438.0071
E857
1989

Notes de recherches

12

ETUDES GERMANIQUES

CONGRES ACFAS 1989

12

ETUDES GERMANIQUES

CONGRES ACFAS 1989

RECUEIL DES COMMUNICATIONS LIBRES DE LA

SECTION ETUDES GERMANIQUES

AU 57E CONGRÈS DE L'ACFAS

À L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES 18 ET 19 MAI 1989

RESPONSABLE: ANTJE BETTIN

TABLE DES MATIERES

- Peter BERNATH, Radio-Canada International.
  Zweimal IPHIGENIE IN TAURIS: Gluck und Goethe

- Wilhelm SCHWARZ, Faculté des Lettres, Université Laval.
  Unsere heiligen Lieder

- Eva LEDWIG, Université de Montréal.
  Le prix de la pureté

- Stefanie OHNESORG, Université McGill.
  Kultur - und mentalitätsgeschichtliche Relevanz der Reiseerzälungen von Frauen: Der weibliche Blickwinkel in der Neapelschilderung Ida von Hahn-Hahns

- Bernhard MARTIN, Université McGill.
  Mythos und Politik: Die Rezeptionsgeschichte des Nibelungenlieds

- Jürgen KOPPENSTEINER, University of Northern Iowa.
  Die literarische Aufarbeitung der NS-Zeit in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Anmerkungen zu Gerald Szyszkowitz' Roman Puntigam oder Die Kunst des Vergessens

- Monique MOSER-VERREY, Université Laval.
  Le geste narré: essai de classification

- François LEPINE, Université Laval.
  Das pflegekind oder die ambivalenz der mutterfigur in der blendung von Elias Canetti.

- Christine TESSIER, Université Laval.
  Différence dans l'utilisation du "Perfect" en anglais et en allemand: tentative d'explication.

- Joseph PATTEE, Université Laval.
  Menschen brauchen Nahrung/Die Menschen brauchen Nahrung. Worin liegt der Unterschied?

- Ernst GALLATI, Université McGill.
  Hermann Boeschenstein et le théâtre.

- Dunja SCHELPER, étudiante diplômée, Université Laval (langues et linguistique).
  Liste d'anglicismes en allemand contemporain.

1989 Acfas
Dépôt légal, 3e trimestre 1989
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN: 2-89245-990-7

ACFAS ACFAS ACFAS

SECTION: ETUDES GERMANIQUES

PETER BERNATH

Zweimal IPHIGENIE IN TAURIS:

Gluck und Goethe

MONTREAL, 18. MAI 1989

PETER BERNATH

ZWEIMAL IPHIGENIE: Gluck und Goethe

(Montreal, 18. Mai 1989)

1. Ausgangspunkt und Themenstellung

Glauben Sie an Zufaelle? Ich auch nicht. Auf den Tag genau vor 210 Jahren, am 18. Mai 1779, wurde in Paris Glucks IPHIGENIE IN TAURIS uraufgeführt. Ein Ereignis, dass die damalige Musikwelt in Aufregung versetzte, denn erstens galt Paris als Kulturhauptstadt der Welt, und ausserdem war Christoph Willibald Gluck, Ritter Gluck (Ritter vom Goldenen Sporn durch Papst Benedikt XIV, 1756), die graue Eminenz der damaligen Opernszene. Gluck war zu diesem Zeitpunkt bereits 65 Jahre alt (*1714), hatte mehr als 40 Opern geschrieben und war seit fünf Jahren (1774 von Maria Theresia ernannt) kaiserlicher Hofkapellmeister in Wien.

Am 6.April 1779, knapp sechs Wochen vor der denkwürdigen Pariser Premiere, fand in dem unscheinbaren Duodez-Herzogtum Weimar die Uraufführung von Goethes IPHIGENIE AUF TAURIS statt, unter Ausschluss der Öffentlichkeit gewissermassen, im kleinen Kreis der Hofgesellschaft, in Ettersburg. Goethe selbst spielte den Orest, Corona Schroeter die Iphigenie. Nur den Literarhistorikern ist es zu verdanken, dass dieses Datum heute bekannt ist; nach wenigen Aufführungen hat Goethe die Prosafassung zurückgezogen und erst nach der Italienischen Reise die endgültige Versbearbeitung vorgelegt, die 1787 im Druck erschien und von Schiller 1802 am Weimarer Hoftheater (in seiner eigenen Bearbeitung) auf die Bühne gebracht wird.

Bis zur "Kanonisierung" der IPHIGENIE zum Paradestück der Deutschen Klassik sollte freilich ein ganzes Jahrhundert vergehen. Noch Hermann Grimm schreibt 1875 in seinen GOETHE-VORLESUNGEN, dass, wenn von IPHIGENIE die Rede, immer die Gluck'sche und nie die Goethe'sche gemeint sei. [1]

Für die Germanisten unserer Tage ist Gluck bestenfalls eine Randfigur, die hier und da eine Anmerkung wert ist. Und deshalb möchte ich so etwas wie eine Ehrenrettung versuchen oder, etwas bescheidener ausgedrückt, eine Akzentverschiebung von Goethe in Richtung Gluck. Es liegt zwar auf der Hand, die beiden IPHIGENIEN zueinander in Beziehung zu setzen, aber erstaunlicherweise scheinen dies sowohl die Musikhistoriker als auch die Literarhistoriker für unseriös zu halten. In der sehr ausführlichen (und in jeder Hinsicht interessanten) IPHIGENIE-Nummer der Zeitschrift AVANT-SCENE finden sich lediglich ein, zwei Verweise auf Goethe, aber kein längerer Beitrag.

Eine Gegenüberstellung wird sich aber in mehr als einer Hinsicht als fruchtbar erweisen. Dabei vermeide ich absichtlich den Begriff "Vergleich", denn eine Oper mit einem Theaterstück vergleichen zu wollen, bleibt immer problematisch. Was wir allenfalls tun können, ist, beide Werke auf ein Drittes, auf ein "tertium comparationis" zu beziehen, und zwar auf die dramatische Intention [2] und auf Beider Verständnis vom Griechentum. Schon Einstein macht auf die Schwierigkeit des Vergleichs aufmerksam:"It would be useless and fruitless to compare these two works and to measure them with each other; but it is almost inavoidable to examine the attitude of Gluck and Goethe, not towards Euripides, but towards the Grecian ideal of their time." [3]

Ausserdem habe ich die Musik weitgehend aus der Betrachtung ausgeschlossen, denn es ist sehr schwer für uns Heutige, mit "keuschen Ohren", wie sich Berlioz ausdrückte, an diese Musik heranzugehen und 200 Jahre Entwicklung auszuklammern. Ich habe vielmehr das Libretto als selbständigen dramatischen Text aufgefasst, was ja durchaus Glucks eigener Intention entspricht. Man könnte übrigens auch von der anderen Seite her argumentieren, dass nämlich viele Dramen Goethes Opern-, bzw. Singspielcharakter haben, was sich ja auch an den zahlreichen Vertonungen (mit und ohne Goethes Einverständis) belegen lässt. Vermutlich hat Goethe

die von Gottsched gezogene strenge Trennungslinie zwischen Oper und Drama nicht so ernst genommen. So gesehen, ist der "mediale Unterschied" zwischen den beiden IPHIGENIEN vielleicht gar nicht so gross, wie es auf den ersten Blick scheinen mag.

