache (wenige Male die Umgangssprache) in normal-sprachlicher Stilschicht (wenige Male in gehobener oder umgangssprachlicher Stilschicht), seinen Sprachgebrauch passt er entsprechend seiner ambivalenten Gefühle an kommunikative Situationen an. Auffällig ist diese Eigenheit in der Figurenrede anderen literarischen Figuren gegenüber.

Dass Polina für Alexej etwas Besonderes ist, betont er zu Anfang des Comics durch die stilistische Figur der Wiederholung und die elliptische Hervorhebung ihres Namens: „*Und da ist sie. Sie, an seinem Arm. / Polina Alexandrowna*“ (CS:11). In gehobener Stilschicht mit verschiedenen Stilfiguren, wie Parallelismus, metaphorischer Untertreibung, Hyperbel, rhematischer Voranstellung des Objektsatzes, K II, gesteht ihr Alexej seine große Zuneigung: „*Obwohl ich nicht hoffen darf, obwohl ich für Sie ein Nichts bin, sage ich es offen / überall sehe ich nur Sie, alles andere ist mir unwichtig. Warum ich Sie liebe, / weiß ich nicht. Ich wüsste nicht einmal zu sagen, ob Sie hübsch sind*“ (CS:27). Weiterhin verwendet er sprachliche Bilder (in Phraseologismen), Hyperbeln, Metaphern und die Figuren der Entgegensetzung, auch eine Konnotation vorsichtiger Intimität (*Kämmerchen*, *Ihre Seidenröcke*) ist zu inferieren:

„*Aber wenn ich in meinem Kämmerchen bin / muss ich mir das Rascheln Ihrer Seidenröcke nur vorstellen / und ich beiße mir beinahe die Hände blutig. / Eines Tages werde ich Sie töten. Nicht, weil ich Sie nicht mehr liebe oder eifersüchtig bin / sondern weil mich die wahnsinnige Lust befällt, Sie zu verschlingen.*“ (CS:28)

Polina gegenüber sind Konnotationen des Erhabenen, Würdevollen festzustellen. Alexej fällt jedoch in eine umgangssprachliche Stilschicht mit Konnotationen des Naiven, Unterwürfigen, Unsicheren, sobald ihm Polina Befehle erteilt: „*Und warum? / Das ist heller Wahnsinn. / Sie scherzen, oder?*“ (CS:29). Sein beinahe sklavisches Verhalten ihr gegenüber zeigt sich, als er auf ihren Befehl hin der Baronin Wurmerhelm einen böswilligen Streich spielt (CS:29) bzw. sogar für Polina den in sie verliebten Franzosen des Grioux ermorden würde: „*Sag mir, wo ist er? Sag mir, was ich tun soll*“ (CS:64). Paralleler Satzbau mit Anapher sowie der Imperativ von *sagen* mit dem auf sich bezogenen Dativobjekt konnotieren die Erniedrigung Alexejs durch ihn selbst. Die zunehmende Spielsucht verdrängt Polina jedoch mehr und mehr aus seinen Gedanken. Das Verschwinden seiner Zuneigung beschreibt er in gehobener Stilschicht (*wäre erloschen*, K II): „*Plötzlich war mir, als wäre meine Leidenschaft erloschen. Als würde Polina mir nichts mehr bedeuten*“ (CS:50), seine zwischenzeitliche Verachtung bringt er mit Lexemen der umgangssprachlich-vulgären Stilschicht zum Ausdruck: „*Warum das alles für so eine dumme Gans*“ (CS:34). Die Schwankungen seiner Gefühle und seines kognitiven Zustandes lassen sich anhand antithetischer Konstruktion und Klimax (von ‚Ängstlichkeit‘ bis zum ‚Wahnsinn‘: *Angst haben, eifersüchtig sein, um den Verstand bringen, jmd. verrückt machen*) nachvollziehen: „*An einem Tag habe ich Angst um sie, am nächsten bin ich rasend eifersüchtig. Sie bringt mich um den Verstand! / Sie macht mich verrückt!*“ (CS:24). Alexejs widersprüchliche Gefühle der Leidenschaft, der Zurückhaltung und der Verachtung gegenüber Polina widerspiegeln sich stilistisch in der Ausnutzung des Wortfeldes zu ‚Auswirkungen von Liebe‘.

Alexej ist einerseits fähig, besonnene, ehrlich anmutende Gespräche mit dem Engländer Astley zu führen und ihn in seine innersten Gedanken einzuweihen, als dieser ihn fragt: „*Sie haben gewonnen, Alexej?*“ (CS:20), antwortet er antithetisch, vermutlich ein Hinweis auf die beginnende Spielsucht und den Verlust von Lebensmaximen: „*In meinen Augen habe ich verloren*“ (CS:20). Andererseits provoziert Alexej Gesprächspartner, besonders den Franzosen des Grioux zu heftiger Gegenwehr, indem er ihm ein Erlebnis aus Paris vorgaukelt (Konnotation ‚dreist‘): „*Da schoss ein französischer Soldat auf ein zehnjähriges Kind, nur um sein Gewehr zu entladen*“ (CS:13).

Selbstbeherrschung und Unbeherrschtheit halten sich in Alexejs Wesen die Waage. Selbst als ihn der General unberechtigt aus dem Dienst entlässt, beweist er sachlich-höflich (mit Höflichkeitsformel) und selbstbewusst (denotative Hervorhebung von Wesensmerkmalen) Nervenstärke: „*Verzeihen Sie, ich bin nur der Hauslehrer, ich bin 25, ich habe an der Universität / meinen Abschluss gemacht, und ich bin nicht Ihr Eigentum*“ (CS:31). Unbeherrscht allerdings gibt er sich der Spielsucht hin: „*Ich setzte erneut, und wieder und wieder / Ich kann nicht mehr sagen, wie ich setzte. Jedenfalls gewann ich. Es war wie ein Traum*“ (CS:66). Syndetische und asyndetische Akkumulation mit wörtlicher Wiederholung des Modaladverbs *wieder* und denotative Bedeutungselemente, wie ‚unbewusst‘ in *kann nicht mehr sagen, wie ich setzte; wie ein Traum*, verweisen darauf, dass er seine Spiel-Abhängigkeit nicht mehr kontrollieren kann.

Die Versprachlichung kognitiver Denkmuster lässt Folgerungen auf seinen menschlichen Niedergang zu. Der Babuschka gegenüber tritt Alexej selbstbeherrscht und kühl kombinierend auf, was sich am Gebrauch von Fachwörtern und sachlich-logisch adäquaten Satzfügungen (*wenn – dann*) beim Erklären des Roulettespiels ablesen lässt: „*Wenn Sie auf Zero setzen, und Zero kommt, gewinnen Sie den 35fachen Einsatz. Alle anderen Einsätze gehören der Bank*“ (CS:44). Die Fähigkeit zu logischem Denken hat sich Alexej im Verlauf seiner Spielsucht nicht erhalten, er zieht letztlich falsche Schlüsse für sein eigenes Leben. Als sein Freund Astley ihm, nun dem Bettler Alexej, erzählt, dass ihn Polina noch liebt, will er ihr beweisen, dass er „*ein Mensch werden kann*“ (CS:91). Als Rezipient erwartet man den logischen Schluss, dass er das Spielen aufgibt. Alexei jedoch schlussfolgert, dass er sich nur aufraffen müsse, um ins Casino gehen und wieder spielen zu können (CS:92). Die Lexeme *ein Mensch werden, muss handeln, muss (mich) ändern* sind für ihn wider alle menschliche Vernunft nur auf das Spielen bezogen semantisch verengt.

5. Bildsprachliche Gestaltung des Comics

Festzustellen ist, dass der Zeichner Loic Godart bei seinen Gestaltungsarbeiten wesentliche Merkmale des Kunststils des Realismus (2. Hälfte des 19. Jh.) berücksichtigt hat: In jener Zeit wurden wahrheitsgetreue, realistische Darstellungen gewählt, wie man sie z. B. bei Fjodor M. Dostojewski in der Literatur oder bei Gustave Courbet (1819–1877) in der Malerei³³ findet. In der Periode des Realismus dominierten in den Gemälden gedämpfte Braun-, Grau-, Ocker- und Rottöne sowie das Spiel mit Licht und Schatten, was Godart für diesen Comic ebenfalls übernimmt (vgl. Kap. 5.3). Bezüglich der graphischen Gestaltung wird allgemein zwischen Illustrationen und Visualisierungen unterschieden (vgl. Trabert 2015:110): Illustrationen verdoppeln bzw. wiederholen die Informationen der Textinhalte, während Godart im Comic vorrangig Visualisierungen nutzt, die Roman-Texte ersetzen bzw. gegebene Texte ergänzen. Godart studierte an der Kunsthochschule in Lyon, seit seinem Abschluss 2002 arbeitet er an Comics. Seine Vorbilder sind im Comic-Bereich Frédéric Bézian (frz. Comiczeichner, geb. 1960) und Teddy Kristiansen (dän. Comiczeichner, geb. 1964), von den klassischen Malern begeistern ihn Egon Schiele (1890–1918)³⁴ und George Grosz (1893–1959)³⁵ (vgl. auch URL 3).

Im Verhältnis aller Zeichnungen zum Romantext lassen sich verschiedene Adaptionen ausmachen:

(i) In der Regel sind die Zeichnungen romantextbezogen, fordern Rezipienten jedoch zu Inferenzen heraus. Am häufigsten werden Roman-Texte auf einen wesentlichen Aussagegehalt verkürzt und so als Rede einer überzeichneten Figur übernommen. So gibt es im Romantext umfassende Dialoge zu Nationalitäteneigenheiten, insbesondere zu Deutschen, Polen, Franzosen, Engländern und Russen. In den Comics geht lediglich gekürzt ein, was Alexej über den Gelderwerb von Russen und Deutschen in selbstbewusster Körperhaltung von sich gibt:

„Was ist mir am meisten zuwider? Die russische oder die deutsche Methode!? Hundert oder zweihundert Jahre tägliche Plackerei, Geduld, Vernunft, Anstand, Charakter, Standhaftigkeit, kühles Rechnen und eine Taube auf dem Dach?!“³⁶ Ich dagegen will Geld für mich, und zwar sofort!“ (CS:26)

Eine weitere adaptive Möglichkeit besteht darin, dass Romanausschnitte sinnentsprechend aufgegriffen werden, d. h., ein Rezipient muss auch hier zu Inferenzen fähig sein. So sieht man beispielsweise in metaphorischem Verständnis Alexej (CS:17) isoliert vor weißem Hintergrund hinter Gitterstäben mit deprimiertem Gesichtsausdruck, was auf eine reale demütigende Situation schließen lässt. Die Erzählerrede hierzu lautet:

„So ist es immer mit ihr. Ich denke, ich habe sie im Griff; Ich denke, ich kann mich bei ihr durchsetzen. / Aber immer ist sie es, die mir den tödlichen Stoß versetzt. / Zum hundertsten Mal redete ich mir ein, dass ich sie verabscheue. / Und zum hundertsten Mal / gehorchte ich ihr.“

Im Roman nimmt diese Episode 1½ Seiten ein – es geht um den Befehl Polinas, dass Alexej für sie im Casino Geld erspielen soll.

Die permanente Anwesenheit des Roulettespiels bzw. die Gedanken daran während der gesamten Comichandlung werden, sich mehrmals wiederholend, mittels einer gezeichneten Roulettekugel wiedergegeben. Die Kugel steht metonymisch für das Roulettespiel einschließlich der Geräusche der rollenden Kugel und metaphorisch für die gesamte erniedrigende Roulettespiel-Situation.

³³ Vgl. Courbets Bilder, z. B. Die Steinklopfer (1849), Ringkämpfer (1853), Die Korbsieberinnen (1855).

³⁴ Vgl. Schieles Bilder, z. B. Der Hafen von Triest (1907), Mutter mit zwei Kindern (1915-1917), Sitzendes Kind (1918).

³⁵ Vgl. Bilder von Grosz, z. B. Krawall der Irren (1915), Orgie (1920), Sie macht nur sauber (1924).

³⁶ Interessant ist, dass in der Roman-Übersetzung von Swetlana Geier das Fragment eines deutschen Sprichwortes gewählt wird: „Besser den Spatz in der Hand als die Taube auf dem Dach“. Ein russisches Äquivalent wäre: „Lieber eine Meise in der Hand als ein Kranich am Himmel.“ (russ. „Лучше синица в руке, чем журавль в небе.“)

Ebenso leitmotivisch taucht in verschiedenen Umgebungen eine stabile, reisetaugliche Hutschachtel auf, die Alexej als Behältnis für Geld in die Handlung einführt – sie symbolisiert die Geldgier aller Beteiligten.

(ii) Einige Zeichnungen besitzen keinerlei Textbezug, sie gehen offensichtlich über die von Dostojewski konzipierten semantischen Leerstellen hinaus. Godart erweitert die literarische Vorlage eigenständig-kreativ um seine eigene Interpretation.

So hat die gezeichnete Liebesszene von Alexej und Polina im Bett (CS:65) im Roman keine Entsprechung. Dass Polina als Vamp gezeichnet ist, soll vermutlich den Eindruck ihres ambivalenten Wesens stützen (CS:65) – siehe Abb. 1.



Abb. 1: Polina als Vamp

Für Polinas suizidale Absichten gibt es im Roman keine Anhaltspunkte. Dennoch ist am Ende des Comics, mitten im abschließenden Satz von Alexej, Polina in Rückenansicht in Großeinstellung, nachfolgend in Detailaufnahme zu sehen, wie sie sich eine Pistole an die Schläfe hält (CS:94). Vorbereitet wird die Bildidee in einer Zeichnung desselben Motivs in Naheinstellung (CS:90). Godart kreiert auf diese Weise einen Erzählrahmen: Die eingangs auf dem Cover des Comics fokussierten Personen Alexej und Polina sind nun am Ende ihres Weges, beide in tragischen Lebenspositionen, territorial weit entfernt. Mit Bezug auf die graphische Darstellung von Polina kann man von einer „Bild-Klimax“ sprechen: Polinas Verzweiflung wird inhaltlich gesteigert, indem ihre Figur dem Rezipienten mittels Einstellungsabfolge (Naheinstellung > Großeinstellung > Detailaufnahme) immer näher rückt. Darüber hinaus wird Alexejs letzter Satz: „Morgen, das schwöre ich, wird alles ein Ende haben“ (CS:94) in seiner semantischen Offenheit einerseits verstärkt, andererseits reduziert.

Nachfolgend betrachte ich diejenigen Elemente der Bildsprache, die den Stil der Comic-Bildsprache ausmachen und sinnkonstituierenden Charakter besitzen.

5.1 Layout

Die Geschichte des Spielers wird in Panels narrativ fortlaufend präsentiert, dennoch fordert die Gestaltung von zwei Erzählebenen den Rezipienten heraus. Lesartenunterstützend wirkt dabei die Farbgebung (vgl. Kap. 5.3), die Wechsel von Ort, Zeit und Stimmung anzeigt. Aufgrund der additiven Anreicherung von durchschnittlich 3-6 Panels pro Seite in der Erzählebene 2 wirkt das narrative Geschehen ruhig. Die höhere Paneldichte (7-8 Panels pro Seite) in der „großen Casinoszene“ korrespondiert mit dem narrativen Schwerpunkt (auch des Romans) und mit der narrativen Dynamik, in welcher die Babuschka ihr Vermögen verspielt und Alexej selbst zum Spieler wird. Obgleich die Panels jeweils fortlaufende Handlungsmomente darstellen, ist der Leerraum zwischen den Panels, der Rinnstein, vom Rezipienten semantisch aufzufüllen. Einem Kenner der Romanvorlage wird dies leicht gelingen. Mitunter jedoch stellen die Comicautoren einen Rezipienten vor hohe interpretatorische Anforderungen, z. B. bei der Einbindung der Episode, wie Alexej die Baronin Wurmerhelm verbal attackiert (CS:29).

Die Verteilung der Panels im Comic ist traditionell – wenig variierende Panelformen, viereckige oder runde/ovale Einrahmungen in unterschiedlicher Größe, stehen gerade auf den Comicseiten, bei einzelnen Panels verzichtet Godart auf die Rahmung. In die meisten Panels sind Dialoge als Sprechblasen integriert, die Rede des Ich-Erzählers ist mittels viereckigen Kastens abgesetzt. Vereinzelt graphische Signale, die akustische Phänomene visualisieren, befinden sich außerhalb der Sprechblasen.³⁷ Geschwindigkeiten von Personen oder Objekten angegebende Bewegungslinien

³⁷ Bei den wenigen Onomatopoeitika handelt es sich um Phänomene, die den Protagonisten Alexej emotional stark ansprechen, wie das Klopfen an der Tür: „BOM, BOM“, als der General bei Alexej und Blanche in Paris auftaucht (CS:79) und

fehlen. Narrative Akzente setzen das im Sinne eines durchgehenden Motivs eingestreute Roulette-spiel (z. B. CS:8) oder die rollende Kugel, mit und ohne Panelrahmen (z. B. CS:44, 45), aber auch Hände beim Überreichen eines Telegramms oder eines Briefes – jeweils ohne Textanteile.

Die Paneleinstellungen (vgl. URL 6:10 f.) wechseln intentional bezogen einander ab, was sich an der Figur Alexej veranschaulichen lässt. Einstellungen, wie Weit oder Totale, werden von Godart nicht genutzt, Menschen oder ihre Handlungen wären dann nicht erkennbar. Die Halbtotale nutzt Godart meist dann, wenn mehrere Personen, die Bildfläche ausfüllend, in ihrer Umgebung wahrnehmbar sind – Gestik statt Mimik ist fokussiert, z. B. CS:29, als Alexej die Baronin Wurmerhelm und ihren Mann beleidigt. In Halbnah-Einstellung wird Alexej (von den Knien aufwärts) gezeichnet, wenn er z. B. agiert, wie in CS:24, als er wütend sein gewonnenes Geld wegschleudert. Die Amerikanische Einstellung (von der Hüfte, Sitz des Colts bei Westernhelden, aufwärts) ist dem Cover vorbehalten (vgl. Kap. 5.). Die Naheinstellung, sozusagen ein Brustbild von Alexej, entspricht den Sehgewohnheiten des Rezipienten, z. B. wenn Alexej allein im Panel zu sehen ist und er etwas beschreibt, wie in CS:25: „Ich setzte alles auf Schwarz“. In Großeinstellung, Alexej von den Schultern aufwärts, werden Einzelheiten sichtbar und betont, wie in CS:45, seine aufgerissenen, einer Roulettekugel gleichenden Augen, bevor er zum Spieler wird. Auf das Auge von Alexej, vgl. CS:66, wird in Detailaufnahme die besondere Aufmerksamkeit des Rezipienten gelenkt – nun ist er zum Spieler geworden und spielt wie in Trance. Auf Alexej bezogen, überwiegen im Comic Naheinstellung und Halbnah, wodurch Godart verschiedenste Gesichtsausdrücke oder Körperhaltungen als Begleiterscheinungen von Emotionen anschaulich sichtbar machen kann.

5.2 Detailreiche realistische sowie karikierende Zeichnungen

In den Milieu- bzw. Hintergrunddarstellungen zu den Figuren geht es Godart um die dinglichen, sichtbaren Erscheinungen, um Zeitgeist (vgl. Kleidung) und Situierung von Atmosphärischem (vgl. Kurpark, Anlegestelle, Spielsaal). So sind vielfältige Details zum Kurpark (CS:15), in welchem sich Alexej und Polina treffen (beide im Panel nicht sichtbar), sorgfältig in Naheinstellung gezeichnet: Ein Mann mit schwarzer Brille kauft eine Zeitung bei einem kleinen Jungen, ein vornehm gekleideter Herr mit Blumenstrauß führt seinen Hund spazieren, eine Litfaßsäule³⁸ ist voller größerer und kleinerer Plakate, aus einer Baumallee führt ein Weg durch einen verschnörkelten Zaun mit Torbogen, ein Fotograf mit alter Kamera und Tuch über dem Kopf fotografiert ein Paar (Frau mit Krinoline, Mann im schwarzen Anzug, Kopfbedeckungen), ein Paar steht vor einer Ladenauslage mit Sonnendach, sieben weitere Personen sind im Park mit Springbrunnen und vorbeifahrender Kutsche positioniert, den Hintergrund bilden Häuserfassaden mit kleinen Fenstern, in der Ferne sieht man Bergspitzen usw. Ähnliche regelrechte Bildbeschreibungen lassen sich für andere Halbtotale erstellen, z. B. an der Anlegestelle eines Schiffes (CS:28) mit Schiffsrumpf, Bullaugen, Reling, Schiffstreppe usw. und 40 in Kleidung, Kopfbedeckung und Körperhaltung unterscheidbaren Figuren. Die differenzierte und facettenreiche Zeichnungsart Godarts unterstützt wesentlich Dostojewskis literarisches Anliegen, seine „verlorenen Seelen“ in ein realistisches und nahes Milieu einzubetten.

5.3 Farbgebung

Alle Bilder im Comic besitzen den Charakter einer colorierten Federzeichnung, wobei sich der schwarze Strich mitunter zur schwarzen Fläche erweitert (vgl. Kap. 3.1 zum Vorspann). Gelegentlich coloriert Godart mit Hilfe des Computers. Unter Beachtung der Elemente der Bildkomposition (Form, Farbe, Farbtonwert) ist die Nutzung eines analogen Farbsystems mit komplementärem

sich die Situation für Alexej gravierend verändert.

³⁸ Interessant ist die Tatsache, dass Godart zum Handlungsgeschehen, das nach Dostojewski um 1866 spielt, eine Litfaßsäule zeichnet, von denen die ersten Hundert im Jahre 1855 vom Drucker Ernst Litfaß in Berlin aufgestellt wurden. Als Rezipient inferiert man den Widerspruch zwischen Altem und Neuem.

Akzent auffällig, Godart hat die Farben „in Szene gesetzt“. So findet sich in den Zeichnungen eine harmonisierende Kombination aus Beige-Gelb-Ocker-Braun-Rotbraun (dominierend in der Erzählebene 2), die komplementär mit einem Weiß-Indigoblau-Türkis-Grün (dominierend in der Erzählebene 1a und 1b) akzentuiert wird. Vermittelt wird insgesamt eine ausgleichende, nicht aufdringlich wirkende und harmonisierende Farbgebung, bei der sich zudem der Hell-Dunkel- sowie der Kalt-Warm-Kontrast intentionsunterstützend einfügen (vgl. negative Kritik zur Farbgebung, z. B. URL 3). Farben haben symbolische und psychische Wirkungen, die sich aus den Erfahrungen der Rezipienten speisen. Da das Bedeutungsspektrum aller Farben allgemein sehr breit ist, können die Wirkungen mitunter konträr sein (vgl. Heller 2013), zu beachten ist vor allem die Umgebung, in welcher die Farben des Comics platziert sind, und die angenommene Intention des Zeichners Godart. So schreibt Heller über die Farbe Braun: „Im Braun verschwindet die Individualität der Grundfarben. Deshalb ist Braun die Farbe des Spießigen und des Biedereren“ (2013:204) und „Braun ist die Patina des Vergänglichen“ (2013:209). Braun wird aktuell an erster Stelle genannt, wenn nach der Farbe der Mittelmäßigkeit, des Angepassten, der Gleichgültigkeit und der Langeweile gefragt ist (vgl. 2013:204). Insofern entspricht die dominierende Farbe in der Erzählebene 2 der versammelten dekadenten Menschengruppe im Spielcasino.

In der Erzählebene 1 dominiert ein kaltes Blau, wozu bei Heller nachzulesen ist: „Das kalte Blau ist im symbolisch-übertragenen Sinn eine abweisende Farbe. Es ist eine Farbe der Gefühllosigkeit, des Stolzes, der Härte“ (2013:28). Dass Rezipienten Blau neben Weiß als kalte Farbe assoziieren, hat mit Erfahrungen zu tun: Schatten, Eis, Schnee, frierende Haut schimmern bläulich. Zur Erzählebene 1 inferiert ein Rezipient, dass sich der spielsüchtige Hauslehrer Alexej weg von der realen Welt hin zu einer kalten, gefühllosen Welt begibt, in der er – metaphorisch gesehen – erfrieren wird.

Einen Farbkontrast zur Unterscheidung von Realität und (gedachtem) Traum hat Godart im Vorspann gewählt, als Alexej seine gegenwärtig schlechte Situation als Illusion beschreibt (blauschwarz-weiße Colorierung). In Braun-Tönen, in der Bedeutung vergangener Realität, zeichnet Godart im nebenstehenden Panel den lächelnden Alexej aus seiner guten Zeit als Hauslehrer, mit der Geld-Hutschachtel, die eine inhaltliche Verbindung zwischen den sich farblich unterscheidenden Panels herstellt.

5.4 Visuelle Charakterisierungen der Protagonisten

Das Äußere der Protagonisten hat Dostojewski in der Romanvorlage kaum beschrieben, so dass die Visualisierungen im Comic sowohl die im Roman beschriebene psychische Verfasstheit der Protagonisten als auch deren nicht beschriebene Körperlichkeit interpretieren. Die psycho-physische Emotionalität und Dynamik der einzelnen Figuren sowie die soziale Dramatik des Handlungsgeschehens spiegeln sich besonders in den Gesichtern, den Frisuren, den Körperhaltungen und Händen der Protagonisten wider. Hier geht Godart an Grenzen der künstlerischen Verfremdung, so dass die nur wenig überzeichneten Figuren an Karikaturen erinnern. Mit feinem Strich³⁹ entstehen unterscheidbare „Charakterköpfe“, wie der Hauslehrer Alexej, Polina, der General, die Erbtante, aber auch die Nebenfiguren.

Die größte zeichnerische Aufmerksamkeit schenkt Godart erwartungsgemäß Alexej. In der Erzählebene 2 tritt Alexej dem Rezipienten zuerst als freundlicher Hauslehrer entgegen, er stellt sich im Comic selbst vor (CS:6). Ein Markenzeichen der von Godart gezeichneten männlichen Figur,⁴⁰ die Einkerbung der Nase, ist deutlich erkennbar (s. Abb. 2).

³⁹ Vgl. einen Internetkommentar: „Nicht viele [Figuren im besprochenen Comic; I.P.] gehen stark durchs Leben. Die meisten sind dünn im Strich, der kargen, stets atmosphärischen Farbgebung der Schwäche und der Depression preisgegeben“ (URL 9). Den „feinen Strich“ sehe ich als Markenzeichen von Godart, denn er zeichnet den Engländer Astley, der unbeschadet aus dem Drama hervorgeht, ebenso.

⁴⁰ Eine Naseneinkerbung lässt sich nur bei Alexej und dem Franzosen des Grioux feststellen. Allen anderen Figuren hat Godart Nasen gezeichnet, die ihrem Typus entsprechen, z. B. eher klein und zierlich bei Polina, eher dicker und rund beim Engländer Astley, eher knollig beim General.



Abb. 2: Alexej als respektierter Hauslehrer

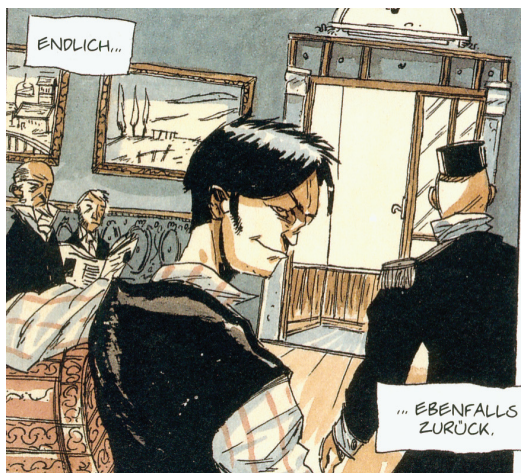


Abb. 3: Alexej, gutgelaunt



Abb. 4: Alexej, wütend

In der gesamten Erzählebene 2 trägt Alexej (lediglich in der Liebesnacht mit Polina sieht man ihn halb nackt) die gleiche körperbetonte, funktional-sachliche Kleidung: weißes Hemd mit rotbraunen Streifen und usuellem Kragen (mitunter hochgestellten Ecken), schwarzes mittellanges Jackett oder mittellange schwarze Weste, mal geschlossen, mal offen, dunkelgraue, normal weite lange Hosen sowie schwarze geschlossene Schuhe.

Seine charakterliche, besonders emotionale Verfasstheit spiegelt sich im Verlaufe des Comics am Gesicht und an der Körperhaltung wider. So ist er gutgelaunt, als er von seiner Paris-Reise nach Roulettenburg zurückkehrt (CS:8; vgl. geneigte Kopfhaltung, lächelnder Mund, verschmutzte Augen, s. Abb. 3).

Die Reden des Franzosen des Grioux machen ihn jedoch wütend (CS:12; vgl. steife Nacken- und Kopfhaltung, Zornesfalte, Augen halb geschlossen, zusammengekniffener, schmallippiger Mund, vorgeschobenes Kinn, s. Abb. 4).

Alexej ist erstaunt, dann wieder nachdenklich gestimmt, als er ein Schreiben von Polina erhält (CS:33; vgl. aufgerissene vs. geschlossene Augen und unterscheidende Kopfhaltung, s. Abb. 5). Als der General ihn wegen einer vermeintlichen Verfehlung entlassen will, bleibt Alexej selbstbewusst (CS:30; vgl. dozierende Haltung der rechten Hand, linke Hand lässig in der Tasche, Kopf und Oberkörper aufgerichtet, konzentrierter Gesichtsausdruck, s. Abb. 6).

In der Erzählebene 1, in der Alexej wegen seiner Spielsucht am Ende alles verloren hat, sieht man ihn unrasiert, mit unfrisiertem (ergrautem?) Haar, leeren Augen, eingefallenem Gesicht, verhärmtem bzw. verbittertem Gesichtsausdruck, in einem dicken, ihn vor dem Wetter schützenden Mantel. Die Coloration Blau-Schwarz-Weiß unterstützt die situative Tragik (CS:4). Tiefste Verzweiflung drücken sich in der Körperhaltung insgesamt aus (CS:9, vgl. sitzende Position, hängender Kopf vergraben unter der rechten Hand, die linke Hand hängt inaktiv herab; Gesicht als „Ausdruck der Seele“ nicht sichtbar; s. Abb. 7).

Polina, die Angebetete, sieht Alexej mit den Augen eines leidenschaftlich Verliebten. Die Hochsteckfrisur ihrer venezianisch-rotten Haare und die herabfallenden Strähnen umrahmen ihr schmales Gesicht. Ihr Rock und das weite Umschlagtuch sind ebenfalls venezianisch-rot,



Abb. 5: Alexej, staunend und nachdenklich

so dass sie in allen Menschengruppen und Mili-eus allein aufgrund der Farbigkeit heraussticht. Der Gesichtsausdruck kann freundlich-ernst sein (linke Zeichnung; CS:27), s. Abb. 8.

Jedoch wechselt ihr Gesichtsausdruck zu streng-kalter Abweisung (rechte Zeichnung), wenn sie Alexej selbstbewusst Befehle erteilt, z. B.: „*Ich befehle Ihnen zu schweigen!*“ (CS:28) oder „*Damit das klar ist: Sie spielen für mich!*“ (CS:17). Dann ist ihr Mund zu einem schmalen Strich zusammengekniffen, die Augen sind geschlossen und über den Brauen steht die Zornesfalte (CS:28). Polinas gesamte, eher bescheidene Bekleidung erinnert an die Biedermeier-

mode, die in Deutschland um 1825/1830 bei den Frauen mit langem Rock, Krinoline und enger Taille einsetzte. In dieser Mode drückt sich die, auch für Polina geltende, gesellschaftlich untergeordnete Rolle der Frau aus (vgl. URL 8), Polina besitzt kein selbst verdientes Geld, sondern ist auf ein Erbe oder einen begüterten Mann angewiesen.

Der General ist grotesk als alternder Mann gezeichnet, der anfänglich noch Wert auf standesgemäße Haltung und Äußeres legt (CS:14; vgl. gepflegte Bartform: Kombination aus Schnurrbart und Kinnbart, in langen Enden auslaufend), sich gern schmeicheln lässt und offen ist für die Einflüsterungen der geldgierigen Gefolgschaft (rechts Blanche, links des Griex). Im gesamten Comic trägt er Uniform, die seit dem 18. Jh. als spezifisch männliche Kleidungsform auch im zivilen Bereich gilt. Die Uniform ist ein visuelles Zeichen für gesellschaftlichen Status, Durch-



Abb. 6: Alexej, selbstbewusst

setzungsfähigkeit und Disziplin, die im Comic jedoch nur Schein sind und im Widerspruch zur tatsächlichen Situation stehen (s. Abb 9).

Mit zunehmender Klarheit, dass der General von der Erbtante nichts erben wird, verfällt er, was sich in Gesichtsausdruck und Kleidung zeigt. Als er schließlich mittellos bei Blanche im Pariser Boudoir endet, wird er zunehmend dement und trägt statt der Uniform einen Morgenmantel (CS:80; vgl. hängende Schul-



Abb. 7: Alexej, verbittert und verzweifelt

tern, zerzauste Frisur, formloser Bart, verwirrter Blick aus halb geschlossenen Augen, aufgedunsenes Gesicht).

Die reiche, totgeglaubte Babuschka erscheint unerwartet in Roulettenburg (CS:43). Obgleich sie gelähmt im Rollstuhl sitzt, wirkt sie lebenshungrig und dominant, vgl. angespannte Gesichtsmuskulatur einschließlich Mund, prüfender Blick aus halb geöffneten Augen, kraftvoll geballte Hand, zu einer Hochfrisur dressierte rötlich-weiße Haare (s. Abb. 10).



Abb. 8: Polina, freundlich-ernst vs. kalt-abweisend

Nachdem sie ihr gesamtes mitgebrachtes Vermögen verspielt hat, ist sie nur noch ein Schatten ihrer selbst und dem Wahnsinn nahe (CS:54; vgl. aufgelöste Frisur, zusammengekniffener Mund,



Abb. 9: Der General, selbstbewusst vs. verwirrt

19. Jahrhunderts nach westlichem Protokoll (vgl. URL 8): Hemd mit hochgestelltem eckigen Kragen, Plastron, Weste, schmale Hose und cutähnliches längeres Jackett in gleicher Farbe, Rose in der linken Brusttasche des Jacketts (s. Abb 11).

Die Karikierung der literarischen Figuren durch die Comicautoren entspricht der Sicht Dostojewskis, das Wesen des Menschen werde „nicht im Normalen und Vorbildlichen am deutlichsten sichtbar, sondern im Ausgefallenen, im Zerrbild, also in der Abnormität“ (Gerigk 2013:302).

fehlender Schmuck, wirrer Blick – sie denkt nur an das Roulette, wie das danebenstehende Panel in Detailaufnahme ihres Auges zeigt).

Mit besonderer Sorgfalt karikiert Godart nicht nur die Hauptfiguren, sondern auch Nebenfiguren, wie den Franzosen des Griex (CS:11, in Naheinstellung) mit kantiger Kopfform, hervorspringenden Jochbögen und spitzem Kinn, scharf geschnittener Nase mit Einkerbung, ausgerasierten Augenbrauen und Oberlippenbart, mit Schmiss an der linken Wange, Monokel vor dem rechten Auge, die dunklen Haare gegelt und glatt anliegend nach vorn gekämmt, Zigarettenspitze mit rauchender Zigarette im schmallippigen Mund; mit der linken Hand erhebt er eine gefüllte Sektschale, regelmäßig umfassen Daumen und Zeigefinger den Glasstiel, die restlichen Finger unter dem Glasfuß fixieren das Glas. Die Gesamtkleidung des Franzosen entspricht der festlichen Tagesmode in der Mitte des



Abb. 10: Babuschka, dominant vs. physisch-psychisch krank vs. rouletteebsessenen



Abb. 11: Der Franzose des Griex

7. Fazit

Der vorliegende Literaturcomic befindet sich im Spannungsfeld von Werktreue gegenüber dem Prätext und eigener kreativer Interpretation durch die Comicautoren, so dass häufig eine Verflechtung von Analogem und Unterscheidendem zwischen Romanvorlage und Comic angezeigt ist. Identisch mit der Romanvorlage ist das zentrale Thema: die Besessenheit der Hauptfigur Alexej vom Roulette⁴¹ – kompositionell ist die Handlung im Comic wie im Roman auf die Hauptfigur, die gleichzeitig als Ich-Erzähler fungiert, bezogen. Weitere Charakteristika Dostojewskischer Erzählweise (vgl. generell Gerigk 2013) lassen sich analog im Comic konstatieren: szenische sowie dialogische Narration (68; vgl. Panelabfolge und Sprachporträt), Ansammlung vieler literarischer Figuren auf engem Raum (104; vgl. Figurenensemble und Ort des Geschehens), die Figuren befinden sich in einem „physio-psychischen Ausnahmezustand“ (104; vgl. Psychogramme des Spielers und der Babuschka), Zerdehnung der Zeit (88; die Erzähldistanz beträgt ca. 2 Jahre), Verschiebung von Erzählperspektiven und von erzählter Zeit (vgl. Perspektiven des Ich-Erzählers und Erzählebenen). Vor allem bedienen sich die Autoren der Dostojewskischen narrativ-poetologischen Techniken, wodurch für Rezipienten z. B. die Verhaltensweisen des Spielers bis zum offenen Schluss oft nicht erwartbar sind und ein „Geheimnis“ bleiben. Auch beim offenen Schluss lässt sich nicht inferieren, wie die Lebensgeschichte des Spielers weitergehen wird. „Spannung“ wird aufgrund der genannten semantischen Offenheit und aufgrund der Gegensätze in der Komposition (reich vs. arm/verschuldet; Russen vs. andere Nationalitäten; jung vs. alt; verliebt sein vs. abgewiesen werden; Erblasser vs. Erben; Darlehensgeber vs. Schuldner; risikobesessen vs. überlegt handelnd; dekadenter Standesdünkel vs. gesellschaftliche Offenheit) und den Widersprüchlichkeiten in den Charakteren, insbesondere bei Alexej, erreicht.

Verbalsprachlich hat der Szenarist Miquel „die Melodie“ des Prätextes umgesetzt, auch wenn er quantitative und qualitative Veränderungen vorgenommen hat, die sich auf die Sprachporträts des reduzierten (aber auch erweiterten) Figurenensembles, auf die lexikalisch-konnotative sowie die syntaktische Ebene des Sprachgebrauchs beziehen. Die mehrschichtige dialogische Narration des Prätextes hat er auf intentional wesentliche Sequenzen reduziert. Vom Szenaristen ausgesparte Texteme des Prätextes, insbesondere die für den Handlungsfortschritt wesentlichen inneren Monologe und die Reflexionen über die emotionale Befindlichkeit der Figuren, werden bildsprachlich aufgefangen.

Der Stil der Godartschen Bildsprache ist insgesamt einer realistischen Darstellungsweise verpflichtet, wobei jedoch einzelne Figuren derart verfremdet werden, dass ihre Charaktere karikierend visualisiert sind. Der detailreiche „realistische Bildstil“ steht in enger Beziehung zum Entstehungszeitraum des Dostojewskischen Romans. Die Intention des Comics, die wie der Prätext Alexeys Spielsucht in allen Facetten aufscheinen lässt, wird durch Godarts graphische Darstellung gestützt. Das Milieu und die Atmosphäre jener Zeit werden mit den eingesetzten Farben veranschaulicht, Godart zeichnet sorgfältig und detailliert die situativen Gegebenheiten des Geschehens. Die Figuren, insbesondere ihre emotionalen und körperlichen Befindlichkeiten sowie ihre in der Zeit veränderten äußeren Eigenschaften, sind für das entdeckende Auge porträtiert. Die Bildsprache des vorliegenden Comics kommt dem künstlerischen Anliegen des Romanautors Dostojewski entgegen, den jede literarische Figur als Vertreter sich unterscheidender Denkweisen interessierte.

Die sinntragenden Zeichen der Verbalsprache und der Bildsprache fügen sich in ihrer Komplexion zu einem Literaturcomic, der höchsten Ansprüchen genügt, nicht zuletzt dadurch, dass Rezipienten zur inferentiellen Komplexion herausgefordert werden.

⁴¹ Gerigk hat für alle Hauptfiguren in Dostojewskis Romanen deren „Besessenheit von einer Idee“ (2013:265) festgestellt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Comic: MIQUEL, Stephane / GODART, Loic (2012): *Der Spieler*, frei adaptiert nach dem Roman von Fjodor Dostojewski. Adaption und Szenario von Stephane Miquel, Zeichnungen und Farben von Loic Godart. Bielefeld.

Prätext: DOSTOJEWSKIJ, Fjodor (2014): *Der Spieler. Roman. In der Neuübersetzung von Swetlana Geier*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

BACHTIN, Michail (1971): *Probleme der Poetik Dostojewskijs*. Aus dem Russischen von SCHRAMM, Adelheid, nach der 2., überarb. u. erw. Aufl. von 1963. (Original 1929: *Die Probleme der künstlerischen Praxis Dostoevskijs*). München.

DETMERS, Ines (2011): ‚Erlesene Bilder‘ des Don Quijote: Zur gattungsreflexiven Funktion von Interfiguralität in post-modernen Graphic Novels. In: DETMERS, Ines / MÜLLER, Wolfgang G. (Hrsg.): *Don Quijotes Intermediales Nachleben – Don Quixote's Intermedial Afterlives*. Trier, S. 289–314.

DOSTOJEWSKAJA, Anna Grigorjewna (1980): *Erinnerungen*. Übersetzt von UMANSKIJ, Dmitri. München.

DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch (1986): *Die Briefe an Anna, 1866-1880*. Königstein im Taunus.

DOSTOJEWSKI, Fjodor Michailowitsch (2003): *Tagebuch eines Schriftstellers (1873-1881)*. Berlin.

DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michailowitsch (1972–1990): *Polnoe sobranie sočinenij*. 30 Bde. Leningrad.

DUW = Deutsches Universalwörterbuch (2001). Hrsg.: Dudenredaktion. Mannheim u. a.

EISNER, Will (2008): *Graphic Storytelling and Visual Narrative. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. London; New York.

ENGELHARDT, Dietrich von (2010): F. M. Dostojewskij: ‚Der Spieler‘. Phänomene, Ursachen, Ziele und Symbolik einer Sucht. In: *Dostojewsky Studies, New Series XIV*, S. 89–114.

FLUDERNIK, Monika (2006): *Erzähltheorie*. Eine Einführung. Darmstadt.

GERIGK, Horst-Jürgen (2000): *Dostojewskij der „vertrackte Russe“*. Die Geschichte seiner Wirkung im deutschen Sprachraum vom Fin de siècle bis heute. Tübingen.

GERIGK, Horst-Jürgen (2013): *Dostojewskijs Entwicklung als Schriftsteller. Vom ‚Toten Haus‘ zu den ‚Brüdern Karamasow‘*. Frankfurt am Main.

GRÜNEWALD, Dietrich (2015): Erotisches Spiel Mit Außen- Und Innenwelt. Jakob Hinrichs‘ ‚Traumnovelle‘ Nach Arthur Schnitzler. In: TRABERT, Florian / STUHLFAUTH-TRABERT, Mara / WASSMER, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld, S. 145–170.

HELLER, Eva (2013): *Wie Farben wirken. Farbpsychologie, Farbsymbolik, Kreative Farbgestaltung*. Reinbek bei Hamburg.

JENDREYKO, Vadim (2010): *Die Frau mit den 5 Elefanten. Swetlana Geier – Dostojewskijs Stimme*. Dokumentarfilm. DVD.