Die Untersuchung geht von dem simplen Gedanken aus, dass Musik- und Theatergeschichte, die im 18. Jahrhundert noch sehr eng miteinander verknüpft waren, nicht künstlich getrennt werden sollten. Gott sei Dank hat die neuere Rezeptionsforschung enorm viel geleistet, um diese Trennung aufzuheben. Letzten Endes ist die Parallele Gluck-Goethe nur Mittel zum Zweck, um uns das kulturelle Klima Europas beim Übergang von der Aufklärung zur Klassik etwas näherzubringen, ein Klima, das nicht nur aus Weimarer Schönwetterfronten besteht.

2. Die Oper im 17. und 18. Jahrhundert

Mit der Uraufführung von ORFEO ED EURIDICE in Wien (1762), hatte sich Gluck zum Begründer der sogenannten "Reformoper" gemacht, die ein neues Formideal anstrebte und den barocken Ballast, der seit einem Jahrhundert die Opernpraxis belastete, über Bord geworfen hatte.

Um Glucks epochale Leistung richtig einschätzen zu können, müssen wir uns die Situation der Oper in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts kurz vergegenwärtigen.

Die Oper, die ursprünglich der Wiederbelebung des antiken Dramas dienen sollte, war im Laufe des 17. Jahrunderts zu einer Form "absolutistischer Selbstdarstellung" [4] verflacht, bei der Musik und Text nur noch eine untergeordnete Rolle spielten. Feuerwerke und Schiffskämpfe, Pferdeballette und Wasserspiele, und nicht zu vergessen die akrobatischen Koloraturnummern der Kastraten und Primadonnen, das alles war viel wichtiger als künstlerische Belange. Die Oper war zu einem "Jahrmarkt der Eitelkeiten", zu einem Showgeschäft der übelsten Sorte abgesunken, in dem

der Komponist nur noch Zubringedienste verrichtete.

Saint-Evremond, ein geistreicher Spötter -und Operngegner- des 18. Jahrhunderts, schrieb :"Die Oper ist eine komische Mischung aus Dichtung und Musik, bei der sich Dichter und Komponist gegenseitig behindern, und was sie schliesslich, nach unendlichen Schwierigkeiten, zustandebringen, ist ein abscheuliches Monstrum." [5]

Jeder Fürstenhof, der auf sich hielt, leistete sich sein eigenes italienisches Opernensemble und wetteiferte mit seinem adligen Nachbarn um das prunkvollste Opernhaus und die kostspieligsten Aufführungen.

Das Vorbild war der Hof von Versailles, wo 1645, auf Einladung Mazarins, zum ersten Mal eine venezianische Operntruppe gastiert. [6] 1669 wurde die Académie Royale de Musique gegründet und in Paris das erste Opernhaus eröffnet. In Wien gab es schon seit 1652 ein Opernhaus, in London seit 1656. Andere frühe Opernzentren in Deutschland waren Dresden, Mannheim, München, Braunschweig, Hannover und Hamburg. [7]

Die pompösen Aufführungen übersteigen mehr und mehr die finanziellen Möglichkeiten der Höfe, so dass einige Opernhäuser geschlossen werden (z.B. Hamburg im Jahre 1738) und andere auf eine weniger kostspielige Opernpraxis umsteigen. [8] So wurde etwa in Wien die grosse Ausstattungsoper offiziell 1744 abgeschafft, in Dresden 1763 und in Stuttgart 1772. [9]

Dem Trend zum Sparen kam die Entwicklung der Opernform selbst entgegen, denn neben der aufwendigen "opera seria" war schon um 1640 eine "opera buffa" entstanden, die mehr auf Komik abzielte und mit bescheideneren szenischen Mitteln auskam. Da weder Götter noch sonstige Potentaten für Komik sehr ergiebig sind, fanden andere soziale Klassen Eingang ins Opern-Personal, die weniger nobel ausstaffiert werden mussten. Das Libretto für die erste "opera buffa" stammt übrigens aus der Feder eines Kirchenfürsten, Giulio Rospigliosi, der später Papst wurde (Clemens IX). [10]

Ihren triumphalen Erfolg verdankt diese neue Gattung, die bald in einen

harten Konkurrenzkampf mit der "opera seria" treten sollte, zwei anderen Werken, nämlich der BEGGAR'S OPERA von John Gay (1729), einer Händel-Parodie, und der SERVA PADRONA des Neapolitaners Pergolesi (1733), die dieser mit 23 Jahren komponierte (3 Jahre vor seinem Tod), und die bis heute als Prototyp der Komischen Oper gilt.

3. Glucks Reformoper

Gluck selbst hat sowohl der "opera buffa" als auch der "opera seria" alten Stils gehuldigt, in seiner frühen italienischen und späteren Wiener Periode. Seinen Ruf als Opern-Erneuerer verdankt er freilich seinen fünf bedeutenden Reformopern: ORFEO ED EURIDICE, ALCESTE, IPHIGENIE EN AULIDE, ARMIDE und IPHIGENIE EN TAURIDE.

Die Charakteristika seines neuen Stils lassen sich bereits an der ersten dieser Reformopern ablesen, am ORFEO, den er zusammen mit seinem italienischen Librettisten Calzabigi erarbeitet und am 5. Oktober 1762 in Wien, in Anwesenheit des Hofes, selbst zur Aufführung bringt.

Hier das wichtigste in Stichworten: Absage an barocken Pomp und Effekthascherei, enge Zusammenarbeit mit dem Librettisten bei der Erstellung des Librettos, einheitliche dramatische Linie, der alle anderen Elemente untergeordnet werden, einschliesslich der Musik, Betonung seelischer Vorgänge, Verzicht auf Bravour-Arien und andere Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack, Schaffung grösserer, durchkomponierter Szenen anstelle der schematischen Einteilung in Arien und Secco-Rezitative, und schliesslich, intensive Probenarbeit mit dem Ziel, eine einheitliche und kohärente Inszenierung zu erstellen. [11]

Fast alle diese Charakteristia waren neu, ja geradezu revolutionär für die Zeit und führten sowohl beim Publikum als auch bei der zeitgenössischen Kritik zu vehementen Auseinandersetzungen. Diese gipfelten in der Pariser Zeit in der berühmt-berüchtigten Kontroverse der Gluckisten und der

Piccinnisten [12], die sich über Jahre hinzog und die gesamte europäische Musikszene fraktionierte. [13]

Geleitet wurde Glucks Reformwille von einer neuen Auffassung der Antike, die zweifellos unter dem persönlichen Einfluss Winckelmanns entstanden ist. [14] Gluck hat Winckelmann 1756 in Rom kennengelernt, im Geburtsjahr Mozarts. [15]

Eine Auseinandersetzung mit Winckelmanns Schriften ist bei ihm nicht nachzuweisen, der Einfluss ist wohl mehr ein indirekter gewesen. Gluck ist überhaupt ein intuitiver und autodidaktischer Arbeiter gewesen, der theoretische Auseinandersetzungen wenig schätzte. Nur in der Vorrede zur ALCESTE hat er sich ausführlicher zu seinem Opernstil geäussert.

Auf jeden Fall ist festzuhalten, dass sein klassischer Reformstil zu einer Zeit beginnt, als die Literatur noch von der Aufklärung und der beginnenden Empfindsamkeit bestimmt werden (Rousseau, NOUVELLE HELOISE, EMILE). Die "edle Einfalt und stille Grösse" Winckelmanns (1755) ist schon in der ersten Reformoper beispielhaft realisiert. Als Glucks reifste Reformoper aufgeführt wird, die IPHIGENIE IN TAURIS (1779), ist die deutsche Literatur erst beim NATHAN angelangt, und Goethe tastet sich langsam an klassische Stoffe heran.

4. Paris

Wenden wir uns nun der Pariser Opernszene zu. Auf Vermittlung seiner einstigen Wiener Schülerin, Marie-Antoinette (ihr Mann besteigt 1774 als Louis XVI den franz. Thron), schliesst Gluck mit der Académie Royale de Musique einen Vertrag über sechs neue Opern. Nach seiner Ernennung zum Hof-Kapellmeister mit Pension und der begeisterten Aufnahme seines neuen Stils hatte Gluck sein Schäfchen im Trocknen und konnte nun daran gehen, die europäische Musikmetropole zu erorbern.

Ursprünglich wollte er dort nur die IPHIGENIE IN AULIS in französischer

Sprache herausbringen; diese wird von der Akademie jedoch nur akzeptiert unter der Bedingung, dass Gluck fünf weitere französische Reformopern für Paris schreibt. [16]

Jede dieser Opern wird ihm übrigens das stattliche Sümmchen von 20 000 Livres einbringen, sowie eine jährliche Pension von 1500 Livres. Bei seinem Tode (1787) hinterlässt der notorische Geizkragen ein Vermögen von 600 000 Livres. Eine Bagatelle, wenn man zum Vergleich die Rechnungen der Madame Dubarry zusammenzählt, die sich (nach ihrer fünfjährigen Mätressenherrschaft) auf sechseinhalb Millionen beliefen. [17]

Nach dem Tod von Rameau (1764) hatte die italienische Oper in Paris Einzug gehalten, und selbst so erlesene Geister wie Rousseau und Voltaire waren der Meinung, dass das Französische als Opernsprache ungeeignet sei.

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass ausgerechnet ein Deutscher den Franzosen beweisen musste, das die "tragédie lyrique" nicht nur lebensfähig, sondern auch zukunftsträchtig war.

In offenen Briefen, die im MERCURE DE FRANCE veröffentlicht wurden, bereiteten Gluck und sein Librettist du Roullet [18] das Pariser Opernpublikum auf ihr neues Konzept vor. Dabei war natürlich auch ein bisschen Strategie, um nicht zu sagen Manipulation, denn schliesslich waren die Italiener, die "Piccinnisten", wie sie später genannt wurden, auf dem Vormarsch.

Gluck formulierte seinen Standpunkt besonders geschickt: Er habe die Absicht, so kündigt er bereits 1773 an, "eine Musik zu schreiben, die allen Nationen gerecht wird, und die die lächerlichen nationalen Unterschiede überwindet." [19]

Du Roullet, der das Libretto für die IHIGENIE IN AULIS geliefert hatte, trug sogar ziemlich dick auf: "Dieser grosse Mann, nachdem er mehr als 40 italienische Opern geschrieben hat, die auf allen Opernbühnen, auf denen diese Sprache zugelassen ist, grösste Erfolge errungen haben, ist nach ausführlichem Studium der Alten und der Neuen Autoren sowie nach

längeren Reflexionen über seine Kunst zu dem Schluss gekommen, dass die Italiener vom rechten Weg der Opernkomposition abgewichen sind, und das die französische Gattung die eigentliche Gattung des Musikdramas ist." [20] Damit gewinnt Gluck zwar nicht sofort den Opernkrieg, aber er bringt die Enzyklopädisten auf seine Seite. Voltaire schreibt, noch vor der Uraufführung der IPHIGENIE in TAURIS: "Louis XVI und Gluck werden ein neues Zeitalter schaffen." [21] Gluck hat übrigens Voltaire noch drei Monate vor dessen Tod in Ferney besucht. [22]

5. Glucks IPHIGENIE IN TAURIS (Vorgeschichte)

Gluck hat, wie wir schon hörten, beide Teile des Iphigenie-Mythos vertont, die Aulis-Episode und die Tauris-Episode. (Gerhart Hauptmann hat den Stoff sogar zu einer Tetralogie ausgeweitet: IPHIGENIE IN DELPHI, IPHIGENIE IN AULIS, AGAMEMMNON und ELEKTRA)

Der Atriden-Mythos, ebenso wie die Orpheus-Legende und andere mythologische Stoffe sind im 17. und 18. Jahrhundert unzählige Male zu Theaterstücken und Opernlibretti verarbeitet worden. Die wichtigsten sind bei E. Frenzel, STOFFE DER WELTLITERATUR, zusammengestellt.

Man kann ganz allgemein sagen, dass die Oper bis ins 18. Jahrhundert hinein ihre Stoffe fast ausschliesslich der griechischen und römischen Antike verdankt. Erst mit der "opera buffa" werden neue, "unheroische" Bereiche erschlossen.

Als Gluck den Stoff aufgriff, gab es bereits mehrere IPHIGENIE-Opern, wie etwa die von Desmarets und Campra (1704) sowie die von Traetta (1763), die Gluck sogar selber in Wien dirigiert hatte. Die Tragödien des Euripides, auf die die meisten Bearbeitungen zurückgehen, waren 1503 zum ersten Mal ediert worden. Als weitere Anregung kommen, neben den beiden erwähnten Opern, die IPHIGENIE EN AULIDE von Racine (1674) sowie die Tragödie IPHIGENIE EN TAURIDE von Guymond de la Touche (1757) in Frage. Von Racine

gibt es übrigens auch Skizzen zu einer IPHIGENIE EN TAURIDE, die er aber nicht mehr ausgeführt hat.