LW = Lexikon der Weltliteratur (1966). Hrsg.: STEINER, Gerhard u. a. Leipzig.

NIETZSCHE, Friedrich (1980): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bdn*. Hrsg. von COLLI, Giorgio / MONTINARI,azzino. Bd. 6. München; Berlin.

STANZEL, Franz K. (1985): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

- SCHMITZ-EMANS, Monika (2012): *Literatur-Comics, Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin; Boston.
- STUHLFAUTH-TRABERT, Mara / TRABERT, Florian (2015): Vorwort. Graphisches Erzählen in Literaturcomics. In: TRABERT, Florian / STUHLFAUTH-TRABERT, Mara / WASSMER, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld, S. 9–16.
- TRABERT, Florian (2015): ‚Comics sind gefährlich!‘ Flix‘ ‚Don Quijote‘ als Metacomix. In: TRABERT, FLORIAN / STUHLFAUTH-TRABERT, Mara / WASSMER, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld, S. 109–123.
- TSCHICHOLD, Jan (1965): *Meisterbuch der Schrift*. Ravensburg.
- TUPIKEVICS, Sebastian (2015): Goethe als Bastelei – Literaturrezeption im Medium Comic. In: TRABERT, Florian / STUHLFAUTH-TRABERT, Mara / WASSMER, Johannes (Hrsg.): *Graphisches Erzählen. Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld, S. 245–262.
- WEGNER, Michael (2003): Glanz und Elend der Utopie – Gedanken zu Fjodor Dostojewskis ‚Tagebuch eines Schriftstellers‘. In: DOSTOJEWSKI, Fjodor: *Tagebuch eines Schriftstellers (1873–1881)*. Berlin, S. 9–46.

Internetquellen:

- URL 1: BLÄSKE, Stefan (2011): *Der Spieler – Frank Castorf exerziert bei den Wiener Festwochen die Lust am Spielen und Verspielen. Dostojewskij goes Las Vegas*. Unter: <http://www.nachtkritik.de/> [20.06.2015].
- URL 2: BLANK, Juliane (2011): *Erzählperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas. Künste Medien Ästhetik*, kunsttexte.de, Nr. 1, S. 1–14. [04.07.2015].
- URL 3: DEUTESFELD, Jörg (2012): *Bewertung des Comics ‚der Spieler‘*. Unter: <http://www.dnd-gate.de/gate3/page/index.php?id=4840> [18.06.2015].
- URL 4: FEYERBACHER, Renate (2013): ‚Der Spieler‘ von Sergej S. Prokofjew in der Oper Frankfurt. Wie in einem Tollhaus. In: *FeuilletonFrankfurt. Das Online-Magazin von Erhard Metz*. [15.07.2015].
- URL 5: FRIDRICH, Michaela (2011): *Die russische Seele und die Lust am Leiden. Hintergründe einer Mentalität. Deutschlandfunk*. [15.06.2015].
- URL 6: HERRMANN, Maike (2002): *Literatur in Comic-Adaptionen. Ein aktueller Überblick. Fachhochschule Stuttgart – Hochschule der Medien (Stuttgart)*. Stuttgart. [23.06.2015].
- URL 7: KELLERMANN, Bert: *Dostojewskij – seine Sucht und seine Frau*. Vortrag im Arbeitskreis Flensburg-Schleswig der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft, S. 1–27. Unter: http://www.gluecksspielsucht.de/materialien/dostojewskijs_gluecksspielsucht.pdf [07.06.2015].
- URL 8: MENTGES, Gabriele (2011): Europäische Kleidermode (1450-1950). In: *EGO Europäische Geschichte Online*. S. 1–68. [21.06.2015].
- URL 9: MICHAEL = Von MICHAEL 2012. Unter: <http://www.comicblog.de/2012/07/02/der-spieler> [05.07.2015].
- URL 10: *news.extra* = Unter: <http://www.haus-der-literatur.com/news.extra/dostojewski.html> [15.06.2015].
- URL 11: O.A. = Ohne Autor (2013): *Versuchung und Versagen: Zwei Mal Dostojewskis ‚Spieler‘*. Unter: <http://www.54books.de/versuchung-und-versagen-zwei-mal-dostojewski-spieler> [04.07.2015].
- URL 12: SCHNEIDER, Wolfgang: *Universum eines Schriftstellers*. Unter: http://www.deutschlandradiokultur.de/universum-eines-schriftstellers.950.de.html?dram:article_id=138257 [15.06.2015].
- URL 13: WEISS, Hermann (2012): Die Braut trug Schwarz. In: *WeltN24 GmbH 2015*. Unter: <http://www.welt.de/print/warms/muenchen/article13803839/Die-Braut-trug-Schwarz.html> [20.06.2015].

Fachkommunikation in unterschiedlichen Fachstilen

Gabriela RYKALOVÁ

Abstract

Specialist communication in different genres

The article analyses three texts which address the same subject (the definition of the word *Wort*) and aims to demonstrate that it is not only the topic that plays a crucial role in creating the macrostructure and microstructure of a text, but also the communicative situation. The article explores what differences there are in the selection of linguistic means when the same content is being expressed in texts intended for communication at various levels of specialization, and which communication strategies the authors of the texts choose in connection with the text's genre, their intentions and (above all) the communicative situation.

Keywords: Specialist communication, specialized language, text analysis, specialist, layman, definition

1. Einleitung

In seiner Studie ‚Vom Fachwort zum Fachtext‘ (1988) kommt Lothar Hoffmann anhand einer Analyse verschiedener Textsorten aus dem Bereich der Wissenschaft zu folgender Schlussfolgerung: „Die Makrostruktur des Fachtextes entspringt und entspricht in hohem Maße der Struktur des in ihm behandelten Gegenstandes, aus der sich eine Art ‚innere Logik‘ ergibt, der sich letztlich auch die Absicht des Textverfassers unterzuordnen hat“ (Hoffmann 1988:167). Im Folgenden wird eine Analyse von drei Texten, die den gleichen Gegenstand behandeln (die Definition des Wortes *Wort*), durchgeführt, und es soll gezeigt werden, dass neben dem behandelten Gegenstand die Kommunikationssituation¹ eine entscheidende Rolle bei der Konstituierung der Makro- und Mikrostruktur spielt. Die Intention des Textproduzenten und die Makrostruktur des Textes stehen genauso wie die Funktion, die gewählte Textsorte und der Inhalt des Fachtextes in einer „dialektischen Wechselbeziehung“ zueinander (vgl. Hoffmann 1988:167). Betrachten wir die Textsorten als „konventionell geltende Muster für komplexe sprachliche Handlungen“, die sich „als jeweils typische Verbindungen von kontextuellen (situativen), kommunikativ-funktionalen und strukturellen (grammatischen und thematischen) Merkmalen beschreiben“ lassen (Brinker 1997:132), liegt es auf der Hand, dass die Struktur des Textes und die innere Textenteilung (Themenentfaltung) sowie die Wahl der sprachlichen Mittel bei der Fachkommunikation textsortenbedingt sind. Es stellen sich daher die Fragen, welche Unterschiede in der Wahl der sprachlichen Mittel bei der Darstellung gleicher

¹ Hoffmann verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff „kommunikativer Rahmen“ (vgl. Hoffmann 1988:146).

Inhalte mittels Texten, die einer Fachkommunikation in unterschiedlichen Fachstilen dienen, es gibt und welche Kommunikationsstrategie die Autoren der analysierten Texte im Zusammenhang mit ihrem kommunikativen Rahmen wählen.

2. Fachkommunikation und Fachsprachen

Roelcke betrachtet Fachsprachen als Varietäten einer Einzelsprache (2010:18), und zwar als „primär soziale Varietäten oder als sog. Gruppensprachen [...], indem ein bestimmter menschlicher Tätigkeitsbereich nicht als gruppenkonstitutiv betrachtet, sondern vielmehr selbst von dem Erkenntnis- oder Handlungsinteresse dieser Gruppe abhängig gemacht wird“ (Roelcke 2010:19). Somit sind Fachsprachen primär funktionale Varietäten. Für Hoffmann sind Fachsprachen die „Gesamtheit aller sprachlicher Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung zwischen den in diesem Bereich tätigen Menschen zu gewährleisten“ (Hoffmann 1988:21).

Ziehen wir die Komplexität der Fachsprachen in Betracht, die große Menge von verschiedenen Fachbereichen, die Existenz der fachinternen und fachexternen Kommunikation sowie die Vielfalt von unterschiedlichen fachspezifizierten Textsorten nicht nur der fachinternen und fachexternen Kommunikation, sondern auch der Konsumtion und der Fachvorträge (vgl. Roelcke 2010:44), ihre horizontale und vertikale Gliederung, so gelangen wir zu der Überzeugung, dass es keine universale Fachsprache geben kann.²

Fachsprachen dienen zur Fachkommunikation. Die Übermittlung von Fachwissen, Erörterung von Problemen u. a. werden durch die einzelnen Faktoren der Kommunikationssituation konstituiert. Sprecher und Sprecherinnen können bei der Durchführung sprachlicher Handlungen unter verschiedenen sprachstilistischen Mitteln wählen (vgl. Linke/Nussbaumer/Portmann 1991:306), die ihnen dabei helfen, das Ziel der Kommunikation adäquat und effektiv zu erfüllen. In diesem Zusammenhang wird von Stil als Wahl der sprachlichen Mittel zum Erreichen bestimmten Zwecks gesprochen. Auf der einen Seite ist der Individualstil des Textproduzenten gemeint, der jeden Text zu einem Original macht: „die persönliche, unverwechselbare Note in der sprachlichen Gestaltung, und zwar eine solche, die wiederum nicht beliebig oder punktuell erfolgt, sondern eine Konstante erkennen lässt“ (Eroms 2008:34). Auf der anderen Seite konstituiert sich der Stil im Kommunikationsprozess im Zusammenhang mit der Situation, der Funktion des Textes und der Intention des Textproduzenten, sodass eine gewünschte Wirkung erreicht wird (vgl. Malá 2009:18).

Heinemann und Viehweger machen auf eine sehr wichtige Tatsache aufmerksam: „Bei der Textproduktion geht es um eine konstruktive, schöpferische Tätigkeit, für deren Realisierung und Kontrolle gesellschaftlich erworbenes Wissen sowie gesellschaftliche Erfahrungen eingesetzt werden“ (Heinemann/Viehweger 1991:89). Das bedeutet, dass der Sprecher keinen schon fertigen Text reproduziert, sondern ihn mit Hilfe seiner Kenntnisse und Erfahrungen schafft. Dabei sind sowohl für die Textproduktion als auch für die Textrezeption bestimmte Wissens- und Kenntnissysteme notwendig: sprachliches Wissen, enzyklopädisches Wissen, Interaktionswissen und Wissen über globale Textstrukturen, die eine erfolgreiche Fachkommunikation ermöglichen oder stören. Daraus folgt, dass der Textproduzent bei der Fachkommunikation je nach Zielgruppe unterschiedliche sprachliche Mittel und den passenden Fachlichkeitsgrad³ wählt, die dem Vorwissen dieser Gruppe entsprechen. Der Textrezipient spielt somit eine zentrale Rolle.

² Vgl. z. B. Hoffmann (1988), Hundt (1995), Möhn/Pelka (1984), Mostýn (2011).

³ Bei Baumann finden wir den Begriff „Interaktionsbeziehungen zwischen den Kommunikationspartnern“ (vgl. Baumann 1992:9).

3. Textanalyse

Für die Analyse wurden gezielt drei Texte ausgewählt, die als Vertreter der Texte für unterschiedliche Gruppen von Rezipienten angesehen werden können, aber das gleiche Thema behandeln: die Definition und Eigenschaften des Stichwortes *Wort*:

- a) Rezipienten: Fachleute – ‚Metzler Lexikon Sprache‘ (Glück 2000),
- b) Rezipienten: Fachleute in der Ausbildung – ‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘ (Bergmann/Pauly/Stricker 2010) und
- c) Rezipienten: interessierte Laien – ‚Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache‘ (Schmid 2010).

Die Textanalyse verläuft in folgenden Schritten:

1. Im ersten Schritt wird der Kommunikationsrahmen der analysierten Texte beschrieben.
2. Im zweiten Schritt wird die Makrostruktur der Texte verglichen. Zur Makrostruktur gehören Umfang, horizontale und vertikale Gliederung der Texte sowie Überschriften, Bilder, Tabellen und Abbildungen, Absätze usw., also die visuelle Einteilung des Textes, aber auch die Art der Themenentfaltung.
3. Im dritten Schritt wird schließlich die Mikrostruktur des Textes untersucht.

3.1 Kommunikationsrahmen

In Bezug auf die Kommunikationsform und das Medium handelt es sich um den schriftlichen Sprachgebrauch, d. h. um geschriebene Texte, die zum Rezipieren durch das Lesen bestimmt sind. Die Funktion der Texte ist ‚Informationsvermittlung‘ im Fachbereich *Linguistik*.

Text Nr. 1 stammt aus dem ‚Metzler Lexikon Sprache‘ (Glück 2000), das zu den fachsprachlichen Wörterbüchern zählt. Fachsprachliche Wörterbücher verfügen über spezifische makro- und mikrostrukturelle Merkmale sowie spezifische sprachliche Mittel. Sie bringen Informationen über Fachtermini und sind sach- bzw. wissensorientiert (vgl. auch Fandrych/Thurmair 2011:89). Das Lexikon „enthält etwa 8 000 Stichwörter (davon ca. 3 000 Verweislemmata bzw. englische und französische Entsprechungen)“ (Glück 2000:V). Außer den Stichworterklärungen enthält das Lexikon zahlreiche Paratexte. Den Kern im Umfang von 815 Seiten bilden alphabetisch geordnete Lemmata, die durch kurze selbstständige Texte erklärt werden. Diese Texte werden als ‚Lexikonartikel‘ bezeichnet und als ‚Fachtextsorten, die auf kondensierte Art als gesichert angesehene Fach- bzw. Sachinformation zu einem Stichwort angeben und so der gezielten Behebung einer Wissenslücke bzw. eines Wissensdefizits von potenziellen Leserinnen und Lesern dienen“ (Fandrych/Thurmair 2011:89) definiert. Man kann davon ausgehen, dass die einzelnen Wörterbucheinträge einheitlich verfasst sind, d. h. über eine einheitliche Struktur, Einteilung und Themenentfaltung sowie graphische Darstellung verfügen. Die Lemmata (als Überschriften dargestellt) sind alle gleichrangig.

Text Nr. 2 ist ein Kapitel in der ‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘ von Rolf Bergmann, Peter Pauly und Stefanie Stricker (2010). Den inhaltlichen Teil bilden 29 Kapitel auf 410 Seiten. Im Vorwort erwähnen Bergmann und Stricker, dass die vorliegende fünfte Auflage auf die ‚Einführung in die Sprachwissenschaft für Germanisten‘ zurückgeht, womit die wichtigste Zielgruppe genannt ist: Studenten der Germanistik, die von Laien zu Fachleuten ausgebildet werden sollen.

Text Nr. 3 stammt aus dem Buch ‚Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache‘ von Hans Ulrich Schmid. Seinen Band leitet Schmid mit folgenden Worten ein:

Wir bedienen uns der deutschen Sprache im Alltag mit der gleichen Selbstverständlichkeit mit der wir über eine Straße gehen, eine Zeitung kaufen oder Kaffee trinken. Dennoch kommt es gelegentlich vor, dass wir uns fragen, warum und woher plötzlich neue Wörter auftauchen und

andere gleichzeitig außer Gebrauch kommen. Oder warum unsere Grammatik Regeln hat, die den Eindruck erwecken, als wären sie keine – jedenfalls keine ‚richtig logischen‘.

(Schmid 2010:107)

Schon aus der Einleitung ist zu sehen, dass es sich um eine schriftliche Kommunikationssituation zwischen einem Fachexperten und einem Laien handelt: *Es sind Fragen, wie sie dem Verfasser von sprachbewussten und interessierten Sprechern des Deutschen, aber auch von Deutsch Lernenden immer wieder gestellt werden* (Schmid 2010:107). Die Zielgruppe dieses Buches sind Laien, die aber nicht zu Experten ausgebildet werden sollen, sondern sich für die fachlichen Phänomene „nur“ interessieren. Möhn und Pelka bezeichnen diese Art der Kommunikation als „indirekte Kommunikation zwischen Fachleuten und Laien“ (Möhn/Pelka 1984:152), da das Wissen auf eine andere, dem Laien verständliche Art und Weise, vermittelt wird. Durch die Annäherung an das Alltagsleben und Schilderung von Situationen, die man kennt, werden mögliche Kommunikationsbarrieren zwischen dem Fachexperten und dem Laien eliminiert.

3.2 Makrostruktur

Als Makrostruktur wird, vereinfacht gesagt, vor allem die auf der Textoberfläche sichtbare graphische Einteilung des Textes bezeichnet. Auf der einen Seite werden die visuelle Gestaltung des Textes, die Textlänge sowie graphische Gliederungssignale, Hervorhebungen und andere strukturelle Merkmale, auf der anderen Seite die Themenentfaltungstrategie beschrieben.

Bei Text Nr. 1 handelt es sich um einen relativ selbstständigen zwispaltigen Text. Das Lemma *Wort* ist fett markiert und bildet den Anfang des Textes. Dem Lemma folgt unmittelbar der Text. Optisch handelt es sich um einen kompakten, im Vergleich mit den Texten 2 und 3 kurzen Text. Auffallend ist eine räumliche Dichte, die keine überflüssigen Zwischenräume, Zeilenabbrüche oder leere Zeilen zulässt. Am Ende des Textes befindet sich ein Kürzel des Autors des jeweiligen Lexikonartikels: *SH* (für: Prof. Dr. Burkhard Schaefer, Siegen). Als Gliederungssignale für die inhaltliche Gliederung dienen eingeklammerte Kleinbuchstaben (*a*), (*b*), (*c*), (*d*), die eine Aufzählung signalisieren und die fettgedruckte Abkürzung *Lit.*, hinter der weiterführende oder zitierte Literatur erwähnt wird. In einem absatzlosen Text bilden diese Stellen im Text eine wichtige Orientierungshilfe und helfen, die präsentierten Informationen besser zu verstehen. Ein besonderes Merkmal bilden Verweise in Form von Pfeilen im Text, die auf andere Texte innerhalb des Lexikons verweisen. Die Verweislemmata ermöglichen eine Erweiterung des Wissens in die gewünschte Richtung.

Text Nr. 2, der das Thema *Wort* behandelt, bildet das dritte Kapitel der ‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘ und trägt den Titel: ‚Das sprachliche Zeichen‘. Von allen drei analysierten Texten hat Text Nr. 2 den größten Umfang mit einer übersichtlichen Textgroßgliederung. Das Kapitel besteht aus fünf nummerierten Unterkapiteln. Die Informationen in einzelnen Kapiteln sind übersichtlich in Absätze geteilt, einige Informationen werden in linearen Texten, andere in Spalten, Tabellen, oder in Form von Abbildungen dargestellt, die vor allem der Veranschaulichung dienen und die Informationen visuell unterstützen. Neben linearen Texten sind also auch tabellarische Texte und visuelle Texte präsent. Die konkreten Beispiele (Objektsprache) bilden an einigen Stellen selbstständige Absätze, wodurch es zu übersichtlichen Hervorhebungen kommt. Wichtige Begriffe werden auch durch Fettschrift hervorgehoben. Die Begriffe werden anhand eines literarischen Textes erläutert und die Textpassagen sind blau unterlegt. Nach Daneš (1999) spielt die Aufteilung eines Textes eine wichtige Rolle. Dadurch, dass ein Langtext in kleinere Segmente (wie z. B. Absätze oder kürzere Texte) geteilt wird, werden die Informationen optisch und somit auch inhaltlich gegliedert, und der Leser kann sich im Text besser orientieren. Daneš macht vor allem auf die kommunikative Funktion aufmerksam, die bei einer Textteilung im Vordergrund steht und die es dem Leser ermöglicht, „die inhaltliche Seite des Textes auf eine expressivere, explizitere Weise zu artikulieren“ (Daneš 1999:381).

Text Nr. 3 ist ein in fünf Absätze gegliederter linearer Text. Den optisch markierten Anfang bildet eine fettgedruckte nummerierte Frage: *71. Was ist ein Wort?* Der Frage folgt unmittelbar ein Text. Zu Textgliederungssignalen gehören Zeilenabbrüche und Leerzeilen, die den Text in optisch geteilte Absätze zerlegen.

3.3 Sprachliche Ebene

Auf der sprachlichen Ebene werden morphologisch-syntaktische sowie lexikalische Einheiten auf ihre Funktion im Text untersucht und es wird gezeigt, wie ihre Wahl die Fachlichkeit verstärkt bzw. mindert.

Alle untersuchten Texte sind durch eine Überschrift eingeleitet. Text Nr. 1 (Lexikonartikel bzw. Wörterbucheintrag) trägt im Titel ein fettgedrucktes Stichwort, das in Wörterbüchern als Lemma bezeichnet wird und in seiner Grundform steht: *Wort*. Alle Stichwörter im ‚Metzler Lexikon Sprache‘ sind Fachbegriffe aus dem Fachbereich Linguistik, die auf der einen Seite allgemein bekannt sind: *Satz, Numerale, Sprachfamilie, Apostroph, Weltsprache*, usw., auf der anderen Seite fachspezifisch und in vielen Fällen auch für einen Experten weniger oder sogar nicht bekannt sind: *Puri-Coroado-Sprachen, Kikuyu, Fossilierung, Assemblersprache* usw.

Alle Lemmata sind konsequent Substantive in ihrer Grundform und alphabetisch geordnet. Dem jeweiligen Lemma folgen die in Klammern aufgeführten ergänzenden Informationen, wie z. B. Hinweise auf seine Etymologie, Wortstruktur, konkurrierende Schreibweisen, synonyme Bezeichnungsmöglichkeiten sowie seine englischen und französischen Entsprechungen: *Wort (auch: Lex, Lexem, Formativ. Engl. word, frz. mot)*, die genauso wie eine kurze Definition aufgrund ihrer stichwortartigen elliptischen Form zum Titel des Lexikonartikels gehören.

Die Überschrift des Textes Nr. 2 enthält das Thema des Kapitels: *Kapitel 3: Das sprachliche Zeichen*. Der Begriff „sprachliches Zeichen“ wird dem *Wort* gleichgesetzt:

- 3.1. *Einstieg: Eine Geschichte vom Umgang mit Wörtern*
- 3.2. *Das sprachliche Zeichen*
 - 3.2.1. *Ausdruck und Inhalt*
 - 3.2.2. *Konventionalität und Arbitrarität des sprachlichen Zeichens*
 - 3.2.3. *Zeichentypen*
 - 3.2.4. *Die drei Beziehungen des sprachlichen Zeichens*
 - 3.2.5. *Komplexität und Motiviertheit von Sprachzeichen*
- 3.3. *Zur Problematik von Ikonizität und Motiviertheit von Sprachzeichen*
- 3.4. *Definitionen*
- 3.5. *Literatur*

(Bergmann/Pauly/Stricker 2010:17 f.)

Text Nr. 3 enthält dagegen eine Überschrift in Form einer Frage: *71. Was ist ein Wort?* Diese dialogische Form (Frage-Antwort-Text) erinnert an die Mäeutik, die von Sokrates formulierte didaktische Methode eines Dialogs zwischen dem Lehrer und dem Schüler, die später Platon in seinen Werken zu einer wissensübermittelnden Methode in Form von fiktiven Dialogen entwickelte. Die quasi-dialogische Form hat einen popularisierenden Charakter und ist dem Leser dadurch vertraut, dass Fragen formuliert werden, die der Leser gerne selber stellen würde. Es handelt sich um grammatisch und strukturell einfach formulierte Fragen:

- Was ist ein Satz?*
- Welche Arten von Sätzen gibt es?*
- Was sind Satzglieder?*
- Was sind Abstrakta und Konkreta?*
- Nach welchen Prinzipien werden deutsche Wörter gebildet?*
- Was ist ein Wort?*

*Welche Wortarten gibt es im Deutschen?
Was sind Ellipsen (und wozu sind sie gut)?*

(Schmid 2010)

Es werden Fragen formuliert, die einen fachlichen Charakter haben, und zwar dadurch, dass sie Fachtermini wie „Satz“, „Satzglied“, „Abstraktum“, „Konkretum“, „Ellipse“ usw. erfragen (siehe oben), die aber für einen Laien dadurch so interessant sind, dass er sich diese Fragen bewusst oder unbewusst in seinem Alltag stellt und mit diesen Fragen konfrontiert wird:

*Seit wann wird Deutsch gesprochen?
Woher kommt das Wort ‚deutsch‘?
Sterben die Dialekte aus?
Spricht man in der Schweiz Deutsch?
Wozu sind Interpunktionsregeln gut?
Ist der Dativ wirklich dem Genitiv sein Tod?
Sprechen Frauen anders als Männer?
Hat man etwas mit Mann zu tun?*

(Schmid 2010)

3.3.1 Textanfang

Die Texte Nr. 1 und 3 verbalisieren an ihrem Anfang den gleichen Gedanken, der sehr vereinfacht folgendermaßen ausgedrückt werden könnte: Der Begriff „Wort“ ist allgemein bekannt und ohne Schwierigkeiten verständlich, trotzdem gibt es bei dem Versuch seiner Definition Probleme.

Text Nr. 1

Obwohl Sprecher ein intuitives Verständnis davon besitzen, was in ihrer jeweiligen Mutterspr. ein W. als Basiseinheit des Wortschatzes ist, tut sich die Lexikologie schwer, diese Grundeinheit klar und allgemeingültig zu definieren.

(Glück 2000:792)

Text Nr. 3

Im alltagssprachlichen Gebrauch ist das Wort Wort nicht besonders problematisch: Ein Schüler muss morgens im Bus noch rasch seine Wörter lernen, sein Kumpel sitzt daneben und sagt kein Wort, um ihn nicht dabei zu stören. Bei den Äußerungen manches Politikers fehlen einem glatt die Worte, vor allem dann, wenn er auf etwas sein Wort gibt. Seltsamerweise haben aber ausge-rechnet Grammatiker Probleme mit dem Wort Wort.

(Schmid 2010:107)

Das, was im Lexikontext durch den Satz *Obwohl Sprecher ein intuitives Verständnis davon besitzen, was in ihrer jeweiligen Mutterspr. ein W. als Basiseinheit des Wortschatzes ist* mit Hilfe von Fachwörtern *intuitives Verständnis, jeweilige Muttersprache* und *Basiseinheit des Wortschatzes* ausgedrückt wird, erklärt Schmid anhand von konkreten Beispielen aus alltäglichen Kommunikationssituationen:

Ein Schüler muss morgens im Bus noch rasch seine Wörter lernen, sein Kumpel sitzt daneben und sagt kein Wort, um ihn nicht dabei zu stören. Bei den Äußerungen manches Politikers fehlen einem glatt die Worte, vor allem dann, wenn er auf etwas sein Wort gibt. (Schmid 2010:107)

‚Metzler Lexikon Sprache‘	‚Die 101 wichtigsten Fragen‘
Sprecher	Schüler, Kumpel, Politiker
ein intuitives Verständnis	ist nicht besonders problematisch
Lexikologie	Grammatiker
tut sich die Lexikologie schwer	haben aber Grammatiker Probleme
Basiseinheit des Wortschatzes	das Wort <i>Wort</i>
diese Grundeinheit	das Wort <i>Wort</i>

im Rahmen von lexikol. Theorien	relative Begriffsbestimmungen
je nach Bestimmung des Gegenstandsbereichs, sprachtheoret. Annahmen und theoret. und/oder prakt. Zielsetzungen notwendig differieren	in Abhängigkeit von der jeweiligen Zugriffsweise

Der Fachbegriff „Sprecher“ wird zwecks Veranschaulichung durch die konkrete Benennung der sprechenden Person ersetzt: *Schüler, Kumpel, Politiker*. Diejenigen, die Probleme mit der Definition des Stichwortes *Wort* haben, werden im Lexikontext als *Lexikologie* bezeichnet: *tut sich die Lexikologie schwer*, bei Schmid wird der abstrakte Begriff konkretisiert: *haben aber ausgerechnet Grammatiker Probleme*. Diese vereinfachte Benennung einer Expertengruppe dient zur Konkretisierung eines für einen Laien abstrakten und weniger bekannten Begriffes.

Wird im Lexikon das Problem der *Wort*-Definition angesprochen, wird dies exakt und sachlich formuliert: [...] *tut sich die Lexikologie schwer, diese Grundeinheit klar und allgemeingültig zu definieren*. Bei Schmid wird diese Äußerung von wertenden und somit expliziten Ausdrücken begleitet: *Seltsamerweise haben aber ausgerechnet Grammatiker Probleme mit dem Wort ‚Wort‘*. Das Verwunderung oder auch Ironie ausdrückende Adverb *seltsamerweise* und die Partikel *ausgerechnet*, die auf ein interessantes Paradox aufmerksam macht, entspannen die strenge Fachsprache und präsentieren das Ergebnis wissenschaftlicher Forschungen auf eine verständliche Art und Weise. Die sprachlichen Auffälligkeiten, die am Beispiel des Textanfangs gezeigt werden konnten, sind für den ganzen Text charakteristisch.

Text Nr. 2

3.1. Eine Geschichte vom Umgang mit Wörtern

*Die folgende Geschichte von Peter Bichsel (*1935) erzählt vom Umgang eines alten Mannes mit Wörtern. Die darin dargestellte Erfahrung wird hier dazu verwendet, den Begriff des sprachlichen Zeichens einzuführen.*
(Bergmann/Pauly/Stricker 2010:17)

Der Anfang des Textes Nr. 2 ist ähnlich konzipiert, und zwar anhand eines konkreten Beispiels, eines literarischen Textes von Peter Bichsel, dessen Passagen zur Veranschaulichung des Gesagten dienen. Die Definition des Begriffes „Wort“ wird aber erst im nächsten Unterkapitel vorgestellt.

3.3.2 Textschluss

Der Textschluss ist, wie der Textanfang, in den Texten Nr. 1 und 3 sehr ähnlich konzipiert.

Text Nr. 1

Die sprachl. Grundeinheit W. läßt sich (ebensowenig wie ›Satz‹ und ›Text‹) nicht allgemeingültig, sondern immer nur im Rahmen von lexikolog. Theorien definieren, wobei die Definitionen je nach Bestimmung des Gegenstandsbereichs, sprachtheoret. Annahmen und theoret. und/oder prakt. Zielsetzungen notwendig differieren; ↑ Wortbedeutung, ↑ Wortbildung, ↑ Wortfamilie, ↑ Wortfeld.
(Glück 2000:792)

Text Nr. 3

Ernüchterndes Fazit: Eine allgemein anerkannte und „wasserdichte“ linguistische Definition des Wortes Wort gibt es nicht. Was es gibt, sind relative Begriffsbestimmungen in Abhängigkeit von der jeweiligen Zugriffsweise.
(Schmid 2010:108)

Beide Texte versuchen den wichtigsten Gedanken zusammenzufassen, und zwar, dass es keine einheitliche Definition des Stichwortes *Wort* gibt, allerdings mit ganz unterschiedlichen sprachlichen Mitteln, wie folgende Tabelle zeigt:

„Metzler Lexikon Sprache“	„Die 101 wichtigsten Fragen“
×	ernüchterndes Fazit
die sprachliche Grundeinheit Wort	das Wort <i>Wort</i>
lässt sich nicht allgemeingültig definieren	es gibt keine „wasserdichte“ Definition
immer nur im Rahmen von lexikol. Theorien	relative Begriffsbestimmungen
je nach Bestimmung des Gegenstands- bereichs, sprachtheoret. Annahmen und theoret. und/oder prakt. Zielsetzungen notwendig differieren	in Abhängigkeit von der jeweiligen Zugriffsweise

Im Sachbuch „Die 101 wichtigsten Fragen“ wird die Fachsprache durch allgemeinsprachliche Ausdrücke und Formulierungen ersetzt:

- a) Eliminierung der Fachtermini – *die sprachliche Grundeinheit / Wort*;
- b) Allgemeinsprachliche Formulierungen – *lässt sich nicht allgemeingültig definieren / es gibt keine „wasserdichte“ Definition*;
- c) Vereinfachungen – *je nach Bestimmung des Gegenstandsbereichs, sprachtheoret. Annahmen und theoret. und/oder prakt. Zielsetzungen / in Abhängigkeit von der jeweiligen Zugriffsweise notwendig differieren* (Schmid 2010:107 f.).

Im Text Nr. 1 gibt es hinter dem abschließenden Teil ein Literaturverzeichnis (*Lit.*) und außerdem Verweislemmata (↑ *Wortbedeutung*, ↑ *Wortbildung*, ↑ *Wortfamilie*, ↑ *Wortfeld*), die auf weitere Texte mit der Wort-Problematik verweisen.

Im Text Nr. 3 wird das abschließende Wort als „ernüchterndes Fazit“ benannt und auch als Fazit formuliert. Der Lexikonartikel verweist zusätzlich auf unterschiedliche lexikologische Theorien, die Definitionen von ‚Text‘ und ‚Satz‘, auf andere Definitionen im Zusammenhang mit unterschiedlichen Zielsetzungen und explizit und stichwortartig auf andere Stichwörter im Lexikon, die mit dem Stichwort *Wort* zusammenhängen (*Wortbedeutung*, *Wortbildung*, *Wortfamilie*, *Wortfeld*).

Text Nr. 2 verfügt nicht über Fazit, Zusammenfassung oder Schlussfolgerung. Wie bereits erwähnt, handelt es sich um ein Kapitel, das nur einen Aspekt des behandelten Ganzen behandelt, sodass eine Fortsetzung der gedanklichen Folge zu erwarten ist. Am Ende des Kapitels steht eine Liste von Fachtermini aus diesem Kapitel, die mittels Definitionen erklärt werden (*Definitionen*), ein Verweis auf Lemmata im „Metzler Lexikon Sprache“ (*Kurzinformation*) und zwei Literaturverzeichnisse mit grundlegender und weiterführender Literatur (*Einführende Literatur* und *Grundlegende und weiterführende Literatur*).

3.3.3 Inter- und intratextuelle Verweise

Im Unterschied zu der Anordnung der einzelnen Stichwörter im Lexikon, werden die Fragen in dem Sachbuch von Schmid in sieben thematische Fragengruppen geordnet: *Sprachgeschichte und Sprachwandel; Varietäten des Deutschen; Aussprache und Rechtschreibung; Grammatik; Wortschatz; Sprachpflege, Sprachkontakt, Sprachverwendung; Abschließendes*. Diese Anordnung ermöglicht eine Rezeption von thematisch zusammenhängenden Texten. Diese thematische Kohäsion zwischen einzelnen Texten bzw. Lexikoneinträgen wird in Lexika auf eine andere Art und Weise geschaffen. Die Verlinkung zusammenhängender Begriffe und Themen ermöglichen intertextuelle Verweise in Form von Pfeilen: ↑

Elementares sprachl. ↑Zeichen. Obwohl Sprecher ein intuitives Verständnis davon besitzen, was in ihrer jeweiligen Mutterspr. ein W. als Basiseinheit des ↑Wortschatzes ist, tut sich die ↑Lexikologie schwer, diese Grundeinheit klar und allgemeingültig zu definieren.

(Glück 2000:792)

Diese Verweise leiten zu weiteren Stichwörtern im selben Band, die die Informationen über das Thema erweitern, spezifizieren oder aus einer anderen Perspektive erläutern:

In einer Lexikologie oder ↑ Morphologie, die ↑ Langue und ↑ Parole bzw. System und Verlauf voneinander trennen, wird unterschieden zwischen ↑ Lexem bzw. lexikal. W. (Wörterbuchwort, z. B. Hut, finden, gut) und grammat. W. bzw. ↑ Wortform (Textwort, z. B. Hutes, findest, bessere). Unterschieden werden z.B. in morpholog. Hinsicht ↑ Simplex, ↑ Derivatium, ↑ Kompositum, in semant. Hinsicht ↑ Autosemantika und ↑ Synsemantika. Eine morpholog. und/oder syntakt. und/oder semant. Einteilung bieten Klassifikationen der ↑ Wortarten. (Glück 2000:792)

In Text Nr. 2 gibt es Verweise einer anderen Art. Es handelt sich um kohärenzstiftende Formulierungen, die auf Stellen und Informationen in demselben oder einem anderen Kapitel verweisen: (*Morpheme*; vgl. Kapitel 8), (*man vergleiche dazu Kapitel 8–10*), *Ein Beispiel bietet Ernst Jandls Ebbe-Flut-Text*; *man vgl. auch Kapitel 18*, u. a., oder um Quellenverweise und Berufungen auf Autoritäten, z. B.: *G. Muthmann, Rückläufiges deutsches Wörterbuch, S. 961* oder *Christian Gueintz (1592–1650), ein Sprachwissenschaftler des Barock*. Vor allem Verweise auf die zitierte, paraphrasierte oder weiterführende Literatur, die genannt wird (genauso wie die Autoren, das Jahr des Erscheinens und die Seite), sind für diese Textsorte charakteristisch, wobei die Zitierweise einer Norm entspricht. Neben dem internen und externen Bezug zur Fachliteratur gibt es auch eine mehrfache intertextuelle Verbindung mit der Geschichte von Peter Bichsel (1986) ‚Ein Tisch ist ein Tisch‘.

In Text Nr. 3 wird auf keine konkreten Autoren, Kapitel oder Seiten verwiesen. Hingewiesen wird auf den *alltagssprachlichen Gebrauch*, auf die *Grammatiker* und *Deutschsprechende*. Dagegen gibt es Formulierungen wie: *in orthografischer Hinsicht*, *in lexikalischer Hinsicht*, *in vielen Fällen* usw., die auf verschiedene Betrachtungsweisen und Theorien, jedoch ohne Quellenangabe, aufmerksam machen.

3.3.4 Referenz

Im Mittelpunkt der analysierten Texte steht der Begriff „Wort“; er stellt das Objekt bzw. den ‚Gegenstand‘ (vgl. Vater 2001:89) dar, auf den sich der ganze Text bezieht. Dadurch, dass die Benennung dieses Gegenstandes im Text durch einen anderen sprachlichen Ausdruck ersetzt und durch die Beibehaltung der Bedeutung wiederaufgenommen wird, entsteht die sog. Gegenstandsreferenz (vgl. Vater 2001:89) durch einen Referenzausdruck, wobei eine ganze Reihe von referierenden Ausdrücken eine die Textkohärenz stiftende Wirkung hat. In diesem Beitrag beschränken wir uns auf die Definitionen⁴ des Begriffes „Wort“. Unter dem Begriff „Definitionen“ werden folgende Formulierungen verstanden: „Die Definition ist eine Äquivalenz. Die linke Seite der Äquivalenz ist der neu eingeführte Begriff. Das Definiendum ist neu“ (Savigny 1970:126). Im Folgenden werden die einzelnen Definitionen vorgestellt:⁵

In Text Nr. 1 (*Metzler Lexikon Sprache*) wird der Begriff „Wort“ durch folgende Definitionen erklärt:

- *W. ist jede Buchstabensequenz zwischen zwei Leerzeichen (Spatien), die selbst kein Leerzeichen enthält.*
- *W. ist eine minimale freie Form. ›Freie Form‹ meint, daß die betr. Einheit strukturell stabil ist und selbständig verwendet werden kann.*
- *freie Morpheme als kleinste selbstständige bedeutungstragende sprachl. Einheiten*

⁴ ‚Metzler Lexikon Sprache‘ definiert den Begriff „Definition“ folgend: „(lat. dēfinīre ›abgrenzen, bestimmen‹) Die D. dient der Festlegung der Bedeutung eines Ausdrucks. Für Aristoteles und die ma. Schollogik besteht eine D. in der Angabe des Gattungsmerkmals (genus proximum) und der wesentl., unterscheidenden Merkmale (differentia specifica). Beide Bestandteile bilden das Definiens des zu bestimmenden Ausdrucks (Definiendum): z.B. der Mensch ›das Lebewesen, das mit Vernunft begabt ist.“ (Glück 2000:2023).

⁵ Mit unterschiedlichen Typen von Definitionen am Beispiel von kunstgeschichtlichen Termini beschäftigt sich Hrdinová (2015:211).

- *Danach wären Wörter sprachl. Einheiten, die im Satz isolierbar, in geregelter Weise miteinander kombinierbar, austauschbar und durch Einschübe voneinander trennbar sind.* (Glück 2000:792)

Im Grunde handelt es sich bei allen Beispielen um eine ‚Aristotelische Definition‘ (vgl. Glück 2000:2023), die aus einem ‚Definiendum‘, dem Kopulaverb *sein* und einem ‚Definiens‘ besteht (*Wort ist [etwas]*), wobei diese Prädikation durch einen Relativsatz näher charakterisiert werden kann.

In Text Nr. 3 (‚Die 101 wichtigsten Fragen‘) gibt es folgende Definitionen:

- *In lexikalischer Hinsicht ist ein Wort (vereinfacht gesagt) das, was in einem Wörterbuch als Stichwort geführt wird, und zwar unter Abstraktion von unterschiedlichen grammatischen Formen, die von dem betreffenden Wort gebildet werden.*
- *In orthografischer Hinsicht ist ein Wort alles, was aus Buchstaben besteht und sich zwischen zwei Leerzeichen befindet.* (Schmid 2010:107)

Bei Definitionen des *Wortes* im Text Nr. 3 wird das aristotelische Definitionsmuster nicht streng eingehalten. Zwischen dem Definiendum und dem Definiens steht ein durch das Pronomen *was* eingeleiteter Relativsatz, der einem Bezugselement (*das, alles*) folgt. Diese Definitionen haben einen explikativen Charakter (vgl. auch Hrdinová 2015:211 f.).

In Text Nr. 2 (‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘) hat den Charakter einer Definition der erste Satz des Textes: *Wörter sind gesprochene lautfolgen oder geschriebene Buchstabenfolgen, die in einer bestimmten Zeichenbeziehung zu Sachen stehen.*, wobei im folgenden Text diese Definition erläutert und um weitere Informationen erweitert wird. Jeder neue Begriff wird in Form einer definitionsähnlichen Formulierung vorgestellt:

- *Die Zeichenfunktion der Wörter selbst wird als ihre Bedeutung bezeichnet.*
- *Diese materielle Komponente des sprachlichen Zeichens wird als Ausdruck (Signifikant, franz. signifiant) bezeichnet, die bezeichnete Vorstellung als Inhalt (Signifikat, franz. signifié).* (Bergmann/Pauly/Stricker 2010:20)

Die vorgestellten Fachtermini sind durch den Fettdruck hervorgehoben und werden immer erklärt:

- *In diesem Sinne nennt man das sprachliche Zeichen **arbiträr**, das heißt beliebig oder willkürlich.* (Bergmann/Pauly/Stricker 2010:21)
- *Die morphologische Durchsichtigkeit ist eine Bedingung für die **semantische Motiviertheit** der Wörter. Semantisch motiviert sind sie, wenn [...].* (Bergmann/Pauly/Stricker 2010:24)

Im Gegensatz zu Definitionen, die in den Text integriert sind, werden Definitionen am Ende des Unterkapitels ‚3.4 Definitionen‘ in Form von Ellipsen in einem rein fachlichen Stil präsentiert:

Arbitrarität	<i>Beliebigkeit oder Willkürlichkeit der Verbindung von Ausdruck und Inhalt des sprachlichen Zeichens</i>
Ausdruck	<i>korrekt wahrnehmbarer (hörbarer bzw. sichtbarer) Teil des sprachlichen Zeichens</i>
sprachliches Zeichen	<i>aus sprachlichem (hörbarerem bzw. sichtbarerem) Ausdruck und Inhalt bestehendes Zeichen</i> (Bergmann/Pauly/Stricker 2010:26 f.)