Auf das Quellenproblem wollen wir hier nicht näher eingehen, wohl aber auf die unmittelbare Vorgeschichte der IPHIGENIE IN TAURIS, weil sie uns in den Opern-Alltag des 18. Jahrhunderts führt.

Als fünften Pariser Opernauftrag sollte Gluck den ORLANDO FURIOSO von Ariost (in einer Bearbeitung von Quinault) vertonen. Er macht sich auch sofort an die Arbeit, bricht diese aber empört ab, als er erfährt, dass der Direktor der Pariser Musikademie, de Vismes, das gleiche Sujet auch Piccinni angeboten hatte, um eine Art Wettstreit herauszufordern. Insgeheim befürchtete Gluck, dass die Piccinnisten über die einflussreichere Lobby verfügten und damit im Vorteil wären.

Er akzeptierte jedoch den Vorschlag, eine IPHIGENIE IN TAURIS zu komponieren, zu der ein gewisser Dubreuil bereits ein Libretto verfasst hatte. Was er dem Akademie-Direktor nicht veriet, war die Tatsache, dass er schon nach der Aufführung der IPHIGENIE IN AULIS begonnen hatte, an einer Fortsetzung zu arbeiten, was ihm einen gewissen Zeitvorsprung gab, für den Fall, dass wieder eine Wettbewerbs-Intrige geplant war. Als sich herausstellte, dass de Vismes auch tatsächlich das Libretto wieder Piccinni zugespielt hatte, liess Gluck seine Beziehungen zu Königin Marie-Antoinette spielen, die dafür sorgte, dass seine IPHIGENIE vor der Piccinnis das Licht der Bühnenwelt erblicken durfte. Die andere IPHIGENIE kam erst mit zweijähriger Verspätung auf die Bühne und wurde ein Misserfolg. [23]

Piccinni selbst ist dann noch zu späten Ehren gekommen: Nach längerem Exil in Italien, während der Französischen Revolution, kommt er 1800 nach Paris zurück und wird dort Direktor des Konservatoriums. [24]

Im November 1778 begibt sich Gluck nach Paris, um die Einstudierung der IPHIGENIE IN TAURIS persönlich zu überwachen. Er leitete die

Orchesterproben, stellte selbst die Besetzung zusammen, kümmerte sich ums Bühnenbild, u.s.w. Gluck wurde damit zu einem der ersten Regisseure der Operngeschichte, der im wahrsten Sinne des Wortes eine "Inszenierung" erstellte

Die Titelrolle sang Rosalie Levasseur, die bereits ALCESTE, ARMIDE und die andere IPHIGENIE aus der Taufe gehoben hatte.

Die Premiere war für den 11. Mai 1779 vorgesehen, musste jedoch um eine Woche verschoben werden, weil die Sopranistin indisponiert war und Gluck keine zweite Besetzung akzeptieren wollte. So wurde die Königin, die ihr Erscheinen zugesagt hatte, auf den 18. Mai vertröstet, wo die IPHIGENIE dann schliesslich ihre triumphale Premiere erlebte. [25]

Die Premiere der IPHIGENIE IN AULIS war 1774 ebenfalls verschoben worden, weil der Tenor Legros erkrankte. Auch da hatte Gluck in Kauf genommen, eher die königliche Familie wieder auszuladen, als einen Ersatztenor singen zu lassen. [26]

6. Zweimal IPHIGENIE (Vergleich)

Ursprünglich sollte Glucks französischer Librettist du Roullet das Libretto verfassen, der ihm schon die ALCESTE und die IPHIGENIE IN AULIS geliefert hatte. (Bei seinen italienischen Opern hatte Gluck in erster Linie Libretti von Metastasio vertont). Du Roullet zog sich jedoch, aus Gründen, die bis heute unklar sind, von dem Projekt zurück, emfahl Gluck aber einen jungen französischen Poeten, Nicolas-François Guillard, der erst Mitte zwanzig und völlig unbekannt war.

Guillard hatte, ohne dafür einen Auftrag erhalten zu haben, auf der Grundlage der IPHIGENIE-Tragödie von Guymond de la Touche ein Libretto verfasst, das auf Vermittlung von du Roullet in Glucks Hände gelangte. [27] Dieser akzeptierte, griff aber mehrmals mit Änderungsvorschlägen und Verskorrekturen in die weitere Ausarbeitung des Librettos ein, so dass man

von einer echten Ko-Produktion sprechen kann. Mit Recht druckt die Zeitschrift AVANT-SCENE in ihrer IPHIGENIE-Nummer (Nr.62) einen längeren Brief Glucks an Guillard ab, denn es handelt sich dabei wirklich um ein Novum. Auf ähnliche Weise haben später Verdi mit Boito und Richard Strauss mit Hofmannsthal zusammengearbeitet. Mit Gluck erfolgt die Rückbesinnung auf die essentielle Funktion des dramatischen Texts, der selbst die Musik untergeordnet ist. Das hatte er bereits in der berühmten Vorrede zur ALCESTE (1776) formuliert: "Je pensai à restreindre la musique à son véritable office, de servir la poésie par l'expression et par les situations de la Fable sans interrompre l'action, ou la refroidir avec des ornements superflus." [28]

Wir wollen nun die wichtigsten Merkmale des von Gluck und Guillard geschaffenen Librettos herausstellen und zu Goethes IPHIGENIE in Beziehung setzen:

a. Gluck reduziert das Drama auf vier Akte. (Bei Goethe, wie ursprünglich auch bei Guillard noch fünf). Er verlängert den 2. Akt durch die Erscheinung der Furien, genauer gesagt, durch das sogenannte "Eumenidenballett", obwohl ja hier eher die Erynnien gemeint sind. Am Ende dieses zweiten Aktes steht bei Gluck eine längere Begegnung zwischen Orest und Iphigenie, die jedoch noch nicht zur Erkennung, sondern eher zu einer weiteren Verkennung führt. Iphigenie glaubt, dass ihr Bruder gestorben sei, und weiht ihm eine ergreifende Totenklage, mit der der Akt schliesst. (Orests doppelsinnige Äusserung, mit der er die Schwester im unklaren lässt, ohne wirklich zu lügen: "Il a rencontré la mort".) Goethe macht aus der Begegnung von Bruder und Schwester und der Erkennungszene die dramaturgische Mitte seines Stücks, im dritten Akt. Gluck dagegen zögert diese Erkennung bis zum allerletzten Moment hinaus. Sie erfolgt erst in der Mitte des letzten Aktes, als Iphigenie bereits das Opfermesser erhoben hat, um den vermeintlichen Fremdling zu töten. Dadurch wird die dramatische Spannung ungemein erhöht.

b. Gluck verzichtet auf jede Liebesintrige, eine weitere, geradezu revolutionäre Entscheidung in einer Zeit, die wir noch heute "die galante" nennen. Gluck folgt hier Euripides, der zwischen dem Barbaren Thoas und der fremden Artemis-Priesterin keine Liebe aufkommen lassen wollte. Goethe wurde übrigens von einer zeitgenössischen Kritik gerade die Hinzufügung des Liebesmotivs vorgeworfen. [29]

c. Gluck rekonstituiert mehrere Tragödienelemente von Euripides, auf die Goethe bewusst verzichtet hatte: den Chor, die Erstechung des Thoas (durch Pylades) und den "deus ex machina" in Gestalt der Göttin Artemis, die den Atridenfluch löst.