Bei der Analyse der in den Texten präsentierten Definitionen sind Unterschiede im Fachlichkeitsgrad der Formulierungen zu erkennen. Einige Fachbegriffe in Text Nr. 3 werden bewusst vereinfacht und erklärt. Dies geschieht auf der einen Seite explizit durch performative Formulierungen: [...] *ist ein Wort (vereinfacht gesagt) das, was in einem Wörterbuch als Stichwort geführt wird [...]*, andererseits durch Metaphern: *Wortgrenzen werden von Hörern nicht anhand von akustischen „Löchern“ identifiziert.*, oder: *Eine allgemein anerkannte und „wasserdichte“ linguistische Definition*

des Wortes Wort gibt es nicht. Im Text Nr. 2 werden die einzelnen Begriffe fachlich beschrieben, wobei schwer verständliche Zusammenhänge und Fremdwörter erklärt bzw. paraphrasiert werden.

Die Textsorte Lexikonartikel zeichnet sich durch eine genaue und präzise Ausdrucksweise und das Streben nach Vollständigkeit der Informationen aus. Dies beweisen Formulierungen wie *genauer gesagt*, nämlich oder *bzw.*, die das Gesagte präzisieren (*daß diese Definition nur für Schriftspr., genauer gesagt: für einige alphabet. geschriebene Spr. gilt / Morpheme, genauer gesagt: freie Morpheme als kleinste selbständige bedeutungstragende sprachl. Einheiten.*) und/oder ergänzen (*was nach verbreiteter Auffassung eine genuine Eigenschaft von Wörtern darstellt, nämlich die Bedeutung*).

Für die Sprache der Lexikonartikel sind lange Satzkonstruktionen charakteristisch:

Abgesehen davon, daß z.B. engl. the als W. gelten darf, aber weder selbständig noch als Antwort auf eine Frage verwendet werden kann, abgesehen auch davon, daß es etwa im Dt. Wortzusammensetzungen des Typs Hausarzt und Hals-Nasen-Ohren-Arzt gibt, die zwar W.status besitzen, aber erkennbar aus mehreren Wörtern bestehen, definiert »minimale freie Form« nicht so sehr Wörter, sondern Morpheme, genauer gesagt: freie Morpheme als kleinste selbständige bedeutungstragende sprachl. Einheiten. (Glück 2000:792)

Charakteristisch sind definierende und beschreibende ist-Prädikationen: *freie Morpheme als kleinste selbständige bedeutungstragende sprachl. Einheiten / sprachl. Einheiten, die im Satz isolierbar, in geregelter Weise miteinander kombinierbar, austauschbar und durch Einschübe voneinander trennbar sind.*

Für die Lexika ist außerdem eine terminologisch exakte Sprache charakteristisch. Auf die Objekte wird wiederholt mit den gleichen Termini referiert, sodass Wiederholungen vorkommen, die zugunsten einer präzisen und eindeutigen Ausdrucksweise nicht durch Paraphrasen ersetzt werden. Solche Wiederholungen werden häufig abgekürzt:

Wort [...] (a) An der äußeren Form orientieren sich Versuche, W. auf der Basis der geschriebenen Spr. zu definieren: W. ist jede Buchstabensequenz zwischen zwei Leerzeichen (Spatien), die selbst kein Leerzeichen enthält. (Glück 2000:792)

Obwohl Lexika und Wörterbücher zu den umfangreichsten Büchern gehören, kann man die Lexikonartikel und Wörterbucheinträge dank ihrer Makro- und Mikrostruktur als raumbegrenzte Kommunikationsformen betrachten. Abkürzungen werden in der Textsorte Lexikonartikel aus sprachökonomischen Gründen verwendet, da sie oft wesentlich kürzer als die ursprünglichen Vollformen sind. Bei der Kürzung kommt es weder zu Bedeutungsverschiebung noch -verlust, und bei der Einhaltung der ‚semantischen Transparenz‘ sind die Kurzformen schnell rezipierbar (vgl. Siever 2011:100). Die in dieser Textsorte verwendeten Abkürzungen sind zweierlei Art:

1. Allgemein bekannte und usualisierte Abkürzungen
bzw., z.B., engl., frz., 1000 n. Chr., z.B., im Dt. u. a.,
2. Kontextbedingte (aus dem Kontext erschließbare) Abkürzungen
W., sprachl., Mutterspr., Schriftspr., alphabet., geschriebene Spr., morpholog., die betr. Einheit, lexikal. W., grammat. W., sprachtheoret. Annahmen und theoret. und/oder prakt. Zielsetzungen u. a.

Den Hinweisen für die Benutzung des Lexikons ist zu entnehmen, dass die im Lexikonartikel behandelten Lemmata in den jeweiligen Texten konsequent mit Anfangsbuchstaben abgekürzt werden: *Wort – W.* (vgl. Glück 2000:XI).

Dagegen finden sich in Text Nr. 3 insgesamt nur zwei verschiedene allgemein übliche Abkürzungen: *z.B.* und *o.ä.* Andere Wörter werden auch bei Wiederholungen ausgeschrieben. Dieses Vorgehen ist unter anderem dem Streben nach einer besseren Verständlichkeit zuzuschreiben, denn wie auch Roelcke bemerkt, setzt die Verwendung von Abkürzungen ein „erhöhtes Maß an Kompetenz bei den an der Fachkommunikation beteiligten Personen im Hinblick auf das fachsprachliche

Inventar voraus“ (Roelcke 2010:81). Ähnlich sparsam wird mit Abkürzungen in Text Nr. 2 umgegangen. Im Text gibt es nur usualisierte Abkürzungen, wie z. B. (*zum Beispiel*), *vgl.* (*vergleiche*), *S.* (*Seite*), *Z.* (*Zeile*) oder Eigennamen: *H. Bergenholz* – *B. Schaefer* und *G. Helbig* – *J. Buscha*.

3.3.5 Objektsprache

Zur Veranschaulichung der Fachbegriffe und geäußerten Thesen dienen konkrete Sprachbelege, die als Beispiele und Objektsprache kursiv markiert sind. Sie sind in allen drei Texten vertreten: *Hört zu!* – *Komm mit!*, *Zuhören!* – *Mitkommen!*; *the*; *Hausarzt*, *Hals-Nasen-Ohren-Arzt*; *Hut*, *finden*, *gut*, *Hutes*, *findest*, *bessere*. Das ‚Metzler Lexikon‘ beschränkt sich im Zusammenhang mit dem begrenzten Raum nur auf einige Beispiele, bei Schmid werden für die Veranschaulichung wesentlich mehr Belege präsentiert: *Wort*, *Wörter*, *kein Wort*, *die Worte*, *sein Wort*; *trinke*, *trinkst*, *trinkt*, *trank*, *tranken*, *getrunken*; *trinken*, *trinkst*, *trank*; *Baum*, *Baumes*, *Bäume*; *grün*, *grüner*, *grünem*; *trinken*, *austrinken*; *ich trinke das Glas nicht mehr aus*; (*austrinken*), (*trinke und aus*). Eine große Vielfalt an Beispielen findet sich in der ‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘, was der Länge und dem didaktischen Charakter der Monografie zuzuschreiben ist. Die einzelnen Beispiele werden direkt in den linearen Text, in eine Grafik oder in eine Tabelle eingebettet oder bilden selbstständige Teiltexthe (siehe Anlage).

3.4 Themenentfaltungsstrategie

Alle drei analysierten Texte haben eine informierende Funktion, trotzdem verfügen sie über unterschiedliche Strukturen der Themenentfaltung. Die Lexikontexte/Wörterbuchartikel werden nach einem einheitlichen Schema aufgebaut: Es werden zuerst das fachsprachliche Wissen, das fachliche Wissen und schließlich ergänzende Informationen präsentiert (vgl. Ciešlarová 2013). Text Nr. 1 beginnt mit lexikographischen Angaben zum Stichwort *Wort*: (*auch: Lex, Lexem, Formativ. Engl. word, frz. mot*). Es folgt eine kurze, einfache und bündige Beschreibung dieses Begriffes in Form einer Ellipse: *Elementares sprachl. Zeichen*, und gleichzeitig wird das Problem der *Wort*-Definition verbalisiert:

Obwohl Sprecher ein intuitives Verständnis davon besitzen, was in ihrer jeweiligen Mutterspr. ein W. als Basiseinheit des Wortschatzes ist, tut sich die Lexikologie schwer, diese Grundeinheit klar und allgemeingültig zu definieren. (Glück 2000:792)

Es werden die verschiedenen Herangehensweisen vorgestellt, wie das *Wort* definiert werden kann:

- (a) *An der äußeren Form orientieren sich versuche [...]*
 - (b) *Sowohl für geschriebene als auch für gesprochene Spr. soll eine morpholog. basierte Definition gelten [...]*
 - (c) *Wieder andere Definitionen verstehen Wörter nicht so sehr als Einheiten des Sprachsystems oder Lexikons bzw. Wörterbuchs, sondern als Bestandteile von Sätzen [...]*
 - (d) *Bloß formal oder grammat. funktional begründete W.begriffe lassen [...]*
- (Glück 2000:792)

Der Text weist eine deskriptive Themenentfaltung auf und hat einen sachlich informierenden Charakter. Die Informationen sind hintereinander gereiht, es kommt zur bloßen Aufzählung von Definitionen, Merkmalen und Eigenschaften. Dazu dienen folgende satzverknüpfende Mittel: Konjunktionen *sowohl...als auch*, *weder...noch*, *was*, *wobei*, Relativpronomina oder Formulierungen wie: *abgesehen davon, dass*.

Text Nr. 3 beginnt mit der Schilderung verschiedener Verwendungsweisen des Begriffes „Wort“ in verschiedenen Kommunikationssituationen, das heißt mit konkreten Beispielen aus dem Alltagsleben. Diese Beispiele sollen eine eindeutige *Wort*-Definition in Frage stellen. In voneinander durch

Leerzeilen abgetrennten Absätzen werden verschiedene Perspektiven auf dieses Problem vorge­ stellt. Die Absätze bilden auf der einen Seite Gliederungssignale, die jeweils eine neue gedankliche Einheit signalisieren, auf der anderen Seite sind die nach einem gleichen Muster aufgebauten Absatzanfänge wichtige kohärenzstiftende Mittel:

1. Absatz: *Im alltagssprachlichen Gebrauch...*
2. Absatz: *In orthografischer Hinsicht...*
3. Absatz: *In lexikalischer Hinsicht...*
4. Absatz: *In vielen Fällen...*

Diese „aufzählende“ Informationsreihung ist innerhalb der einzelnen Absätze durch argumentative Strukturen charakterisiert. Einige Informationen werden in Frage gestellt:

- *Doch diese simple Definition ist zirkulär [...]*
- *Die mündliche Sprache kann diese Ebene übrigens nicht sein [...]*
- *Wie problematisch eine rein orthographische „Wort“-Definition ist [...]*
- *[...] – eine weitere Schwierigkeit für eine kohärente „Wort“-Definition.* (Schmid 2010:107)

Es wird argumentiert und begründet:

- *[...], denn es bringt nicht weiter, wenn man sagt, alles was zwischen zwei Leerzeichen steht sei ein Wort., [...]*
- *denn die Leerzeichen in einem geschriebenen Text korrelieren ja in keiner Weise mit Pausen zwischen gesprochenen Wörtern.* (Schmid 2010:107 f.)

Begründungen sind durch kausale Satzverbindungen mittels Konnektoren wie *denn, weil, deshalb* u. a. oder Partikel wie *ja, übrigens* ausgedrückt. Der Text stellt eine deduktiv und gleichzeitig argumentativ aufgebaute Problemdarstellung der *Wort*-Definition dar, die mit einem Fazit in Form eines zusammenfassenden Schlusswortes endet und sogar einer Pointe ähnelt: *Ernüchterndes Fazit: Eine allgemein anerkannte und „wasserdichte“ linguistische Definition des Wortes Wort gibt es nicht.*

Text Nr. 2 ist anders konzipiert. Im ersten Unterkapitel ‚Einstieg: Eine Geschichte vom Umgang mit Wörtern‘ wird anhand eines literarischen Textes und somit konkreter Beispiele die Verwendung der *Wörter* demonstriert. Dieses Unterkapitel bildet eine Einleitung in die Problematik der Definition des *Wortes*, der das zweite Unterkapitel ‚Das sprachliche Zeichen‘ gewidmet ist. Auf diese Weise werden alle Begriffe und Zusammenhänge deduktiv erklärt. Auffallend ist vor allem der erklärende Charakter des Textes, in dem anaphorische Verweise in Form von bestimmten Artikeln und Pronomina: *die Zeichenfunktion, dies wird da besonders deutlich, diese materielle Komponente, mit diesem Bedeutungsbegriff*, u. a.

4. Ausblick

Die Analyse hat gezeigt, dass die Informationen über das Lemma *Wort* in den ausgewählten Texten durch unterschiedliche Textgliederungssignale markiert und präsentiert werden. Bei dem Lexikonartikel im ‚Metzler Lexikon Sprache‘, der einen kompakten Text darstellt, sind es eingeklammerte Kleinbuchstaben. In der wissenschaftlichen Einführung werden die Informationen in Kapiteln und Unterkapiteln sowie Absätzen, Tabellen, Grafiken und visuellen Teiltexten präsentiert. Das Sachbuch ‚Die 101 wichtigsten Fragen‘ ist in Absätze geteilt. Es hat sich gezeigt, dass bei der makrostrukturellen Gestaltung der Texte der Fachkommunikation neben der sinn­ gemäßen Einteilung der Texte textsortenbedingte ‚typographische Konventionen‘ (vgl. Roelcke 2010:98) die entscheidende Rolle spielen. Gemeint wird die optische Aufbereitung des Texts, d. h. z. B. die hierarchische Anordnung in nummerierten Kapiteln und Unterkapiteln (‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘), zweispaltiger Druck bei lexikographischen Nachschlagewerken (‚Metzler Lexikon Sprache‘) oder

konventionalisierte Verwendung von verschiedenen Schrifttypen (z. B. Fettschrift für Hervorhebungen, Kursivschrift für die Objektsprache, Fußnoten für Bemerkungen oder Quellenangaben u. a.), Gestaltung der Überschriften/Titel, Einsatz der Untertitel, Zwischentitel usw. Mit einer sinnngemäßen Einteilung von Informationen ist vor allem die Textgroßgliederung längerer Texte zum Zweck einer besseren Verständlichkeit und Übersichtlichkeit gemeint (,Die 101 wichtigsten Fragen und vor allem Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘), sie fehlt allerdings ganz bei kompakten kleinräumigen Texten, die sich durch eine hohe Informationsdichte auszeichnen (,Metzler Lexikon Sprache‘). Es ist zu betonen, dass auch die Textgroßgliederung textsortenabhängig ist und mit der Themenentfaltungsstrategie eng zusammenhängt.

Was die Textfunktion und die erwähnte Themenentfaltungsstrategie betrifft, haben alle Texte einen informierenden Charakter. Das ,Metzler Lexikon Sprache‘ weist eine deskriptive Themenentfaltung auf und ist sachlich informierend. Die einzelnen Informationen sind hintereinander gereiht, gleichrangig und objektiv. Sachlich informierend ist auch die ,Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘, wobei die Informationen einen nach und nach entdeckenden Charakter haben und dank dem Themenbezug zu einem literarischen Text deduktiv und in einer logischen Reihenfolge präsentiert werden. Im Text überwiegt eine deskriptiv-erklärende Themenentfaltung. Die eine Information bildet die Grundlage der nächsten Information, Definitionen werden nach und nach erklärt, zahlreiche Beispiele dienen einer Veranschaulichung. Der Text selber ist ein Teil eines großen Ganzen. Obwohl der dritte untersuchte Text, ,Die 101 wichtigsten Fragen‘, primär auch einen informierenden Charakter hat, werden die präsentierten Informationen in Frage gestellt, es wird über ihre Relevanz diskutiert und es wird argumentiert. Somit gewinnt der Text neben dem informierenden einen argumentativen Charakter.

Die Wahl der sprachlichen Mittel in der Fachkommunikation wird von vielen Faktoren beeinflusst. Es sind die Kommunikationsform, das gewählte Medium, der Kommunikationsbereich und die Textsorte, die Intention des Textproduzenten, aber auch andere Aspekte der Kommunikationssituation wie Raum, Zeit und nicht zuletzt die Kommunikationspartner. Gerade was die Textrezipienten betrifft, rechnet der Textproduzent mit einem bestimmten Publikum. Die Wahl sprachlicher Mittel beeinflussen Erwartungen über Alter, Geschlecht, Ausbildung, soziales Milieu, regionale Zugehörigkeit u. ä. und das daraus sich ergebende mögliche Vorwissen des Textrezipienten. Anhand der durchgeführten Analyse konnte gezeigt werden, dass ähnliche Inhalte der gewählten Texte, die für verschiedene Rezipientengruppen bestimmt sind, mittels unterschiedlicher sprachlicher Mittel ausgedrückt werden. Es ist zu betonen, dass gerade die Rezipientengruppe und die Funktion des Textes ganz wesentlich die sprachliche Form des Textes bestimmen.

Interessante Ergebnisse ergaben sich aus dem Vergleich, der auf das Stichwort *Wort* referierenden Definitionen. Vorwiegend fachlich formulierte Definitionen gibt es im ,Metzler Lexikon Sprache‘, das Lexikon verwendet auch die meisten Periphrasen in Form von Nominalphrasen. Fachliche Termini werden mittels anderer fachlichen Termini erklärt. Die ,Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘ bietet zwei Arten von Definitionen. Definitionen, die in den Text integriert sind, werden den Laien mittels erklärender Formulierungen erläutert, Definitionen am Ende des Kapitels werden fachlich formuliert. Damit fachliche Inhalte auch einem Laienrezipienten verständlich sind, verwenden die ,Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘ und ,Die 101 wichtigsten Fragen‘ konkrete Beispiele aus der realen Welt der Rezipienten: „Grundsätzlich ist eine erzählende Grundstimmung jene Haltung, die in besonders sensibler Weise den Konsumenten berücksichtigt, indem sie ihn als Partner anspricht und seine Welt beachtet [...]“ (Kalverkämper 2004:135). Mit Rekurs auf Alltagserfahrungen, die explizit formuliert werden, können auch schwer verständliche Inhalte verständlich präsentiert werden, was für populärwissenschaftliche Texte charakteristisch ist. Es ist zu sehen, dass sich die Verwendung der Terminologie vor allem nach dem Ziel der Kommunikation unter Berücksichtigung der Textrezipienten richtet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- BERGMANN, Rolf / PAULY, Peter / STRICKER, Stefanie (2010): *Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft*. 5. Aufl. Heidelberg.
- GLÜCK, Helmut (Hrsg.) (2000): *Metzler Lexikon Sprache. Zweite überarbeitete und erweiterte Auflage*. Stuttgart; Weimar.
- SCHMID, Hans Ulrich (2010): *Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache*. München: Verlag C.H. Beck o HG.

Sekundärliteratur:

- BAUMANN, Klaus-Dieter / KALVERKÄMPER, Hartwig (Hrsg.) (1992): *Kontrastive Fachsprachenforschung*. Tübingen.
- BICHSEL, Peter (1986): *Kindergeschichten*. Darmstadt; Neuwied, S. 18–27.
- BRINKER, Klaus (1997): *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. 4., durchges. und erw. Aufl. Berlin.
- CAVAGNOLI, Stefania / SCHWEIGKOFER, Anny (2004): Fachmann – Fachtext – Fachdidaktik: Wie vermitteln Juristen ihr Fach? In: BAUMANN, Klaus-Dieter/KALVERKÄMPER, Hartwig (Hrsg.): *Pluralität in der Fachsprachenforschung*. Tübingen, S. 191–216.
- CIEŠLAROVÁ, Eva (2003): Analyse ausgewählter (sprachwissenschaftlicher) Nachschlagewerke und ihre Benutzerfreundlichkeit. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 13, Ostrava, S. 5–18.
- DANEŠ, František (1999): *Jazyk a Text. Výbor z díla Františka Daneše, část 2*. Praha.
- EROMS, Hans-Werner (2008): *Stil und Stilistik. Eine Einführung*. Berlin.
- FANDRYCH, Christian / THURMAIR, Maria (2011): *Textsorten im Deutschen. Linguistische Analysen aus sprachdidaktischer Sicht*. Tübingen.
- HEINEMANN, Wolfgang / VIEHWEGER, Dieter (1991): *Textlinguistik*. Tübingen.
- HOFFMANN, Lothar (1988): *Vom Fachwort zum Fachtext. Beiträge zur angewandten Linguistik*. Tübingen.
- HRDINOVÁ, Eva Maria (2015): Wie wird in den Geisteswissenschaften definiert? Am Beispiel von kunstgeschichtlichen Termini. In: SATZGER, Axel/VAŇKOVÁ, Lenka/WOLF, Norbert R. (Hrsg.): *Fachkommunikation im Wandel. The changing landscape of professional discourse*. Ostrava, S. 209–219.
- HUNDT, Markus (1995): *Modellbildung in der Wirtschaftssprache. Zur Geschichte der Institutionen- und Theoriefachsprachen der Wirtschaft*. Tübingen.
- KALVERKÄMPER, Hartwig (2004): Arte – cuento – seducción: Fachliches Werben und werbende Fachlichkeit. Gezeigt an spanischen Anzeigetexten. In: BAUMANN, Klaus-Dieter/KALVERKÄMPER, Hartwig (Hrsg.): *Pluralität in der Fachsprachenforschung*. Tübingen, S. 129–190.
- LINKE, Angelika / NUSSBAUMER, Markus / PORTMANN, Paul R. (1991): *Studienbuch Linguistik*. Tübingen.
- MALÁ, Jiřina (2009): *Stilistische Textanalyse: Grundlagen und Methoden*. Brno.
- MÖHN, Dieter/PELKA, Roland (1984): *Fachsprachen. Eine Einführung*. Tübingen.
- MOSTÝN, Martin (2011): *Grammatische Mittel der Informationskondensierung in Wirtschaftstexten*. Ostrava.
- Roelcke, Thorsten (2010): *Fachsprachen*. 3. Aufl. Berlin.

SAVIGNY, Eike von (1970): *Grundkurs im wissenschaftlichen Definieren*. München.

SIEVER, Torsten (2011): *Texte i. d. Enge. Sprachökonomische Reduktion in stark raumbegrenzten Textsorten*. Frankfurt am Main.

VATER, Heinz (2001): *Einführung in die Textlinguistik*. 3. Aufl. München.

ANHANG

Text Nr. 1: ‚Metzler Lexikon Sprache‘, S. 792 f.

Wort

↑

(auch: Lex, Lexem, Formativ. Engl. word, frz. mot) Elementares sprachl. ↑ Zeichen. Obwohl Sprecher ein intuitives Verständnis davon besitzen, was in ihrer jeweiligen Mutterspr. ein W. als Basiseinheit des ↑ Wortschatzes ist, tut sich die ↑ Lexikologie schwer, diese Grundeinheit klar und allgemeingültig zu definieren. (a) An der äußeren Form orientieren sich Versuche, W. auf der Basis der geschriebenen Spr. zu definieren: W. ist jede Buchstabensequenz zwischen zwei Leerzeichen (Spatien), die selbst kein Leerzeichen enthält. Abgesehen davon, daß diese Definition nur für Schriftspr., genauer gesagt: für einige alphabet. geschriebene Spr. gilt, abgesehen davon, daß bis etwa 1000 n. Chr. in Europa Wörter nicht durch Leerzeichen voneinander getrennt wurden, abgesehen auch davon, daß danach z.B. im Dt. *Hört zu!* – *Komm mit!* jeweils zwei Wörter, *Zuhören!* – *Mitkommen!* aber jeweils nur ein W. wären, ist eine solche Definition in hohem Maße von den (sich wandelnden) Regularitäten der jeweils geltenden Orthographie, speziell der ↑ Getrennt- und Zusammenschreibung, abhängig. (b) Sowohl für geschriebene als auch für gesprochene Spr. soll eine morpholog. basierte Definition gelten: W. ist eine minimale freie Form. ›Freie Form‹ meint, daß die betr. Einheit strukturell stabil ist und selbständig verwendet werden kann; ›minimale Form‹ meint, daß die betr. Einheit für einen Satz stehen kann, z.B. als Antwort auf eine Frage.

[...]

Text Nr. 2: ‚Einführung in die deutsche Sprachwissenschaft‘, S. 17 f.

Wie der Text zeigt, werden Wörter als Zeichen für Sachen verwendet. Der alte Mann ändert mm die Beziehungen zwischen den Wörtern und den Sachen. Die Sache ‚Bett‘ bezeichnet er nicht mehr mit dem Wort Bett, sondern mit dem Wort Bild. Die Sache ‚Bild‘ erhält die Bezeichnung Tisch, die Sache ‚Tisch‘ die Bezeichnung Teppich usw. Der alte Mann ändert dabei nicht die Sachen, und er ändert auch nicht die Wörter. Er ändert vielmehr, wie man es auch alltagssprachlich rmd vorwissenschaftlich formulieren kann, die Bedeutung der Wörter.

3.2. DAS SPRACHLICHE ZEICHEN

3.2.1. AUSDRUCK UND INHALT

Wörter sind gesprochene Lautfolgen oder geschriebene Buchstabenfolgen, die in einer bestimmten Zeichenbeziehung zu Sachen stehen. Die Wörter treten aber nicht unmittelbar als Zeichen für konkrete einzelne Gegenstände wie für ein bestimmtes Bild, ein einzelnes Bett und so weiter auf. Sie bezeichnen vielmehr die Vorstellungen oder abstrakten Begriffe von Gegenständen, Vorgängen, Erscheinungen, Zuständen usw. Dies wird da besonders deutlich, wo über etwas gesprochen wird, das ohnehin nur in der Vorstellung existiert.

Die Zeichenfunktion der Wörter selbst wird als ihre Bedeutung bezeichnet.

[...]

Text Nr. 3: ‚Die 101 wichtigsten Fragen. Deutsche Sprache‘, S. 107 f.

71. Was ist ein Wort? Im Alltagssprachlichen Gebrauch ist das Wort *Wort* nicht besonders problematisch: Ein Schüler muss morgens im Bus noch rasch seine *Wörter* lernen, sein Kumpel sitzt daneben und sagt *kein Wort*, um ihn nicht dabei zu stören. Bei den Äußerungen manches Politikers fehlen einem glatt *die Worte*, vor allem dann, wenn er auf etwas *sein Wort* gibt. Seltsamerweise haben aber ausgerechnet Grammatiker Probleme mit dem Wort *Wort*. Das kommt daher, dass es ganz verschiedene Zugänge zu diesem Begriff gibt. Je nachdem, ob man von orthografischen Kriterien ausgeht, ob man die Frage von der lexikalisch-begrifflichen Seite her angeht, oder ob man syntaktische Aspekte in den Vordergrund stellt, kommt man zu einem jeweils unterschiedlichen Verständnis dessen, was ein „Wort“ ist.

In orthografischer Hinsicht ist ein „Wort“ alles, was aus Buchstaben besteht und sich zwischen zwei Leerzeichen befindet. Doch diese simple Definition ist zirkulär, denn es bringt nicht weiter, wenn man sagt, alles was zwischen zwei Leerzeichen steht sei ein Wort, und deshalb stehe jedes Wort zwischen zwei Leerzeichen. Man braucht also bereits ein Vorverständnis von „Wort“, das man von einer anderen Ebene bezieht. Die mündliche Sprache kann diese Ebene übrigens nicht sein, denn die Leerzeichen in einem geschriebenen Text korrelieren ja in keiner Weise mit Pausen zwischen gesprochenen Wörtern. Wortgrenzen werden von Hörern nicht anhand von akustischen „Löchern“ identifiziert. Wie problematisch eine rein orthographische „Wort“-Definition ist, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass im Rahmen der Rechtschreibreform gerade die Zusammen- und Getrennschreibung höchst kontrovers diskutiert wurde.

In lexikalischer Hinsicht ist ein Wort (vereinfacht gesagt) das, was in einem Wörterbuch als Stichwort geführt wird,

[...]

Nähe und Distanz in Schnitzlers ‚Fräulein Else‘ – ein sprachwissenschaftlicher Ansatz

Vedad SMILAGIĆ

Abstract

Proximity and distance in Schnitzler's *Fräulein Else* – a linguistic analysis

This paper attempts to apply the concepts of proximity and distance to a literary text – Arthur Schnitzler's "Fräulein Else". The analysis builds on five different proximity-distance relations: spatial, temporal, social, emotional and cognitive. The purpose is to show how linguistic devices are used to describe individual relations and what roles these relations play in the given text.

Keywords: proximity, distance, literary text, space, time, social relation, emotions, cognition

1. Einleitung

Mit diesem Beitrag möchte ich versuchen, einen literarischen Text im Kontext der Nähe und Distanz mit sprachwissenschaftlichen Methoden und Mitteln zu analysieren. Dabei erhoffe ich mir, zeigen zu können, wie die Sprache – und damit meine ich die konkreten sprachlichen Mittel – für die Darstellung der Handlung selbst relevant ist. Außerdem stellt dieser Text eine Überlegung zum sprachwissenschaftlichen Ansatz der Nähe und Distanz dar, der zunächst von Koch und Oesterreicher (1985) entwickelt und vorgestellt wurde und heutzutage von vielen Kommunikationsforschern und Soziolinguisten angewendet wird. Bei diesem Modell sowie bei späteren Weiterentwicklungen handelt es sich um Kommunikationsmodelle, die in erster Linie dazu dienen, den Unterschied zwischen geschriebener (Distanz) und gesprochener (Nähe) Sprache sowie den Gebrauch von unterschiedlichen Sprachvarietäten z. B. Hochsprache (Distanz) und Dialekt (Nähe) zu beschreiben.

Ich präsentiere hier zunächst unterschiedliche Typen der Nähe-Distanz-Relation, um dann am Beispiel der Novelle ‚Fräulein Else‘¹ zu zeigen, inwiefern diese Relation(en) für den Text selbst bzw. die Handlung wichtig sind.

¹ Textgrundlage ist die Ausgabe: Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften, 2 Bände. Frankfurt am Main. Fischer Verlag, 1961. (<http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484097748?page=0>) [12.10.2014].

2. Nähe-Distanz-Relation(en)

In allen sprachwissenschaftlichen Texten zu Nähe und Distanz werden diese Begriffe nicht ausführlicher erläutert, aber es wird deutlich, dass sie für so etwas wie „soziale“ Nähe und Distanz stehen. Denn abhängig davon, ob sich die Sprecher sozial näher oder distanzierter stehen, unterscheiden sich auch ihre „Sprachen“. So wird ein offizielles Vorstellungsgespräch in der Sprache der Distanz geführt und ein Kneipengespräch in der Sprache der Nähe.

Die Substantive *Nähe* und *Distanz* sind sog. relative Substantive bzw. Valenzsubstantive. Das bedeutet, dass sie im Gebrauch immer um eine Phrase, häufig mit *zu*, erweitert werden müssen. D. h., dass im Satz eine zusätzliche Phrase erklären soll: *Nähe wozu/zu wem?* bzw. *Distanz wozu/zu wem?* Ausgehend von diesen Fragen ist es möglich, zunächst folgende Typen der Nähe- und Distanzrelationen (ND-Relationen) zu unterscheiden: **räumliche**, **zeitliche**, **soziale**, **emotionale**, **kognitive**. In sprachwissenschaftlichen Texten zu Nähe und Distanz werden diese Begriffe ansatzweise thematisiert, indem Raum und Zeit als Distanz-Parameter verstanden werden (Agel/Hennig 2010) oder bei Feilke (2010:227), der z. B. von „kognitiver Nähe“ spricht.

Zunächst sollen diese Relationen kurz erklärt werden. Die **räumliche ND-Relation** meint die Relation zwischen zwei Größen bzw. Gegenständen aufgrund der eingeschätzten Entfernung, die dann als nah oder entfernt interpretiert werden kann. Die **zeitliche ND-Relation** meint den Zeitraum zwischen zwei Ereignissen. Subjektiv kann dieser Zeitraum als zeitlich nah oder zeitlich entfernt interpretiert werden. Weitere metaphorische Verwendungen der Begriffe der „Nähe“ und „Distanz“ bringen uns zur **sozialen ND-Relation**, die zwischen zwei Gesprächspartnern besteht und die immer die Wahl der Sprachvarietät und sprachlichen Ausdrucks bestimmt (z. B. *Siezen/Duzen*). Die **emotionale ND-Relation** steht für die Anteilnahme einer Person an einem Sachverhalt oder die emotionale Nähe oder Distanz zu einer anderen Person. Letztendlich spreche ich noch von der **kognitiven ND-Relation**, die vor dem Wissenshintergrund erstellt wird. Es geht bei dieser Relation um die Frage, ob der Sprecher etwas weiß oder nicht und wie er zum Wahrheitsgehalt seiner Aussage steht.

Ich möchte hier die Anwendbarkeit dieses Modells am Beispiel dieses literarischen Textes prüfen. Dabei sollen zunächst zwei Punkte getrennt werden. Der eine Punkt sind die unterschiedlichen ND-Relationen, die in diesem Text für den Inhalt bzw. die Handlung von Bedeutung sind. Der zweite Punkt sind die sprachlichen Mittel, mit denen unterschiedliche ND-Relationen in diesem Text konstruiert werden, um dann in die Handlung selbst inkorporiert zu werden.

3. Eine Skizze der nicht sprachlichen Merkmale der ND-Relationen in ‚Fräulein Else‘

‚Fräulein Else‘ ist eine Erzählung, die durchgehend im inneren Monolog erzählt wird. Die Hauptfigur ist das junge Fräulein Else, die sich zum Zeitpunkt der Handlung im italienischen Ferienort San Martino di Castrozza befindet und von ihren finanziell angeschlagenen Eltern, aufgefordert wird, von einem gewissen Kunsthändler Herrn Dorsday ein Darlehen zu erbitten. Herr Dorsday zeigt sich bereit zu helfen allerdings unter der Voraussetzung, dass sich Else vor ihm nackt zeigt, was bei Else zu einem Dilemma führt, ihren Eltern zu helfen und sich dabei der Dominanz eines Mannes zu unterwerfen oder es nicht zu tun, womit das Leben ihrer Eltern zerstört wäre.

Bevor ich zum zentralen Punkt meiner Überlegung komme, nämlich zu den sprachlichen Mitteln, möchte ich kurz schildern, inwiefern die ND-Relationen überhaupt in der Handlung von ‚Fräulein Else‘ eine Rolle spielen.

Zunächst ist die Erzähltechnik des inneren Monologs für den Leser ein Signal der Nähe zu der Figur, denn so erfährt der Leser Elses Emotionen, Gedanken, Vermutungen und Ähnliches, was sonst einem Betrachter verborgen bliebe. Diese Nähe ermöglicht den Lesern die Einblicke in Elses

Inneres und schafft für den Leser eine Live-Situation, bei der er aus erster Hand die Handlung verfolgt. Der Leser erlebt das ganze Geschehen, die Bewusstseinsvorgänge, Gefühle, Gedanken, Reflexionen sehr nah. So können wir parallel zum Terminus der epischen Distanz hier von „epischer Nähe“ sprechen, die im Text nicht nur durch den inneren Monolog geschaffen wird, sondern stellenweise auch durch besondere dialogische Formen:

Ich fahre zu Fiala. Ich komme noch zurecht. Gnade, Gnade, Herr Doktor Fiala. Mit Vergnügen, mein Fräulein. Bemühen Sie sich in mein Schlafzimmer. – Tu mir doch den Gefallen, Paul, ver-lange dreißigtausend Gulden von deinem Vater. Sage, du hast Spielschulden, du mußt dich sonst erschießen. Gern, liebe Kusine. Ich habe Zimmer Nummer soundsovieel, um Mitternacht erwarte ich dich. (S. 348)

In dieser Textpassage spricht Else innerlich in verteilten Rollen. Es sind nicht nur im Moment vorgestellte Menschen, ihre Gesprächspartner, sondern auch sie selbst kann sich als Gesprächspartnerin gegenüberstehen. „Diese dialogische Form macht das Geschehen unmittelbar gegenwärtig. Die epische Distanz des Erzählers ist absolut gemieden“ (Diersch 1977:102). Auch so wird der Erzählvorgang in unmittelbarer Gegenwärtigkeit aufgebaut und dadurch die innere Unsicherheit und Unrast der literarischen Gestalt direkt zur Sprache gebracht.

Die Anspannung in der Novelle entsteht durch räumliche Distanz zwischen Else und ihren Eltern und die kurze Zeit, die Else zur Verfügung hat, ihre Aufgabe zu erledigen. Else erhält den Brief von ihrer Mutter, die weit entfernt ist, und so ist Else nicht in der Lage, die Aufgabe, die sie von ihrer Mutter bekommt, mit ihr zu besprechen und sich evtl. davon zu befreien. Gleichzeitig ist der Zeitraum sehr kurz, der ihr zur Verfügung steht, um das Geld von Herrn Dorsday zu bekommen. Sie muss sehr schnell handeln und wegen der räumlichen Distanz zu ihren Eltern kann sie sich mit denen wieder nicht beraten. Das soziale Umfeld der Handlung ist eins, in dem soziale Relationen zwischen Menschen höherer sozialer Schichten genau geregelt sind. Typisch und für die Handlung relevant ist das sprachliche System von Anreden, an denen sich auch die Relation leicht erkennen lässt, und das außerdem da ist, die soziale Relation zwischen Menschen zu definieren.

Weiter sind für die Handlung einige Veränderungen der ND-Relationen im Laufe der Erzählung charakteristisch. Zum Beispiel Elses Auftrag selbst: Jemanden um das Geld zu bitten, ist etwas, was nur für Nähe-Relation typisch ist. Bevor man jemanden um Geld bittet, muss zunächst ein Vertrauen, als eine Nähe-Relation geschaffen werden. Dass Else einen unbekanntem älteren Herrn um dieses Geld bitten soll, macht sie unruhig und sorgt für weitere innere Konflikte bei ihr.

Die soziale ND-Relation, die sich in der Sprache z. B. in der Anrede oder dem Siezen bzw. Duzen widerspiegelt und die für die Gesellschaft, in der Else lebt, eine sehr wichtige Rolle spielt, wird im Text immer wieder thematisiert. z. B. im bewusstlosen Zustand, in dem sich Else gegen Ende der Erzählung befindet, nachdem sie sich vor allen nackt gezeigt hat:

*– »Paul!« – »Gnädige Frau?« – »Glaubst du wirklich, daß sie bewußtlos ist, Paul?« – Du? Sie sagt ihm du. Hab' ich Euch erwischt! **Du sagt sie ihm!** – »Ja, sie ist vollkommen bewußtlos. Das kommt nach solchen Anfällen gewöhnlich vor.« – »Nein, Paul, du bist zum Kranklachen, wenn du dich so erwachsen als Doktor benimmst.« – Hab' ich Euch, Schwindelbande! Hab' ich Euch? – »Still, Cissy.« – »Warum denn, wenn sie nichts hört?!« (S. 376)*

oder als Else an Fred heimlich denkt, den jungen Mann, dem sie vor Ort begegnet:

In Gedanken bin ich immer per Du mit ihm. (S. 327)

Die Einhaltung der sozialen Relation ist für Else von größter Bedeutung. Deswegen kann sie sich mit der Bitte ihrer Eltern nicht zufrieden geben. Ihr Gemütszustand wird noch schlimmer, als sie von Dorsday das Angebot erhält, das Geld gegen ihren nackten Anblick zu tauschen. Gegen

Nacktheit selbst hat sie nichts, denn am Anfang der Novelle wünscht sie sich sogar, nackt auf dem Marmor zu liegen:

*Nach Amerika würd' ich ganz gern heiraten, aber keinen Amerikaner. Oder ich heirat' einen Amerikaner und wir leben in Europa. Villa an der Riviera. Marmorstufen ins Meer. **Ich liege nackt auf dem Marmor.*** (S. 324)

Nackt allein sein, ist für Else nur möglich, wenn niemand in ihrer Nähe ist, aber sich nackt vor einem älteren Unbekannten ausziehen zu müssen, führt zu Elses Tod, eben weil sie von Dorsday und indirekt auch von ihren Eltern, zu diesem Schritt Richtung Nähe gezwungen wird, es aber nicht verkraften kann.

4. Die ND-Relationen und ihre sprachlichen Merkmale in ‚Fräulein Else‘

Einleitend habe ich kurz unterschiedliche Typen der ND-Relationen geschildert. Jetzt möchte ich die sprachlichen Mittel analysieren, die in der Novelle verwendet werden, um unterschiedliche ND-Relationen zu konstruieren. Es wird keine Vollständigkeit der Analyse beansprucht, sondern es wird vielmehr an ausgewählten Belegen aus dem Text gezeigt, wie die einzelnen ND-Relationen sprachlich konstruiert werden und – besonders wichtig – welche Rolle gerade diese Belege für die Darstellung der Handlung selbst spielen. Natürlich sind nicht alle ND-Relationen im Text gleich umfangreich präsent und relevant, deshalb können Texte, die vor dem Nähe-und-Distanz-Hintergrund analysiert werden, aufgrund unterschiedlicher ND-Relationen auch unterschiedlich klassifiziert werden.

4.1 Räumliche ND-Relation

Die räumliche ND-Relation scheint in diesem Text keine große Rolle zu spielen – zumindest was den Gebrauch von sprachlichen Mitteln zur Konstruktion dieser ND-Relation anbelangt. Sie wird in diesem Text mit den Lokaladverbien *hier*, *da*, *dort* konstruiert.

*Und man soll mich gleich **hier** begraben in San Martino di Castrozza auf dem schönen kleinen Friedhof.* (S. 359)

***Dort** steht mein jungfräuliches Bett.* (S. 328)

*Ja, die Wiesen **hier** sind herrlich. Besonders im Mondenschein von meinem Fenster aus.* (S. 326)

*Auf dem Sessel **dort** liegt ein Hut, ein Touristenhut, ganz fesch.* (S. 359)

Hier wird gebraucht, um eine kommunikative Äußerung beim Sprecher zu situieren, also in seiner Nähe, während bei *dort* die Sprecherposition ausdrücklich ausgeschlossen wird. Das impliziert wiederum die Nähe zwischen den Kommunikationspartnern, weil die beiden in Bezug auf die *dort*-Position die gleiche Perspektive haben. In einem inneren Monolog rücken so beim Gebrauch von *dort* die Perspektiven der Figuren und der Leser näher zusammen. Dabei interessiert nicht die Raumkonstruktion, die mit diesen Lokaladverbien geschaffen wird, sondern vielmehr die metaphorische Raumkonstruktion, mit der Else die Welt in ihrem sozialen Kontext in Bezug auf andere wahrnimmt. Bezogen auf den Textinhalt scheint der Gebrauch von *dort* insofern symptomatisch zu sein, als *dort* immer von der Ich-Erzählerin gebraucht wird und zwar so, dass in 14 von 19 Beispielen im Text *dort* auf Erwähnung von Männern bezogen ist, davon 7 Mal auf *Dorsday*, 6 Mal auf (*alte*) *Herren* und 1 Mal auf *Filou*. Hier die Szene, als Else den Musiksalon betritt:

*Da ist ja die Tür. -- Dorsday! Ich falle um. Dorsday! **Dort steht er am Fenster und hört zu.** Wie ist das möglich? Ich verzehre mich – ich werde verrückt – ich bin tot – und er hört einer fremden Dame Klavierspielen zu. **Dort auf dem Divan sitzen zwei Herren.*** (S. 371)

Diese Sätze sind beide möglich auch ohne *dort*:

*Dorsday! Ich falle um. Dorsday! Er steht am Fenster und hört zu.
Ich verzehre mich – ich werde verrückt – ich bin tot – und er hört einer fremden Dame Klavierspielen zu. Auf dem Divan sitzen zwei Herren.*

Dass *das Fenster* und *der Diwan* nicht in Elses unmittelbarer Nähe sind, ist klar auch ohne *dort*, aber die Explizitheit dieser Distanz zu diesen Gegenstände wird auf die dazugehörigen Personen gedehnt – es geht nicht um die Sachen sondern um die Männer. Diesen auffälligen Gebrauch des Adverbs *dort* kann man als ein Signal der Distanz zu diesen Männern bzw. zu dem, was sie gerade machen, interpretieren. Else fühlt sich dabei fremd, als gehöre sie gar nicht dorthin, als wäre das nicht ihre, sondern eine fremde Welt, eine Welt der Männer, für die sie nicht viel übrig hat und in der sie letztendlich durch Verschulden alter Herren wie Fialas, ihres Vaters und Dorsdays tragisch endet.

4.2 Zeitliche ND-Relation

Auch die sprachlichen Mittel zur Kennzeichnung der zeitlichen ND-Relation spielen in dieser Novelle eine für die Handlung interessante Rolle. Die Zeit und somit die zeitliche ND-Relation werden mit Temporaladverbien und Tempusformen des Deutschen konstruiert. An Beispielen der deutschen Tempora wird das nachfolgend exemplarisch aufgezeigt.

Es gibt Stellen im Text, an denen bestimmte Tempusformen dafür sorgen, Elses Verhalten in der Novelle zu beschreiben. So z. B. bei ihrer Aufgabe, Dorsday um das Geld zu bitten. Bei dieser Aufgabe versteht sich Else nur als Medium, als jemand, die im Namen bzw. auf Wunsch anderer Personen, d. h. ihrer Eltern, das Geld beschaffen soll. Sie selber möchte sich von der ganzen Angelegenheit distanzieren, sie will eigentlich damit nichts zu tun haben und tut dies nur ihren Eltern zuliebe. Hier soll gezeigt werden, wie die Haltung Elses sprachlich zum Ausdruck gebracht wird.

Nachdem Else den Brief gelesen hat, bereitet sie sich vor, Herrn Dorsday darauf anzusprechen. Sie arbeitet an einer Strategie, die darin besteht, Dorsday vom Brief und der Not ihrer Eltern zu erzählen und ihn um das Geld zu bitten, aber gleichzeitig sich selbst nur als eine Botin zu präsentieren, und sich möglichst davon zu distanzieren. Sie probiert mehrere Möglichkeiten mit einem Satz im Präsens aus:

Ich bekomme da eben einen Brief von Mama, sie ist in augenblicklicher Verlegenheit, – vielmehr der Papa. (S. 332)
Gut, daß ich Sie treffe, Herr von Dorsday, ich bekomme da eben einen Brief aus Wien. (S. 333)
Eben erhalte ich einen Brief, Herr von Dorsday. (S. 335)

Mit dem Präsens in Kombination mit dem Temporaladverb *eben* bzw. den Adverbien *da + eben* simuliert sie die Plötzlichkeit des Briefes und somit Überraschung. Damit stuft sie das Ankommen des Briefes zeitlich möglichst nah an das kommende Gespräch mit Dorsday und deutet damit an, dass auch sie selber überrascht ist. Dadurch distanziert sie sich vom Briefinhalt und Verlangen ihrer Eltern, was sie dann von jeder Verantwortung für den Inhalt des Briefes erlöst.

Als ihr Dorsday schließlich ungeplant begegnet, wechselt sie plötzlich ihre Strategie und formuliert ihren Satz im Perfekt:

Denken Sie, Herr von Dorsday, gerade heute habe ich einen Brief von zu Hause bekommen. (S. 340)

Der Unterschied zwischen dem geplanten und dem tatsächlich geäußerten Satz besteht in der Wahl von Präsens vs. Perfekt und dem Gebrauch *eben* vs. *heute*.

Nach Harald Weinrich (2001) gehören Präsens und Perfekt zu den besprechenden Tempora, in denen Handlungen geschildert werden, die den Sprecher noch betreffen. Präteritum und Plusquamperfekt gehören demgegenüber zu den Tempora der erzählten Welt und bedeuten, dass so geschilderte Handlungen den Sprecher nicht betreffen (vgl. Weinrich 2001). In diesem Sinne können wir die Tempora der besprochenen Welt als Tempora der Nähe und die Tempora der erzählten Welt als Tempora der Distanz betrachten.

Mit dem Perfekt wird also das Ankommen des Briefes zwar in die Vergangenheit versetzt, bleibt jedoch in der besprochenen Zeit und somit ein Signal, dass der Briefinhalt die Beteiligten noch betrifft und relevant ist. Ein Wechsel zum Präteritum würde für Dorsday eine Irrelevanz signalisieren und er könnte von Else nicht mehr so leicht in die Verpflichtung genommen werden. Mit dem Satz im Perfekt wählt sie eine andere Strategie, aber immer noch mit dem Ziel, Dorsday klar zu zeigen, dass sie mit dem Brief nicht zu tun hat. Zunächst sagt sie:

O, ich halte etwas von Vorgefühlen und von Ahnungen. (S. 339)

Und dann:

Denken Sie, Herr von Dorsday, gerade heute habe ich einen Brief von zu Hause bekommen.

Heute markiert im Gegensatz zu *eben* eine größere zeitliche Distanz vom Moment der Ankunft des Briefes und der Gesprächszeit. Kein Überraschungseffekt soll hier suggeriert werden, sondern vielmehr eine Zeit, die Else mit Nachdenken verbracht haben soll. Sie ist also nicht sofort mit diesem Anliegen zu Herrn Dorsday gekommen, vielleicht wäre sie gar nicht zu ihm gekommen, sondern es hat sich so ergeben – ein Zufall. Hätte sie ihn nicht getroffen, hätte sie ihm nichts vom Brief erzählt. Den Zufall, Vorgefühle und Ahnungen macht sie jetzt für ihre Bitte verantwortlich und nicht sich selbst – dies ist Elses andere Strategie, sich vom Briefinhalt zu distanzieren.

4.3 Soziale ND-Relation

Die ND-Relation ist besonders bei den sozialen Relationen wichtig und klar markiert. Die Markierung sozialer Relationen in der Zeit des 19. Jh., in der diese Novelle angesiedelt ist, war besonders wichtig. Das kommt in der Novelle durch wiederholtes Thematisieren dieser Relationen – besonders von Else aus gesehen – zum Ausdruck. Die Thematisierung der sozialen Relationen bzw. der Anrede kommt zunächst ganz am Anfang der Erzählung vor:

»Du willst wirklich nicht mehr weiterspielen, Else?« – »Nein, Paul, ich kann nicht mehr. Adieu. – Auf Wiedersehen, gnädige Frau.« – »Aber, Else, sagen Sie mir doch: Frau Cissy. – Oder lieber noch: Cissy, ganz einfach.« – »Auf Wiedersehen, Frau Cissy.« – »Aber warum gehen Sie denn schon, Else? Es sind noch volle zwei Stunden bis zum Dinner.« – »Spielen Sie nur Ihr Singele mit Paul, Frau Cissy, mit mir ist's doch heut' wahrhaftig kein Vergnügen.« – »Lassen Sie sie, gnädige Frau, sie hat heut' ihren ungnädigen Tag. – Steht dir übrigens ausgezeichnet zu Gesicht, das Ungnädigsein, Else. – Und der rote Sweater noch besser.« – »Bei Blau wirst du hoffentlich mehr Gnade finden, Paul. Adieu.« (S. 324)

In diesem kurzen Gespräch zwischen Elses Cousin Paul wird Else von seiner mutmaßlichen Geliebten Cissy, direkt aufgefordert, sie als *Frau Cissy* oder sogar nur als *Cissy*, anstatt *gnädige Frau* anzureden. Damit will Cissy einfach erreichen, dass die beiden aus einem offizielleren Distanz-Verhältnis zu einem Nähe-Verhältnis kommen, das offensichtlich mehrere Stufen hat: *gnädige Frau* – *Frau Cissy* – *Cissy*. Das erkennt auch Else, ist aber nicht bereit, sofort beide Schritte zu gehen, sondern nur einen. Wohl deswegen, weil sie meint:

Ich kann die Cissy nicht leiden. (S. 333)

und möchte ihr das durch die Wahl der Anrede indirekt auch sagen. Somit werden die unterschiedlichen sozialen Relationen zu Cissy und Paul, den sie mag, klar markiert. Else benutzt also die Anrede an Cissy als Signal der Distanz, auf der sie auch besteht. Bei der Anrede handelt es sich um sprachliche Phänomene, deren Gebrauch nicht von sprachlichen, sondern von sozialen Normen gesteuert wird. Die soziale Norm der Nähe und Distanz wird nur in der Interaktion ausgedrückt. Sobald Else für sich allein ist und über Cissy nachdenkt, lässt sie die übliche Anrede mit *Frau* weg und spricht von ihr nur als von *Cissy*.

In ihren Gedanken, in denen die gesellschaftlichen Normen nicht unbedingt eine Rolle spielen und wo sie keine Angst oder keine Scham hat, etwas Unakzeptables zu sagen oder zu tun – ähnlich wie der Traum nackt auf dem Marmor zu liegen, missachtet sie die gesellschaftlichen Normen, hält sie für nicht bindend, vor allem nicht den Personen gegenüber, die sie nicht mag.

Die Anrede mit *Fräulein Else*, wie sie zweimal von Damen des Hotels angesprochen wird, als Signal der Distanz erwartet Else auch bei ihrem ersten Gespräch mit Dorsday. Zuerst grüßt sie eine Dame zurück, dann begrüßt sie Herrn Dorsday:

»Guten Abend, Fräulein Else.« – Küss' die Hand, gnädige Frau. – »Guten Abend, Herr von Dorsday.« – »Vom Tennis, Fräulein Else?« – »Was für ein Scharfblick, Herr von Dorsday.« – »Spotten Sie nicht, Else.« – **Warum sagt er nicht ›Fräulein Else?‹** – »Wenn man mit dem Rakett so gut aussieht, darf man es gewissermaßen auch als Schmuck tragen.« – Esel, darauf antwortete ich gar nicht. (S. 326)

Offenbar hat Dorsday Elses Ironie, die er als Scherz interpretiert, als Mittel zum Distanzabbau verstanden und nutzt die Gelegenheit für die Anrede mit Vornamen als sein Signal der Nähe, das er gleichzeitig dafür benutzt, Else den Hof zu machen. Aber auch er wird ähnlich wie Cissy in Elses Gedanken verächtlich behandelt, indem sie ihn für sich als *Esel* bezeichnet und auf seinen Kommentar gar nicht eingeht.

Den Schritt zum Distanzabbau versucht Dorsday auch in einem Moment, in dem er die ungünstige Lage von Else ausnutzt will, nämlich als ihn Else um das Geld bittet:

– »Sie haben meine Antwort noch nicht abgewartet, **Else**. Ich war ja schon einmal, verzeihen Sie, **Else**, daß ich das in diesem Zusammenhang erwähne« – **Er müßte nicht so oft Else sagen** – »in der Lage, dem Papa aus einer Verlegenheit zu helfen Allerdings mit einer – noch lächerlicheren Summe als diesmal, und schmeichelte mir keineswegs mit der Hoffnung, diesen Betrag jemals wiedersehen zu dürfen, – und so wäre eigentlich kein Grund vorhanden, meine Hilfe diesmal zu verweigern. Und gar wenn ein junges Mädchen wie Sie, **Else**, wenn Sie selbst als Fürbitterin vor mich hintreten« – »Worauf will er hinaus? Seine Stimme ›klingt‹ nicht mehr. Oder anders! Wie sieht er mich denn an? Er soll acht geben!! – »Also, **Else**, ich bin bereit – Doktor Fiala soll übermorgen um zwölf Uhr mittags die dreißigtausend Gulden haben – unter einer Bedingung« – Er soll nicht weiterreden, er soll nicht. »Herr von Dorsday, ich, ich persönlich übernehme die Garantie, daß mein Vater diese Summe zurückerstatten wird, sobald er das Honorar von Erbesheimer erhalten hat. Erbesheimers haben bisher überhaupt noch nichts gezahlt. Noch nicht einmal einen Vorschuß – Mama selbst schreibt mir« – »Lassen Sie doch, **Else**, man soll niemals eine Garantie für einen anderen Menschen übernehmen, – nicht einmal für sich selbst.« – Was will er? Seine Stimme klingt schon wieder. Nie hat mich ein Mensch so angeschaut. Ich ahne, wo er hinaus will. Wehe ihm! – »Hätte ich es vor einer Stunde für möglich gehalten, daß ich in einem solchen Falle überhaupt mir jemals einfallen lassen würde, eine Bedingung zu stellen? Und nun tue ich es doch. Ja, **Else**, man ist eben nur ein Mann, und es ist nicht meine Schuld, daß Sie so schön sind, Else.« – Was will er? Was will er –? – »Vielleicht hätte ich heute oder morgen das Gleiche von Ihnen erbeten, was ich jetzt erbitten will, auch wenn Sie nicht eine Million, pardon – dreißigtausend Gulden von mir gewünscht hätten. Aber freilich, unter anderen Umständen hätten Sie mir wohl kaum Gelegenheit vergönnt, so lange Zeit unter vier Augen mit Ihnen zu reden« – »O, ich habe Sie wirklich allzu lange in Anspruch genommen, Herr von Dorsday.« Das habe ich gut gesagt. Fred wäre zufrieden. Was ist da??? Er faßt nach meiner Hand? Was fällt ihm denn ein? – »Wissen Sie es denn nicht schon lange, Else.« (S. 345)

Diesen Wechsel von Distanz auf Nähe verbindet Dorsday mit seinem „unmoralischen Angebot“, sie nackt zu sehen. Jemanden nackt zu sehen, bedeutet Vertrautheit und Nähe, was von Dorsday nur möglich zu sein scheint, wenn das gleichzeitig auch sprachlich markiert wird. Das „Unmoralische“ merkt Else auch und kommentiert mit dem Satz: *Er müsste nicht so oft Else sagen.*

Die Überwindung der Distanz, ihre Verbindung mit seinem Verlangen wird von Dorsday mit dem Eindringen in Elses persönliches Raumfeld begleitet: er fasst sie an. Kurz darauf bittet sie in ihren Gedanken: *Nicht so nah, nicht so nah [...]*, was zunächst nur räumlich verstanden werden kann, aber sicherlich auch metaphorisch im Sinne der von Dorsday gewünschten sozialen Nähe.

Diese Distanz zu Dorsday behält Else meistens auch in ihren Gedanken, indem sie von ihm als von *Herrn von Dorsday* denkt. Gelegentlich wird er nur zu *Dorsday*, aber besonders interessant ist es, als sie vergeblich und verzweifelt nach ihm sucht und sogar beginnt, ihn in ihren Gedanken zu duzen:

Wo ist Dorsday? Dorsday, wo bist du? Hat er sich vielleicht umgebracht aus Reue über meinen Tod? Im Spielzimmer wird er sein. Gewiß. (S. 368)

In diesem Moment ist Else voller Verzweiflung, was sie daran hindert, auf die gesellschaftlichen Normen zu achten. Die besonderen emotionalen Umstände führen hier zum Abbau der sozialen Distanz. Wirkt sie kalkuliert, überlegt sie sich eine passende Anrede, angeblich um ihm gegenüber die Hochachtung zu signalisieren, aber auch die ursprüngliche soziale Distanz zu rekonstruieren, die durch Dorsdays Angebot abgebaut worden ist.

Der Wechsel von *Sie* zu *du* wird von Else im Text manchmal mit solcher Intensität thematisiert, dass dem Leser klar wird, wie wichtig für sie die Distanz- und Näherelation sind. So duzt sie Fred, den jungen Mann, der in sie verliebt ist, von dem sie eigentlich nichts will, in ihren Gedanken, obwohl sie ihn sonst siezen würde.

In Gedanken bin ich immer per Du mit ihm. (S. 327)

Später wundert sie sich darüber, dass Cissy zu Paul *du* sagt:

– »Paul!« – »Gnädige Frau?« – »Glaubst du wirklich, daß sie bewußtlos ist, Paul?« – **Du? Sie sagt ihm du.** *Hab' ich Euch erwischt! Du sagt sie ihm! – »Ja, sie ist vollkommen bewußtlos. Das kommt nach solchen Anfällen gewöhnlich vor.« – »Nein, Paul, du bist zum Kranklachen, wenn du dich so erwachsen als Doktor benimmst.« – Hab' ich Euch, Schwindelbande! Hab' ich Euch? – »Still, Cissy.« – »Warum denn, wenn sie nichts hört?!«* (S. 376)

Else scheint mit der Nähe-Relation gar nicht zufrieden sein zu können. Selbst bei Paul und Cissy, die sie für ein Liebespaar hält, erwartet sie eine soziale Distanz und wird vom Duzen überrascht. Bemerkenswert ist, dass sie sich nur dann wundert, wenn Personen um sie herum zueinander nahe stehen und nie, wenn sie sich siezen oder die soziale Distanz sprachlich signalisieren.

Diese ständige Thematisierung der sozialen Nähe zu anderen Personen beweisen Elses Erwartungen und Einstellung zu den anderen Menschen um sie herum. Else ist also jemand, der die Nähe scheut und wenig Verständnis für die soziale Relation der Nähe zeigt.

4.4 Emotionale ND-Relation

Die emotionale Nähe und Distanz lässt sich unter dem Aspekt der persönlichen Anteilnahme beschreiben. D. h., nimmt der Sprecher, (in der Novelle ist das die Stimme der Ich-Figur Else), an einem Sachverhalt persönlich Anteil, ist er bzw. sie davon auch emotional betroffen. Je intensiver die Anteilnahme ist, desto stärker und schneller werden Emotionen geäußert. In einem Live-Gespräch werden Emotionen sprachlich und körperlich gezeigt. Man erkennt sie z. B. an Aussprache, Stimme, Gestik, Mimik, roten Wangen usw.

In ‚Fräulein Else‘ wird die emotionale ND-Relation unterschiedlich ausgedrückt. Im Text gibt es zahlreiche Passagen, die Emotionen suggerieren. Zunächst seien nur die unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten genannt. Emotionen können ausgedrückt werden:

- explizit als Prädikationen:

*Ich **hasse** ihn. Alle Menschen **hasse** ich.* (S. 333)

- als Modalitätsadverbien wie z. B. *glücklicherweise*:

*Und da Papa seit den achttausend **glücklicherweise** nicht mehr an ihn herangetreten ist, so wird er ihm diesen Liebesdienst nicht verweigern.* (S. 330)

*Aber da es sich **unglücklicherweise** um Mündelgelder handelt, kann man nichts machen.* (S.329)

- mit anderen sprachlichen Ausdrücken wie Interjektionen:

***Um Gottes willen!** Papa, was hast du getan?* (S. 330)

*Jetzt schläft er endlich, **Gott sei Dank**.* (S. 331)

- oder man kann den Körperzustand beschreiben, der auf einen emotionalen Zustand schließen lässt:

Ich kämpfe immer mit den Tränen. (S. 329)

Wir können weiter zwischen positiven und negativen Emotionen unterscheiden: werden Emotionen ausgedrückt, so gilt der Sachverhalt für den Sprecher als nah. Zusätzlich wird mit positiven Emotionen emotionale Nähe und mit negativen emotionale Distanz ausgedrückt.

Die sprachlichen Mittel, die in dieser Novelle im Kontext der emotionalen ND-Relation eine wesentliche Rolle spielen, sind zunächst Fragen. Die vielen Fragen sind für diesen Text konstitutiv. Else fragt sich die ganze Zeit etwas, sucht nach den Ursachen, Auswegen, sucht nach der Wahrheit und nach Lösungen. Im folgenden Textausschnitt kann gezeigt werden, welche Rolle die emotionale ND-Relation in dieser Novelle spielt und wie sie sprachlich konstruiert wird.

Ich beginne zunächst mit der Textpassage, nachdem Else den Brief gelesen hat. Hier versucht sie, die neue Situation zu verstehen. Das geschieht durch intensive Überlegungen, die in einem Wechselspiel zwischen Fragen, Antworten und Bewertungen dargestellt werden. Die Textpassage beginnt mit einer Zusammenfassung und Schlussfolgerung aus dem Brief:

Also, ich soll Herrn Dorsday anpumpen. (S. 331)

Das bewertet sie selber als *irrsinnig*. Dann kommen die ersten Fragen, die nicht so formuliert sind, dass man auf sie auch eine Antwort erwartet, sondern im Sinne *„Ich frage mich: wie stellt sich Mama das vor? Warum hat sich Papa nicht einfach auf die Bahn gesetzt und ist hergefahren.“* An diesen Fragen erkennen wir ihre ersten Anstrengungen, die Situation zu verstehen und sich mit ihr vertraut zu machen (S. 332–335):

Ich soll mit Dorsday sprechen?

Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab' ich mir noch nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt?

Was täte der Rudi, wenn der Papa eingesperrt würde? Würde er sich erschießen?

Was zieh' ich an? Das blaue oder das schwarze?

Muß es gerade Dorsday sein?

Aber für eine Million? – Für ein Palais? Für eine Perlenschnur?

Wenn Fred hier wäre, könnte er mir raten?

Ist es denn gar so schlimm?

Aber ist die Christine um ein Haar besser?

Auf die meisten Fragen werden keine Antworten erwartet, auch deswegen, weil sie selbst noch keine hat. Insofern sind diese Fragen mit rhetorischen Fragen zu vergleichen, die der gesteigerten Ausdruckskraft einer Darstellung dienen. Sie signalisieren gesteigerte Anteilnahme (meist emotionale) des Sprechers an einem Sachverhalt (Sandhöfer-Sixel 1988:253) und gleichzeitig auch die Last, die Else auf ihren Schultern trägt, während sie versucht, den ganzen Sachverhalt zu verstehen, sich mit ihm vertraut zu machen, um sich dadurch das Leben in diesem Moment zu erleichtern.

In der oben gerade zitierten Textpassage:

Und da halte ich den Brief in der Hand. Der Brief ist ja irrsinnig. Ich soll mit Dorsday sprechen? Zu Tod' würde ich mich schämen. – Schämen, ich mich? Warum? Ich bin ja nicht schuld. – Wenn ich doch mit Tante Emma spräche? Unsinn. Sie hat wahrscheinlich gar nicht so viel Geld zur Verfügung. Der Onkel ist ja ein Geizkragen. Ach Gott, warum habe ich kein Geld? Warum hab' ich mir noch nichts verdient? Warum habe ich nichts gelernt? O, ich habe was gelernt! Wer darf sagen, daß ich nichts gelernt habe? Ich spiele Klavier, ich kann französisch, englisch, auch ein bißl italienisch, habe kunstgeschichtliche Vorlesungen besucht – Haha! Und wenn ich schon was Gescheiteres gelernt hätte, was hülfe es mir? Dreißigtausend Gulden hätte ich mir keineswegs erspart.

wechsellern Fragen und Antworten in einem inneren Dialog mit sich selbst. Daran erkennen wir, dass die innere Anteilnahme von Else an dem, was sie spricht, so stark ist, dass die Grenzen der Satzarten ineinander fließen. Elses innere Beklommenheit wächst – Aussage- und Fragesatz rücken in die Nähe des Ausrufesatzes, der die emotionale Beteiligung des Sprechenden am stärksten ausdrückt (Diersch 1977:101).

4.5 Kognitive ND-Relation

Zur kognitiven Nähe und Distanz zähle ich die Relationen, die vor dem Wissenshintergrund erstellt werden. Dabei geht es um Fragen, ob der Sprecher etwas weiß oder nicht, ob er mit einem Sachverhalt vertraut ist oder nicht, wie er zum Wahrheitsgehalt seiner Aussage steht und schließlich: wie das sprachlich konstruiert wird. Es geht also darum, was Else weiß und wie sie sprachlich ihr Wissen / Unwissen äußert.

Hier können wir sofort an die vielen Fragen anknüpfen, die zunächst im Kontext der emotionalen ND-Relation relevant sind. Die Fragen, die sich Else stellt, bedeuten ihre Unsicherheit. Aber auch in ihren Antworten und in ihren anderen Aussagen erkennt man Unsicherheit. Die Unsicherheit über den Wahrheitsgehalt wird in Aussagesätzen mit folgenden sprachlichen Ausdrücken signalisiert (hier werden nur einige genannt):

Adverbien wie z. B. *vielleicht, freilich, wahrscheinlich, gewiss, wirklich*
sprachliche Konstrukte wie: *Ich glaube, im Grunde*

Dazu zählen außerdem der Konjunktiv, Modalverben usw. Die sprachlichen Mittel, mit denen Sprecher den Wahrheitsgehalt eigener Aussagen andeuten, werden in der Linguistik modalisierende Ausdrücke genannt. Im Text sind Belege mit modalisierenden Ausdrücken sehr zahlreich:

*Schön bin ich **eigentlich** nicht
Mama war **gewiß** immer eine treue Gattin
Die Marchesa hat **gewiß** einen Filou zum Liebhaber
Sie hat **wahrscheinlich** gar nicht so viel Geld zur Verfügung
Bei der Mama merkt man es **freilich** gleich, wenigstens im Reden
Heut' wär **vielleicht** das schwarze richtiger
Gibt es denn **wirklich** nur diesen Dorsday auf der Welt
Wenn ich einmal heirate, werde ich es **wahrscheinlich** billiger tun
Nein, Fieber habe ich. **Vielleicht** von der Luft.*

*Ich glaub' gar, sie ist stolz darauf
 Ich hab' **ja eigentlich** zu nichts Talent
 Für ein Vierteljahr **vielleicht**
 Wegen Papa **vielleicht? Wahrscheinlich.**
 Ach Fred ist **im Grunde** nichts für mich
Vielleicht ist gerade ein Milliardär angekommen.
 Doktor Froriep war **vielleicht** der Einzige, mit dem ich glücklich geworden wäre
 Das macht **wahrscheinlich** die Aufregung
 Dabei leben wir **eigentlich** ganz gut. Mama ist wirklich eine Künstlerin.*

In all diesen Belegen suggeriert Else die Unsicherheit und distanziert sich von der Wahrheit ihrer Aussage. Sie weiß nicht so sicher, was die Wahrheit ist. Das Ganze ist für sie vielmehr ein Traum und sie sucht fieberhaft nach dem Ausweg. Dabei weiß sie nicht, was sie denken soll, was stimmt und was nicht.

Etwas ausführlicher kann das an der Modalpartikel *ja* erklärt werden. Sie ist für den Text und Elses inneren Monolog sehr charakteristisch:

*Ich bin **ja** nicht schuld.
 Der Onkel ist **ja** ein Geizkragen.
 Es ist **ja** gar nicht wahr.
 Erschießen und Kriminal, all die Sachen gibt's **ja** gar nicht.
 Es ist **ja** ganz einfach. Ein paar Worte ganz nonchalant, das ist ja mein Fall, ›hochgemut‹, –
 Es ist **ja** auch eine.
 Ich hab' **ja** eigentlich zu nichts Talent.*

Diese Partikel *ja* wird in der Bedeutung *wie du weißt* verwendet (Duden 2005:598). Solche Partikeln werden vor allem in Dialogen gebraucht oder in konzeptuell mündlichen Texten und signalisieren meist eine Nähe-Relation zwischen den Partnern (Hentschel 1986:238 ff.). Besonders interessant ist der Gebrauch dieser Partikel in den Passagen des Briefes von Elses Mutter, in denen sich die Mutter direkt an Else wendet. Dort ist ihre Funktion deutlicher und, da es sich hier um zwei Kommunikationspartner handelt, ist eine weitere für uns interessante Funktion zu beobachten. Anders gesagt, am Gebrauch dieser Partikel kann man die Strategie der Mutter erkennen.

In dem und mit dem Brief will die Mutter Else bitten und davon überzeugen, dass Else bei Herrn Dorsday um Geld bittet. An sich ist das eine heikle Sache und im Normalfall – wie bereits gesagt – nur im Rahmen der Nähe-Relation möglich. Aus dem Grund erwähnt die Mutter ihre Familienangehörigen und Freunde, an die sie sich jedoch in diesem Moment wegen Geld nicht wenden kann. Die Strategie der Mutter ist, die Lage zu Hause drastisch zu präsentieren und so bei Else Betroffenheit und Empathie zu erwecken und sie davon zu überzeugen, dass die ganze Angelegenheit auch ihre persönliche ist. Die Mutter appelliert deshalb an gemeinsames Wissen. So beginnt sie den Brief mit einer sehr persönlichen und emotionalen Anrede *mein liebes Kind*, der die Ankündigung einer schlechten Nachricht folgt. Weiter beschreibt sie ihren Körperzustand und appelliert an Elses Liebe zu den Eltern. Im Brief selbst benutzt Elses Mutter folgende Formulierungen:

*Dich hat er **ja** immer besonders gern gehabt
 Papa hätte ihm **ja** einfach telegraphieren können
 Papa hatte **ja** anfangs Bedenken gehabt
 Vor Tante Emma laß dir um Gottes willen nichts merken, es ist **ja** traurig genug, daß man sich in
 einem solchen Fall an die eigene Schwester nicht wenden kann, aber da könnte man **ja** ebenso-
 gut zu einem Stein reden. Mein liebes, liebes Kind, mir tut es **ja** so leid, daß du in deinen jungen
 Jahren solche Dinge mitmachen mußt*

In diesen Beispielen wird *ja* ebenfalls in der Bedeutung *wie du weißt* gebraucht, was für die Textanalyse folgendes bedeutet: Die Mutter unterstellt Else unauffällig, dass sie mit den im Brief genannten

Informationen schon vertraut ist und damit rechnet, dass Else ihren Beweggründen zustimmt. In den nächsten Belegen ist das noch deutlicher und expliziter:

Du weißt ja, wie der Baron den Papa hochschätzt, ja geradezu liebt. (S. 329)

Du weißt ja, Kind, du bist ja klug, wir waren ja, Gott sei 's geklagt, schon ein paar Mal in einer ähnlichen Situation. (S. 329)

Du weißt ja, wie oft Dorsday in früheren Jahren zu uns gekommen ist. (S. 329)

All diese Unterstellungen hat Else, während sie den Brief gelesen hat, nicht einmal bestätigt, sondern manchmal negiert:

*Dich hat er ja immer besonders gern gehabt – **Hab' nichts davon gemerkt.** Die Wange hat er mir gestreichelt, wie ich zwölf oder dreizehn Jahre alt war.* (S. 330)

*Der eine von ihnen war einmal Papas bester Freund. Du kannst dir denken, wen ich meine. – **Ich kann mir gar nichts denken. Papa hat so viel beste Freunde gehabt und in Wirklichkeit keinen. Warnsdorf vielleicht?*** (S. 331)

Doch Else wehrt sich eigentlich nicht und die Mutter übernimmt die Kontrolle über ihre epistemische Autorität, indem sie für Else bestimmt, was Else weiß und was nicht. Das ermöglicht der Mutter auch die abschließende Aufforderung:

Also sprich sofort mit Dorsday, ich beschwöre dich und telegraphiere sofort, wie es ausgefallen ist. Vor Tante Emma laß dir um Gottes willen nichts merken. (S. 331)

Am Ende sagt Else nur:

Ja, das weiß ich schon. (S. 331)

Das kann zweierlei bedeuten: Erstens, dass sie dem ganzen Briefinhalt zustimmt und sagt: „Ja, ich weiß es“, wobei sie damit in etwa meint: „Das gebe ich zu“, als wäre sie gerade gedrängt dazu. Oder es kann bedeuten, dass sie sich mit dem Satz auf die letzten Sätze des Briefes bezieht, und innerlich sagt: „Ja, das weiß ich schon, aber alles davor ist mir nicht so bekannt“. Danach folgt der Satz, an dem eindeutig zu erkennen ist, dass Else ihre Aufgabe verstanden hat, und nur noch die Art und Weise fraglich sind:

Also, ich soll Herrn Dorsday anpumpen...

Die zahlreichen modalisierenden Ausdrücke zeugen von Elses Unsicherheit und Unwissen – auch von Naivität. Sie stellen die Grundvoraussetzung der Entmündigung von Else seitens ihrer Mutter dar, die Else dazu bringt, zunächst den unbekannteren älteren Herrn Dorsday um Geld zu bitten und dann ratlos auf sein Angebot einzugehen.

5. Fazit

An ausgewählten Belegen aus dem Text konnte gezeigt werden, welche Rolle der Aspekt der Nähe- und Distanz-Relationen in Schnitzlers Novelle spielt. Wichtig war auszuprobieren und zu zeigen, dass man mit diesen fünf Typen solcher Relationen einen literarischen Text einer sprachwissenschaftlichen Analyse unterziehen und dabei Ergebnisse bekommen kann, die zur Deutung bzw. zum Verständnis des Textes beitragen können. Die sprachwissenschaftliche Analyse dieser Erzählung vor dem Hintergrund der fünf genannten Typen der ND-Relationen: räumliche, zeitliche, soziale, emotionale und kognitive, liefert uns m. E. einige relevante Ergebnisse. Es konnte gezeigt werden, dass die räumliche ND-Relation nicht primär dazu da ist, die Situation räumlich zu definieren,

sondern vielmehr im metaphorischen Sinn verstanden werden sollte, also, dass Else zu den älteren Herren keine Beziehung hat oder haben möchte. Insgesamt wird durch diese Analyse klar, dass soziale Relationen für Else wesentlich sind. Sie thematisiert sie immer wieder, indem sie über die Anreden nachdenkt und sich über manche wundert und sie gar ablehnt. Und genau hier entsteht der Konflikt, als sie die Aufgabe bekommt, sich mit einem älteren Herrn auf eine Nähe-Relation einzulassen: von ihm das Geld zu erbitten und sich vor ihm nackt zu zeigen. Dass Else dabei unter Zeitdruck steht, also wenig Zeit zum Handeln hat, gehört zum Konflikt in ihr. In diesem Sinne ist auch die Zeit schon ein wichtiger Aspekt, der bei Else für Verwirrung sorgt. Es lässt auf Elses Natur schließen: Else ist nicht jemand, der plötzliche Veränderungen einfach hinnimmt. Im Gegenteil – sie wird durch sie verunsichert, stellt sich viele Fragen, mit denen sie versucht die Situation zu verstehen, was ihr bei Extremsituationen offensichtlich nicht gelingt. Darunter leidet sie, verliert die Kontrolle über ihr Leben und ergibt sich ihrem Schicksal.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

SCHNITZLER, Arthur (1961): *Gesammelte Werke. Die erzählenden Schriften*. 2 Bde. Frankfurt am Main zugänglich unter: <http://www.zeno.org/Lesesaal/N/9781484097748?page=0> [12.10.2014].

Sekundärliteratur:

DIERSCH, Manfred (1977): *Empiriokritizismus und Impressionismus*. Berlin.

DUDEN (2005): *Die Grammatik*. Mannheim.

FEILKE, Helmuth (2010): Schriftliches Argumentieren zwischen Nähe und Distanz – am Beispiel wissenschaftlichen Schreibens. In: AGEL, Vilmos / HENNIG, Mathilde (Hrsg.): *Nähe und Distanz im Kontext variationslinguistischer Forschung*. Berlin, S. 209–231.

HENTSCHEL, Elke (1986): *Funktion und Geschichte deutscher Partikel. Ja, doch, halt und eben*. Tübingen.

KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf (1985): Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. In: *Romanistisches Jahrbuch*, Nr. 36, Berlin; New York, S. 15–43.

SANDHÖFER-SIXEL, Judith (1988): *Modalität und gesprochene Sprache. Ausdrucksformen subjektiver Bewertung in einem lokalen Substandard des Westmitteldeutschen*. Stuttgart.

WEINRICH, Harald (2001): *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. München.

Ehefrau oder Mutter?

Zur Darstellung der böhmischen Königin Margarethe von Österreich bei Franz Grillparzer und Vlastimil Vondruška

Miroslav URBANEC

Abstract

Wife or Mother? The representation of the Bohemian Queen Margaret of Austria in the work of Franz Grillparzer and Vlastimil Vondruška

The tragedy 'König Ottokars Glück und Ende' by the Austrian poet Franz Grillparzer is often viewed as an exclusively male drama. Nevertheless, it does contain female characters, including the two wives of the Přemyslid King Otakar I – Margaret of Austria and Kunigunda of Galicia. The first of these in particular is a somewhat ambiguous character, whose interpretation raises a number of questions. The aim of this study is to outline the problems associated with interpreting the character of Margaret and to find a character in Czech historical literature who is similar to Grillparzer's Margaret.

Keywords: Franz Grillparzer, Vlastimil Vondruška, King Otakar I, Margaret of Austria

1. Einleitung

Franz Grillparzers Trauerspiel ‚König Ottokars Glück und Ende‘ wird oft als ein Stück über zwei starke Männer, Ottokar von Böhmen und Rudolf von Habsburg, interpretiert, von denen der erstgenannte die tyrannische Willkür und der letztgenannte die gottgewollte Ordnung personifiziert. Neben diesen zwei Männerfiguren erfreuen sich traditionell einer größeren Aufmerksamkeit noch der Bösewicht und Königinnenverführer Zawisch und – wegen seines Lobliedes auf Österreich – der dichtende Chronist Ottokar von Horneck, während die anderen Figuren einschließlich aller Frauenrollen im Schatten bleiben. Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht die Rezension aus der ‚Neuen Freien Presse‘ vom 2. November 1933, in der Felix Salten über den ‚König Ottokar‘ „trotz mancher episodischer Frauenrollen“ als über „ein Männerstück“ spricht (vgl. URL 1). Dass diese Lesart irreführend ist, hat spätestens Henry U. Gerlach ausgesprochen, der die einzelnen, in Grillparzers Trauerspiel namentlich auftretenden Frauenfiguren gezählt und zwei von ihnen besonders hervorgehoben hat: die Königinnen Margarethe von Österreich und Kunigunde von Massovien, die erste und die zweite Ehefrau des Titelhelden. Während Königin Kunigunde schon aufgrund ihres negativ

konnotierten Namens sowie aufgrund ihrer exotischen Unangepasstheit an die „zivilisierten“ Sitten an dem möchtegernwestlichen Hof in Prag als eine böse, lüsterne und machthungrige Ehebrecherin interpretiert wird,¹ kommt ihre Vorgängerin an Ottokars Seite viel glimpflicher davon. Sie gilt als das gute, zivilisierte und weibliche Pendant zu der halbbarbarischen und amazonenhaften Ungarin, die die Bühne in Männerkleidung betritt und deren Weiblichkeit von Ottokar selbst in Frage gestellt wird: *Gott hat das Weib aus weichem Ton gemacht/ Und: Milde zugenannt; was bist denn du* (KO:485)? Beredt sind in dieser Hinsicht die Worte, mit denen Rudolf von Habsburg den in eine ausweglose Situation geratenen Ottokar an die angeblich heile Vergangenheit erinnert:

*O Ottokar, es war 'ne schöne Zeit,
als wir, aus Preußen rückgekommen, saßen
Im Söller Eures Schlosses am Hradschin,
Von künftigen Tagen, künftigen Taten sprachen!
Bei uns saß damals Königin Margrethe –
Wollt Ihr sie sehen? Margrethen sehen?*

(KO:466 f.)

Dass diese Interpretation zu simplifizierend und die Figur Margarethes viel widersprüchlicher ist, leuchtet dem Leser vor allem durch die aufmerksame Lektüre jener Stellen ein, in denen Margarethe über ihre Beziehung zu Ottokar spricht. Aufschlussreich erscheint in diesem Kontext auch ein Vergleich mit Richard Wagners Oper ‚Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg‘. Auch hier bewegt sich der Titelheld zwischen zwei Frauenfiguren, die auf den ersten Blick nicht unterschiedlicher sein können: die ätherische Landgrafennichte Elisabeth und die dämonische Liebesgöttin Venus. Dass dieser erste Blick hier ebenso täuschend ist wie bei Grillparzer, erkennt man nur bei einem sehr aufmerksamen Blick auf die in den Regieanweisungen des Komponisten beschriebene Gestik.

2. Margarethe von Österreich und Elisabeth von Thüringen bei Franz Grillparzer und Richard Wagner. Berührungspunkte

Berührungspunkte zwischen Grillparzers Margarethe und Wagners Elisabeth gibt es mehrere. Das ist bereits durch die Geschichte bedingt. Die historischen Vorbilder beider Frauenfiguren waren Zeitgenossinnen, Margarethe von Österreich (1204/1205–1266)² war nur zwei oder drei Jahre älter als Elisabeth von Thüringen (1207–1231), und zwischen den Uraufführungen von Grillparzers Trauerspiel und Wagners Oper liegen genau zwanzig Jahre (1825 und 1845). Grillparzers Margarethe wird in der Regel als eine heiligenhafte oder gar märtyrerhafte Figur dargestellt, als eine moralische Instanz – nach der Ansicht von Dagmar C. G. Lorenz sogar die einzige moralische Instanz, die in punkto Moral auch dem angeblich gerechten, von Lorenz aber als habgierig und maniakalisch gesehene Rudolf von Habsburg turmhoch überlegen ist (vgl. Lorenz 1986b:118 und 122) –, die von ihrem Mann wegen einer jüngeren Frau verlassen wird und sich doch ohne jede Spur von

¹ Brigitte Prutti z. B. sagt zum Namen Kunigundes: „Es ist der Name der historischen Gestalt, der durch seine literarische Verwendung in der zeitgenössischen Ritterdramatik die Konnotationen der manipulativen Femme fatale gewinnt“ (Prutti 2013:332). Henry U. Gerlach macht in diesem Kontext vor allem auf die von den Interpreten des ‚König Ottokar‘ wenig beachtete Ballade ‚Der Handschuh‘ von Friedrich Schiller aufmerksam und meint in der skandalösen Behandlung des Ritters Delorges durch ‚Fräulein Kunigund‘ eine deutliche Parallele mit der demütigenden Behandlung des geschlagenen Ottokar durch Königin Kunigunde zu entdecken (vgl. Gerlach 1997:27). Die negative Interpretation der Figur Kunigundes wird auch durch den Einblick in Grillparzers wichtigste Quelle, nämlich die ‚Steirische Reimchronik‘ des Ottokar aus der Gaal, der für die historische Kunigunde von Halitsch lediglich Verachtung übrig gehabt hat, kräftig unterstützt (vgl. Kofránková 2003:66). Arnošt Kraus z. B. führt Kunigundes Charakter eindeutig auf Grillparzers Lektüre der Reimchronik zurück: „Ihre [Kunigundes – Anm. M. U.] Charakteristik ist mehr als irgendeine andere aus der Ottokar-Chronik entnommen“ (Kraus 1999:356).

² Ein anderer Name, unter dem die österreichische Herzogin und erste Frau des böhmischen Königs Přemysl Otakar II. in der Geschichtsschreibung bekannt ist, ist Margarethe von Babenberg. Die vorliegende Studie hält der Übersichtlichkeit zuliebe an dem von Grillparzer gebrauchten Namen Margarethe von Österreich fest und benutzt die Form „von Babenberg“ nur in Bezug auf die ähnlichen Figuren in der tschechischen Literatur.