7. Gluck und Goethe: Aufklärung und Idealismus

Goethes IPHIGENIE ist diesseitiger, humaner als die Gluck'sche. Das Orakel wird am Schluss aus sich selbst heraus verständlich, ohne das direkte Eingreifen der Götter. Gerade an dieser Stelle wird Goethes Anliegen, seine Botschaft der immanenten Humanität, besonders deutlich. Gluck ist, so gesehen, viel griechischer und archaischer, aber durchaus folgerichtig: Die Barbaren bleiben Barbaren, bis zum Schluss, -ihre "Wildheit" wird übrigens durch besondere musikalische Mittel unterstrichen (Skythenmusik, später hinzugefügtes Skythenballett)- und daher "verdient" der unverbesserliche Thoas den Tod.
Auch das Auftreten der Göttin ist stimmig: der von den Göttern verhängte Fluch kann nur von den Göttern selbst wieder zurückgenommen werden. Im übrigen ist das Element des Wunderbaren und Übernatürlichen im aufklärerischen 18. Jahrhundert durchaus nicht verpönt. Man denke an die "para-psychologischen" Tendenzen bei Lavater, Hamann, Mesmer, Swedenborg, etc. [30] Und nicht zuletzt schloss die Poetik der französischen Tragödie, der das Libretto noch weitgehend verpflichtet war, diesen Bereich keineswegs aus.

Die "humanen" Züge kommen aber auch bei Gluck nicht zu kurz, sie sind nur anders konzipiert als bei Goethe, nämlich nicht im Sinne eines umfassenden Humanismus ("Alle menschliche Gebrechen/ Sühnet reine Menschlichkeit", 31. März 1827), sondern im einzelnen Handlungsmoment: Da ist die Traumvision der Iphigenie, am Anfang. Dazu Friedenthal: "So hatte noch keine Oper eingesetzt und kaum ein neueres Stück - und so geht es weiter, immer in stärksten Kontrasten, auch zwischen der wilden Skythenwelt und der edleren der Griechen, mit scharfer Charakteristik der Gestalten, mit Aufbietung aller Opern- und Bühneneffekte: eine grosse Traumerzählung, von grösster Folge für die späteren Musikdramatiker Wagner, Strauss, die das Werk bewundert und bearbeitet haben." [31]

Da ist die Obsession des Orest, die durch das Auftreten der Erynnien greifbar, bzw. be-greifbar wird. Schiller hatte ja das Fehlen der Rachegöttinnen ausdrücklich bemängelt [32]; da ist die heroische Operbereitschaft von Orest und Pylades, die sich streiten, wer für den anderen sterben darf. Merkwürdig, dass Goethe gerade diese Spielart des Humanen nicht von Euripides übernommen hat!

Es gibt die ganze Skala der Gefühle: Zorn, Trauer, Freude, Angst, Zärtlichkeit, aber immer durch Handlung vermittelt. Auf eine simple Formel gebracht, könnte man sagen: Gluck sucht Aktion, Goethe dagegen Reflexion. Gluck geht in seinem dramatischen Konzept nicht über die von der Aufklärung abgesteckten Grenzen hinaus, Goethe hat diese bereits überwunden und befindet sich auf dem Weg zum Idealismus.

Glucks Primat des Dramatischen zeigt sich auch in einer ausgewogenen Rollenverteilung: Pylades ist kein untergeordneter Begleiter, sondern ein ebenbürtiger Kamerad Orests (bei Euripides ausserdem sein Schwager, der Gatte seiner Schwester Elektra), Thoas wird zum echten Gegenspieler der Iphigenie,[33] und die heterogene Vermittler-Figur des Arkas, die Goethe erfunden hat, gibt es bei Gluck nicht.

Alles ist in die Handlung integriert, bzw. entwickelt sich aus ihr. Es gibt

keine künstlich angefügten Bravour-Arien oder Ballette. Die Skythen- und Furien-Pantomimen erfüllen eine dramatische Funktion und sind nicht mit den traditionellen Ballett-Einlagen zu vergleichen, auf die das Pariser Publikum so erpicht war.

8. Rezeption (Gluck)

Wie ist nun die Gluck'sche IPHIGENIE vom zeitgenössischen Publikum und von der Kritik aufgenommen worden? Die Premiere am 18. Mai 1779 an der Pariser Oper, wir sagten es eingangs, war ein grosser Erfolg. Das war durchaus nichts Selbstverständliches, obwohl Gluck einen überragenden Ruf besass und (mit seinen 65 Jahren) die grosse Autorität der europäischen Opernszene war. Kurz zuvor (März 1778) hatte übrigens Houdon auf Veranlassung des Königs eine Gluck-Büste geschaffen, die in der Pariser Oper aufgestellt wurde, und auf der zu lesen stand: "Musas praeposuit Sirenis". [134]

Zwei andere Werke, die heute vergessen sind, L'ARBRE ENCHANTE (Versailles 1775) und LA CYTHERE ASSIEGEE (Paris 1775) waren durchgefallen, ebenso sein letztes Pariser Auftragswerk, die Ballettoper ECHO ET NARCISSE (Paris 1779), und selbst ein Meisterwerk wie ALCESTE (Paris 1776) stiess beim Pariser Publikum auf Indifferenz [135], wobei sicher nicht allein musikalisch-ästhetische Kriterien ausschlaggebend waren, sondern auch Hofkabalen und die schon erwähnte Parteienbildung. Warum die IPHIGENIE in Paris mit Begeisterung aufgenommen wurde, geht aus den zeitgenössischen Kritiken klar hervor: Es ist die geradlinige und konsequente Dramaturgie, die die Zuhörer in Bann schlug; die Gattung Oper hatte damit ihren Amüsiercharakter ("divertissements" hiessen die frühen Opern in Frankreich!) verloren und den Anschluss an die grossen Tragödien von Racine und Corneille gefunden. "Wenn ich IPHIGENIE höre" -schreibt der Baron von Grimm in seiner CORRESPONDANCE LITTERAIRE im Mai 1779- "dann

vergesse ich, dass ich in der Oper bin; ich glaube, in einer griechischen Tragödie zu sein." [36]