Hass und Rachedurst für ebendiesen Mann einsetzt. Eine „leidgeprüfte“ und zugleich „erhabene Königin des Leides“ (vgl. Kindermann 1972:339 sowie Fuerst 1958:111), die sich selbst als „unselige Königin der Tränen“ bezeichnet (vgl. KO:402) und noch am Ende, als der untreue Mann seinen letzten, im Voraus verlorenen Kampf ausficht, wie „aus lichtem Äther herabgestiegen“ kommt (vgl. Tannhäuser:2. Aufzug), um für ihn, der von seiner zweiten Frau schmähsch verlassen wurde, das Leben zu erleiden. Das glückt ihr zwar nicht mehr, aber an ihrem Sarg, der mitten auf das Schlachtfeld gebracht wird – sehr zum Verärgern von Arnošt Kraus, der darin ein die Grenzen überschreitendes „Bestreben um Theatralik“ gesehen hat (vgl. Kraus 1999:338 f.) –, geht der Tyrann schließlich in sich und wird „sanft“ (vgl. KO:507). Wagners Elisabeth nimmt – zumindest in den von Hans Mayer angeprangerten, als manipuliert gesehenen Aufführungen des „Stadttheater-, Tannhäuser“ (vgl. Mayer 1978:409) – ebenfalls die Züge einer Heiligen, die einen von ihr innig geliebten, jedoch treulosen Mann, den aufrührerischen Minnesänger Tannhäuser, durch einen persönlichen Einsatz vor der aufgebrachten Menge in Schutz nimmt, sein Leben erleidet und seine Seele durch den eigenen Opfertod vor der ewigen Verdammnis rettet. Ihr Name, der als der Name eines Engels beschworen wird – so wenn Wolfram dem verzweifelt in die Arme der dämonischen Venus eilenden Tannhäuser zuruft: *Ein Engel bat für dich auf Erden – bald schwebt er segnend über dir: Elisabeth* (Tannhäuser:3. Aufzug) –, bannt die bösen Geister. Am Sarg der gerade entschlafenen Fürstin, der – gleich wie bei Grillparzer im entscheidenden Augenblick – auf die Bühne gebracht wird, ruft Tannhäuser die Entschlafene als eine Heilige: *Heilige Elisabeth, bitte für mich* (Tannhäuser:3. Aufzug)!

Berührungspunkte zwischen beiden Fürstinnen gibt es auch in punkto Missverständnis und Fehlinterpretation. Bei Grillparzers Margarethe weist Henry U. Gerlach auf die angebliche Verweigerung hin, mit der die Königin ihrem Mann von Beginn an begegnet sein will und die sie in einem Gespräch mit Rudolf von Habsburg wie folgt formuliert: *[...] ich bin kinderlos, / Und ohne Hoffnung je ein Kind zu säugen; / Weil ich nicht will, weit mehr noch, als nicht kann* (KO:402)! Gerlach stellt diese interessante Behauptung, die in der vorliegenden Studie noch eine Rolle spielen wird, in Frage und lehnt die Vorstellung über die keusche und leidenschaftslose Margarethe, die sogar angesichts ihrer jüngeren Rivalinnen wie Berta oder Kunigunde weder Eifersucht noch Versagensängste kennt, als unwahrscheinlich ab (vgl. Gerlach 1997:17 f.). Auch bei Wagners Elisabeth entpuppen sich die vordergründigen Entlehnungen aus der Vita einer Heiligen bei einem genaueren Hinsehen als „nicht eigentlich christlich“ verstanden (vgl. Mayer 1978:58). Die unscheinbare Geste, mit der die angebliche Heilige dem alle Sterilität des „tugendhaften“ höfischen Minnesangs ablehnenden Tannhäuser „ihren Beifall zu bezeigen“ versucht (vgl. Tannhäuser: 2. Aufzug, Regieanweisung), ist trotz ihrer Momenthaftigkeit von so offensichtlicher Bedeutung, dass der Wagnerenkel Wieland in Bezug auf seine ‚Tannhäuser‘-Inszenierung aus den 1960er Jahren über „eine fundamentale Richtstellung der Figur der Elisabeth“ als über einen besonderen Anreiz gesprochen hat:

„Im mittelalterlichen Sinne mag Elisabeth die Jungfrau sein, deren sogenannte ‚reine‘ Liebe der sündhaften, aus Wollust und Sinnenrausch stammenden Liebe der Liebesgöttin Venus entgegengesetzt ist. In Wahrheit aber ist ihre psychologische Frage viel komplizierter. Elisabeth ist wohl eine Jungfrau, aber eine wissende Jungfrau. Sie liebt Tannhäuser mit der ganzen Frische des Mädchens, das keineswegs mehr unwissend ist. Sie will Tannhäusers Frau werden, wenn auch unter der Obhut der Heiligen Jungfrau.“ (Mack 1976:111 f.)

Die Sexualität spielt in beiden Fällen, sowohl bei Margarethe als auch bei Elisabeth, eine wichtige Rolle, sei sie auch durch eine scheinbare Enthaltensamkeit kaschiert oder als eine aufopferungsbereite Hingabe getarnt. Weder Grillparzers Margarethe noch Wagners Elisabeth ist eine Heilige, trotz der wiederholten Versuche, sie als solche zu interpretieren und auf der Bühne darzustellen.

Das Ziel der vorliegenden Studie besteht jedoch nicht darin, Grillparzers Margarethe mit Wagners Elisabeth zu vergleichen und über die (Schein-) Heiligkeit beider Figuren zu resümieren (wenngleich dieser Vergleich eines Aufsatzes wert wäre). Stattdessen wird nach einem tschechischen literarischen Werk gefragt, in dem die erste Frau Přemysl Otakars II. eine mit Grillparzers

Margarethe vergleichbare Rolle spielt. Der Vergleich beider Figuren ist das Ziel dieser Studie und die zu beantwortenden Fragen lauten wie folgt: Wie wird die Beziehung zwischen den ungleichen Ehepartnern Ottokar und Margarethe dargestellt? Welche dramaturgische Wirkung hat in dem jeweiligen Text die Scheidung des Königs von seiner ersten Frau? Wie wird Margarethes Beziehung zu den österreichischen Ländern dargestellt? Wie kontrastieren die zwei ungleichen Königinnen – Margarethe und Kunigunde?

3. Margarethe von Österreich als Figur in der neueren tschechischen Literatur

Die neuere tschechische Literatur behandelt Margarethe von Österreich (tschechisch: Markéta Babenberská) recht stiefmütterlich. Der expressionistische Dramatiker František Zavřel, der das erste, nach dem Ersten Weltkrieg und der Entstehung der Tschechoslowakei geschriebene Drama über Přemysl Otakar II. verfasst haben dürfte, erwähnt Margarethe nur dreimal, sozusagen im Nebenbei, wobei er in der ersten Erwähnung den Namen der Königin fälschlich als Anna angibt. Als Figur tritt Margarethe in seinem Stück nicht auf (vgl. Zavřel 1921:18, 24 und 28). Vladislav Vančura widmet in seinen ‚Bildern zur Geschichte der tschechischen Nation‘ der Babenbergerin drei kurze Kapitel (vgl. Vančura 1946:177 ff., 204 f. und 213 ff.). Jiří Mařánek, der zu derselben Zeit einen Roman über Závíš von Falkenstein geschrieben hat, erwähnt Margarethe kein einziges Mal, während Nina Bonhardová in ihrem Roman ‚Das königliche Los‘ die erste Frau Přemysl Otakars II. mit einigen wenigen Absätzen abtut, ohne sie persönlich auftreten zu lassen (vgl. Bonhardová 1977:26, 28 ff. und 105). Mehr Interesse widmet František Neuzil der österreichischen Herzogin und böhmischen Königin. In seinem Roman ‚Der feurige Herbst‘ ist Margarethe zwar nur eine Nebenfigur, da der Fokus des Romans auf den Irrungen und Wirrungen im (Liebes-) Leben der Königin Kunigunde liegt, tritt aber im Verlauf der Romanhandlung zweimal persönlich auf. Das Porträt Margarethes, das Neuzil zeichnet, kann jedoch von dem bei Grillparzer anzutreffenden Bild der „guten Königin Margarethe“ kaum unterschiedlicher sein. Zunächst ist auch hier von einer älteren Frau und ehemaligen Nonne die Rede, die neben dem jugendlichen König wie seine Mutter aussieht und deren mit Versöhnlichkeit gepaarte Nachsicht gegenüber der gleich nach der Hochzeit beginnenden Untreue ihres lebenshungrigen Ehemannes Bewunderung hervorruft (Neuzil 1973:80 f. und 82). Auch die Tränen werden erwähnt, mit denen sie den Prager Hof verlassen haben dürfte, nachdem sie von dem König mit einem „erloschenen Vulkan“ verglichen worden ist (vgl. ebenda:103). Es wird spekuliert, ob sie mit Přemysl Otakar je geschlafen hat (vgl. ebenda:88), zumal Bischof Bruno den jungen Ehemann unmittelbar nach der Trauung vieldeutig fragt: *Mein König! [...] Wo steht es geschrieben, dass du mit Margarethe das Bett teilen wirst* (ebenda:81)? Es wird aber auch spekuliert, ob der Verzicht Margarethes auf den König und den an dessen Seite geteilten Thron wirklich freiwillig war und ob die nach der Trennung vergossenen Tränen indes nicht Flüchen und Wutausbrüchen gewichen sind (vgl. ebenda:103). Dass diese Spekulationen nicht unbegründet sind, belegen schließlich die zwei persönlichen Auftritte Margarethes, die – mehr kann sich Neuzil von Grillparzer nicht unterscheiden³ – mit einem freundschaftlichen und sogar verschwörerischen Gespräch der Babenbergerin mit dem Rosenberger Závíš verbunden sind. Anders als bei Grillparzer ist Margarethe bei Neuzil keine selbstlose Dulderin, sondern eine macht- und besitzbewusste Frau, die nach Triumphen dürstet und sich nicht immer durch klare Vernunft leiten lässt. Bereits bei ihrem Einzug in Prag hat sie der

³ Bei Grillparzer sind es gerade die Rosenberger, die an einer schnellen Scheidung des Königs von Margarethe ganz besonders interessiert sind, da sie auf eine darauffolgende Heirat des Geschiedenen mit Bertha von Diedicz, einer von ihnen, hoffen. Margarethe hat das Spiel der Rosenberger durchschaut. Zu Rudolf von Habsburg sagt sie jedenfalls: *Seit lange sah ich sie, die bösen Engel/ Des Königs, meines Herrn, verstohlen reißen/ An den nur allzuschwachen Banden, die/ Kaum Ottokarn noch fesselten an mich./ [...] Sie waren es, die dieser Ehe Trennung/Mit unermüdlicher Geschäftigkeit,/ Und ohne Auftrag fast des Königs trieben;/ Denn eine ihres Hauses hofften sie/ Zu setzen auf der Böhmen Herrscherthron [...]* (KO:401; vgl. auch Politzer 1972:173 sowie Enzinger 2002:175 f.).

Königstante Anežka – ihrer einstigen Rivalin im Kampf um die Hand des Kaisersohnes Heinrich – einen triumphierenden Blick zugeworfen (vgl. ebenda:109). Zu Závíř, der in ihren Augen Tücke bemerkt und dessen anfängliche Anteilnahme nach der Berührung ihrer kalten Hand einem Gefühl des Abscheus weicht, gesteht Margarethe ihren Hass gegen den Mann, der sie verlassen hat (vgl. ebenda:171). Mehr noch: Sie will gegen Přemysl Otakar einen Aufstand in Österreich anzetteln und wirbt für dieses Ziel auch unter den Rosenbergen. Diese wollen sich aber zu nichts verpflichten und Margarethe muss unverrichteter Dinge nach Österreich zurückkehren. Die Verschwörung wird schließlich aufgedeckt und die Anstifterin soll sich, wie man munkelt, auf ihrer Burg selbst das Leben nehmen (vgl. ebenda:169 ff. und 172 ff.).

Bei der Schilderung der Verschwörung gegen Přemysl Otakar legt Neuzil eine enge Verbindung zwischen der Babenbergerin und den österreichischen Adeligen nahe, die (auch) ihr zuliebe einen Aufstand gegen den mächtigen König riskieren wollen. Diesen Moment findet man in Grillparzers ‚König Ottokar‘ wieder, allerdings unter umgekehrten Vorzeichen: Die österreichischen Vasallen fallen von Ottokar nach dessen Scheidung von Margarethe ab, während diese ihre Übergabe der österreichischen Länder an den böhmischen König wiederholt und weiterhin ihren guten Willen zeigt. Ottokars Scheidung von seiner ersten Frau ist der Wendepunkt des Dramas – angedeutet schon von Grillparzer selbst, der in seinem Vergleich von Přemysl Otakar und Napoleon über „die Trennung ihrer ersten Ehe“ als über „den Wendepunkt von beider Schicksal“ gesprochen hat (vgl. Pörnbacher 1969:58 f.), und wiederholt von den Interpreten des ‚König Ottokar‘, die in der Scheidung des Böhmenkönigs von seiner österreichischen Frau „den Anstoß für die Entwicklung der Handlung“ und „die prima causa des ganzen Dramas“ sehen wollen (vgl. Steinhagen 1970:457 f.). Die Vertreibung Margarethes durch Přemysl Otakar als Wendepunkt im Leben des Letztgenannten findet man – wenn auch in subjektiv gebrochener Form – auch im Roman ‚Der Ritterkönig‘ von Vlastimil Vondruška.⁴ Sagt doch der fiktive Erzähler der Geschichte, ein gelehrtes Mitglied der altböhmischen Adelsfamilie von Lichtenburk, zu den von ihm beobachteten, negativen Veränderungen im Charakter Přemysl Otakars:

Auf jeden Fall steht fest, dass Přemysl sich verändert hat. In seinen jungen Jahren war er zwar ungestüm und ungeduldig, aber er handelte nicht ohne Überlegung, auch wenn sich das scheinbar ausschließt. Aber er hatte das Vorbild seines Vaters vor Augen und richtete sich zunächst danach. Er war auch freundlicher zu seiner Umgebung. Aber je älter er wurde, desto hartnäckiger war er und umso mehr verletzte er die Menschen in seiner Umgebung. Und was am schlimmsten ist, er begann jene zu verletzen, die ihm jahrelang treu waren und ihm halfen. Meines Erachtens begann er damit, nachdem Margarethe von Babenberg ihn verlassen hatte. Oder besser gesagt, nachdem er sie vertrieben hatte. (KR:473)⁵

Die folgenden Sätze von Vondruškas Chronisten, in denen er die geschilderte Veränderung im Charakter des früher so freundlichen Königs dessen zweiter Frau Kunigunde zuspricht, hätte auch Grillparzer seinem Chronisten Horneck in den Mund legen können: *Kunigunde war meiner Ansicht nach eine verwöhnte, egoistische, herrische und dumme Frau. [...] Sie wäre meiner Ansicht nach gewiss eine gute Konkubine gewesen, aber eine Königin von Böhmen (KR:474)?*

⁴ Vondruškas Roman ist der dritte Teil der ambitionierten Tetralogie ‚Přemyslovská epopej‘, die als eine fiktive Chronik angelegt ist und die Epoche der letzten Přemysliden auf dem böhmischen Thron schildert. Als einen der Gründe für die Verfassung dieser Romanreihe gibt Vondruška die schwache Berücksichtigung der böhmischen Geschichte des 13. Jahrhunderts durch die heutigen Medien an (vgl. URL 2). Auch die Nicht-Berücksichtigung dieser Epoche durch den Klassiker des tschechischen historischen Romans Alois Jirásek soll für Vondruška ein wichtiger Impuls gewesen sein (vgl. URL 3). ‚Přemyslovská epopej‘ erschien in den Jahren 2011 bis 2013 und wurde zu einem großen Erfolg.

⁵ Alle zitierten tschechischen Texte wurden vom Autor der vorliegenden Studie übersetzt.

4. Margarethe von Österreich und Markéta Babenberská bei Franz Grillparzer und Vlastimil Vondruška. Ein Vergleich

Bei Grillparzer wird die Beziehung zwischen Ottokar und Margarethe gleich zu Beginn des Trauerspiels als reine Vernunftheirat beschrieben, wohlgermerkt von Margarethe selbst. In ihrem großen Dialog mit Rudolf von Habsburg erzählt sie von der Not ihres durch Krieg und Raubzüge der Nachbarn verwüsteten Landes, von ihrer anfänglichen, durch die Trauer über den Tod ihres ersten Ehemannes verursachten „Taubheit“ gegenüber „dem allgemeinen Elend“ und von der – unabhängig von ihr getroffenen – Entscheidung der österreichischen Stände, im Ausland einen neuen Herrscher zu suchen: *Da tagten sie, die Herrn, zu Triebensee./ Wie sie dem Wesen einen Vogt gewannen [...]* (KO:404). Diesen neuen Herrscher finden die österreichischen Landesherren in Ottokar, den sie der trauernden Witwe als ihren zukünftigen Ehemann vorstellen. Von der Forschungsliteratur zum ‚König Ottokar‘ werden hierbei oft zwei interessante Details unberücksichtigt gelassen: Erstens ist es die Tatsache, dass Ottokar keinesfalls der erste oder sogar einzige Heiratskandidat ist. Die in Triebensee tagenden österreichischen Stände schicken ihre Boten zunächst *ins Meißnerland./ Von dort her einen Fürsten sich zu holen./ Konstanziass, der Babenbergrin, Sohn* (KO:404). Die Boten werden aber von Ottokars Vater, König Wenzel, gefangengenommen und der „listige“ König verschafft „mit Bitten, Drohn, Versprechen und Geschenken“ seinem Sohn die Herrschaft über Österreich, die dann durch die Heirat des Letztgenannten mit Margarethe nur noch legitimiert wird (vgl. KO:404). Zweitens bleibt oft unbeachtet, dass Margarethe, „gedenkend [ihres ersten] Gatten“, dieses Arrangement zunächst resolut (*Nein!*) ablehnt und erst, nachdem man ihr „das Glut-versengte Land“ gezeigt hat, in die Heirat einwilligt (vgl. KO:404). Die Verbindung von Ottokar und Margarethe erscheint somit nicht nur als eine bloße Vernunftheirat, wie sie in den königlichen Häusern bis ins 20. Jahrhundert gang und gäbe war, sondern auch als ein Werk physischer und psychischer Gewalt. Der Ausschluss der Liebe aus einer unter solchen Umständen geschlossenen Ehe, und zwar für immer, scheint logisch, ohne dass das Ende dieser Ehe gleich vorprogrammiert sein müsste. Margarethe gibt gegenüber Rudolf von Habsburg offen zu, den ihr regelrecht aufgezwungenen Mann nie geliebt zu haben, ein bloßes Nebeneinanderleben ohne jegliche Gefühle lehnt sie jedoch ab:

*Ich hab ihn nie geliebt;
Ich dachte nie, ob ich ihn lieben könnte:
Doch sorgt ich still für ihn, und wie ich sorgte,
Fand ein Gefühl sich mir im Innern ein
Das allen Schmerz der Liebe kennt, wenn auch
Nichts von der Liebe Glück. So wars mit uns.*

(KO:405)

Fügt man dieser Aussage noch die Gewissensbisse der Königin über die Verletzung des nach dem Tod ihres ersten Ehemannes abgelegten Gelübdes, sich nie wieder zu vermählen,⁶ sowie ihren angeblich willentlichen Verzicht auf die Kinder hinzu (vgl. KO:402 und 405), so drängt sich einem sofort die Frage auf, „ob Ottokars Ehe mit [...] Margarethe jemals sexuelle Intimität [eingeschlossen

⁶ Heinz Politzer und Peter Kubitschek sehen in dem Bruch des – wenngleich nicht „feierlich“ abgelegten – Gelübdes, sich nie wieder von „Manneshänden berühren“ zu lassen (vgl. KO:405), die Schuld Margarethes (vgl. Politzer 1972:172 f.). Kubitschek stellt das Recht der Königin in Frage, über andere Figuren moralische Urteile zu fällen (vgl. Kubitschek 1989:161 f.), und meint sogar: „War Margarete Ottokar Mittel zum Zweck, so war auch er ihr nur Mittel zum Zweck – wie sie beide Mittel landes- und machtpolitischer Zweck waren“ (Ebenda:163). Dagegen verteidigen Emil Staiger und Rolf Geißler das Vorgehen Margarethes. Staiger spricht zwar in Bezug auf das gebrochene Gelübde ebenfalls von einer Schuld, die Margarethe ihrer Kontrahentin Kunigunde ähnlich und mit ihrem Mann Ottokar verwandt macht (vgl. Staiger 1991:81), sieht aber in dem aus Erbarmen erwachsenden Bruch eines privaten Gelübdes einen Ausdruck der Demut, „welche die Schuld des Lebens auf sich nimmt und auch das Unglück, das unfehlbar der Schuld entspringt, als Sühne gefasst erträgt und billigt“ (ebenda:82). Geißler, der in Margarethe „eine nicht-subjektivistische Person“ erkennt, sieht in ihrem Bruch mit der früheren, privaten Absicht zugunsten des Gemeinwohls einen Beweis für seine Behauptung, „dass (Margarethe) ohne jeglichen Ehrgeiz ist. [...] So hält sie sich nicht sklavisch, formalistisch an selbstaufgelegte Gebote, sondern bleibt immer der großen Linie ihrer Grundauffassung (Opferbereitschaft zugunsten des Ganzen – Anm. M. U.) treu“ (Geißler 1987:91).

hat]“ (Gerlach 1997:17). In diesem Punkt ist sich die Forschung nicht einig. Während Heinz Politzer, Dagmar C. G. Lorenz und Rolf Geißler davon ausgehen, dass Margarethe ihr Enthaltensamkeit gebietendes Gelübde doch noch „gehalten hat, wenn auch auf ihre Weise“ (Politzer 1972:172; vgl. auch Lorenz 1986b:118 sowie Geißler 1987:91 f.), polemisiert Henry U. Gerlach gegen diese Annahme. Er bezweifelt die in den Versen: [...] *ich bin kinderlos,/ Und ohne Hoffnung je ein Kind zu säugen;/ Weil ich nicht will, weit mehr noch, als nicht kann* (KO:402), implizierte Behauptung, Margarethe habe Ottokar geheiratet und sich ihm zugleich verweigert (vgl. Politzer 1972:173), und nennt für seinen Unglauben an die nonnenhaft lebende und höchstens einer mütterlichen oder schwesterlichen Liebe fähigen Margarethe triftige Gründe: Erstens ist es die Tatsache, dass eine auf sexueller Verweigerung beruhende Ehe aus kanonischer Sicht von Anfang an ungültig wäre „und die fragwürdigen Gründe wie entfernte Blutsverwandtschaft [...] oder das Gelübde, nicht wieder zu heiraten [...], [...] nicht herangezogen werden [brauchten] (Gerlach 1997:18), um diese Ehe wieder aufzulösen.⁷ Vor allem ist es jedoch Gerlachs Ansicht nach die offensichtliche Sympathie lenkung zugunsten der Figur Margarethes (insbesondere im Vergleich mit der Figur Kunigundes), die eine nicht vollzogene Scheinehe im Voraus ausschließt: „Eine Margareta, die nicht dazu gewillt ist, würde die Sympathie von Leser / Zuschauer verlieren“ (Ebenda:18). Doch damit nicht genug. Gerlach weist auch auf „den Schmerz der Liebe“ hin, den Margarethe während ihrer Ehe mit Ottokar erlebt haben will, und spekuliert über die geheim gehaltene Eifersucht der alternden Königin auf die jüngere Rivalin Berta von Diedicz und über die daraus resultierenden Versagensängste. In der angeblichen Todesursache Margarethes – „ein gebrochenes Herz“ (vgl. KO:495) – will Gerlach schließlich den Beweis für seine Behauptung sehen, dass auch die Beteuerung Margarethes gegenüber Rudolf von Habsburg, sie habe Ottokar nie geliebt, nicht überschätzt werden darf (vgl. Gerlach 1997:18 f.). Aus dieser Perspektive betrachtet, verwundert die Weigerung der Königin, in die Trennung ihrer Ehe mit Ottokar einzuwilligen, nicht:

*Der König sende heute noch mich fort,
Ich will ihm danken, wie ich nie gedankt!
Doch soll er mir die Ehe nicht betasten,
Beflecken nicht das Band, das uns vereint,
Und so der jüngstverflossnen Jahre Lauf
Zum Greuel machen und zum Ärgernis!*

(KO:403)

In diesen resoluten (Ausrufezeichen!) Worten ist jedoch viel mehr enthalten als nur der verzweifelte Wunsch einer älteren Frau, sich durch juristische Tricks die Erinnerungen an eine späte Beziehung verleiden zu lassen, die vielleicht noch schön hätte werden können. Dagmar C. G. Lorenz fasst sich in diesem Kontext kurz: „Margarethe will verhindern, dass ihr Zusammenleben mit Ottokar zu einem illegitimen Verhältnis reduziert werde“ (Lorenz 1986b:118). Derselben Ansicht ist auch Rolf Geißler, der in Margarethe eine Personifikation der Ehe sieht, eines Rechts und christlichen Sakraments zugleich, „in dem sich Gottes Ordnung mit der menschlichen verbindet“ (Geißler 1987:91). Wie wichtig es aus dramaturgischer Sicht ist, die Verbindung von Ottokar und Margarethe als legitim zu verstehen, zeigt am deutlichsten der Schluss des Trauerspiels, als Rudolf von Habsburg angesichts des nunmehr wieder zusammengefundenen, wenngleich toten Paares (*So liegen sie im Tode doch vereint* – KO:507) seine Söhne mit den österreichischen Ländern belehnt (vgl. unten).

Auch bei Vondruška wird die Verbindung zwischen Přemysl Otakar und Markéta Babenberská als typische Vernunftheirat dargestellt. Anders als Grillparzers Margarethe ist jedoch Vondruškas Markéta nicht ohne Ehrgeiz – diese Bemerkung macht wohlgemerkt ihr zukünftiger Ehemann Přemysl (vgl. KR:173) – und weder das frühere Gelübde noch der Tod ihrer Nächsten (im Roman ist es der Tod ihres Sohnes Friedrich) machen sie blind gegenüber dem politischen Geschehen:

⁷ Gerade die Verwandtschaft zwischen Ottokar und Margarethe, angeblich „in unerlaubtem Grad“, und das in Trier abgelegte Gelübde, in dem Margarethe ihrem ersten Mann Heinrich „ewge Treu und ewgen Witwenstand“ gelobt hat, werden neben der Unfruchtbarkeit als Gründe für Ottokars Scheidung von Margarethe angegeben (vgl. KO:402, 403 und 405).

Nie trauerte sie lange, sie war eine kluge und ausgeglichene Frau (KR:273). Dem Angebot der österreichischen Landesherren, durch die Heirat mit Přemysl dessen Herrschaft in Österreich zu legitimieren, begegnet sie im Unterschied zu Grillparzers Margarethe nicht mit einem resoluten Nein, sondern mit Überraschung über das plötzliche Glück: *Das ganze Leben lang hatte sie Pech in der Liebe und plötzlich kam so ein Glück. Von Přemysl hatte sie nur Löbliches gehört. Das wäre ein Ehemann nach ihren Vorstellungen* (KR:276). Obwohl Markéta später zugibt, auch andere Heiratskandidaten gehabt zu haben, bedarf es bei Vondruška keiner Manipulation, um ihre Verbindung mit dem Sohn des böhmischen Königs durchzusetzen. Markéta betrachtet ihre Ehe mit Přemysl nicht als aufgezwungen und ihre Liebe zu ihm steht außer Zweifel – sie selbst sagt zu Přemysl: [...] *ich habe mich für dich entschieden. Und ich bereue es ganz und gar nicht* (KR:304). Anders als Grillparzers Margarethe denkt Vondruškas Markéta nicht daran, sich ihrem Mann sexuell zu verweigern, sondern sie teilt mit ihm das Bett und hofft bald schwanger zu werden. Interessant ist ein Vergleich beider Frauen in puncto Umgang mit ihrem jeweiligen Ehemann. Während Margarethe Rudolf von Habsburg erzählt, sie habe den „in scheuer Ferne sinnend“ verbleibenden Ottokar „freundlich“ angesprochen und somit den ersten persönlichen Kontakt angeknüpft, ohne jedoch an die Liebe zu denken (vgl. KO:404 f.), ist es bei Vondruška der junge Bräutigam, der selbstbewusst auf die ältere Braut zugeht und ihr den offiziellen Heiratsantrag macht (vgl. KR:290). In der Hochzeitsnacht übernimmt jedoch Markéta die Initiative und entpuppt sich als eine leidenschaftliche Frau, die ihrem Mann in nichts nachsteht:

Sie legte sich jedoch nicht auf den Rücken und wartete nicht darauf, was ihr Ehemann macht. Sie nahm sich selbst ihrer Pflichten an. Als erfahrene Frau hielt sie das für natürlich. [...] Obwohl sie nach dem Tod ihres [ersten] Ehemannes das Gelübde der Enthaltbarkeit abgelegt hatte und in ein Kloster eingetreten war, wehrte sie sich gegen nichts und bot Přemysl aus eigener Initiative solche Praktiken an, die mit der Keuschheit nicht besonders vereinbar waren. (KR:297)

Dass die Ehe schließlich kinderlos bleibt, liegt somit nicht an dem Nicht-Wollen der Ehefrau, sondern an ihrem Alter und der damit verbundenen „Unfähigkeit“ schwanger zu werden (vgl. KR:459 f.). Die Gründe für die Trennung der Ehe stimmen – historisch bedingt – mit denen bei Grillparzer überein: Eine entfernte Verwandtschaft zwischen den Eheleuten und das von Markéta abgelegte Gelübde der Enthaltbarkeit. *Beide Hindernisse wurden zwar durch eine päpstliche Dispens beseitigt, aber die konnte wieder rückgängig gemacht werden* (KR:459). Der wichtigste Grund für die Trennung der Ehe ist jedoch die Unfähigkeit Markétas schwanger zu werden – *und das war nach dem kanonischen Recht ein nicht anfechtbarer Grund für die kirchliche Annullierung der Ehe* (KR:460). Auch die Reaktion Markétas auf die Begründung der bevorstehenden Scheidung von Přemysl ähnelt der Reaktion Margarethes auf die ihr genannten Gründe für die Annullierung ihrer Ehe mit Ottokar. Während Margarethe auf den Vorwurf der unerlaubten Verwandtschaft mit ihrem Ehemann mit dem bitter-höhnischen Satz reagiert: *Der König spottet* (KO:403), unterbricht Markéta die möchtegernstaatsmännische Predigt ihres Ehemannes über die Pflichten der Fürsten gegenüber ihren Völkern mit der bitteren Zurechtweisung: *Das behalte für deine Höflinge* [...] (KR:468). Vergleichbar ist auch der Versuch des Königs, seiner scheidenden Ehefrau einen letzten, liebevollen Gefallen zu tun. Bei Grillparzer zählt der Kanzler die Güter auf, die „von unsers Herren Gnade“ Margarethe zugesprochen werden: Krems, Polan und Grevenberg (vgl. KO:414). Arnošt Kraus macht auf die Tatsache aufmerksam, dass zunächst Ottokar selbst diese Schenkung machen sollte, und zwar in einem viel vertraulicheren, fast liebevollen Ton: *Ihr sollt auch Polan haben, Grevenberg,/ Ein schöner Sitz, einsiedlerisch gelegen,/ Und ganz nach Eurem Sinn, ich kenne das* (zitiert nach Kraus 1999:353)! Nach Kraus handelt es sich um die einzige Stelle im Trauerspiel, „wo aus Přemysl Otakar wirkliche Güte spricht, die einzige Stelle, wo er sich um ihre [Margarethes,

hervorgehoben von A. Kraus – Anm. M.U.] Zukunft sorgt“ (ebenda:353).⁸ In ähnlicher Rührung des Herzens verspricht Přemysl bei Vondruška, Markéta ihren letzten Wunsch zu erfüllen und sie in Krems regelmäßig zu besuchen (vgl. KR:469). Wenn er aber später in Österreich weilt, besucht er Margarethe nicht, um ihrem „liebenswürdigen und frommen Gerede über das Heil der Seele“ nicht zuhören zu müssen (vgl. KR:522).

Die Trennung der Ehe von Ottokar und Margarethe wird bei Grillparzer als der Wendepunkt schlechthin dargestellt. So schreibt Henry U. Gerlach mit einem Blick auf die bisherige Forschungsliteratur zum ‚König Ottokar‘: „Natürlich hat jeder, der ‚König Ottokars Glück und Ende‘ kommentierte, bemerkt, dass Ottokars Verstoßen von Königin Margareta die Umkehr seines Glücks und letztlich seinen Untergang auslöst“ (Gerlach 1997:14). Gerlach nennt als Beispiel einen Aufsatz von Harald Steinhausen, der auch in der vorliegenden Studie kurz zitiert wird (vgl. oben), man könnte aber ebenso gut die Studien von Walter Naumann oder Stefan Enzinger nennen.⁹ Durch die Scheidung von Margarethe und die Verfolgung ihrer Anhänger disqualifiziert sich Ottokar für die Wahl zum römisch-deutschen Kaiser, durch die Verbindung mit Kunigunde erzürnt er die Rosenberger und heiratet hierzu eine Frau, die dann einen beträchtlichen Beitrag zu seinem tragischen Fall leisten wird (vgl. Prutti 2013:327 f.). Mit dem Abschied Ottokars von Margarethe ist jedoch auch der Abfall Österreichs von der böhmischen Krone verbunden. Somit wird die Frage nach der Beziehung Margarethes zu den österreichischen Ländern von Bedeutung. Sie ist Herzogin von Österreich und wird als solche nicht nur ausdrücklich bezeichnet (vgl. KO:421), sondern auch respektiert. An der Spitze der österreichischen Stände, die gekommen sind, um die Huldigung zu wiederholen, wendet sich Heinrich von Lichtenstein mit besonderem Respekt an Margarethe, *den edlen Spross des alten Heldenstammes, der ruhmvoll lang ob Österreich gebot* (vgl. KO:413), während der Wortführer der steirischen Landesherren nach seiner Ankunft im Thronsaal mit spektakulärer Selbstverständlichkeit vor der als „Erlauchte Frau“ angesprochenen Margarethe „das Knie beugt“, den Zorn des brüskierten Königs sofort auf sich ziehend:

*Zu mir, mit Gunst!
Der König ist, der Königinnen macht!
[...]
Im Übrigen betrachtet mich genau,
Damit ein andermal ihr gleich beim Eingang wisst
Vor wem ihr habt zu knien!*

(KO:416)

Den Sinn dieser aus historischer Sicht ungläubwürdigen Szene erklärt Arnošt Kraus: „Aber der Dichter [...] wollte ausdrücklich andeuten, dass die Österreicher sich als Untertanen Margaretens fühlen [...]“ (Kraus 1999:340). Folglich ist es klar, warum Ottokar an der Wiederholung der Schenkung Österreichs durch Margarethe festhält, obwohl er ein gewählter Herzog ist und die Berechtigung Margarethes zu einer solchen Schenkung äußerst anfechtbar ist (vgl. KO:406 und 444). Margarethe ist bei Grillparzer weit mehr als nur eine (x-beliebige) Herzogin von Österreich, sie ist – definitiv nach ihrem Tod, als sie aufgebahrt wird, „das Wappen von Östreich zu ihren Füßen“ (KO:494, Regieanweisung) – das Symbol der Herrschaftskontinuität in Österreich. Sie ist eine Tochter der erloschenen Babenberger und die Mutter der kommenden Habsburger. Verfochten

⁸ Aus dramaturgischen Gründen – man sollte im ersten Aufzug des Trauerspiels einen möglichst selbstverliebten Egoisten zu sehen bekommen, damit seine Verwandlung im letzten Aufzug umso spektakulärer wirkt – wurden diese Worte jedoch gestrichen und Margarethe wird mit der kalt-offiziösen Rede des königlichen Kanzlers verabschiedet.

⁹ Naumann schreibt: „Für den Ablauf der im Drama gezeichneten Handlung ist die Trennung von Margarete ein Vorgegebenes, ein unumstößlich existierendes Verhängnis. Von dieser Tat an läuft die Handlung ab, eine Notwendigkeit ist der Entwicklung der Ereignisse mitgegeben, eines folgt aus dem anderen, und hier ist der Anstoß“ (Naumann 1964:411 f.). Enzinger spricht über zweifaches, mit Wissen getanes Unrecht als über den Grund für den Umschwung von Ottokars Glück zu Ottokars Ende: „Zweimal, so muss er einsehen [...], hat er mit Wissen Unrecht getan: als er sich von seiner ersten Frau Margarethe trennte, und als er den alten Merenberg [den treuesten Lehensmann der Königin Margarethe – Anm. M.U.] in einen tiefen Turm werfen ließ. Für beide Untaten hat er am Ende zu büßen: Er verliert die Unterstützung des einheimischen Adels und wird schließlich vom Sohn des Getöteten erschlagen“ (Enzinger 2002:175).

wird diese Ansicht von Brigitte Prutti, die in der effektiv ausgestellten Leiche Margarethes (mit der Leiche Ottokars zu Füßen) am Ende des fünften Aufzugs ein „herrschaftsstabilisierendes und kontinuierkeitsstiftendes“ (vgl. Prutti 2013:322) Element bei der Belehnung der Söhne Rudolfs von Habsburg mit Österreich entdeckt. Prutti geht von der ironischen, auf das asketische Wesen Rudolfs von Habsburg anspielenden Frage Heinz Politzers aus, wo denn „die Mama“ der zu belehnenden Habsburg-Kinder ist,¹⁰ und meint: „Die ‚Mama‘ der beiden jungen Habsburger [...] ist niemand anderer als die verstorbene Königin hier auf der Bühne“ (Prutti 2013:320). Zugleich beantwortet Prutti die Frage nach dem „Papa“. Sie weist auf die Tatsache hin, dass Margarethe zu Füßen die Leiche Ottokars gelegt wird, so dass die einstigen Eheleute „im Tod doch vereint“ liegen (vgl. KO:507) und gemeinsam als Herzog und Herzogin von Österreich sowie als König und Königin von Böhmen die Rolle der symbolischen Eltern der zukünftigen Herrscher der sowohl Österreich als auch Böhmen umfassenden Donaumonarchie spielen: „Die beiden jungen Habsburger in dieser Szene treten [...] in die Rolle der Söhne des toten Paares, das seinerseits die Legitimität der habsburgischen Sukzession und die ungebrochene Herrschaftskontinuität bekräftigen soll“ (Prutti 2013:321).

Bei Vondruška ist Přemysls Scheidung von Markéta – historisch korrekter – weniger ein Grund für den späteren tragischen Tod des Königs, sondern vielmehr ein negativer Schritt in der österreichischen Politik des Přemysliden, obwohl der fiktive Chronist Přemysls Trennung von Markéta und dessen Heirat mit Kunhuta auch als einen Wendepunkt im Leben des Erstgenannten interpretiert (vgl. oben). Dass die Scheidung von Markéta für Přemysl Probleme bedeutet, spricht als erster Vok von Rosenberg aus, der auch den Grund dafür nennt: *Für Přemysls österreichische Politik wäre [...] die Annullierung der Ehe eine Katastrophe. Markéta genießt großen Respekt unter den österreichischen Adeligen* (KR:453). Auch bei Vondruška ist Markéta wegen ihrer babenbergischen Abstammung die wichtigste Bezugsperson für die österreichischen Stände, wenngleich sie nie die Symbolkraft von Grillparzers Margarethe gewinnt. Bereits vor ihrer Heirat mit Přemysl versichern ihr die österreichischen Landesherrn, die sie von der Notwendigkeit dieser Ehe überzeugen wollen, sie auch vor ihrem zukünftigen Ehemann schützen zu wollen: *Sie sind unsere Herrin und nur Sie repräsentieren den Ruhm der Babenberger* (KR:276). Wie eng Markétas Bindung an Österreich ist, belegt die Szene vor der entscheidenden Schlacht mit den Ungarn. Viele Ritter in Přemysls Heer, verblüfft über die kluge, für sie jedoch unverständlich vorsichtige Strategie des Königs, murren und wollen nach Hause gehen oder sich auf kleine Raubzüge beschränken, der Wiener Bischof schlägt sogar vor, die Steiermark an den ungarischen König zurückzugeben (vgl. KR:434). Da kommt Markéta in Přemysls Lager, von den meisten Rittern mit Niederknien als Zeichen der Verehrung begrüßt, und hält eine feurige, auch ihren Ehemann überraschende Rede, in der sie an Ehre und Mut vor allem der österreichischen Ritter appelliert und diese zugleich an die von ihnen vorgenommene Wahl des böhmischen Königs zum österreichischen Herzog erinnert:

Schon bald ruft mich Gott zu sich und ich bete, aus dieser Welt mit dem Gefühl zu gehen, dass sich das Land meiner Vorfahren nicht verändert hat. Dass sie immer noch von ehrlichen und mutigen Rittern bewohnt wird. Ihr habt den Herrscher gewählt, warum lehnt ihr dann ab, Přemysl zu folgen? Er hat euch gesagt, er möchte mit dem ungarischen König ehrlich, von Angesicht zu Angesicht kämpfen. Ihr habt doch keine Angst vor der Schlacht? (KR:436)

Der Erfolg von Markétas Rede ist überwältigend, der Widerstand ist gebrochen und die Ritter lassen Přemysl hochleben. Mit gewissen Einschränkungen kann man diese kurze, aber beeindruckende Szene, die Markétas unerschütterliche Position in Österreich belegt, mit der wiederholten Schenkung der österreichischen Länder an Ottokar durch Margarethe vergleichen. Allerdings mit

¹⁰ „[...] der Kaiser [...] ist aus einem Guss, ungefährdet, weil nicht zu gefährden, und so mönchisch, so sehr dem Geschlecht entrückt, so sehr zur Sage seiner selbst geworden, dass wir, wenn ihm im Schlussakt seine beiden Söhne zur Seite treten, unwillkürlich fragen: Ja, wo ist denn die Mama“ (Poltzer 1972:169)?

dem Unterschied, dass Vondruška diesen Akt des Beistands nicht durch die Brutalität des Königs gegenüber der (noch nicht) verabschiedeten Königin verdirbt, wie es bei Grillparzer der Fall ist.¹¹

Das demütigende Vorgehen Ottokars gegenüber Margarethe geschieht in Anwesenheit der neuen Königin Kunigunde, die soeben in Prag angekommen ist. Abschließend soll daher noch die Frage nach dem Kontrast dieser zwei Frauenfiguren beantwortet werden. Bei Grillparzer bilden die zwei Ehefrauen Ottokars aus dramaturgischen Gründen ein Oppositionspaar: Der weiblichen, christlichen, österreichisch-deutschen Ehefrau Margarethe, die ihren Mann trotz der eigenen Aussagen lieben muss, steht die unweibliche, heidnische, ungarisch-slawische Nebenbuhlerin Kunigunde gegenüber, die Ottokar in der Tat nie geliebt hat. Aufschlussreich ist auch das von Rolf Geißler benutzte Oppositionsschema „nicht-subjektivistisch“–„subjektivistisch“, nach dem Margarethe zu den „nicht-subjektivistischen“ Figuren gehört, während die Figur der Kunigunde eindeutig „subjektivistisch“ angelegt ist (vgl. unten). Margarethe wirkt weiblicher als Kunigunde, sofern man unter Weiblichkeit Treue, Milde und Fürsorglichkeit versteht. Gerade diese Eigenschaften werden Kunigunde abgesprochen, am deutlichsten von Ottokar selbst, der am Sarg Margarethes über seine zweite Frau klagt:

*Das Weib, um das ich hingab deinen Wert,
Sie hat das Herz im Busen mir zerspalten,
Die Ehre mein verkauft an meinen Knecht;
Und als ich blutend heimkam aus der Schlacht,
Goss sie mir Gift, statt Balsam, in die Wunden.* (KO:496)

Auch Rudolf von Habsburg tadelt Kunigunde scharf, als diese ihn in der entscheidenden Schlacht um den Schutz vor ihrem Ehemann, „dem grimmigsten ihrer Feinde“, bittet:

*Gar viel Vertraun schenkt Ihr mir Königin!
Denn Frauen kenn ich, sonst wohl hohen Muts,
Die aber lieber tot von Gatten-Hand,
Als dass sie flöhn zu denen, die ihn töten.* (KO:500)

Margarethe bleibt hingegen ihrem treulosen Ehemann treu, verwendet sich immer wieder für ihn, will durch eine erneute Schenkung ihrer Länder an Ottokar den Landfrieden wahren und durch die persönliche Vermittlung zwischen dem Kaiser und dem Böhmenkönig das Blutvergießen verhindern. Anders als Kunigunde, die ihren ersten Auftritt in einer Männerkleidung hat und während ihres zweiten Auftritts sich in ein frivoles, von Zawisch eingefädelttes Spiel mit der Schleife einlässt, muss Ottokar Margarethe nicht ermahnen, *in Zukunft Euren Anzug mehr, und – meiner Würde mehr in Acht zu nehmen* (KO:437). Margarethe hat aber noch eine andere weibliche Qualität, die Kunigunde vermissen lässt – die Mütterlichkeit. Ihrem ersten Ehemann, König Heinrich, hat sie zwei Kinder geboren, ihrem zweiten Ehemann, Ottokar, war sie eine mütterliche Ehefrau und durch die zwei Habsburg-Söhne, die vor ihrem Sarg mit Österreich belehnt werden, bekommt sie schließlich „die verlorenen Söhne symbolisch zurückerstattet“ (vgl. Prutti 2013:320 f.). Einige Interpreten versuchen den Gegensatz zwischen Margarethe und Kunigunde auch mit dem Gegensatzpaar christlich-heidnisch zu umschreiben. Die Christlichkeit Margarethes wird im Text nicht mit eindeutigen Worten ausgedrückt, am deutlichsten drückt sich Ottokar aus, der im Angesicht der toten Margarethe, der Reue nahe, „die Gesegnete“ um Segen bittet (vgl. KO:496). Brigitte Prutti, die im ‚König Ottokar‘ „ausgiebige formale Anleihen bei barocken Strukturelementen“ entdeckt (vgl. Prutti 2013:319), erkennt aber in Margarethe die wiederbelebte barocke Figur „der christlichen constantia“ und weist auf die von der Königin selbst hergestellte „Marienassoziation“ hin

¹¹ Bei Grillparzer zeigt sich Margarethe gewillt, die Schenkung zu wiederholen und die österreichischen Länder für Ottokar zu sichern, so weit mein Recht geht (KO:406). Sie bringt persönlich die Schenkungsurkunde, wird aber von Ottokar, der sich gerade über die Impertinenz von Zawisch gegenüber der soeben angekommenen Kunigunde ärgert, brutal abgelehnt: *OTTOKAR mit einer Bewegung gegen sie [Margarethe – Anm. M. U.] hin: Jetzt ist nicht Zeit* (KO:420)!