Im JOURNAL DE PARIS (3. Juni 1779) heisst es, die Oper "rufe die gleiche Emotion hervor wie die besten Theateraufführungen der "Comédie Française". [37] Und im JOURNAL DES SCIENCES ET DES ARTS (Mai 1779) liest man: "IPHIGENIE hat das Publikum davon überzeugt, dass man die strengen Regeln der dramatischen Gattung mit der Harmonie des Gesangs verbinden und damit den Eindruck erwecken kann, man gehe der Verse wegen in die Oper." [38]

Im Premierenbericht des MERCURE DE FRANCE schreibt Suard: "Noch nie hat eine Oper einen so starken Eindruck hinterlassen. Es herrschte eine ununterbrochene äusserste Aufmerksamkeit; auf den Gesichtern zeigte sich die tiefste Rührung, die bis zu den Tränen führte." [39] Selbst Schiller fand die Musik so "göttlich", dass sie ihn "zu Tränen rührte". [40]

Von Marie-Antoinette, der die Oper gewidmet war, ist keine unmittelbare Reaktion überliefert, wohl aber über die IPHIGENIE IN AULIS, die in ihrer Wirkung der anderen IPHIGENIE wohl kaum nachgestanden haben durfte; in einem Brief an ihre Schwester schreibt sie, sie sei "hingerissen" gewesen und müsse nun ihr ganzes Wertsystem revidieren. [41]

Die kritischen Stimmen kamen nicht, wie man denken könnte, aus dem Lager der Piccinnisten (die hatte der überwältigende Erfolg für einige Zeit offenbar mundtot gemacht), sondern von den Ballettomanen: das Pariser Publikum liebte ausgiebige Ballett-Einlagen, selbst wenn diese mit der Opernhandlung gar nichts zu tun hatten. (Diese Vorliebe machte ein knappes Jahrhundert später noch Verdi und Wagner zu schaffen. Vgl. TANNHÄUSER, OTHELLO)

Gluck hatte zwar schon früher zähneknirschend erklärt: "Diese Kanaillen werden mir nicht eine einzige zusätzliche Ballett-Note aus dem Leibe reissen. Von nun ab werden meine Opern mit Worten enden." [42]

Als dann aber in aller Eile (von Gossec) ein Ballett-Nachspiel mit dem Titel LES SCYTHES ENCHAÎNES nachkomponiert und an die Oper angefügt wurde, hat

er sich nicht mehr gewehrt.

Über die weitere Aufführungsgeschichte der IPHIGENIE IN TAURIS sind wir recht gut unterrichtet. Zwei Jahre nach der Pariser Premiere wurde das Werk in Wien in der deutschen Bearbeitung von Johann Baptist von Alxinger wiederum mit grossem Erfolg aufgeführt. [43]

Im Laufe der folgenden Jahre wird das Werk an fast allen europäischen Opernhäusern aufgeführt, in Lille, Stockholm, Rheinsberg, Berlin, Kassel, Kopenhagen, Mainz, Frankfurt, Mannheim, Hamburg, Hannover, Bremen, London und schliesslich in Weimar, und zwar am 27. Dezember 1800. [44]

In den ersten 50 Jahren ihrer Existenz wird die Oper in Paris allein 408 mal gespielt. [45]

Kleine Anekdote am Rande: als die napoleonischen Truppen 1805 Wien besetzen, besuchen ein paar musikbegeisterte Offiziere auch Beethoven, lassen sich von ihm aber keine eigenen Kompositionen vorspielen, sondern die "Highlights" aus der IPHIGENIE IN TAURIS, zum Mitsingen. [46]

9. Zur Entstehungsgeschichte von Goethes IPHIGENIE

Hier zunächst ein kleiner Exkurs in die Entstehungsgeschichte von Goethes IPHIGENIE: Nach der Hypothese von Hermann Grimm hat Gluck indirekt Goethe zu seiner IPHIGENIE inspiriert. [47] Gluck hatte Wieland in einem Brief um einen Kantatentext auf den Tod seiner Adoptivtochter Marianne gebeten, die am 22. April 1776 gestorben war. (Ich weiss nicht, ob der Brief noch existiert, habe in den Biographien immer nur Hinweise darauf gefunden, nirgendwo den genauen Wortlaut.)

Wieland hat die Bitte an Goethe weitergereicht, der sich auch tatsächlich an die Arbeit gemacht hat. Dies bestätigt Wieland in seiner Antwort an Gluck [48] und auch Goethe selbst in einer Tagebuchnotiz. [49] Leider sagen weder Wieland noch Gluck, um <u>welches</u> Werk es sich handelt. Grimm vermutet, dass Goethe, dem Glucks IPHIGENIE in AULIS bekannt war, durch den Brief

angeregt wurde, die Tauris-Legende zu bearbeiten. Seit Erich Schmidt hat sich jedoch die Auffasssung durchgesetzt (der auch Trunz folgt), dass es sich bei dem in Angriff genommenen Werk um das Monodrama PROSERPINA gehandelt hat.

Goethes erste, unmissverständliche Äusserung über seine Arbeit an der IPHIGENIE stammt vom 14. Februar 1779. Nach sechs Wochen, am 28. März, ist die erste Prosafassung fertig, die dann bekanntlich am 6. April vor der Hofgesellschaft im Liebhabertheater von Ettersburg gespielt wurde. [50] Die für Goethe ungewöhnliche Eile, mit der das Stück fertiggestellt wurde, hat ebenfalls zu allerlei Spekulationen Anlass gegeben. Goethe arbeitet, wo er geht und steht, an dem Manuskript Man erinnert sich an die vielzitierte Briefpassage (an Frau von Stein, 6. März 1779): "Hier will das Drama gar nicht fort, es ist verflucht, der König von Tauris soll reden, als wenn kein Strumpfwuerker in Apolda hungerte." [51]

Die häufigste Erklärung ist die, dass Goethe das Stück zur Taufe der neugeborenen Prinzessin Luise-Auguste-Amalia aufführen wollte, die für den 14. März vorgesehen war.

Dagegen spricht aber ein pikantes Detail: Goethe hätte es vermutlich als geschmacklos empfunden, der Herzogin als Taufgeschenk für ihre Tochter eine Theateraufführung zu präsentieren, in der die Mätresse ihres Gatten die Hauptrolle spielt. Frau von Stein strafte die Iphigenie-Darstellerin Corona Schroeter, die angeblich auch ein Verhältnis mit Goethe hatte, mit Nichtachtung und blieb der Premiere fern, obwohl die Iphigenie-Gestalt gerade <u>ihr</u> entscheidende Anregungen verdankte. [52]

Es wäre aber auch denkbar, dass Goethe z.B. durch Baron von Grimm, den Botschafter von Sachsen-Coburg in Paris, von Glucks IPHIGENIE- Projekt erfahren hatte, und ihm das Stück zur Vertonung anbieten wollte. [53]

Für diese These gibt es allerdings keinerlei Beweise. Dazu müsste die Verbindung zu Grimm und anderen Kennern der damaligen Musikszene näher untersucht werden.

10. Rezeption von Goethes IPHIGENIE

Die Rezeptionsgeschichte von Goethes IPHIGENIE AUF TAURIS ist wesentlich schwerer zu eruieren. Beim Vergleich musikhistorischer und literarhistorischer Arbeiten macht man die Feststellung, dass z.B. bei der Operngeschichte die Rezeption fast immer mit berücksichtigt wird. In der Literaturwissenschaft ist diese erst durch die Konstanzer Schule ins Blickfeld des Interesses getreten.
Das heisst, dass man selbst im Falle eines so bedeutenden Dramas wie IPHIGENIE noch auf Randbemerkungen und entlegene Aufsätze angewiesen ist, wenn man sich einen Überblick über die Aufführungsgeschichte verschaffen will.
(Interessanterweise ist die zweisprachige IPHIGENIE-Ausgabe der "Collection Aubier" in diesem Punkte wesentlich expliziter als etwa die Hamburger Goethe-Ausgabe.)
Die erste Weimarer IPHIGENIE ist drei oder vier mal im kleinen Kreise der Hofgesellschaft gespielt worden. [154] Goethes Bemerkung über die Premiere ist sehr lakonisch. Im Tagebuch heisst es: "IPHIGENIE gespielt. Gar gute Wirkung davon, besonders auf reine Menschen." [155]
Von einer Publikumsreaktion kann kaum gesprochen werden, da nur wenige ausgewählte Mitglieder der Weimarer Hofgesellschaft sowie einige auswärtige Besucher die IPHIGENIE zu sehen bekamen.
Die ersten Presse-Rezensionen, die etwas von dem literarischen Klima verraten, in das die IPHIGENIE hineingeboren wird, erscheinen erst nach der Veröffentlichung der endgültigen Vers-Fassung (in fünffüssigen Jamben) im Jahre 1787. (Goethe das Manuskript zunächst Herder zur Begutachtung geschickt, der es dann zum Druck an den Verlag Goeschen weiterreichte.)
Bei der Umarbeitung in Italien beruft sich Goethe interessanterweise auf Gluck. In einem Brief an den Weimarer Komponisten Philipp Christoph Kayser lobt Goethe Glucks vorbildliche Rhythmen. Er hatte Kayser übrigens schon

früher empfohlen, bei Gluck in die Lehre zu gehen. [56] Überhaupt scheint Goethe während der Italienischen Reise ein tieferes Musik- bzw. Opernverständnis erworben zu haben. Er sah mehrere Opern und Singspiele, legte sich eine Sammlung von Libretti an, etc. Für die ideale Oper hielt er den (heute vergessenen) WASSERTRÄGER von Cherubini. [57] Sein Frühwerk enthält mehrere Singspiele. Später verfasste er eine Fortsetzung zu Mozarts ZAUBERFLÖTE. [58]

In der NEUEN HALLESCHEN GELEHRTEN ZEITUNG erscheint am 3. September 1787 eine erste Rezension, die, ausgehend von einem Vergleich Goethes mit Euripides, zu einem eher kritischen Urteil gelangt. Interessanterweise wird ganz im Sinne Glucks argumentiert: die Liebe Thoas' zu Iphigenie sei unglaubhaft, die Einführung des Arkas ungeschickt, und die Eliminierung der Opferbereitschafts-Szene zwischen Orest und Pylades ein Verlust für das Stück. [59]

Die GOTHAISCHE GELEHRTE ZEITUNG (20. Oktober 1787) gelangt zu einer positiven Beurteilung; und die NEUE BIBLIOTHEK DER SCHÖNEN WISSENSCHAFTEN UND DER FREYEN KÜNSTE (Leipzig 1789) verfasst eine wahre Lobeshymne.

Bodmer, der schon 1782 offenbar Teile der IPHIGENIE kennengelernt hatte, bemängelte vor allem die vielen Sentenzen. [60]

Aufgeführt wird die IPHIGENIE in ihrer endgültigen Gestalt zum ersten Mal von Schiller am neuen Weimarer Hoftheater, am 15. Mai 1802. [61]

Auch Schiller argumentiert in seiner höflichen Kritik -vielleicht unbewusst- vom Standpunkt der Gluck'schen IPHIGENIE, die, ebenfalls unter seiner Leitung, zwei Jahre zuvor in Weimar über die Bühne gegangen war. Er wirft dem Drama mangelnde Dramatik und einen unglaubwürdigen Orest vor: "Ohne Furien ist kein Orest", heisst es lapidar. [62]

Weitere Aufführungen finden in Berlin 1802 statt, in Leipzig 1807 und in Halle 1812. Im Jahre 1821 wird das Neue Theater in Berlin mit Goethes IPHIGENIE eröffnet. [63]

Während des 19. Jahrhunderts teilt die IPHIGENIE den bescheidenen Erfolg anderer klassischer Dramen, die neben den grossen Publikumserfolgen z.B. Kotzebues ein Schattendasein führen.
Dies ändert sich erst mit der Kanonisierung Goethes zum "Olympier" und zum "Dichterfürsten", die um 1875 einsetzt, wofür es politische und literarhistorische Gründe gibt: im Zuge der Reichsgründung entstand der Mythos vom "Nationaldichter", und die positivistische Literaturgeschichtsschreibung tat ein übriges, um Leben und Werk der sogenannten "Klassiker" ins rechte Licht zu rücken.[64]
Zum Paradedrama der Deutschen Klassik wurde die IPHIGENIE nach der Jahrhundertwende. Zwischen 1900 und 1905 wurde sie an deutschen Buehnen mehr als 350 mal gespielt.[65]

11. Epilog

Eine persönliche Begegnung zwischen Gluck und Goethe hat nicht stattgefunden. Zur Symbiose zwischen den beiden Klassikern, die soviel miteinander gemeinsam hatten, ist es nicht gekommen. (Auch mit Klopstock ist es, trotz mehrerer Begegnungen, nicht zu einer fruchtbaren Zusammenarbeit gekommen. Gluck hat 1774 lediglich einige seiner Oden vertont. Die Komposition der HERMANNSSCHLACHT ist über einige Fragmente nicht hinausgekommen.)
Kurz nach der Uraufführung der IPHIGENIE haben sie sich um Haaresbreite verfehlt: In einem Brief an Herzog Carl August schrieb Gluck am 10. Februar 1780, dass er jetzt, im Alter, endlich auch etwas für seine eigene Nation und in seiner eigenen Sprache schreiben wollte, eine Art "Nationaloper" also, obwohl er das Wort nicht verwendet, ja wahrscheinlich noch gar nicht kannte.[66]
Der Ruf ist ungehört verhallt. Der Herzog hat den Brief offenbar weder beantwortet, noch an Goethe weitergereicht. So musste die deutsche