(vgl. ebenda:328 und 329), während sie in der Figur der Kunigunde, die sie wiederholt als „heidnisch“ apostrophiert (vgl. ebenda:316 und 329), „die modernisierte Fortuna-Gestalt“ sieht (vgl. ebenda:325). Prutti spricht jedoch nicht von einem ausschließlich religiösen Gegensatz, sondern von einem „national-religiösen Kontrast“ (vgl. ebenda:329). Margarethe wird von ihr nicht nur als „christlich“ apostrophiert, sondern auch als „österreichisch“, während Kunigunde, eine Enkelin des ungarischen Königs Bela, als Ungarin gilt. Nach Gerhart Reckzeh ist es gerade die Zugehörigkeit zu der deutschen Welt, die Margarethe ihren Stoizismus und ihre mütterliche Qualität verleiht (vgl. Reckzeh 1929:36 und 43), während die ungarische Abstammung Kunigundes nach Emil Staiger der Grund für ihre Lust auf Abenteuer und einer der Gründe für ihre leichte Verführbarkeit durch die frechen Schmeicheleien des Zawisch sind (vgl. Staiger 1991:79 f.). Wichtiger noch als der national-religiöse Kontrast, der gefährlich schnell in eine Sackgasse führen kann,¹² ist der von Rolf Geißler beschriebene Unterschied zwischen Margarethe und Kunigunde, der von der Erkenntnis ihrer grundverschiedenen Lebensweisen ausgeht. Nach Geißler zählt Margarethe (zusammen mit Rudolf von Habsburg und dem alten Merenberg) zu „den nicht-subjektivistischen Personen“, deren Handeln mit dem Grillparzerschen „Dienen“ umschrieben werden kann (vgl. Geißler 1987:90 f.) und deren Tugend in der Fähigkeit besteht, „von sich selbst absehen und einem größeren Allgemeinen folgen, ja, es als Eigenes aufnehmen zu können“ (ebenda:91). Der Widerstand Margarethes gegen die Auflösung ihrer „als Dienst, ja Opfer“ verstandenen Ehe mit Ottokar, ihr im Interesse des Friedens begangener Bruch mit dem eigenen Gelübde sowie ihre selbstlosen Versuche über die Vermittlung zwischen Ottokar und Rudolf von Habsburg – ihre Rolle als Vermittlerin wird auch von Ottokar ausdrücklich anerkannt (vgl. KO:495) – sind nach Geißler die eindeutigen Beweise für den „nicht-subjektivistischen“ Charakter der Königin (vgl. Geißler 1987:91 f.). Die von „politischer und erotischer Unerfülltheit“ getriebene Kunigunde sagt hingegen ganz klar, nicht „zum Schweigen und Gehorchen“ gekommen zu sein (vgl. KO:430), und „hat allein [...] ihre Person im Auge und die Menschen, die ihr Selbstwertgefühl [...] zu vermitteln vermögen“ (Geißler 1987:95). Anders als Margarethe, deren Liebe zu Ottokar „gewachsen sein muss“ (vgl. Gerlach 1997:18 f.), liebt Kunigunde ihren Ehemann nicht (vgl. Staiger 1991:80). Oder sie „liebt nur den schönen und sieghaften Ottokar“ (Reckzeh 1929:43), während sie der Verlierer, an dessen Seite sie „zugedeckt von Schande“ liegen zu müssen fürchtet (vgl. KO:484), nur noch anekelt. Letztlich bleibt Kunigunde eine bloße Nebenbuhlerin. Den Status „einer echten Gefährtin oder ‚Gehilfin‘“, und zwar „in dem Sinne, wie das ideale Verhältnis von Mann und Frau schon in der Schöpfungsgeschichte angedeutet wird“, billigt (nicht nur) Henry U. Gerlach allein Margarethe zu (vgl. Gerlach 1997:19).

Auch bei Vondruška zeigt Markéta die „weiblichen“ Qualitäten von Grillparzers Margarethe, am deutlichsten in ihrem letzten Gespräch mit Přemysl, wenn sie gegenüber dem mit „christlicher Weltordnung“ argumentierenden König an „Liebe, Treue und Erbarmen“ als die nicht minder zur christlichen Weltordnung gehörenden Werte appelliert (vgl. KR:467). Die Demut, die Emil Staiger Grillparzers Margarethe attestiert (vgl. Staiger 1991:82), findet man bei Vondruškas Markéta ebenfalls (vgl. KR:295) und ihr zuweilen recht mütterliches Benehmen gegenüber ihrem jungen Ehemann (vgl. KR:305) erinnert an die Mütterlichkeit Margarethes – am auffälligsten in der Abschiedsszene vor der Reise des Königs nach Ungarn, wo er Kunhuta heiraten soll:

¹² Dagmar C. G. Lorenz rechnet Margarethe zwar den deutschen Frauen zu, nennt sie aber „ein Beispiel für die Insurrektion innerhalb der Formen“ (vgl. Lorenz 1986a:208, Fußnote). Lorenz nimmt die Worte Margarethes, sie wolle Ottokar keine Kinder geben (vgl. KO:402), ernst und interpretiert sie als (sexuellen) Ungehorsam gegenüber ihrem (herrischen) Ehemann. Dadurch nähert sich Margarethe aber den Frauen aus „dem nicht-deutschen Raum“, zu denen im ‚König Ottokar‘ gerade Kunigunde gehört und die dazu tendieren, „sich ihrem Unterdrücker direkt zu widersetzen, ihm zu trotzen, ihr Eigenleben zu behaupten, während die deutschen Frauen [...] ihrem Gemahl gegenüber wenigstens den Schein [wahren] und ihre echten Gefühle und Neigungen anderen, Machtlosen gegenüber [ausleben]“ (Lorenz 1986a:208). Lorenz verweist auch den religiösen Gegensatz zwischen Margarethe und Kunigunde, indem sie die Letztgenannte – historisch korrekt, wenngleich ohne Rücksicht auf den möglichen allegorischen Charakter ihrer Rolle im ‚König Ottokar‘ – „innerhalb der christlichen Kulturen“ ansiedelt (vgl. ebenda:208). Gerhart Reckzeh wiederum stellt den ungarischen Charakter Kunigundes in Frage und ordnet die zweite Ehefrau Ottokars, die väterlicherseits ein Mitglied der galizischen Nebenlinie des russischen Rurikidengeschlechts war, den Slawen zu (vgl. Reckzeh 1929:36).

Mitte Oktober begab sich Přemysl mit einer feierlichen Begleitung nach Pressburg, wo die Hochzeit in Anwesenheit des ungarischen Königs Bela stattfinden sollte. Zusammen mit ihm verließ Markéta die Prager Burg. Sie machte Přemysl auf der Stirn mütterlich das Zeichen des Kreuzes, küsste ihn zum Abschied und flüsterte scheu: „Ich wünsche dir viel Glück.“ (KR:470)

Sogar der christlich-heidnische Gegensatz zwischen Grillparzers Margarethe und Kunigunde findet man bei Vondruška wieder. Markéta zeigt zwar keine besondere Keuschheit und tritt nie nonnenhaft auf, das Heil ihrer Seele ist ihr jedoch wichtig (vgl. KR:303 f.) und ihr „liebenswertes und frommes Gerede über das Heil der Seele“ ist einer der Gründe, warum sie von Přemysl nach der Scheidung nicht besucht wird (vgl. KR:522). Kunhuta, die sich als herrschsüchtige, intrigante und störrische Frau präsentiert, wird hingegen von Vondruškas Chronisten als eine halbe Heidin beschrieben, wobei in ihrem Benehmen auch ihre ungarisch-slawische Abstammung (der nationale Kontrast!) eine wichtige Rolle spielt:

Kunhuta war schlecht und das zeigte sich an der Regierung König Přemysls. Sie brachte nämlich in unsere Länder die Sitten ihres Elternhofes. Auch am Hof des ungarischen Königs war es in Sachen der christlichen Gerechtigkeit und ritterlichen Ehre nicht besonders gut, aber es war immer noch ein königlicher Hof. Aber Kunhuta wuchs irgendwo am Rande Ungarns auf, wo die vorherrschenden Sitten beinahe heidnisch waren. (KR:474)

Schwieriger fällt der Vergleich Markétas mit Margarethe in punkto Subjektivität aus. Markéta ist nicht blind gegenüber der ritterlichen Galanterie – etwa wenn die österreichischen Herren, die sie zur Heirat mit Přemysl bewegen wollen, vor ihr das Knie beugen und den Saum ihres Rocks küssen (vgl. KR:274). Sie hat auch nicht vor, eine passive Scheinregentin zu sein, die einer adeligen Regierung „den Glanz der Legitimität“ verleiht (vgl. KR:275), und zeigt eine fast kindische Freude, wenn sie von Přemysl zu dessen faktischer Mitregentin in Österreich gemacht wird (vgl. KR:383 f.). Ihre Heirat mit Přemysl versteht sie schließlich weniger als Dienst oder sogar Aufopferung denn als persönliches Glück, das auf die langen Jahre des Pechs folgt, und auch bei der Trennung von Přemysl spricht sie über die Ehejahre als über „wirklich schöne Jahre“, für die sie Přemysl dankbar sein sollte (vgl. KR:276 und 468). Sie als eine Personifikation der als Recht verstandenen Ehe zu interpretieren, als eine Figur, die „aus diesem Recht“ und nicht „mit ihm“ lebt (vgl. Geißler 1987:91), ist unmöglich. Wegen ihrer herrschaftlichen Qualitäten und ihres mäßigenden Einflusses auf den König – durch diese Eigenschaften steht sie in krassem Widerspruch zu Kunhuta, die ihren Ehemann durch sexuelle Erpressung zur Rechtsbeugung zwingt und dadurch mehr denn je Grillparzers Kunigunde ähnelt (vgl. KR:525 ff. sowie KO:484 f. und Gerlach 1997:26) – ist Markéta aber jene „echte Gefährtin“ und „Gehilfin“, von der Henry U. Gerlach in Bezug auf Margarethe spricht, und somit mit Grillparzers Königin-Vermittlerin trotz der kleineren Unterschiede durchaus vergleichbar.

5. Zusammenfassung

Grillparzers Margarethe ist eine weitgehend stilisierte Figur, die an Lebendigkeit von Vondruškas Markéta klar übertroffen wird. Das liegt bereits an dem Charakter der Werke, in denen diese zwei Figuren auftreten. Der tschechische Kritiker Vojtěch Jiráť hat den Unterschied zwischen einem Drama und einem Roman in seiner Rezension von Jiří Mařáněks Roman ‚Romanze von Závěš‘ – also von einem mit der vorliegenden Studie und deren Thema eng verbundenen Werk – schön formuliert:

„Das Drama, begrenzt durch den Umfang einer Theateraufführung sowie durch bühnentechnische Anforderungen, erträgt besser [...] ornamentale Stilisierungen als der Roman, der uns den Helden näher bringt, ihn länger vor unseren Augen führt, Blicke aus allen Richtungen ermöglicht; der nicht zu einem schematischen Ornament stilisiert. Der Roman hat, zuzusagen,

die Optik eines Kämmerers: er ist daran gewöhnt, auch die heroischen Personen zuweilen in der Hauskleidung zu sehen sowie in den Situationen, in denen man den Harnisch lieber nicht anzieht.“
(Jirá 1940:368)

Bei Grillparzer ist Margarethe von Österreich trotz ihrer eindeutigen Menschlichkeit, die Ängste und Leidenschaften keinesfalls ausschließt, vor allem ein Symbol – der beste Beleg für diese Behauptung ist die Szene der Belehnung der Söhne Rudolfs von Habsburg mit Österreich im fünften Aufzug. Bei Vondruška ist Markéta vor allem eine Frau. Das entspricht auch der Intention des jeweiligen Werks. Grillparzer will mit seinem ‚König Ottokar‘ die Herrschaft der Habsburger in Österreich legitimieren.¹³ Er betont das Österreichertum Margarethes, damit diese als „Mutter“ der österreichischen Habsburger funktionieren kann, und unterstreicht auch ihr Festhalten an der Ehe, die einerseits als eine institutionalisierte Verbindung der göttlichen und der menschlichen Ordnung, andererseits als Dienst und Opfer verstanden wird und somit hervorragend in das von Grillparzer propagierte Programm des politischen Legitimus passt. Vondruška will mit seinem ‚Ritterkönig‘ den Leser unterhalten und in einem eingeschränkten Maß belehren, wobei der Akzent klar an dem zu gewinnenden Stolz auf den mächtigen Přemysl Otakar II. liegt. Markéta Babenberská ist nur eine Nebenfigur, an der der Autor die politische Klugheit Václavs I. und dessen Sohnes zeigen will. An Markéta wird in erster Linie ihr Alter akzentuiert, damit der Kontrast zwischen ihr und dem jugendlichen Přemysl und somit die Genialität des als geschickter diplomatischer Schachzug dargestellten Ehebündnisses hervorrage – Markéta ist bei Vondruška nicht die einzige Erbin Österreichs, ihre Gegenspielerin ist ihre jüngere und attraktivere Nichte Getruda, die mit Vladislav, dem frühverstorbenen älteren Bruder Přemysls verheiratet war. Der von Vondruška erfundene Chronist, der als Erzähler der Geschichte funktioniert, erklärt die Scheidung Přemysls von Markéta unmissverständlich als ein Ergebnis ihres fortgeschrittenen Alters: *Markéta wurde einfach alt und Kunhuta ersetzte sie* (KR:475). Dennoch wird auch die politische Klugheit Markétas erwähnt und es wird ihr von Vondruškas Chronisten attestiert, einen gewissermaßen mildernden, „mütterlichen“ Einfluss auf den hitzigen Přemysl ausgeübt zu haben, der nach der Heirat mit Kunhuta immer unüberlegter und brutaler handelt (vgl. KR:473 ff.). Bei der Darstellung des Kontrastes zwischen Markéta und Kunhuta unterscheidet sich Vondruška nicht besonders von Grillparzer. Vor allem der von ihm gezeichnete national-religiöse Kontrast zwischen der österreichischen, frommen Markéta und der ungarisch-slawischen, nur oberflächlich christlichen Kunhuta erinnert deutlich an den Gegensatz zwischen Margarethe und Kunigunde im ‚König Ottokar‘. Woran diese Kontrastierung liegt, ist bei Grillparzer weitgehend klar – das von ihm gezeichnete Bild Kunigundes unterscheidet sich nicht von dem Bild, das durch die als Quelle benutzte ‚Steirische-Reimchronik‘ überliefert wurde. Nach welchen Quellen Vondruška seine Kunhuta gezeichnet hat, bleibt offen.

¹³ Die Interpretation von Grillparzers ‚König Ottokar‘ ist nicht unproblematisch. Die vorliegende Studie basiert in Sachen politisch-ideologischer Deutung des Trauerspiels auf der Studie ‚Zwischen Napoleon, Metternich und Habsburgischem Mythos‘ von Jürgen Kost. Dieser erklärt überzeugend, dass Grillparzer in seinem ‚König Ottokar‘ „die legitimistische Ideologie“ vertritt, deren Standpunkt „durch die Schlüsselbegriffe Gottesgnadentum, mittelalterliches Ordo-Denken und Deutsches Kaiserreich umrissen ist“ (Kost 2002:151 f.).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- BONHARDOVÁ, Nina (1977): *Královský úděl*. Praha.
- KO: GRILLPARZER, Franz (1986): König Ottokars Glück und Ende. In: GRILLPARZER, Franz: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 2 (Dramen, 1817–1828). Frankfurt am Main, S. 391–510 und 830–881.
- MAŘÁNEK, Jiří (1940): *Romance o Závěšovi*. Praha.
- NEUŽIL, František (1973): *Ohnivá jeseň*. Brno.
- VANČURA, Vladislav (1946): *Obrazy z dějin národa českého. Věrná vypravování o životě, skutečích válečných i duchu vzdělanosti*. Praha.
- KR: VONDROUŠKA, Vlastimil (2013): *Král rytíř. Přemysl II. Otakar*. Brno.
- WAGNER, Richard (1979): *Tannhäuser*. Frankfurt am Main.
- ZAVŘEL, František (1921): *Král Přemysl Otakar Druhý. Tragoedie ve třech dějstvích*. Praha.

Sekundärliteratur:

- ENZINGER, Stefan (2002): Kausale Verknüpfung der Geschehnisse und Raum-Zeit-Struktur in König Ottokar. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge. Bd. 20. Wien, S. 159–187.
- FUERST, Norbert (1958): *Grillparzer auf der Bühne. Eine fragmentarische Geschichte*. Wien; München.
- GEISSLER, Rolf (1987): *Ein Dichter der letzten Dinge – Grillparzer heute: Subjektivismuskritik im dramatischen Werk – mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens*. Wien.
- GERLACH, U. Henry (1997): Helferin oder Hindernis? Die Frau in Grillparzers König Ottokars Glück und Ende. In: *Zagreber Germanistische Beiträge*, Nr. 6, Zagreb, S. 13–28.
- HOFFMANN, Birthe (2002): König Ottokar und kein Ende. Zur Anthropologie Franz Grillparzers. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge, Bd. 20. Wien, S. 188–220.
- JIRÁT, Vojtěch (1940): Jiří Mařánek: „Romance o Závěšovi“. In: *Kritický měsíčník* 3. Praha, S. 367–370.
- KINDERMANN, Heinz (1972): Profilwandel der Grillparzer-Aufführungen im 20. Jahrhundert. In: KINDERMANN, Heinz (Hrsg.): *Das Grillparzer-Bild des 20. Jahrhunderts. Festschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften zum 100. Todestag von Franz Grillparzer*. Wien, S. 311–362.
- KOFRÁNKOVÁ, Václava (2003): Druhý život Přemysla Otakara II. (13.–15. století). In: *Marginalia historica VII*. Praha, S. 51–90.
- KOST, Jürgen (2002): Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge. Bd. 20. Wien, S. 125–158.
- KRAUS, Arnošt (1999): *Alte Geschichte Böhmens in der deutschen Literatur*. St. Ingbert.
- KUBITSCHKEK, Peter (1989): „O Gott, wo find' ich Menschen?“ – Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“. In: *G. Zeitschrift für Germanistik*, Nr. 10, Heft 2. Leipzig, S. 151–168.
- LORENZ, Dagmar C. G. (1986a): Frau und Weiblichkeit bei Grillparzer. In: WALLINGER, Sylvia / JONAS, Monika (Hrsg.): *Der Widerspenstigen Zähmung. Studien zur bezwungenen Weiblichkeit in der Literatur vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Innsbruck, S. 201–216.
- LORENZ, Dagmar C. G. (1986b): *Grillparzer, Dichter des sozialen Konflikts*. Wien; Köln; Graz.
- MACK, Dietrich (Hrsg.) (1976): *Der Bayreuther Inszenierungsstil*. München.
- MAYER, Hans (1978): *Richard Wagner. Mitwelt und Nachwelt*. Stuttgart; Zürich.

- NAUMANN, Walter (1964): Grillparzer. König Ottokars Glück und Ende. In: WIESE, Benno von (Hrsg.): *Das deutsche Drama I. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Düsseldorf, S. 410–426.
- POLITZER, Heinz (1972): *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*. Wien; München; Zürich.
- PÖRNBACHER, Karl (1969): *Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart.
- PRUTTI, Brigitte (2013): *Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition*. Bielefeld.
- RECKZEH, Gerhart (1929): *Grillparzer und die Slaven*. Weimar.
- STAIGER, Emil (1991): Grillparzer. König Ottokars Glück und Ende. In: BACHMAIER, Helmut (Hrsg.): *Franz Grillparzer*. Frankfurt am Main, S. 69–87.
- STEINHAGEN, Harald (1970): Grillparzers „König Ottokar“. Drama, Geschichte und Zeitgeschichte. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*, Nr. 14, Stuttgart, S. 456–487.

Internetquellen:

- URL 1: SALTEN, Felix (1933): Burgtheater. „König Ottokars Glück und Ende“. In: *Neue Freie Presse*, Nr. 24836 M, S. 1–3. Unter: <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19331102&seite=1&zoom=33> [15.01.2015].
- URL 2: KULTURA21.CZ (2013): *Rozhovor s Vlastimilem Vondruškou u příležitosti završení čtyřdílné Přemyslovské epopeje*. Unter: <http://www.kultura21.cz/rozhovory/7697-vlastimil-vondruska-rozhovor> [11.07.2015].
- URL 3: ROZHLAS.CZ (2014): *Husiti jsou pro Čechy jednou vyvrhelové, jindy bojovníci za češství. Anebo dokonce odboráři. Změní to Husitská epopej Vlastimila Vondrušky?* Unter: http://www.rozhlas.cz/dvojka/jejakaje/_zprava/husiti-jsou-pro-cechy-jednou-vyvrhelove-jindy-bojovnici-za-cesstvi-anebo-dokonce-odborari-zmeni-to-husitska-epopej-vlastimila-vondrusky--1396961 [11.07.2015].

Graf Albert Joseph Hoditz (1706–1778) im Spiegel der deutschsprachigen Literatur

Iveta ZLÁ

Abstract

Count Albert Joseph Hoditz (1706–1778) in the mirror of German literature

The biography and cultural activities of Count Albert Josef Hoditz have become a central theme of a whole series of publications on the history and cultural history, in which this nobleman is approached from the biographical as well as cultural and historical perspective. Although in the specialized literature Albert Joseph Hoditz is associated with the attributes oscillating between creativity, versatility, pacifist and cosmopolitan attitude, the pursuit of literary history to illuminate his numerous representations in European literature is rather marginal. The article aims to contribute to the approximation of the image of Count Hoditz in German literature.

Keywords: History of literature, Count Albert Joseph Hoditz, Rosswald, representations in literature.

1. Einführung in die Thematik

Der Graf Albert Joseph Hoditz, das kulturelle Renommee seines als „Schlesisches Versailles“ berühmten Dominiums in Rosswald¹ sowie seine Stellung im westschlesischen kulturellen Kolorit standen seit dem Ende des 18. Jh. nicht nur im Zentrum der Aufmerksamkeit einiger Reisebuchautoren (vgl. Tralles 1773, Benkowitz 1803, Guibert 1773, Lamberg 1774), sondern weckten auch das Interesse zahlreicher Historiker.² Dennoch wurde Albert Joseph Hoditz bisher im Fokus der europäischen Literaturgeschichte³ kaum untersucht, um seine literarischen Gestaltungen sowie sein

¹ Slezské Rudoltice.

² Den neuesten Forschungsstand stellt die Monographie Milan Myškas von 2011 dar (vgl. Myška 2011).

³ Der Graf Albert Joseph Hoditz wurde im literarischen Schaffen einiger tschechischer Autoren dargestellt. Seine Schlossresidenz und sein kulturelles Engagement haben ins Epigramm Josef Krasoslav Chmelenskýs „Rosswald“ Eingang gefunden (vgl. Martínek 2012:49). Im 20. Jh. wurde Hoditz in der publizistischen Prosa Karel Handzels, im Essay Jiří Daehnes „Kouzelník z Rosswaldu“ (vgl. Martínek 2012:49) und im Roman Blanka Jehlínková „Hrabě Albert Hodic. Blázen z Rudoltic“ (vgl. Jehlínková 2009) literarisch dargestellt. Der slowakische Autor der nationalen Wiedergeburt Ján Kollár hat das Rosswalder Dominium und die kulturelle Tätigkeit des Grafen Hoditz verewigt (vgl. Martínek 2009:7). Die literarische Gestaltung des Grafen Albert Joseph Hoditz ist in den Roman George Sands „Consuelo“ eingegangen. Der Graf wird im angeführten Roman vor dem Hintergrund seines Verhältnisses zu Sophie von Sachsen-Weißenfels dargestellt. Die von der Verherrlichung dieser Frau durchdrungene Beziehung ist durch die gemeinsamen Interessen der Eheleute gekennzeichnet, die in ihrem Rosswalder „Reich der Museen und Grazien“ umgesetzt wurden. Die Einladung

literarisches Schaffen (ÖNB, HS 24176) zu beleuchten.⁴ Die vorliegende Studie setzt sich zum Ziel, diese Forschungslücke zu schließen und einen innovativen Beitrag zur Hoditz-Forschung zu leisten. Obwohl der kulturelle Enthusiasmus des Grafen Albert Joseph Hoditz, sein Naturell und seine Kontakte in die deutschsprachige sowie in die tschechische, slowakische, französische, italienische und rumänische Literatur eingegangen sind, liegt der Schwerpunkt dieses Artikels in der Darlegung der literarischen Gestaltungen von Hoditz in der deutschsprachigen Literatur.

Die Biografie des Grafen Hoditz bietet zahlreiche Anregungen für die literarische Darstellung dieses Adligen, die sich von seinem kulturellen Engagement sowie von seiner aufwendigen Lebensweise nicht trennen lassen. Der Rosswalder Sitz des Grafen Albert Joseph Hoditz befand sich in der Grenzlage zwischen Österreich und Preußen in der Zeit des Siebenjährigen Krieges und bildete in diesen Kriegswirren eine Insel des Friedens und künstlerischer Inspiration (vgl. Myška 2011). Die Kontakte dieses Adligen zu Maria Theresia sowie zu Friedrich II. beruhten vorwiegend nicht auf Loyalitätsprinzipien, sondern waren mit der Hervorhebung der pazifistischen Einstellung des Grafen Hoditz verknüpft.⁵ Die Mentalität sowie das literarische Schaffen des Grafen Albert Joseph Hoditz waren durch die Atmosphäre des nachklingenden Barocks und der sich durchsetzenden Aufklärung beeinflusst (Kroupa 2006:139) und im multikulturell geprägten Raum Westschlesiens verankert. Obwohl dieses motivische Mosaik einen Raum für den Vergleich der literarischen Variationen mit ihren historischen Hintergründen bietet, abstrahiert diese Studie von der Untersuchung der literarischen und historischen Berührungspunkte. Ihre Darlegung bleibt für eine interdisziplinär ausgerichtete Erforschung vorbehalten.

Consuelos nach Rosswald wird mit einem Fest für die Gattin des Grafen Hoditz verbunden, das im künstlerischen Milieu des Rosswalder Dominiums stattfindet. Der Einblick in die Beziehung des Grafen Hoditz zu seiner Ehefrau sowie in die kulturelle Tätigkeit dieses Adligen wird von den Schilderungen der Rosswalder „Elyseischen Felder“ begleitet. Sie werden von der zentralen Romanfigur sowohl für ihre Einbettung in die Natur bewundert, als auch für die geschmacklosen Verschönerungen moniert (vgl. Sand 1842–1843). Der Graf Albert Joseph Hoditz und sein Schlossgarten sind im Roman des rumänischen Autors der Moderne Mateiu Ion Caragiale mit Bezauberung verknüpft, die die imaginären Reisenden dazu anregt, den Aufenthalt bei diesem Adligen zu verlängern. Dieser Ort der Museen und Grazien bietet ihnen einen freien Raum für die Entwicklung ihrer Vorstellungen und der Graf Hoditz wird kontextuell als Schöpfer eines Phantasiereiches betrachtet, den mit den Romanfiguren die Vorliebe für das Phantastische und Unerwartete verbindet (vgl. Caragiale 1929). Im Roman wird die Figur des „Fürsten Hoditz“ ins Mosaik der Überlegungen über die antike Kunst und germanische Mythologie angesiedelt. Diese Romanfigur ist jedoch als eines der Nachkommen der Adelsfamilie von Hoditz zu verstehen, der sich nach der Umsetzung seiner künstlerischen Ideen sehnt. Der Graf Albert Joseph Hoditz wird in die Handlung des Romans ‚Il Fuoco‘ Gabriele D’Annunzios als Kunst liebender Adliger eingebettet, dessen Schlossgarten zum Vorbild für die künstlerischen Vorhaben seines Nachkommen wird. Dieser Adlige wird als Schöpfer der arkadischen Gartenlandschaft vorgestellt, in der er glücklich seine künstlerischen Visionen verwirklicht. Im Fokus der für die Romanhandlung kennzeichnenden Polarität von Feuer und Wasser sind die kulturellen Initiativen des Grafen Albert Joseph Hoditz als Inbegriff des durch die Kreativität geprägten Feuers zu betrachten. Sein Enthusiasmus ist auf die Vollendung seiner Märchenlandschaft ausgerichtet, die die künstlerischen Ideen dieses Grafen widerspiegelt (vgl. D’Annunzio 1900).

⁴ Eine Ausnahme bilden die Studien Frieder Sondermanns, der sich der literarischen Gestaltung des Grafen Albert Joseph Hoditz im Roman Johann Karl Wezels „Peter Marks. Die wilde Betty“ sowie den im literarischen Nachlass überlieferten Hundeepithaphen dieses Adligen zuwendet (vgl. Sondermann 2000:56–83; Sondermann 1996:16–32). Libor Martínek weist auch auf einige literarische Gestaltungen des Grafen Hoditz hin. (vgl. Martínek 2012:35–52, Martínek 2009:7).

⁵ Dies belegt u. a. der Einblick in den literarischen Nachlass des Grafen Albert Joseph Hoditz. Die überlieferten, für die österreichische Kaiserin Maria Theresia sowie für den preußischen König verfassten Gedichte sind von den Friedensideen bestimmt, die die Loyalitätsfragen in den Hintergrund rücken (vgl. NB, HS 24176).

2. Das Bild des Grafen Albert Joseph Hoditz in der deutschsprachigen Reiseliteratur zwischen 1773–1803

2.1 Graf Albert Joseph Hoditz und sein Reich der Musen und Grazien vor dem Hintergrund der Reisebeschreibung von Balthasar Ludwig Tralles „Schattenriss und Annehmlichkeiten von Roswalde“

Die Erfassungen dieses Adligen in der deutschsprachigen Literatur wurden durch einige literarische Strömungen gekennzeichnet und schließen eine ganze Reihe von literarischen Gattungen ein. An der Schwelle zwischen Fiktion und der treuen Realitätswiedergabe stehen die Reisebeschreibungen, in denen der Graf Hoditz im Zeithorizont zwischen 1773–1803 gestaltet wurde.

Die Reisebeschreibung von Balthasar Ludwig Tralles „Schattenriss der Annehmlichkeiten von Roswalde“ geht von der Faktualität seines in den 70er Jahren des 18. Jh. verwirklichten Aufenthaltes in Rosswald. Im Unterschied zur wissenschaftlich ausgerichteten Reisebeschreibung, der die Vermittlung des enzyklopädisch gezeichneten Faktenwissens und der Verlust des narrativen Elements eigen sind (vgl. URL 1), werden die Erinnerungen Tralles' an seinen Rosswalder Besuch durch eine bunte Palette von stilistischen Darstellungsmitteln und „einige alte dichterische und mythologische Blümchen“ (Tralles 1776:5) gekennzeichnet. Dementsprechend tauchen bereits im einführenden Kapitel dieser Reisebeschreibung die folgenden Worte auf, die die literarischen Ambitionen ihres Autors andeuten: *Wir wollen auf einige Zeit Breslau verlassen; meine Muse wird uns begleiten* (Tralles 1776:6).

Der Erzähler macht primär auf den Ruf der Rosswalder Schlossresidenz aufmerksam, die er metaphorisch als *glücklichen Winkel der Erde* (Tralles 1776:7 f.) bezeichnet. Das literarische Bild des Rosswalder Schlosses wird im Reisebericht von Tralles durch die Personifikation sowie durch die als Hendiadyoin arrangierte Verbindung der Adverbien *getreu und untrüglich* (Tralles 1776:7) erfasst, durch die die suggestive Aufwertung des Rosswalder Dominiums auffällt: [...] *der verbreitete Ruf des Ortes wird uns durch seine Stimme locken und getreu und untrüglich führen* (Tralles 1776:7). In der literarischen Skizze der Rosswalder Naturszenerie spiegelt sich die Begeisterung des Autors von dieser Landschaft wider. Ihre natürliche Anmut gibt er durch zahlreiche Metaphern⁶ bzw. Personifikationen⁷ wieder und diese Schilderung steigert er durch einige Hyperbeln.⁸ Diese stilistischen Darstellungsmittel dienen der Akzentuierung der Einzigartigkeit des Rosswalder Dominiums und vermeiden die Kritik dieses Herrschaftsguts. Darüber hinaus wird das literarische Bild des Grafen Hoditz sowie der Rosswalder Landschaft in der Reisebeschreibung von Tralles als eine Symbiose der Natur und Kunst aufgefasst. Der Autor setzt teils ein poetisches Mosaik von Asyndeta um, teils betont er die Verknüpfung der Natur mit Kunst durch die klimaktische Steigerung, um ihre Phänomenalität zu akzentuieren.

Vom Rosswalder künstlerischen Mosaik ließ sich die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Leben am Rosswalder Hof nicht trennen. Der auktoriale Erzähler macht auf die musikalische Kontinuität aufmerksam, die der Graf Hoditz weiterentwickelt und bezeichnet ihn als *Kenner und Beförderer aller schönen Künste* (Tralles 1776:62). Darüber hinaus gewinnt Hoditz die Attribute eines hochausgebildeten und im künstlerischen Bereich bewanderten Adligen, der die Bildung verbreitet. Die mit diesem Thema verknüpften Metaphern treten an einigen Textstellen des Reiseberichts in den Vordergrund, wodurch die Rolle der Ausbildung in der Rosswalder Schlossresidenz aufgewertet wird (vgl. Tralles 1776:62). Einen Einblick in das kulturelle Geschehen des Rosswalder Schlosses bietet das kennzeichnend betitelte Kapitel „Die Oper“, das von Pluralis Auctoris eingeleitet ist und den Leser in die Handlung einbezieht. Die Darstellung der Atmosphäre im Rosswalder Schloss wird von zahlreichen Exkursen durchdrungen, denen eine thematische, zwischen den

⁶ [...] *auch fehlen nicht schlanke Tannen, welche ihren krausen [...] Schmuck zur Schau tragen* (Tralles 1776:10).

⁷ Vgl. z. B. [...] *hier erstrecken sich lachende Hügel*. Ebenda (Tralles 1776:10).

⁸ Vgl. z. B. [...] *bejahrte Eichen rühren mit hohem Scheitel bis an die Wolken*. Ebenda.

neutralen und kritischen Einstellungen variierende Vielfalt eigen ist. Kritische Betrachtungen sind auf die dramatischen Aufführungen auf der Rosswalder Schlossbühne ausgerichtet. Der auktoriale Erzähler moniert die Regellosigkeit und Unnatürlichkeit der Schauspiele, was diese Worte belegen:

Mir scheint diese Gattung von Schauspielen viel Regelloses und Unnatürliches an sich zu haben, ob sie schon gleichsam mit fortdauernder Zauberey durch die schnelle Abwechslung und Verwandlung der Gegenstände ausserordentlich lebhaft wirkt [...]. (Tralles 1776:87)

Diese Textstelle korrespondiert mit den Informationen über die Rosswalder Theaterszene im Zeithorizont 1755–1761, durch deren Einfluss die Aufführungen im Rosswalder Schlosstheater auch in den folgenden Dezennien gekennzeichnet werden durften. Die kritisch gemeinten Reflexionen weisen auf die Rolle des Phantastischen im Rosswalder Theaterrepertoire hin, das die zentrale Rolle auf dieser Theaterbühne spielte und sich nicht mehr an den von der Poetik Johann Christoph Gottscheds (vgl. Gottsched 1729) ausgehenden Prinzipien hielt. Das literarische Schaffen des Grafen Hoditz wird in der Reisebeschreibung von Tralles hingegen jedoch positiv gewertet und mit dem dichterischen Werk Albrecht Hallers verglichen:

Er [der Graf Albert Joseph Hoditz] liest mir [...] seine erhabenen und kraftvollen Gedichte verschiedenen Inhalts vor, die ich weil sie nach Hallers Ader schmecken, voll Bewunderung beglückwünschend anhöre. (Tralles 1776:98)

Die skizzierten literarischen Facetten der Dichtung des Grafen Hoditz verraten ihre Kommensurabilität mit den prägenden Tendenzen der Aufklärung, deren lehrhafte Intentionen sowohl im literarischen Schaffen von Hoditz als auch von Tralles Niederschlag gefunden haben.

Die Erzählhaltung schwankt zwischen der affirmativen und euphemistischen Prägung, trotzdem ist der Reisebericht durch eine panegyrische Dominanz gekennzeichnet. Das Lob des Grafen Hoditz und des Rosswalder Schlosses wird durch einige Strategien erzielt. Die Hervorhebung der positiven Charaktereigenschaften des Grafen, seiner Ausbildung, Kreativität und seiner künstlerischen Begabung wird an einigen Textstellen explizit zum Ausdruck gebracht. Das kulturelle Engagement dieses Adligen, seine Bemühungen um die Durchsetzung der Ausbildung sowie die Einzigartigkeit seines Dominiums fallen durch die Vergleiche mit berühmten antiken Persönlichkeiten und Kulturstätten des Altertums auf. Ihre Aufwertung erfolgt nicht zuletzt durch die Eingliederung der Informationen über den Grafen Hoditz und die Rosswalder Schlossresidenz in die Kommentare des auktorialen Erzählers, in deren Kontext dieses Dominium an der Peripherie den kulturellen Metropolen gleichgestellt wird. Im literaturwissenschaftlichen Fokus werden die panegyrischen Züge der Reisebeschreibung durch die Umsetzung von zahlreichen metaphorischen Ausführungen, Personifikationen, Hyperbeln, adjektivischen Akkumulationen, Superlativformen etc. geprägt. Dennoch sind der Reisebeschreibung auch kritische Bemerkungen des auktorialen Erzählers zu entnehmen.

Die Überschneidung der historischen und literarischen Ebene der Reisebeschreibung lässt sich von der rhetorischen Figur der „evidentia“ nicht trennen. Die Darstellung des Rosswalder Aufenthaltes geht von den Impressionen eines historischen Zeugen aus, der in die Reisebeschreibung seine subjektiven, nicht selten emotiv geprägten Erlebnisse projiziert. Durch die Verbindung des ekphrastischen Prinzips der Evidenz mit dessen panegyrisch-fiktiver Schattierung sowie mit der Schwankung zwischen der historischen Realität und dem literarischen Bild wird die historische Relevanz des erforschten Reiseberichts abgeschwächt. Dennoch wurden im Reisebericht – neben seinen literarischen Facetten – historische Informationen vermittelt, deren detaillierte Untersuchung jedoch unter dem historischen Aspekt zu erforschen ist.

Der literaturhistorische Beitrag der Reisebeschreibung ist nicht nur mit der Darstellung des Grafen Hoditz und des kulturellen Kolorits seines Dominiums verbunden, sondern dieser Reisebericht vermittelt auch Einzelheiten über seinen Kunstgeschmack. Die kulturellen Interessen von Hoditz wurden sowohl von der antiken Literatur als auch von den zeitgenössischen literarischen

Strömungen des Barock und der Aufklärung beeinflusst. Darüber hinaus wird in der Reisebeschreibung das Bild des Grafen Hoditz im durch mehrere Nationalitäten geprägten und sich zwischen Österreich und Preußen erstreckenden Milieu skizziert.

Die literarisch-dokumentarische Gestaltung des Grafen Hoditz und seines Schlosses wurde von einem Zeitgenossen dieses Adligen dargestellt, dessen literarisches Werk von den künstlerischen Impulsen des Barock sowie der Aufklärung mitbestimmt wurde. Der durch literarische Facetten gekennzeichnete Einblick in die Lebensweise und -welt des Grafen Hoditz wurde der historischen Differenz frei und die Rosswalder Kulturplattform wurde zur Zeit ihrer Hochblüte vorgestellt. Der Autor hatte keine Möglichkeit, den kulturellen Ruf des „Schlesischen Versailles“ mit seinem späteren, durch die allmähliche Verwesung gebrandmarkten Schicksal zu kontrastieren. In der Reisebeschreibung wurde – im Unterschied zu späteren biographisch und literarisch ausgerichteten Werken – ein historisch-biographischer Ausschnitt erfasst, der die Phänomenalität des Grafen Hoditz und seines Dominiums markiert und mit dem im Reisebericht vorherrschenden Lob zusammenhängt.

2.2 Glanz und Untergang der Rosswalder Gartenlandschaft in der Reisebeschreibung von Karl Friedrich Benkowitz ‚Reise von Glogau nach Sorrent über Breslau, Wien, Triest, Bologna, Florenz, Rom und Neapel‘

Den ehemaligen Ruhm und gleichsam den Verfall des Rosswalder Dominiums bringt die Reisebeschreibung von Karl Friedrich Benkowitz ‚Reise von Glogau nach Sorrent über Breslau, Wien, Triest, Bologna, Florenz, Rom und Neapel‘ (vgl. Benkowitz 1803) näher, die 25 Jahre nach dem Tode des Grafen Albert Joseph Hoditz erschienen ist. Der Graf Hoditz wurde an einigen Textstellen der Reisebeschreibung in der Gesellschaft Friedrichs II. verewigt und der preußische König wurde als „der große Monarch“ (Benkowitz 1803:41), „der Gönner“ (Benkowitz 1803:41) des Grafen Hoditz sowie derjenige vorgestellt, der durch den Rosswalder Garten „einst an Freundes Seite [des Grafen Albert Joseph Hoditz] gewandelt hatte.“ (Benkowitz 1803:41) Der Graf Hoditz fällt in der Reisebeschreibung als ein kulturell tätiger und hochausgebildeter Adliger auf, der seine künstlerischen Ideen in seinem Schloss und Garten umsetzte. Die Reisebeschreibung bietet einen Einblick in die Rosswalder Phantasielandschaft, die von den Vorstellungen über Arkadien ausging und sich durch zahlreiche Affinitäten zum antiken literarischen Erbe auszeichnete.

Einen Kontrapunkt zu diesem Bild stellt die Skizzierung der Rosswalder Gartenlandschaft dar, die einen allmählichen Verfall evoziert. Der Kontrast zwischen der ruhmreichen, durch den Aufenthalt Friedrich II. gekrönten Vergangenheit und dem im Reisebericht erfassten Kolorit dieses Schlossgartens wird im Schatten seiner endgültigen Vergänglichkeit nachgezeichnet. Das verlorene Renommee des „Schlesischen Versailles“ wird durch die Unbestimmtheit seiner zeitlichen Abgrenzung gesteigert und als „einst“ (Benkowitz 1803:41) wiedergegeben. Die Authentizität wird dem behandelten Textausschnitt durch die Ich-Erzählsituation verliehen, durch die auch der emotive Ausklang der Textstelle gesteigert wird. Die Opposition der Pracht und Verödung wird durch die Impressionen des auktorialen Erzählers akzentuiert, von denen sich Schauer, Wehmut und Trauer nicht trennen lassen:

Ich wandelte mit einer Art von Schauer in dunklen Gängen des Englischen Gartens, worin der große Freund einst an Freundes Seite gewandelt hatte und eine gewisse Wehmut überfiel mich, daß dies alles vorüber sei und nie wieder kommen würde. Riesenförmige Flussgötter in Stein ausgehauen, die an den Teichen lagen, Trümmer von Wasserkünsten [...] zeugten von der ehemaligen Pracht, aber nun, um traurig darüber zu machen; denn es lag alles verödet.

(Benkowitz 1803:42)

Die thematische Überschneidung der Rosswalder Vergangenheit und Gegenwart wird dominant durch die Ich-Erzählung dargelegt. In diesem Zusammenhang ist der Autor gleichsam als Figur der

Schilderung zu betrachten, was von der gattungsspezifischen, literarisch-dokumentarischen Ausrichtung der Reisebeschreibung untermauert ist. Der Graf Hoditz, seine kulturelle Tätigkeit, die Kontakte zum preußischen König Friedrich II. und nicht zuletzt die Umsetzung seiner durch die Literatur inspirierten Ideen im Rosswalder Herrschaftsgut wurden in der Reisebeschreibung von Karl Friedrich Benkowitz vor dem Hintergrund der allmählichen Verödung der ehemaligen, als „Schäferparadies“ (Bein 1992:42) bekannten Gartenlandschaft vorgestellt. In diesem Kontext fällt der Beitrag des Grafen Hoditz für die Verbreitung der Kultur und des Rufs der an der Peripherie und trotzdem im Mittelpunkt des kulturellen Geschehens liegenden Rosswalder Schlossresidenz auf.

3. Literarische Gestaltungen des Grafen Albert Hoditz im Blickpunkt der deutschsprachigen Literatur zwischen 1775 und 1937

3.1 Graf Albert Joseph Hoditz als literarische Randfigur

Der Graf Albert Joseph Hoditz, sein kulturelles Engagement sowie sein Naturell und seine Lebensweise wurden in einer ganzen Reihe von literarischen Werken zwischen 1775 und 1937 thematisiert. Die vorliegende Auseinandersetzung mit den literarischen Darstellungen dieses Adligen konzentriert sich auf seinen Niederschlag im literarischen Schaffen der deutschsprachigen Autoren, in dem Albert Joseph Hoditz nicht zur zentralen literarischen Figur wurde.

Das kulturelle Engagement des Grafen Albert Joseph Hoditz fand im Roman August Lafontaines (1758–1831) ‚Bürgersinn und Familienliebe‘ (vgl. Lafontaine 1812) eine Resonanz.⁹ Das Vorbild für die im Roman thematisierte künstlerische Atmosphäre im Hause Tobias Hoppes hat das Rosswalder Dominium des Grafen Albert Joseph Hoditz dargestellt. Das Gespräch zwischen den Romanfiguren Tobias Hoppe, Blanka und Therese weist auf das Rosswalder kulturelle Renommee hin:

Auf einmal ertönte eine unendlich sanfte Harmonie, wir wußten nicht woher. Hinter einem Vorhange standen die Musiker. ‚Von wem haben Sie das gelernt?‘ Fragte Therese lachend. ‚A ja, ich weiß, von den Schlesiern.‘ [...] Ich hatte etwas dem ähnliches auf einem Gute des Herrn von Hoditz gesehen. (Lafontaine 1812:66)

In das durch die prägenden Impulse der Aufklärung und des Rokoko beeinflusste lyrische Schaffen Leopold Friedrich Günther von Goeckingks (1748–1828) wurde das literarische Bild des Grafen Albert Joseph Hoditz eingebettet, das dem durch den belehrenden Unterton gekennzeichneten Gedicht dieses Autors ‚An Denselben‘ (vgl. Goeckingk 1821:65) inne ist. Der durch den Kreuzreim gekennzeichnete Gedichtauszug ist als Kritik der Lebensweise des Grafen Hoditz zu betrachten, die für ihre Extravaganz und fehlende Mäßigkeit durch finanzielle Probleme begleitet wurde.

Das *Elysium des sonderbaren Grafen Hoditz* (Weber 1834:42) wurde ebenfalls in der Reisebeschreibung Julius Webers nachgezeichnet, in der die kulturelle Tätigkeit und die Lebensweise des Grafen Hoditz sowohl bewundert als auch moniert wurden.

Der deutsche Lyriker und Dramatiker Karl Leberecht Immermann (1796–1840) verleiht nicht nur in seinen ‚Memorabilien‘ (vgl. Immermann 1840) dem literarischen Bild seines Onkels das Charisma des Grafen Hoditz,¹⁰ sondern er zielte auch auf die literarische Gestaltung dieses Adligen in seinem historischen Lustspiel ‚Graf Hoditz‘ ab. Dennoch sind seine Pläne unvollendet geblieben (vgl. Koch 1887).

⁹ Auf die literarische Gestaltung des Grafen Albert Joseph Hoditz im Roman August Lafontaines ‚Bürgersinn und Familienliebe, oder Tobias Hoppe‘ machte Eduard Richter in seiner im Landesarchiv Troppau überlieferten Handschrift ‚Die Landschaft Hotzenplotz. Topographisch und historisch geschildert von Eduard Richter‘ aufmerksam. Diese Information ist im Kapitel ‚Albert Graf von Hoditz. Eine biographische Skizze. Beitrag zur Sitten- und Culturgeschichte des 18. Jh. in der Landschaft Hotzenplotz‘ zu finden (vgl. ZAO, PR, 6).

¹⁰ *Er war der [...] Prospero, der Graf Hoditz unserer Jugend. [...] Sein geräumiges Wohnhaus [...] tat seine gastliche Pforte auf, gab uns bunte Erinnerungen, buntere Hoffnungen* (Immermann 1840:207).

Der Kontrast des Rosswalder Dominiums zur Zeit seiner kulturellen Hochblüte wird mit seiner Verwesung nach dem Tode des Grafen Albert Joseph Hoditz in der Schilderung des in Mähren und Österreich-Schlesien tätigen deutschsprachigen Autors Karl Joseph Jurende (1780–1842) verdeutlicht, die im Periodikum ‚Pilger im Kaiserstaate Oesterreichs‘ von 1830 auftaucht (vgl. Jurende 1830:292).

Die Aufmerksamkeit hat dem Grafen Hoditz ebenfalls Fanny Lewald (1811–1889) geschenkt, die sich in ihrem Essay ‚Rosswald. Ein Menschenleben‘ (vgl. Lewald 1883:Nr. 88, 1; Lewald 1883:Nr. 89, 1; Lewald 1883:Nr. 92, 1) durch die Novelle ‚Roswalde‘ (Lewald 1883:9–128) des mit ihr verwandten deutschsprachigen Autors August Lewald (1792–1871) inspirieren lassen durfte.

1839 ist die Prosasammlung Carl Weißflogs (1789–1823) ‚Phantasiestücke und Historien‘ (vgl. Weißflog 1839:51) erschienen, in deren als ‚Badekur‘ betitelten Erzählung das literarische Bild des Grafen Albert Joseph Hoditz erfasst wurde. Die Erzählhandlung geht auf die Schilderung der phantasievollen und unerwarteten Begebenheiten ein, die ins Netz der Briefe an Ezechiel eingewickelt werden.

Die Rosswalder Naturszenerie und die gartenkünstlerischen Ambitionen des Grafen Hoditz wurden im Brief des Fürsten Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871) an die Frau Fürstin von C. thematisiert, der im sechsten Teil seiner aus Briefen bestehenden Reisebeschreibung ‚Vorletzter Weltgang von Semilasso. Traum und Wachen‘ (Pückler-Muskau 1835) vorkommt.

Die Darstellung des Grafen Hoditz im komischen Roman des führenden Vertreters der jungdeutschen Bewegung Karl Gutzkow (1811–1878) ‚Blasedow und seine Söhne‘ (vgl. Gutzkow 1838:48) geht sowohl auf Skizzierung seiner Kontakte zu Friedrich II. ein als auch deutet es die kulturelle Tätigkeit des Grafen sowie den Ruf des Rosswalder Gartens an (vgl. Gutzkow 1838:48).

Die Lebensweise und die kulturellen Initiativen des Grafen Hoditz sind ebenfalls in die deutschsprachige Literatur des 20. Jh. eingegangen, in der sie in den Romanen der aus Schlesien stammenden Autoren August Scholtis (1901–1969) und Hans Bruno Wittke (1895–1935) thematisiert wurden. In der Gesamtausgabe der Erzählungen, Dramen und Romane von August Scholtis (vgl. Scholtis 1994:391) wird der Graf Albert Joseph Hoditz als *Lebenskünstler* (Scholtis 1994:391) bezeichnet, der seine kulturelle Tätigkeit und gesellschaftliche Kontakte in den Vordergrund rückt (vgl. Scholtis 1994:391).

Den thematischen Rahmen des Romans Hans Bruno Wittkes ‚Der Narr im Rokoko‘ hat die Darstellung des Grafen Hoditz, seiner künstlerischen Interessen und Pläne sowie seines zwischen Narrheit und Genialität schwankenden Naturells gebildet. Der Roman ist jedoch unvollendet geblieben (vgl. Martínek 2012:50).

Die literarischen Gestaltungen des Grafen Albert Joseph Hoditz durchziehen die deutschsprachige Literaturgeschichte von der Spätaufklärung bis in das erste Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts und sind durch eine thematische Vielfalt gekennzeichnet. Obwohl der Graf Hoditz in den untersuchten Romanen, Erzählungen und nicht zuletzt im lyrisch-epischen Gedicht Leopold Friedrich Günther von Goeckings keine zentrale Stelle einnimmt, bildet sein facettenreiches literarisches Bild einen Prolog für den Einblick in seine dominante Präsenz in einigen Werken der deutschsprachigen Literatur.

3.2 Die literarische Figur des Grafen Hoditz im Drama von Jakob Michael Reinhold Lenz ‚Der tugendhafte Taugenichts‘

Die zweite Bearbeitung des Dramenfragments ‚Der tugendhafte Taugenichts‘ repräsentiert das dramatische Werk von Lenz in der Zeitspanne 1775–1776. Das Dramenfragment ist als Zusammenspiel der thematisch variierenden Szenen zu betrachten, das einen freien Raum für seine Interpretation bietet. Dementsprechend ist dem untersuchten Drama eine offene Form eigen, in der neben einer ganzen Reihe der Handlungsausschnitte ein Spektrum der Charaktere und Stände umgesetzt

wird. Die Figur des Grafen Hoditz ist in die Handlung als Vater von zwei Söhnen eingebettet, wodurch die Fabulierungskunst des Autors unterstrichen wird.¹¹

Obwohl die Figur des Grafen Hoditz in der ersten Dramenszene nicht auftaucht, wird das literarische Bild des Grafen Hoditz durch die Figuren des Grafen Martens und des Barons Löwenstein nachgezeichnet. Die mit diesen Adligen sowie mit dem Grafen Hoditz verknüpfte Handlung umrahmt die zweite Szene, in der die Beziehung des Grafen Hoditz zu seinen Söhnen artikuliert wird. Im Gespräch des Grafen Martens mit dem Baron Löwenstein wird Hoditz als ein gastfreundlicher Adliger vorgestellt, der zu jeder Zeit neue Gäste erwartet.

Die Beziehung des Grafen Hoditz zu seinen Söhnen wird in der zweiten Szene des Dramenfragments erfasst. Hoditz wird nicht nur als Graf mit einem Einblick in viele Wissensgebiete dargestellt, sondern seine intellektuellen Ansprüche an die Söhne bilden auch ein Hindernis zwischen David und seinem jüngeren Bruder Just. Die Einstellung des Grafen Hoditz zu seinem jüngeren Sohn ist durch die Anerkennung seines Scharfsinns gekennzeichnet, während David – der ältere Sohn – für seine ungenügenden Leistungen der Kritik und den Beleidigungen des Vaters ausgesetzt ist:

Einfältiger Hund! [...] Ich will dir tausend Ochsen geben, aber nichts wie Ochschwänze auf dein dickes Fell – geh, geh in den Wald, Bauernbube und hack Holz, ein Holzhacker hat dich gemacht, stumpfe Seele! [...] Was weißt du denn, was kannst du denn, Schandfleck meiner Familie! Sage mir, sage mir, wenn es nur etwas ist, wenn es nur so viel ist, daß eine Mücke darauf stehen kann. (Lenz 1986:43)

Die Beleidigungen des Sohns werden sowohl durch die Exclamatia gesteigert, als auch durch die anaphorisch gestellten Wiederholungsfiguren intensiviert. Neben den Übertreibungen werden die intellektuellen Fähigkeiten Davids durch die Schimpfwörter wie *einfältiger Hund!*, *stumpfe Seele!* *Schandfleck meiner Familie!* etc. herabgesetzt. Die intellektuelle Tätigkeit wird im Gegensatz zur physischen Arbeit hervorgehoben, die im Kontext des angeführten Zitats abwertend betrachtet wird. Die bewegte Stimmung und negative emotionale Regungen des Vaters gegen seinen älteren Sohn werden ebenfalls durch die Gestik des Grafen Hoditz zugespitzt, der droht, seinem Sohn die Tafel auf den Kopf zu werfen (vgl. Lenz 1986:43). Die negative Beziehung des Grafen Hoditz zu seinem Sohn David fällt ebenfalls vor dem Hintergrund des durch Lob gekennzeichneten Verhältnisses dieses Adligen zu seinem jüngeren Sohn auf. Der Abstand des Vaters gegenüber seinem älteren Sohn wird durch die folgenden Worte des Grafen Hoditz zugespitzt, durch die die emotionalen Entbehrungen Davids, seine innere Vereinsamung und Verlust des Selbstbewusstseins verstärkt werden: [...] *ich laß ihn auf Jahr und Tag in ein Loch stecken, wo ihn nicht Sonn noch Mond bescheint* (Lenz 1986:44).

Obwohl im untersuchten Dramenfragment neben dem Vater-Sohn-Konflikt die Beziehung zwischen dem älteren und jüngeren Bruder einen der thematischen Schwerpunkte darstellt, eskaliert ihr Verhältnis nicht zum verfeindeten Konflikt. Im Unterschied zur Bearbeitung der angedeuteten Thematik in den Dramen der Genieepoche ‚Räuber‘ Friedrich Schillers (vgl. Schiller 1782), ‚Zwillinge‘ Friedrich Maximilian Klingers (vgl. Klinger 1776) und ‚Julius von Tarent‘ von Johann Anton Leisewitz (Leisewitz 1774) führt das durch die Rivalität gekennzeichnete Verhältnis zwischen den Brüdern jedoch nicht zu einem Brudermord. David ist bereit, seinem jüngeren Bruder die Vorteile des Erstgeborenen zu überlassen und flüchtet sich neben dem Soldatenberuf in die platonische Liebe zur Sängerin Brighella.¹²

¹¹ Der Graf Albert Joseph Hoditz heiratete am 14. Juli 1734 die Markgräfin Wilhelmine Friederike Sophie von Sachsen-Weißenfels (1684–1758), die 22 Jahre älter als dieser Adlige war. Die Ehe blieb kinderlos (ZAO, VSR, 10452, A 26).

¹² Obwohl Brighella im Dramenfragment als eine talentierte Sängerin dargestellt wird, wird der angeführte Name in der Commedia dell'arte häufig variiert. In dieser literarischen Gattung ist Brighella mit den Figuren der Dienerschaft verbunden. Die Anwendung dieses Namen im analysierten Dramenfragment dürfte auf die Rolle der Dienerschaft im Rosswalder Schlosstheater verweisen, dessen Schauspieler nicht selten gleichsam als Diener am Rosswalder Herrschaftsgut tätig waren.

Die Liebesbeziehung Davids zu Brighella bildet einen Hintergrund, vor dem die durch die Festivitäten erfüllte Lebensweise des Grafen Hoditz literarisch dargestellt wird. Obwohl der Graf Hoditz seinem Sohn die Teilnahme an den Festivitäten verbietet, plant David den Besuch dieser Feier in der Verkleidung für einen Diener, um Brighella singen zu hören. Der Graf Hoditz moniert seinen älteren Sohn für den fehlenden Scharfsinn, dennoch setzen sich in der geschilderten Situation seine Erfindungsgabe und Phantasie durch. Trotzdem sind mit dem Verhalten Davids Achtung und Gehorsam gegenüber seinem Vater verbunden. Die Gehorsamkeit und Ehrlichkeit korrespondieren jedoch nicht mit dem Benehmen des jüngeren Sohns Just, der [in der Nacht] *heimlich ausgeritten war nach seiner löblichen Gewohnheit*. Obwohl der Graf Hoditz Just für seine intellektuellen Fähigkeiten hochachtet, durchschaut er nicht seine Vortäuschung der Gehorsamkeit und Tugendhaftigkeit.

Der literarischen Figur des Grafen Hoditz ist in der zweiten Bearbeitung des ‚Tugendhaften Taugenichts‘ der gemischte Charakter eigen, in dem seine positiven als auch seine negativen Eigenschaften deutlich sind. Darüber hinaus kristallisiert sich das literarische Bild des Grafen Hoditz in der Konstellation der weiteren Dramenfiguren heraus. Durch die Beziehung des Grafen Hoditz zu seinen Gästen werden seine egozentrischen Züge in den Vordergrund gerückt. Er täuscht die Hochachtung des Grafen Martens und des Barons Löwenstein lediglich vor, wodurch er seinem jüngeren Sohn ähnelt. Das Verhältnis dieses Adligen zu seinen Bedienten wird von der Arroganz begleitet, durch die sich seine Beziehungen zu den Dienern im stark geprägten Verhältnis „Herr und Knecht“ abspielen.

Die Vaterfigur des Grafen Hoditz legt Wert auf die Ausbildung und Erziehung seiner Söhne, dennoch werden sie durch sein moralisches Vorbild gefährdet. Das arrogante Verhalten des Vaters spiegelt sich auch in der Stilebene des Dramenfragments wider, die sprachlich als *genus mixtum* zu betrachten ist. Das unvollendete Drama ist durch die kontinuierliche Abfolge der Dialoge durchdrungen, die nicht selten durch emotionale Regungen des Vaters und seiner Söhne gekennzeichnet sind. Sie spiegeln sich in zahlreichen Exklamationen, Wiederholungsfiguren, Ellipsen, Schimpfwörtern und Vergleichen wider, durch die die intellektuellen Mängel Davids wiedergegeben werden. Ins Dramenfragment ist lediglich ein Monolog Davids eingebettet, der gleichsam eine Zäsur zwischen dem Gespräch des Vaters mit seinen Söhnen und der Andeutung der platonischen Liebe Davids zu Brighella darstellt.

Die literarische Gestaltung des Grafen Hoditz lässt sich von seinen komischen, tragischen und nicht zuletzt ironischen Facetten nicht trennen, die die Tätigkeit und das Verhalten des Grafen Hoditz umkreisen. Das Dramenfragment bleibt den Intentionen der Sturm und Drang-Epoche treu, in denen die Figur des Grafen Hoditz in den Dienst des Vater-Sohn-Konfliktes gestellt wurde.

3.3 Das literarische Bild des Grafen Albert Joseph Hoditz in der Novelle ‚Roswalde‘ August Lewalds

An die Hervorhebung der künstlerischen Aktivitäten des Grafen Hoditz und Vorbereitung des Festes wird die Schilderung der Lebensgeschichte der später als „Signora Doristea“ (Lewald 1833:14) berühmten Sängerin angelehnt, deren musikalisches Talent dank der Unterstützung des Grafen Albert Joseph Hoditz entwickelt wurde. Obwohl die Skizzierung der künstlerischen Karriere Doristea in die Akzentuierung der moralischen und familiären Werte des Bürgertums mündet, zeichnet ihr künstlerischer Aufstieg gleichsam die Konturen des Rosswalder kulturellen Avancements. Das literarische Bild dieser Sängerin sowie des Rosswalder kulturellen Mosaiks wird durch einige Wendepunkte geprägt, die der Novellenhandlung Dynamik verleihen. Darüber hinaus werden vor ihrem Background auch einige Facetten der literarischen Verkörperung von Hoditz deutlich.

Der Graf Hoditz wurde in der Novelle Lewalds zur Zeit der Hochblüte des Rosswalder kulturellen Geschehens erfasst. Dementsprechend involviert die literarische Gestaltung dieses Adligen ausschließlich positive Charakteristika, ohne zur Typisierung dieser literarischen Figur zu neigen. Das

literarische Bild des kulturellen Engagements und der Kontakte sowie die Bemühungen des Grafen Hoditz um die Verbreitung der Ausbildung korrespondieren mit den Grundsätzen der Aufklärung, obwohl die Novelle thematisch im Dienste des Biedermeiers steht.

Das literarische Bild des Grafen Hoditz geht auf die Darstellung seiner kulturellen Tätigkeit ein, die auf dem Einblick in die europäische Literatur und Kunst, intensivem kulturellem Engagement sowie künstlerischer Begabung dieses Adligen beruht. Seine kulturelle Tätigkeit spiegelt sich nicht nur im vorwiegend durch dramatische Aufführungen und Opern bestimmten Programm der Rosswalder Theaterbühne wider, sondern auch das landesarchitektonische Gepräge des Rosswalder Schlossgartens ist durch eine Synthese der literatur- und kunsthistorischen Ausbildung und Kreativität gekennzeichnet. Vom kulturellen Enthusiasmus dieser in der untersuchten Novelle auftauchenden Schlüsselfigur lassen sich die Bestrebungen um die Entdeckung und Ausbildung der talentierten Künstler und das mit diesen Ambitionen des Grafen zusammenhängende Mäzenatentum nicht trennen. Mit dem vielfältigen Mosaik der kulturellen Aktivitäten des Grafen Hoditz ist in der Novelle Lewalds nicht zuletzt die Nachzeichnung seines Naturells verknüpft, das sich durch die Gastfreundschaft, Offenheit, Großzügigkeit, Schöpfungskraft und Wissensdrang auszeichnet.

Die mit dem auktorialen Erzählmodus verknüpfte Schilderung der Rosswalder kulturellen Phänomenalität wird durch die Dominanz von adjektivischen Superlativformen hervorgehoben. Die Bedeutsamkeit der Rosswalder Kunststätte wird durch die Vergleiche mit dem Versailler Hof hervorgehoben. Das kulturelle Geschehen sowie die Gartenszenerie werden durch zahlreiche Metaphern bzw. Personifikationen nahegebracht und akzentuieren ihr vielfältiges Gepräge.

Die untersuchte Novelle öffnet den Raum für die Schilderung eines Ausschnittes aus der reichhaltigen Geschichte des Rosswalder Herrschaftsguts. Durch die für diese literarische Gattung kennzeichnende Prägnanz wird der Beitrag der kulturellen Initiativen von Hoditz an der musikalischen Karriere einer von den Sängerinnen verdeutlicht, obwohl durch seine Bestrebungen um die Ausbildung der begabten Künstler einige später berühmte Schauspieler und Sängerinnen ans Licht der europäischen Kulturentwicklung gebracht wurden. Durch diesen Einblick in die Blütezeit der kulturellen Initiativen von Hoditz gewinnt die Schilderung des Rosswalder kulturellen Renommées an Glaubwürdigkeit und Brisanz, durch die gleichsam die Erforschung ihrer Resonanz in der deutschsprachigen Literatur untermauert wird.

3.4 Die literarische Darstellung des Grafen Albert Joseph Hoditz im Roman

Johannes Richters ‚Der Wundergraf. Ein närrisches Genie – ein genialer Graf‘

Die literarische Gestaltung des Grafen Hoditz ist mit dem facettenreichen Bild dieses Adligen verbunden, das einen Einblick in seine Charaktereigenschaften, künstlerische Interessen, Talente und Lebenskapaden bietet. Sie wird von der Darstellung seiner Beziehung zum Vater umrahmt, vor deren Hintergrund sein Naturell beleuchtet wird.

Albert Joseph Hoditz wird am Anfang der Romanhandlung als ein Adliger verewigt, der sich in der Erfüllung der täglichen, routinemäßigen Pflichten auf seine Bedienten verlässt. Seine Kreativität und Originalität hindern ihn an der Einhaltung der festgelegten Regeln und der Tagesordnung, die mit seiner Ausbildung verbunden sind. Obwohl bereits während seines Liegnitzer Aufenthaltes die Neigung dieses Grafen zur dramatischen Kunst sowie seine literarischen Interessen in den Vordergrund treten, werden sie von Hoditz nicht als seine Lebenserfüllung betrachtet. Er setzt seine dichterischen Versuche und seine schauspielerische Begabung in den Dienst des Rivalitätskampfes, der durch die Liebe des Grafen zur Aktrice Bianca angeregt wurde. Dennoch dominieren in seinem Verhalten die Zielstrebigkeit, der Mut und die adelige Ehre.

Die Kavallerreisen des Grafen Hoditz werden zu einer Suche nach seinen Neigungen und seiner Lebensaufgabe. Ins Mosaik der Reiseschilderungen wird die Begegnung des Grafen mit dem Dichter Goldoni eingebettet, der als sein geistiger Führer und verehrte Autorität die Talente des Grafen

Hoditz andeutet und ihm mit der Suche nach seinem Lebensweg hilft. Hoditz tritt während seines italienischen Aufenthaltes als Student Lorenzo auf, der seinen Interessen nachgeht, ohne an seine Vergangenheit zu denken.

Die Intelligenz des Grafen Hoditz, sein Einblick in die antike Kultur sowie seine Fechtkunst finden ebenfalls in seinen Altdorfer Studienjahren einen positiven Nachhall, der jedoch durch die Kritik des unifizierten Äußeren sowie des preußischen militärischen Drills überschattet wird. Seine Abneigung gegen Disziplin und autoritatives Verhalten bilden einen Kontrapunkt zu seiner auf Freiheit beruhenden künstlerischen Begabung und kulturellen Interessen, die mit der pazifistischen Lebenseinstellung dieses Grafen korrespondieren. Seine künstlerischen Neigungen wurden während des durch den Eingriff von Karl Joseph Hoditz beendigten Dienstes am Wiener Hof entwickelt und die schauspielerische Begabung setzte der Graf Albert Joseph Hoditz folgend in einer Theatertruppe um. Die Begeisterung von Kunst und Festivitäten verband ihn ebenfalls mit seiner Ehefrau der Markgräfin Sophie. Sie half ihm nicht nur seine Phantasien am Roßwalder Hof umzusetzen, sondern trug auch zur Versöhnung des Grafen Hoditz mit seinem Vater bei.

Die Vater-Sohn-Beziehung zeichnet sich durch eine Entwicklung ausgehend vom Ignorieren der väterlichen Aufforderungen über das Anliegen auf das väterliche Verständnis bis zur Versöhnung. Den Vater verbinden mit seinem Sohn der Eigenwille, die Zielstrebigkeit und künstlerische Interessen, dennoch bildet die mäßige Lebensweise des Grafen Karl Joseph Hoditz einen Kontrapunkt zum aufwendigen Lebensstil seines Nachkommen. Obwohl die kulturell ausgerichteten Zukunftspläne des Grafen Albert Joseph Hoditz im Roman artikuliert werden, kommt es zu ihrer Roßwalder Umsetzung erst nach der Versöhnung mit dem Vater.

Die künstlerischen Ideen des Grafen Hoditz werden in die Roßwalder Gartenlandschaft projiziert und spiegeln sich im Rosswalder kulturellen Programm wider. Die Umsetzung der schöpferischen Pläne des Grafen Albert Joseph Hoditz lässt auf seine künstlerische Begabung und Organisationstalent schließen, von denen seine Initiativen mitgeprägt wurden. Das literarische Bild der Kontakte des Grafen Hoditz zum österreichischen sowie preußischen Hof unterstreicht die kosmopolitische Lebenseinstellung dieses Adligen. Obwohl die pragmatisch ausgerichtete Denkweise Maria Theresias mit der Tätigkeit des Grafen Hoditz kontrastiert wird, tritt in ihrem Gespräch mit der Markgräfin Sophie der kulturelle Enthusiasmus ihres Ehemanns in den Vordergrund. Künstlerische Interessen verbinden Albert Joseph Hoditz mit dem preußischen König Friedrich II., während dessen Besuchs die kulturelle Tätigkeit des Grafen Hoditz einen Höhepunkt erreicht.

Das Gespräch des Grafen Hoditz mit seiner Dienerin Maria Czapka im Laufe der letzten in Potsdam verbrachten Tage weist auf die Verknüpfung der künstlerischen Berufung mit Narrheit hin, von denen die Lebenserfüllung des Grafen Hoditz beeinflusst wurde. Der Romanerzähler hebt den fortdauernden Ruf der zu seinen Lebzeiten verfallenen „Arkadien-Welt“ hervor, die die Welt eines närrischen Genies und genialen Grafen widergespiegelt hat.

Der Roman ist durch eine motivische Vielfalt gekennzeichnet, deren Akzente von Liebesmotiven über das Motiv der Larve bis zur literarischen Erfassung der Vater-Sohn-Beziehung reichen. Die Romanhandlung ist ebenfalls durch das Reisemotiv geprägt, das die Affinitäten zur inneren Reifung der zentralen Romanfigur aufweist. Da die Romanhandlung durch ein Mosaik von Motiven bestimmt ist, grenzt ‚Der Wundergraf. Ein närrisches Genie – ein genialer Graf‘ sowohl thematisch als auch durch den Romanaufbau an den historischen Roman sowie an den Bildungsroman und involviert einige Spezifika des Reiseromans. Darüber hinaus ist er als Schlüsselroman zu betrachten, dem die Berührungspunkte der Romanfigur des Grafen Albert Joseph Hoditz mit ihrem historischen Vorbild inne sind.¹³ Der Romantypus steht gleichsam mit den prägenden Merkmalen des Entwicklungsromans in Eintracht. Er bietet nicht nur einen Einblick in die innere Entwicklung der

¹³ Die Untersuchung der Berührungspunkte zwischen der literarischen Gestaltung und dem historischen Vorbild der zentralen Romanfigur ist in den Intentionen eines interdisziplinären Projekts zu verstehen und bildet keinen Bestandteil der vorliegenden Untersuchung.

Romanfigur des Grafen Hoditz und erhellt sein Naturell und die sich verändernden Fähigkeiten dieses Adligen, sondern seine innere Reifung wird auch durch die Selbstreflexion verdeutlicht. Die literarische Gestaltung des Grafen Albert Joseph Hoditz ist durch zahlreiche Metaphern, Akkumulationen und Periphrasen gekennzeichnet, durch die der künstlerischen Darstellung dieses Adligen, seiner Kontakte sowie des zeitgenössischen Panoramas Plastizität und Authentizität verliehen werden. Die in die Romanhandlung eingewobenen Vergleiche und Hyperbeln dienen der Akzentuierung der mit dem kulturellen Engagement des Grafen Hoditz verknüpften Phänomenalität.

4. Schlussfolgerungen

Die literarischen Darstellungen des Grafen Albert Joseph Hoditz weisen auf den phänomenalen Ruf des Rosswalder Herrschaftsguts und der Lebensweise dieses Adligen hin und sind in die Werke einiger europäischer Autoren eingegangen. Die Widerspiegelung des Grafen Hoditz im literarischen Schaffen der tschechischen, slowakischen, französischen, rumänischen, italienischen und deutschsprachigen Schriftsteller wird thematisch durch die Hervorhebung der Phantasie sowie des kulturellen Engagements dieses Adligen geprägt. Ihre literaturhistorische Präsenz ist mit dem Zeithorizont 1860–2009 verbunden und schließt einige literarische Gattungen ein.

Die literarischen Gestaltungen des Grafen Hoditz reichen von der Literatur der Spätaufklärung über den Sturm und Drang bis zum Biedermeier, Jungen Deutschland und Biedermeier und sind ebenfalls in der Literatur des ersten Drittels des 20. Jh. präsent. Die Figur dieses Grafen wurde dichterisch erfasst und fand auch in das Prosaschaffen sowie in die dramatischen Werke der deutschsprachigen Autoren Eingang. Die mit dem Grafen Hoditz verknüpften literarischen Variationen oszillieren zwischen der Darstellung des Vater-Sohn-Konfliktes, der in der zweiten Dramenfassung von Jakob Michael Reinhold Lenz ‚Der tugendhafte Taugenichts‘ sowie im Roman Johannes Richters ‚Der Wundergraf. Ein närrisches Genie – ein genialer Graf‘ entwickelt wird. Während diese problematische Beziehung im Dramenfragment von Lenz negative Konturen annimmt, mündet die Schilderung des Verhältnisses zwischen Vater und Sohn im Roman Richters in die Versöhnung. Da der Roman Johannes Richters die Züge eines Schlüssel- sowie Entwicklungsromans trägt, wird die literarische Figur des Grafen Hoditz von ihren Studienjahren bis zum Lebensende vorgestellt. Im Roman wird die kulturelle Blüte des Rosswalder Dominiums thematisiert, die ebenfalls in der Novelle August Lewalds ‚Roswalde‘ einen Hintergrund für die Schilderung der mit der Ankunft der italienischen Sängerin Signora Doristea in dieser Schlossresidenz verknüpften Begebenheiten bildet. Der Graf Albert Joseph Hoditz wird in der deutschsprachigen Literatur als ein kreativer Adliger vorgestellt, der sich um die Verbreitung der Kultur und Ausbildung bemüht. Obwohl seine literarischen Variationen vorwiegend mit Gastfreundschaft, hoher Ausbildung, Phantasie und zahlreichen gesellschaftlich-kulturellen Kontakten verbunden sind, werden seine finanziellen Probleme und sein Eigenwille im literarischen Schaffen der deutschsprachigen Autoren in ein negatives Licht gerückt.

Aufmerksamkeit wurde nicht zuletzt der Nachzeichnung der Rosswalder Gartenlandschaft geschenkt, die die künstlerischen Inventionen des Grafen Albert Joseph Hoditz widerspiegelt und zum Ort der Rosswalder Festivitäten wurde. Darüber hinaus wurde der Rosswalder Schlossgarten in der deutschsprachigen Literatur als Anziehungspunkt für zahlreiche Besucher thematisiert, durch die das kulturelle Kolorit dieses Herrschaftsguts gekennzeichnet wurde. Die Gäste des Grafen Hoditz sind vorwiegend als Bewunderer der Rosswalder Gartenlandschaft zu betrachten, die die Gastfreundschaft sowie die friedliche und kosmopolitische Gesinnung des Grafen Hoditz hochachten.

Die Stellung des Grafen Albert Joseph Hoditz in der deutschsprachigen Literaturgeschichte sowie seine literarischen Gestaltungen in einigen Werken der tschechischen, slowakischen, französischen, rumänischen und italienischen Literatur ergänzen die historischen und kulturhistorischen Ausführungen über diesen Adligen und leisten einen innovativen Beitrag für die literaturgeschichtlich ausgerichtete Hoditz-Forschung.

Literaturverzeichnis

Archivalien:

Österreichische Nationalbibliothek Wien (ÖNB), Fortsetzung der Albert Gräflich Hodizischen Poesien, *Handschriftensammlung* (HS), Co. Serie Nr.: 24176.

Zemský archiv v Opavě (ZAO), *Pozůstalost Eduarda Richtera* (PR), Inventarnr.: 6.

Zemský archiv v Opavě (ZAO), *Velkostatek Slezské Rudoltice* (VSR), Inventarnr.: 10452, Signatur: A 26.

Primärliteratur:

BENKOWITZ, Karl Friedrich (1803): *Reise von Glogau nach Sorrent über Breslau, Wien, Triest, Bologna, Florenz, Rom und Neapel*. Berlin.

CARAGIALE, Meteu Ion (1929): *Craii de Cuarta Veche*. Bukurest.

D'ANNUNZIO, Gabriele (1900): *Il Fuoco*. Milano.

GOECKINGK, Leopold Friedrich Günther von (1821): *Gedichte*. Teil 2. Frankfurt am Main.

GOTTSCHEDE, Johann Christoph (1729): *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Leipzig.

GUIBERT, Jacques-Antoine-Hippolyte de (1803): *Journal d'un voyage en Allemagne fait en 1773*. Paris.

GUTZKOW, Karl (1838): *Blasedow und seine Söhne*. Bd. 3. Stuttgart.

IMMERMANN, Karl Leberecht (1840): *Memorabilien*. Hamburg.

JEHLÍNKOVÁ, Blanka (2009): *Hrabě Albert Hodic. Blázen z Rudoltic*. Třebíč.

JURENDE, Karl Joseph (1830): Roßwald. In: *Pilger im Kaiserstaate Oesterreichs*, Jg. 17. Brünn, S. 292.

KLINGER, Friedrich Maximilian (1776): *Die Zwillinge. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Leipzig.

LAFONTAINE, August (1812): *Bürgersinn und Familienliebe, oder Tobias Hoppe*. Bd. 2. Halle.

LAMBERG, Maximilian (1774): *Memorial d'un mondain*. Paris.

LEISEWITZ, Johann Anton (1774): *Julius von Tarent*. Berlin.

LENZ, Jakob Michael Reinhold (1986): *Der Engländer; Der tugendhafte Taugenichts; Die Aussteuer – Dramen u. Gedichte*. Berlin.

LEWALD, August (1833): *Novellen*. 3. Teil. Hamburg.

LEWALD, Fanny (1883): Rosswald. Ein Menschenleben – O třech moravských podivínech. In: *Našinec*, Jg. 15. 1883, Nr. 88. Olomouc, S. 1.

LEWALD, Fanny (1883): Rosswald. Ein Menschenleben – O třech moravských podivínech. In: *Našinec*, Jg. 15. 1883, Nr. 89. Olomouc, S. 1.

LEWALD, Fanny (1883): Rosswald. Ein Menschenleben – O třech moravských podivínech. In: *Našinec*, Jg. 15. 1883, Nr. 92. Olomouc.

PÜCKLER-MUSKAU, Hermann von (1835): *Vorletzter Weltgang von Semilasso. Traum und Wachen*. Stuttgart.

SAND, George (1842–1843): *Consuelo*. Paris.

SCHILLER, Friedrich (1782): *Die Räuber. Ein Schauspiel in fünf Akten*. Frankfurt am Main; Leipzig.

SCHOLTIS, August (1994): *Erzählungen, Dramen, Romane*. Berlin.

TRALLES, Balthasar Ludwig (1776): *Schattenriss der Annehmlichkeiten von Roswalde*. Breslau.

WEBER, Julius (1834): *Deutschland. Oder Briefe eines in Deutschland reisenden Deutschen*. Bd. 2. Stuttgart.

WEISSFLOG, Carl (1839): *Phantasiestücke und Historien*. Dresden; Leipzig.

Sekundärliteratur:

BEIN, Werner (1992): „Der mährische Epikuräer“. Albert Joseph von Hoditz (1706–1778) als Mäzen der schönen Künste. In: SCHLAGER, Karlheinz (Hrsg.): *Festschrift Hubert Unverricht*. Tutzing, S. 42–56.

KOCH, Max (1887) (Hrsg.): *Immermann's Werke*. Teil 1. Berlin.

KROUPA, Jiří (2006): *Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost 1770–1810*. Brno.

MARTÍNEK, Libor (2012): Mecenáš umění a milovník života ze Slezských Rudoltic hrabě Albert Josef Hodic. In: *Annales Neophilologiarum*, Nr. 6, Szcecin, S. 35–52.

MARTÍNEK, Libor (2009): Mecenáš umění a svobodný zednář ze Slezských Rudoltic Albert Josef Hodic. In: *Britské listy*, S. 7.

MYŠKA, Milan (2011): *Hrabě Hodic a jeho svět. Zámecká kultura ve Slezsku mezi barokem a osvícenstvím*. Ostrava.

SONDERMANN, Frieder (2000): Etwas über Graf Hoditz, den aristokratischen Liebhaber in Wezels „Wilder Betty“. In: *Allgemeine Sprachwissenschaft – Japanische Gessellschaft für Sprachtheorie*. Berlin, S. 56–83.

SONDERMANN, Frieder (1996): Notizen über einige Hunde-Epitaphe des Grafen Hoditz (1706–1778). In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, Nr. 115, Jg. 1996, S. 16–32.

Internetquellen:

URL 1: <http://www.jungeforschung.de/reise/genre%20handout.pdf> [15.07.2014].

Bajerová, Eva: Textverständlichkeit und Textstruktur in der Wissensvermittlung. Analyse von Fachtexten mit biologischer Thematik. Ostrava: Universität Ostrava, 2015, 333 S. ISBN 978-80-7464-743-7.

Als erfahrener Leser verfügt man weitgehend über die implizite Fertigkeit, besser und schlechter verständliche Texte voneinander zu unterscheiden. Wenn man zum Beispiel ein geeignetes Buch über die altgriechischen Götter und Helden für sein Kind auswählen soll, ist man problemlos imstande, zwischen den unterschiedlich angelegten Comics und den vielen Nacherzählungen auszuwählen und die richtige Entscheidung zu treffen. Wenn man die Übersetzung eines spannenden Kriminalromans oder eine journalistische Analyse des aktuellen Geschehens liest, gerät man bei lexikalisch-syntaktischen Unstimmigkeiten ins Stocken und entschlüsselt dahinter sofort die in Eile verrichtete Arbeit.

Welches explizite Wissen braucht man jedoch, wenn man sich mit einem Text und seiner Verständlichkeit (Textverständlichkeit: weiter TV) aus der Perspektive eines Linguisten, Sprachforschers, Sprachlehrers bzw. eines sachkundigen und ambitionierten Textproduzenten auseinandersetzen will?

Die Frage danach, wie ein Text konzipiert werden soll, um gut verständlich zu sein und um optimal verstanden zu werden, steht im Zentrum der Monografie von Eva Bajerová (weiter: *Autorin*). Der intendierte Text ist in diesem Fall ein Fachtext aus dem Bereich der Biologie, und in dem an Faktoren und Aspekten außerordentlich reichen Verständlichkeitsgefüge richtet die Autorin ihr Hauptaugenmerk auf den Stellenwert und die Beschaffenheit der Textstruktur. Doch über diese Fokussierung hinaus bringt das Buch mehr: so zum Beispiel einen breiter und tiefer angelegten Einblick in die Geschichte und die Ergebnisse der neueren TV-Forschung oder in die facettenreichen Spannungsbereiche der Fachsprachen und der Fachkommunikation.

Wenn man sich mit der TV-Problematik zu beschäftigen beginnt, wird man gleich am Anfang mit einer beachtlichen Komplexität von Fragen, mit einer großen Vielfalt von verwendeten Begriffen und potentiellen Denkrichtungen konfrontiert. Wie verhalten sich zum Beispiel Lesbarkeit, Leserlichkeit, Verständlichkeit, Verständnis, Brauchbarkeit, Anwendbarkeit des Textes zueinander? Inwieweit überlappen sich die sensorischen, lexikalischen, morphosyntaktischen, semantischen, textstrukturellen und pragmatischen Ebenen der TV-Forschung? Welche von ihnen hängen vorrangig mit dem Text, welche mit dem Textrezipienten zusammen? Welche Rolle im Hinblick auf die TV spielen Erlebniswelt, Erfahrung, Vorwissen, Vorhandensein von spezifischen mentalen Modellen? Wie beeinflussen sich das Konzeptverstehen auf der einen und das Refe-

renzverstehen auf der anderen Seite? Welche Mittel und Wege führen zur Herstellung der Kohäsion und der Kohärenz? Was sind die Bedingungen der Sinnverarbeitung? Welche Analysekatoren und Instrumente zieht man zur Bewertung der TV heran? Wie verändert sich die TV im Zusammenhang mit der veränderlichen Leseweise, Lesehaltung, Leseerwartung, bei unterschiedlichen Lesezielen? Was können Lesetradition, Instruktion und Lesestrategie bewirken? In dieser Fülle der Ebenen und Aspekte bewegt sich der Forscher. Die Autorin hat sich in diesem umfangreichen Rahmen auf folgende zwei Ziele festgelegt: 1) aus kritischer Perspektive einen Überblick über die bisherigen induktiv-deduktiven Konzepte von TV – mit besonderem Augenmerk auf die Rolle der Textstruktur – zu gestalten und anschließend den Einfluss von einzelnen Faktoren und Merkmalen der Textstruktur auf die TV zu untersuchen.

Der Peritext der Monographie enthält außer den obligatorischen Teilen (z. B. Abstract, Inhalt, Einleitung) ein ergiebiges deutsches und englisches Fazit, einen Sachindex mit den zentralen Begriffen, ein fundiertes Literaturverzeichnis und zwei Anlagen (ohne Rückverweise). Der Haupttext enthält drei theoretische Kapitel (Teil I, Kapitel 1–3) und fünf der empirischen Forschung gewidmete Kapitel (Teil II, Kapitel 4–8).

Die theoretischen Kapitel befassen sich schrittweise mit den linguistisch und psycholinguistisch motivierten Konzepten der TV (1), mit der Auffassung und den einzelnen Aspekten der Textstruktur (2) und weiter mit den Konzepten der Wissensvermittlung in der Fachkommunikation (3).

Im Kapitel 1/2 widmet sich die Autorin der Reihe nach den wichtigsten Bausteinen und Elementen der Textstruktur. Dazu werden grafische und typografische Organisation des Textes und der Textabschnitte gezählt, weiter Mittel der Kohäsions- und Kohärenzbildung, semantische Beziehungen und Sequenzierungen, Kombinationen und Beziehungen von Sprache und bildhafter Darstellung, Typen der kommunikativen Haltungen und Sprachhandlungen.

Im zweiten Teil des Haupttextes (II) werden das zu analysierende, aus einem wissenschaftlichen und einem populärwissenschaftlichen Text aus dem Fachbereich *Biologie* bestehende Textkorpus vorgestellt und die angewendeten Methoden der Textanalyse charakterisiert und begründet (4). In den weiteren Kapiteln werden – unter methodologischer Anwendung des funktionalen diskursiven Vergleichs – folgende Merkmalskomplexe einer detaillierten multidimensionalen Analyse unterzogen: Textaufbau (5), Textstruktur (6), Kombination von Sprache und Abbildung (7) und Strategien der Gestaltung von Text mit biologischer Thematik samt deren Widerspiegelung in der TV (8).

Sowohl die theoretischen als auch die empirischen Analysen werden streng systematisch und akribisch durchgeführt. Der auktoriale Text zeichnet sich zum einen durch Bemühung um Präzision aus, zum anderen überzeugt er durch die Fülle der eingearbeiteten Impulse. Zur Übersichtlichkeit der äußerst komplexen Darstellungen und Vergleiche tragen Tabellen bei, in denen verwandte Konzepte mit ihren Begriffen und Kategorien einander gegenübergestellt werden.

Das Buch wird sicherlich nicht nur für Textlinguisten interessant sein, sondern – meines Erachtens – vor allem für Experten in denjenigen Bereichen, in denen die Textverständlichkeit eine pragmatische Rolle spielt – z. B. für Lehrwerkautoren, Werbetexter, Sprachlehrer, Autoren von Sach- und wissenschaftlichen Texten. Das Buch bietet ihnen allen wichtige Impulse an. Sein Wert besteht weiter auch darin, dass es zahlreiche anschließende Forschungsfragen eröffnet. Das angestrebte Ziel der weiteren Forschung der Autorin könnte meines Erachtens ein grundlegendes Studienbuch sein, mit vielen Anlagen, in denen gute und schlechte Textbeispiele anschaulich vorgestellt werden (an den letzteren kann man ja bekanntlich am besten lernen), ein Buch, das hilfreich wäre sowohl für Sprachlehrer als auch für Schüler und Studenten aller Fachrichtungen.

Ich stelle mir die Frage, ob die Autorin ihr Fachinteresse und ihre Forschung nicht unbedingt auch auf das Gebiet der Muttersprache erweitern sollte. Aus den Recherchen der Autorin zur Problematik der TV in der tschechischen Fachliteratur, deren Ergebnisse sie mir freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat, und gleichermaßen aus meinen Recherchen in diese Richtung ergibt sich nämlich, dass die hier besprochene Monografie sowohl im einschlägigen Fachkontext des Fremdsprachenlernens und -studiums, als auch im Kontext der Problematik der Textverständlichkeit, die in Unterricht und Studium des Tschechischen als Muttersprache intensiver als bisher fokussiert werden sollte, einmalig ist.

Pavla Zajícová

Schmid, Hans Ulrich: Historische deutsche Fachsprachen. Von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2015 (=Grundlagen der Germanistik 57), 288 S. ISBN 978-3-503-15571-2.

Die modernen modularisierten Studiengänge haben eine neue Art von Fachliteratur hervorgebracht: Es sind die Bücher, die im Titel den Zusatz „für das Bachelorstudium“ oder eine ähnliche Formulierung

haben. Die verdienstvolle Reihe von Studienbüchern ‚Grundlagen der Germanistik‘ hat seit einiger Zeit auch den Zusatz „ESVbasics“, der durch das Englische und die auffällige Orthographie deutlich macht, dass zumindest die Schriftenreihe sich auf der Höhe der Zeit befindet.

In diesem Kontext macht das neue Buch vom Leipziger Sprachhistoriker Hans Ulrich Schmid ein ausgesprochen positives Bild. Auch wenn der zweite Untertitel ‚Eine Einführung‘ lautet, so liefert Schmid ein veritables Fachbuch, das – und das ist das zweite positive Charakteristikum dieses Buches – nicht vor einer theoretischen Festlegung ausgeht und dann in irgendwelchen Texten Daten sucht, die zur Theorie passen – solch ein Vorgehen wird heute gerne als historische Sprachwissenschaft bezeichnet –, sondern das den Gegenstand philologisch angeht: Das Buch handelt nicht nur von Fachsprachen, in Sonderheit von Fachterminologie, sondern auch von (mittelalterlicher) Fachliteratur, in der Schmid dann die einschlägige Terminologie findet. Durch diese Form der ‚Rephilologisierung‘ der Sprachgeschichte entgeht das Buch, trotz seiner Klassifikation als „basics“, der Vereinfachung oder der Reduzierung von Informationen und Problemen, wie sie in ‚Spezialliteratur für das Bachelorstudium‘ hin und wieder zu finden ist.

Das Buch ist in vier Kapitel gegliedert: Die ersten Kapitel sind den mittelalterlichen *Artes* gewidmet, wobei Schmid nur von den *Septem Artes Liberales* (Kapitel 1) und den *Artes mechanicae* (Kapitel 2) spricht, während er die „Suspekte[n] und verbotene[n] Künste“ (S. 8) nicht *Artes magicae* nennt; wohl aber weist er zu Beginn des dritten Kapitels darauf hin, dass „die anerkannten *Artes* [...] Übergangsbereiche zu verbotenen und verborgenen Künsten auf[wiesen]“ (S. 192). Als Kapitel 4 folgt die „Rechtssprache“ (S. 214 ff.). Mit anderen Worten: Schmid kennt vier Klassen von Fachgebieten, die sich in Texten und innerhalb dieser Text in Terminologien/Fachwortschätzen manifestieren.

Schmid versteht unter Fachliteratur – um die geht es, wie gesagt, zunächst – „eine beträchtliche Anzahl von profanen, nicht-fiktionalen Texten, die wissenschaftliche oder alltagspraktische Gegenstände behandeln“ (S. 11). Allerdings notiert Schmid kurz darauf, dass mehrere Autoren anstelle von „Fach-“ oder „Fachsprache“, von „Fachliteratur“ oder „Fachprosa“ (S. 12) sprechen. Schmid betont dazu, dass es ihm eben weniger um literarische oder literaturhistorische Fragen geht, sondern vielmehr um „fachsprachhistorische“ Aspekte. Das will heißen, dass die Texte bzw. die einschlägige Literatur in erster Linie die ‚Umwelt‘ sind, in der die einzelnen Fachsprachen leben und sich entwickeln. Dazu kommt, dass die einschlägigen „Texte [...] weitgehend belehrend“ (S. 13) sind, also auf irgendeine Weise die Aufgabe haben, Laien in die Fachwelt einzuführen.

Auch wenn wir feststellen müssen, dass unsere heutige Beschäftigung mit diesen Texten eine spezielle Form der sekundären Kommunikation ist – sind sie schließlich nicht für Leser des 20. oder 21. Jahrhunderts gedacht –; dennoch kann diese Literatur uns Heutige in Text- und Sprachwelten hineinführen und uns auf diese Weise Unbekanntes und Ungewohntes offenbaren.

Man wird einsehen, dass medizinische Rezepte z. B. dem „Informationstransfer“ dienen (können); eine Fachperson sagt einem Laien, was und wie etwas in einer bestimmten Situation helfen kann. Ob man Dasselbe oder zumindest Ähnliches von Urkunden sagen kann, bleibe dahingestellt. Urkunden – das sieht auch Hans Ulrich Schmid so – als „selbständige rechtsverbindliche Texte“ sind „selbst unmittelbarer Bestandteil des Rechtsaktes“ (217) und sollen also den Rechtsakt in seiner Rechtsgültigkeit dokumentieren, aber kaum jemanden belehren. Man könnte solche Fragen auch an anderen Stellen des Buches stellen, doch scheint das nicht zielführend zu sein. Wenn man das Gemeinsame von Rechtstexten darstellen will, dann bleibt wohl nicht Anderes übrig, weniger auf die Informationsfunktion zu achten, sondern mehr das ‚Fach‘, den speziellen Referenzbereich all dieser Texte, zu fokussieren. Ich konzidiere dabei, dass es bislang kaum gelungen ist, eine befriedigende Begriffsbestimmung von ‚Fach‘ und somit auch von ‚Fachwort‘ und ‚Fachsprache‘ zu finden. Dennoch dürfte dies trotz dieses Mangels noch sinnvoller sein, auch nicht so unbestimmte und unbestimmbare Merkmale wie ‚fiktional‘ bzw. ‚nicht-fiktional‘, wie ‚wissenschaftlich‘ bzw. ‚alltagspraktisch‘ oder ‚profan‘ heranzuziehen. Zum einen kann man feststellen, dass Fachsprachliches auch in nicht-fachlichen Texten begegnen kann, dass ‚wissenschaftlich‘ im Mittelalter etwas ganz anderes bezeichnet als in der Gegenwart und dass im Mittelalter ‚profan‘ kaum ein Kennzeichen für Wissenschaftliches gelten kann.

Die Gleichsetzung von ‚Fachsprache‘ und ‚Fachliteratur‘ bzw. der umfassende Begriff von ‚(Fach-)Sprache‘, der auch Literarisches umfasst, führen uns einerseits zu solchen Überlegungen und zu Zweifeln, wie sie hier formuliert worden sind. Andererseits aber wird auf diese Weise die große Vielfalt der Fachtexte sichtbar und erkennbar. Und die Schmidtsche Klassifikation von fachlichen Referenzbereichen ermöglicht überraschende Einsichten. Unter der Überschrift „Grammatik“ (S. 17 ff.) erwähnt Schmid auch die lateinisch-deutschen „Wörterbücher“, die „im Schulkontext“ (S. 18) entstanden seien. In solchen Fällen würde ich die historische Bezeichnung ‚Vokabularien‘ vorziehen, denn diese Bücher sind kaum geeignet, schnell Informationen über die Bedeutung eines Wortes oder über Wortgleichungen in zwei oder mehr Sprachen zu liefern. Diese Vokabularien informieren uns über sachliche oder auch (heils-)geschichtliche

Zusammenhänge anhand von Stichwörtern, wodurch auch deutlich wird, dass das Adjektiv *profan* auch nur bedingt dazu taugt, Fachsprachliches zu definieren. Schließlich gibt es auch in geistlichen und theologischen Kontexten Fachsprache(n).

Die Sprache der Wissenschaft ist im frühen und hohen Mittelalter sicherlich nur das Lateinische, in Theologie und Philosophie stark an die Scholastik gebunden. Dies mag der Grund sein, dass Meister Eckhard für seine ‚andere Wissenschaft‘ die Volkssprache wählte, die noch nicht durch das philosophische Fundament der Scholastik begrifflich so stark festgelegt war, dass kaum noch Neues gedacht und ausgedrückt werden konnte.

So gesehen besteht auch zwischen ‚Rezept‘ (S. 140 ff.) und dem ‚Arzneibuch‘ Ortolf von Baierland (S. 167 ff.) ein grundlegender Unterschied: Ersteres liefert Informationen im Sinn konkreter Handlungsanweisungen, Letzteres fasst das Wissen der Zeit zu einer Art Gesamtschau, die einem bestimmten Konzept verpflichtet ist, zusammen.

An den Vokabularien kann man auch sehr schön beobachten, dass bestimmte Wissensbereiche mit der Volkssprache verbunden sind und sich dem lateinischen verschließen; darauf hat u. a. Klaus Grubmüller in mehreren Arbeiten aufmerksam gemacht. Ein ganz ähnliches Verhalten hat Hans Ulrich Schmid in einem lateinischen Fechtlehrbuch aus dem ersten Viertel des 14. Jahrhunderts gefunden: Die einschlägige Fachterminologie des Fechtens ist volkssprachlich. Bestimmte Referenzbereiche entstehen in einer gesellschaftlichen Gruppe, die des Lateinischen nicht mächtig ist und die kein Interesse am Lateinischen und dem lateinisch gefassten Wissen hat.

Durch das neue Buch Hans Ulrich Schmid lernen wir, dass ein wesentlicher Grundzug der mittelalterlichen deutschen Sprachgeschichte die Ablösung Lateins durch die Volkssprache ist, sondern dass es, wohl von Anfang an, Referenzbereiche gibt, die nur volkssprachlich ihren ‚Sitz im Leben‘ haben, auch wenn sie zunächst im lateinischen Kontext verschriftlicht werden mussten.

Ich habe das Buch nicht nur so gelesen, dass ich eine Menge, eine große Menge von Informationen daraus entnommen haben, sondern vielmehr auch, dass ich diese zahlreichen Informationen dazu verwendet habe, grundlegende Entwicklungsstränge der deutschen Sprachgeschichte daraus abzuleiten. Auf diese Weise demonstriert der Autor, dass auch eine „Einführung“, die, wie gesagt, unter dem Kennzeichen „basics“ veröffentlicht wird, weit über Bachelorwissen hinausführen und zu selbständigen Denken anregen kann. Kann man ein höheres Lob aussprechen?

Norbert Richard Wolf

Spáčilová, Libuše / Spáčil, Vladimír / Bok, Václav (unter Mitarbeit von Soubustová, Jitka): Glossar des älteren Deutsch zu böhmischen Quellen. Glosář starší němčiny k českým pramenům. Memoria: Olomouc, 2014, 1016 S. ISBN 978-80-85807-67-7.

Jeder, der sich mit alten deutschen Texten beschäftigt, kann bestätigen, dass deren Interpretation ohne Hilfe von historischen Wörterbüchern schwer vorzustellen ist. Dies ist einerseits dadurch bedingt, dass manche alten Wörter in der Gegenwartssprache nicht mehr verwendet werden, andererseits ist es dadurch verursacht, dass viele Wörter mit der Zeit einen Bedeutungswandel durchgemacht haben. Bei der Arbeit mit Quellen, die aus der Peripherie des deutschsprachigen Gebietes stammen, können darüber hinaus noch spezielle Ausdrücke oder spezifische Wortbedeutungen das Übersetzen erschweren. Zu solchen peripheren Gebieten gehörten auch Böhmen und Mähren: Infolge der jahrhundertelangen Koexistenz des Deutschen neben dem Tschechischen kann man in böhmischen und mährischen Archiven und Bibliotheken reichhaltige deutsche historische Quellen finden, die schon in der Vergangenheit Aufmerksamkeit der Forscher auf sich gezogen haben und die nach wie vor Aufmerksamkeit verdienen. All denjenigen, die sich mit diesen Quellen auseinandersetzen, kam 2003 das ‚Kurze frühneuhochdeutsche Glossar zu Quellen aus den böhmischen Ländern‘ (Hildegard Boková/Libuše Spáčilová, unter Mitarbeit von Václav Bok, Vladimír Spáčil und Jana Kusová) zu Hilfe. Die Tatsache, dass es in kurzer Zeit vergriffen war, zeugt davon, dass dieses Glossar „eine Marktlücke“ füllte und dem bestehenden Bedarf und einer starken Nachfrage entgegenkam. Das Glossar bot nämlich nicht nur deutsche Interpretamente angeführter Lemmata, sondern auch deren tschechische Äquivalente. Auf diese Weise hat das Glossar tschechischen Nutzern – Germanisten und auch Nichtgermanisten – Historikern, Archivaren, Mitarbeitern von Museen, Theologen oder Studierenden dieser Bereiche und allen Interessierten den Zugang zu deutschen historischen Texten wesentlich erleichtert.

Elf Jahre nach dem Erscheinen des ‚Kurzen frühneuhochdeutschen Glossars‘ gab das bewährte Autorenteam Libuše Spáčilová/Vladimír Spáčil/Václav Bok (unter Mitarbeit von Jitka Soubustová) ein neues Werk heraus, das einerseits an seinen Vorgänger anknüpft, indem es die schon bearbeiteten Lemmata übernimmt (wobei viele davon erweitert wurden), andererseits zahlreiche neue Stichwörter anbietet, die aufgrund des Recherchierens von beeindruckend umfangreichen Materialien gesammelt wurden. Die Liste der exzerpierten Quellen umfasst zahlreiche Editionen von handschriftlichen Texten sowie Archivalien – Urkunden, Stadtbücher und Dokumente

städtischer Verwaltung und des Gerichtswesens sowie Fachtexte (vor allem aus dem medizinischen Bereich). Als Materialgrundlage wurden auch viele alte Drucke herangezogen. Dank der Breite der exzerpierten Quellen ist im ‚Glossar‘ der Wortschatz enthalten, der das private und öffentliche Leben in Stadt und Land, Geschichte und Zeitgeschehen dokumentiert. Ins ‚Glossar‘ wurden auch Maße, Zeitangaben und Gewichte sowie (in geringerem Maße) Fachwortschatz aus Medizin, Naturwissenschaften, Bergbau und Technik aufgenommen.

Die Zeitspanne, aus der die recherchierten Quellen stammen und die von den Autoren als „älteres“ Deutsch bezeichnet wurde, reicht vom 14. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie umfasst also mehrere sprachgeschichtliche Perioden (Mittelhochdeutsch, Frühneuhochdeutsch, das ältere Neuhochdeutsch) der Entwicklung des Deutschen, deren Wortschatz traditionell in entsprechenden auf den jeweiligen Zeitabschnitt ausgerichteten Wörterbüchern erfasst wird. Daraus ergab sich für die Autoren eine schwierige Entscheidung: In welcher Form sollten die Lemmata angeführt werden? Bei der Lösung dieses Problems wurde an den Benutzer gedacht und eine Vorgehensweise gewählt, die ihm seine Arbeit erleichtern kann. Als Leitform wurde die dem heutigen Deutsch am nächsten stehende Variante gewählt, der alle exzerpierten Formen folgen. Varianten, die dem Leitwort alphabetisch entfernt sind, werden selbstständig mit dem Verweis auf das Leitwort angeführt. Nicht nur einheimische, sondern auch entlehnte Ausdrücke lateinischer oder griechischer Herkunft haben ins Glossar Eingang gefunden.

In der Einleitung werden Informationen über die graphematische Ebene des Frühneuhochdeutschen und der älteren Etappe des Neuhochdeutschen in kurzgefasster Form dargeboten, um den Benutzern des Wörterbuchs wenigstens einen Einblick in diese Problematik zu ermöglichen und zur Orientierung in der im Glossar vorkommenden graphematischen Vielfalt zu helfen. Es wird auch auf die typischen bairischen und ostmitteldeutschen Dialektzüge aufmerksam gemacht, weil die meisten deutschen Quellen, die in den böhmischen Ländern geschrieben wurden, Merkmale dieser Gebiete aufweisen. In diesem Zusammenhang ist jedoch zu bemerken, dass man in böhmischen und mährischen Archiven viele Dokumente finden kann, die „Importe“ darstellen, d.h. dass sie aus verschiedenen Teilen des deutschsprachigen Gebietes auf unterschiedliche Art und Weise nach Böhmen oder Mähren gebracht wurden. So zeichnen sich manche handschriftlichen Texte durch Merkmale aus, die typisch für weit entfernte deutsche Dialektgebiete charakteristisch sind. Zum Beispiel weist die Handschrift 448 aus Český Krumlov, die das ‚Arzneibuch des Juden von Salms‘ enthält, zahlreiche Merkmale des Westmitteldeutschen auf;

im pharmazeutischen Manual von Mesuë (Hs. R 16 aus Kunín) kann man deutliche Züge des Hochalemannischen finden.

Um die Leistungsfähigkeit des ‚Glossars‘ zu überprüfen und zu demonstrieren, möchte ich hier die Behandlung eines Stichwortes im ‚Glossar‘ und in historischen Wörterbüchern, die online zugänglich sind (vgl. www.woerterbuchnetz.de), vergleichen. Dabei ist zu bemerken, dass bestimmte Unterschiede schon von den unterschiedlichen Bezeichnungen ‚Glossar‘ – ‚Wörterbuch‘ herzuleiten sind: Vor allem kann man im Glossar keine Kontextbelege erwarten, wie das in historischen Wörterbüchern der Fall ist.

Ich habe für den Vergleich das Wort *hermel* gewählt: Das ‚Glossar‘ bietet für dieses Stichwort zwei Bedeutungen an (einen Verweis auf *hermel* findet man auch bei *härmel*):

1. hermel, herml f. ‚echte Kamille (Matricaria chamomilla, Chamomilla recutita) – heřmánek pra-vý‘
2. hermel, hermlin, hermeln, härmell, härmel, herml, n. ‚Hermelin – hranostaj, hermelín (kožešina z lasice hranostaje)‘

Für echte Kamille existierte im Deutschen eine ganze Reihe von Volksbezeichnungen, für die es verschiedene Benennungsmotive gab (z. B. *Kamelle*, *Gumalla*, *Apfelkraut*, *Laugenblume*, *Maidblume*, *Gänsblume*, vgl. Marzell 1977, III:66–74). *Hermel* (bzw. *hermelblume*) wird für die in Schlesien typische Bezeichnung für Kamille gehalten und ist in zahlreichen Varianten auch in Böhmen belegt (z. B. *Hermeizel*, *Hermeisel*, *Hermannl*, *Hermanlich*, *Hermanlan*, *Hermendel*, *Hirmänla*, vgl. Marzell 1977, III:69–70).

Von allen online verfügbaren Wörterbüchern ergab die Suche nach dem Stichwort *hermel* nur vier Treffer. Im ‚Mittelhochdeutschen Wörterbuch‘ von Bencke, Müller, Zarncke (Leipzig 1854) wird bei *hermel* lediglich auf die zweite Bedeutung von *hermel* (= Hermelin) verwiesen (vgl. URL 1).

hermel, hermelín, härmelín stn. dimin. zu harm. migale sumerl. 27, 76. 31,68. voc. o. 38,76. da3 fuoter was durchlihtic hermelín Engelh. 3102. bî dir (Maria) bezeichent ist diu wisel diu da3 hermelín gebar, da3 den slangen eitervar ze tôde an sîner krefte beiz (...)

Ebenso im ‚Mittelhochdeutschen Handwörterbuch‘ (3 Bde. Leipzig 1872–1878) von Matthias Lexer wird dem Lemma *hermel* nur eine Bedeutung (= Hermelin) zugewiesen, wobei als Leitform hier *hermelin* angeführt wird (vgl. URL 2):

hermelín hermel stn. Reinf. B. 2237. Such. 41, 176. Vintl. 6479. 93 ; mantel gefüttert mit hermel Resp. 2,120 (1452).

Im ‚Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen‘ von Adelung (Zweyte, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig 1793–1801) wird beim Stichwort *hermel* nur eine Bedeutung (= Kamille) angeboten, wobei auf die Diminutivform *hermelchen* und auf das ostmitteldeutsche Sprachgebiet (Meißen) als das Vorkommensgebiet aufmerksam gemacht wird. Beim darauffolgenden Lemma *hermelin* werden verschiedene fremdsprachige Formen aufgelistet, die Form *hermel* ist jedoch nicht erwähnt (vgl. URL 3).

Die Hêrmel, plur. die -n, noch mehr im Diminut. das Hermelchen, im gemeinen Leben der Meißner, eine Benennung der Kamille; Anthemis nobilis L. S.

Das Hêrmelín, des -es, plur. die -e, Diminut. das Hermelinchen. 1) Eine Art Wiesel, welche ganz weiß und nur an der äußersten Spitze des Schwanzes ein wenig schwarz ist, in den kältern Gegenden von Europa und Asien lebet, Fische, Mäuse und Eyer frißt, und das kostbare Pelzwerk gibt, welches gleichfalls unter dem Nahmen des Hermelins bekannt ist. Mustela erminea L. Königswiesel, im Nieders. Harmke, Hermelke, in dem alten Fragment auf Carln den Großen bey dem Schilter Harmin, im Engl. Ermine, im Französ. Hermine, im Ital. Hermellino, Armellino,... im mittlern Lateine Hermellina, Hermellinus, im Schwed. Hermelin; [...]

Im ‚Deutschen Wörterbuch‘ von Jacob und Wilhelm Grimm (DWB) (16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, hier Bd. 10) erscheint das Stichwort *hermel* zwei Mal: zuerst mit dem Verweis auf *härmel* und *hermelin* (das als selbstständiges Lemma darunter angeführt wird), dann tritt das Stichwort mit der Bedeutung ‚Kamille‘ auf und dem Hinweis auf die griechische Herkunft des Wortes (vgl. URL 4).

hermel, n. s. DWB [härmel](#) sp. 482 und [nachherhermelin](#).

hermel, f. matricaria chamomilla. Hensch 581. der name ist nichts als eine umbildung des griechischen pflanzennamens χαμαίμηλον, wie deren mehrere Nennich verzeichnet: *helmiegen*, *heermigen* (vgl. oben sp. 759), *hermel*, *hermelin*, *heermünzel*, *helmrigen*, *halmeren*. 3, 518; *man sol im junio eintragen hermlin*. Schnurr 227; *hermeln*, chamaemelum vulgare. Hederich 1262.

hermelin, n. mustela erminea. 1) das wort ist eine verkleinerungsform zu harm (sp. 481) und gegen diese letztere wegen der kleinheit des thieres oft angewendet worden; bis ins 16. jahrh. übrigens in verschiedenen formen, je nach der mundart: *mygale härmli*, *hermelen*, *hermlin*, *hermlin*,

hermelchen Dief. 360^c; salemon *hermel*, *hermelchin*, *hermelein*, *hermlin* 508^a [...]

Der hier angeführte kleine Vergleich deutet an, wie nutzbringend es ist, bei der Interpretation von alten deutschen Texten Nachschlagewerke zur Hilfe heranzuziehen, die von Quellen eines gegebenen Territorium ausgehen. Auch wenn es klar ist, dass das ‚Glossar‘ den in böhmischen Quellen vorkommenden Wortschatz und Wortvarianten nicht in vollem Umfang berücksichtigen kann, verdient das monumentale Werk Respekt und Dank von Forschern sicher nicht nur aus Tschechien.

Literaturverzeichnis

MARZELL, Heinrich (1977): *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*. Bd. III. Stuttgart.

(URL 1): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=BMZ&lemid=BH00502 [12. 12. 2015].

(URL 2): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=NLex&lemid=NH00491 [12. 12. 2015].

(URL 3): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=Adelung&lemid=DH01968 [12. 12. 2015].

(URL 4): http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GH06792 [12. 12. 2015].

Lenka Vaňková

Bartoszewicz, Iwona / Szczęk, Joanna / Tworek, Artur: Phrasenstrukturen und -interpretationen im Gebrauch I. Wrocław; Dresden: Neisse Verlag, 2014, 271 S. ISSN 2084-3062.

Der vorliegende Sammelband ist wichtigen Aspekten der sprachwissenschaftlichen Phraseologieforschung gewidmet; er enthält sowohl theoretische Ausführungen zu Struktur, Definition, Semantik, Pragmatik oder syntaktischer Verwendung von phraseologischen Strukturen als auch Beobachtungen zum alltäglichen Sprachgebrauch in konkreten Kommunikationssituationen. Der Band basiert auf der Tagung zum Thema *Phrasenstrukturen und -interpretationen im Gebrauch*, die vom 25. bis 27. September 2014 stattfand und die Tradition von germanistischen Konferenzen am Institut für Germanische Philologie der Universität Wrocław fortsetzte. Der vorliegende Band liefert eine Reihe von wichtigen und wertvollen Beiträgen zur internationalen Diskussion über Phraseologie und schließt auch interdisziplinäre und

multiperspektivische Kontexte ein. Iwona Bartoszewicz erinnert im einleitenden Beitrag an Eugeniusz Tomiczek (1944–2013), den Nestor der Germanistik in Wrocław und in ganz Polen, der kurz vor dem Erscheinen dieses Bandes gestorben war. Tomiczeks Verbundenheit mit der Konferenz und der Schriftenreihe ‚Linguistische Treffen in Wrocław‘ werden mehrfach hervorgehoben. Er war nicht nur in germanistischen Kreisen bekannt; seine Verdienste um die Germanistik in Wrocław bleiben unbestritten. Er verstand die Sprache und das Sprachsystem als ein Werkzeug, als Organon, das dem Menschen nicht nur als abstraktes Zeichensystem, sondern auch als Mittel in einem bestimmten kommunikativen Kontext dienen soll. Diese Auffassung spiegelt sich auch im besprochenen Sammelband wider.

Der Band ist klar strukturiert: Auf das Vorwort folgen 24 Beiträge. Die ersten zwei sind Eugeniusz Tomiczek gewidmet; die derzeitige Institutsleiterin Iwona Bartoszewicz stellt seine wissenschaftliche Karriere dar; Marek Hałub und Anna Mańko-Matysiak beschreiben Tomiczeks Bedeutung für die schlesische Region. Es folgt eine ausführliche Liste seiner Publikationen, von betreuten und begutachteten Monographien und von weiteren wissenschaftlichen Arbeiten oder auch von Dissertationen und Habilitationsverfahren. Diese Informationen, die von Alina Jurasz, Elzbieta Kucharska-Dreiß und Anna Gondek zusammengestellt wurden, sind auch auf der Homepage des Breslauer Instituts für Germanische Philologie elektronisch zugänglich.

Die weiteren Artikel widmen sich der Phraseologie. Die Studien sind zunächst pragmatisch orientiert: Alina Jurasz und Danuta Rytel-Schwarz präsentieren eine Analyse von phraseologischen Ausdrücken in Anrede- und Schlussformeln, wie sie in der elektronischen Kommunikation im universitären Bereich begegnen, von deren Gebrauch und der unterschiedlichen Häufigkeit im Deutschen und Polnischen. Thematisch ähnlich gelagert ist der Text von Silvia Bonacchi über Höflichkeitsforschung im interkulturellen Vergleich, der sich mit dem aktuellen Stand, einem Ausblick und mit den künftigen Perspektiven dieses kommunikativen Phänomens beschäftigt. Es werden dabei die Multimodalität, Performativität und Multimedialität von konventionalisierten phraseologischen Spracheinheiten im Alltagsgebrauch (Komplimente, Begrüßung, Bitte, Entschuldigung usw.) untersucht, wobei auch neue Perspektiven hinsichtlich der Globalisierungsprozesse, der neuen Medien und der User-Communities zur Sprache kommen. Unterschiedliche Ausdrucksformen von Dank stehen im Zentrum des Beitrags von Katrin Ankenbrand, in dem vor allem Kategorien wie Performanz und Rezeption von weiteren Emotionen behandelt werden. Dank wird im Sinne von Schwarz-Friesel (2013) als eine gespielte Emotion betrachtet und dabei werden viele

Teilprobleme wie Sprecher-Hörer-Relation, Ausdruck von wahren Emotionen hinsichtlich der Konventionen im Sprachgebrauch oder verschiedene Formen des Dankausdrucks und ihre Rolle in jeweiligen Kommunikationssituationen (Trinkgeld, Umgang mit Bettlern usw.) untersucht.

Bekanntlich hat die Phraseologieforschung auch eine systemlinguistische Komponente. So befasst sich Daniela Elsner mit dem konstruktionalen Status von Phrasen (Adverb- und Präpositionalphrasen) im Nachfeld, wobei die praktische Analyse am Beispiel der Kindersprache durchgeführt wird. In den Bereich der Lexikologie gehört die Studie von Anna Dargiewicz zu Phrasen als Bestandteilen von hybriden substantivischen Phrasenkomposita im Deutschen. Substantivische Phrasenkomposita wie Idiome, Klischees, Titel, Zitate, Paarformeln usw. beteiligen sich am Prozess der Hybridisierung von Determinativkomposita und im modernen Sprachgebrauch haben sie Einfluss sowohl auf die Frequenz ihres Vorkommens als auch auf ihre nicht immer eindeutige Schreibweise. Jarosław Aptacy untersucht Phrasenstrukturen im Rahmen der sprachlichen Realisierung von Satznegationen im Polnischen, wobei zahlreiche Beispiele einen aktuellen Sprachwandel als wahrscheinlich oder zumindest möglich erscheinen lassen. Agnieszka Poźlewicz betrachtet Phrasen auch als Mittel der textuellen Exposition im Deutschen, also als Mittel der absichtlichen Hervorhebung und Fokussierung von Textstellen und -inhalten. Der Autorin ist es gelungen, ein breites Spektrum an Sprachmaterial zusammenzustellen, an dem sie demonstriert, dass in der textuellen Exposition verschiedene Phrasen in unterschiedlichen Funktionen vorkommen können. Grażyna Strzelecka eröffnet eine andere Perspektive, indem sie häufig gebrauchte Phrasen in der Wirtschaftspresse des 19. und 20. Jahrhunderts analysiert. Sie untersucht phraseologische Ausdrücke aus historischer und gesellschaftlicher Sicht und legt dabei den Schwerpunkt auf Bereiche wie Handel, Industrie, Finanzen und Arbeit. Mit dem Sprachwandel beschäftigt sich der Artikel von Michail L. Kotin über die genealogische Dimension der Phraseologieforschung, insbesondere wird die Entstehung von Wortgruppenlexemen erörtert, die als ein Bestandteil von Sprachdynamik und idiomatischen Nominationsstrategien kategorisiert werden. Konkret wird manches von diesen theoretischen Einsichten im Beitrag von Georg Schuppener über rechts-extreme Phraseologie behandelt; Sprachwandel und sprachlicher Perspektivenwechsel spielen dabei eine wichtige Rolle.

Über die Problematik der (oft äquivalentlosen) Translation von phraseologischen Spracheinheiten im Deutschen und im Polnischen berichtet Renata Nadobnik. Darauf folgt die Studie über die Verwendung von Phraseologismen in Titeln wissenschaftlicher Beiträge von Janusz Pociask, der über eine umfangreiche

Beispielsammlung verfügt und dadurch die vielfältigen Funktionen der verwendeten Phraseologismen vorführen kann. Die Tatsache, dass phraseologische Ausdrücke oft mit sprachlichen Formen des Emotionsausdrucks eng zusammenhängen, belegt die Studie zum phraseologischen Bild der Emotion Freude in deutsch-polnischen Lernerwörterbüchern von Hanna Kaczmarek. Sie erarbeitet zuerst die metaphorischen Konzepte von Freude und sucht nachfolgend die Sprachbeispiele in kontrastiven Lemmata. Die seltene Versprachlichung von Freude durch Phraseologismen in den untersuchten Wörterbüchern wird als ein Nachteil der aktuellen Lexikographie erkannt.

Wie schon gesagt, begegnen Phrasen oft in der Wirtschaftssprache. Věra Höppnerová beschreibt Häufigkeit, Formen des Auftretens, Klassifikation und Kollokationen in Texten aus dem Bereich des Außenhandels. Demgegenüber analysiert Mariusz Frąckowiak den Gebrauch von Phraseologismen und Sprichwörtern in der deutschen Presse (am Beispiel der ‚Frankfurter Allgemeine Zeitung‘).

Ein gewissermaßen exotisches Thema hat Magdalena Lisiecka-Czop für ihre breit angelegte Untersuchung zu Phraseologismen in der Seemannssprache und ihrer lexikografischen Erfassung gewählt. Die Autorin findet anhand von Fachphraseologismen, phraseologischen Termini und Kollokationen in der Seemannssprache Merkmale von Fach- und Gruppensprachen. Eine weitere interessante Studie von Joanna Szczek und Marcelina Kałasznik liefert die Analyse des deutschen Phraseolexikons im Referenzbereich der Gastronomie und Kulinariistik; sie nennt diesen Ausschnitt aus dem Wortschatz „Trophotismen“.

Am Ende des Sammelbandes stehen zwei kontrastiv angelegte Artikel, die sich dem Vergleich des Deutschen bzw. Polnischen mit dem Dänischen widmen. Es handelt sich dabei um Untersuchungen von Andrzej Szubert zu phraseologischen Präpositionsverbindungen und Michał Smułczyński zu Situativ- und Direktivergänzung am Beispiel von Zustands- und Bewegungsverben. Der letzte Beitrag von Nicolai Czemplik beschreibt das Überleben und Aussterben von Phraseologismen im Raum der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik.

Das Ende des Bandes bildet eine Rezension des vierten Bandes des ‚Atlas der deutschen Mundarten in Tschechien‘, der als Lexik-Teil Bezeichnungen für Pflanzen und Tiere kartiert (Autoren Marek Halo und Richard Rothenhagen) handelt. Dieser Text steht außerhalb des thematischen Rahmens von Tagung und vorgestelltem Band.

Der Band liefert eine Reihe von überaus interessanten Beiträgen, die die Phraseologieforschung ein gutes Stück vorangebracht hat und weiterhin voranbringen wird. Als ein kleiner Wunsch sei formuliert, dass bisweilen die theoretischen Überlegungen etwas gestrafft dargeboten und dafür die ‚konkreten‘ Analysen

etwas expliziter und kontextbezogen durchgeführt werden. Gleichwohl, die Lektüre des Bandes hat sicherlich nicht nur den Rezensenten neugierig auf den nächsten Sammelband der Publikationsreihe ‚Linguistische Treffen in Wrocław‘ gemacht.

Milan Pišl

Autorenverzeichnis

Mgr. Milan PIŠL, Ph.D.
Ostravská univerzita v Ostravě
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: milan.pisl@osu.cz

Prof. Dr. Inge POHL
Universität Koblenz-Landau/Campus Landau
Institut für Germanistik
Fortstraße 7
D-76829 Landau
E-Mail: i-j.pohl@t-online.de

Doc. PhDr. Gabriela RYKALOVÁ, Ph.D.
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Ústav cizích jazyků
Masarykova třída 343/37
CZ-746 01 Opava
E-Mail: gabriela.rykalova@fpf.slu.cz

Prof. Dr. Vedad SMILAGIĆ
Philosophische Fakultät
Franje Rackog 1
BIH-710 00 Sarajevo
Bosnien-Herzegowina
E-Mail: vedad.smailagic@bih.net.ba

Mgr. Miroslav URBANEC, Ph.D.
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Ústav cizích jazyků
Masarykova třída 343/37
CZ-746 01 Opava
E-Mail: miroslav.urbanec@fpf.slu.cz

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

Prof. 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. PhDr. Pavla ZAJÍCOVÁ, Ph.D.
Ostravská univerzita v Ostravě
Filozofická fakulta
Katedra germanistiky
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
E-Mail: pavla.zajicova@osu.cz

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

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS
STUDIA GERMANISTICA

Nr. 17/2015

Vydala Ostravská univerzita v Ostravě
Dvořákova 7, CZ-701 03 Ostrava

Adresa redakce/

Adresse der Redaktion: Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
e-mail: lenka.vankova@osu.cz

Příspěvky/Beiträge: studiagermanistica@osu.cz

Objednávka/Bestellung: Ing. Yveta Jurová
Filozofická fakulta
Ostravská univerzita v Ostravě
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava
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: ff.osu.cz/kge/dokumenty/formatierungshinweise.pdf

Technická redakce/

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

Mgr. Tomáš Rucki

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Počet stran/Seitenzahl: 101

Tisk/Druck: Tribun EU, s. r. o., Cejl 892/32, CZ-602 00 Brno

Místo vydání/Ort: Ostrava

Reg. č. MK ČR E 18718
ISSN 1803-408X



ISSN 1803-408X