Nationaloper auf einen neuen Genius warten. Der war bereits geboren und gerade im Begriff, sich die Opernwelt zu erobern. 1782 komponiert er eines der originellsten deutschen Singspiele, DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, und knapp zehn Jahre später, unmittelbar vor seinem Tod, schafft er die erste "Nationaloper", die dieses Namens würdig ist, DIE ZAUBERFLÖTE.
1821, als Goethes Drama endlich die preussische Hauptstadt erreicht und Spontini sich um das Erbe Glucks verdient macht, tritt dort gerade ein zweites Meisterwerk der deutschen Oper seinen Siegeszug an, Webers FREISCHÜTZ, und verdrängt beide IPHIGENIEN vorübergehend an die Peripherie.
Beide haben ihre grosse Zeit hinter sich. [67] Es scheint, als seien sie aufs Neue auf eine unbekannte Insel verbannt worden. Die Weimarer IPHIGENIE wurde für ihren Hochmut bestraft, den ihr die Schul-Germanistik eingeredet hatte, und ihre Pariser Zwillings-Schwester ist von lautstärkeren Heroinen verjagt worden.
Wer heute auf den Spielplan der deutschen Bühnen schaut, muss lange suchen, bis er ihnen begegnet. In Heidelberg und in Tübingen kann man zur Zeit die eine von ihnen aus ihrem "dichtbelaubten Hain" treten sehen; die andere, die Singende, ist in deutschen Landen momentan nirgendwo anzutreffen. [68]
Wer weiss, wo sie gerade ihr "Grands Dieux, soyez-nous secourables" betet, und auf den neuen Orest wartet, der ihren Bannfluch löst.

12. Anmerkungen

[1] Hinweis bei Kloiber, p.265

[2] So bei Friedenthal, p.282ff., der mich zu der Arbeit angeregt hat.

[3] Einstein, p. 161f.

[4] Glaser, p.259

[5] Nach Weisstein, p.34)

[6] In Venedig war 1637 das erste ständige Operntheater eingerichtet worden, noch zu Lebszeiten Monteverdis. Später verlagerte sich das italienische Opernwesen nach Neapel. Die Mailänder Scala -eine Gründung Maria Theresias- wurde erst 1778 eröffnet.

[7] Nach Szyrocki, p. 197. Vgl. auch Frenzel, H., pass. und Borcherdt, pass.

[8] Bie, p.63 zitiert ein eklatantes Beispiel für den enormen finanziellen Aufwand: Telemann erhielt in Hamburg 300 Taler Jahresgehalt, für eine Inszenierung wurden bis zu 15 000 Taler ausgegeben.

[9] Zmegac I,1, p.73 und Szyrocki, p. 197

[10] Bie, p.143

[11] Vgl. Gliksohn, p.74. Wichtig vor allem die programmatische Vorrede zur ALCESTE.

[12] Derartige Auseinandersetzungen haben sich in Frankreich häufiger abgespielt: Querelle entre les anciens et les modernes (1687-1698, wieder aufgeflammt 1713-1715); Lullyisten gegen Ramisten (1733); Querelle des bouffons (1752-54); während der Auseinandersetzung der Wagnerianer mit dem Jockey-Club, anlässlich der Pariser TANNHÄUSER-Premiere (1861), ist es sogar zu Handgreiflichkeiten gekommen.

[13] Mozart hatte für seinen zweiten Parisaufenthalt (1778, bei dem seine Mutter stirbt) von seinem Vater strikte Anweisungen erhalten, sich aus dem Streit herauszuhalten. Vgl. Saint-Pulgent, p.69

[14] Einstein, p.50:"...the transition and clarification of the operatic subject shown by Gluck's development between the INNOCENZA [uraufgeführt Wien 1755] and ORFEO is purely Winckelmannian in spirit."

[15] Als Goethe Ende 1786 nach Rom kommt, ist Winckelmann schon fast 20 Jahre tot, er wurde 1768 ermordet. Goethe muss in Rom eine herbe Enttäuschung einstecken: seine IPHIGENIE, die er der deutschen Künstlerkolonie vorliest, stösst auf Ablehnung.

[16] Vgl. dazu Einstein, p.133ff.

[18] Sombart, p.103

[16] Sein voller Name war François Louis Gaud Le Bland du Roullet, ein französischer Adliger aus der Normandie, zwei Jahre jünger als

Gluck, Attaché der franz. Botschaft in Wien. Er war Ritterkreuzträger des Malteserordens, was ihm den Titel eines "bailly" eingebracht hatte. Vgl. Einstein, p.135

[19] Saint-Pulgent, p.69, Übs. von mir.

[20] Gliksohn, p.74, Übs. von mir.

[21] Saint-Pulgent, p.68. Auch Rousseau lobte Gluck und dessen französische IPHIGENIE IN AULIS, s. ebda.

[22] Einstein, p.211

[23] Zum Streit allgemein: Noiray, pass.; Bie, p.126f.

[24] Vgl. Saint-Pulgent, p.70

[25] Noiray, p.24.

[26] Vgl. Newman, p.139f.

[27] Vgl. Einstein, p.160; Bie, p. ??

[28] Zit. nach Gliksohn, p.74

[29] Loiseau, p.XII

[30] Vgl. Gliksohn, p.79

[31] Friedenthal, p.283

[32] Brief an Goethe vom 22. Januar 1802

[33] Vgl. Friedenthal p. 284

[34] Vgl. Bie, p.118

[35] Vgl. Einstein, p.145f.

[36] Schiedermaier, p. 54f.

[37] Zit. nach Glicksohn, p.70. Übs. von mir

[38] Zit. nach Glicksohn, p.70. Übs. von mir.

[39] Zit. nach Glicksohn, p.70. Übs. von mir.

[40] Brief an Goethe, 24. Dezember 1800

[41] Vgl. Glicksohn, P.74f.

[42] Zit. b. Noiray, p.24. Übs. von mir.

[43] Mozart hat sich einige der Proben angesehen und war ebenfalls begeistert. Der IDOMENEO, der im selben Jahr entstand, sowie seine weiteren Werke im Bereich der "opera seria" sind von Gluck beeinflusst. Gluck seinerseits war von Mozarts ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL begeistert

[44] Angaben nach Pazdro u. Ravier, p. 100

[45] Nach Glicksohn, p.75

[46] Hinweis bei Noiray, p.32

[47] Hinweis bei Loiseau, p.III

[48] Der Brief ist bei Bie, p.128ff. zitiert

[49] HA. IV, p. 597

[50] Anmerkungen zu IPHIGENIE, HA V, p.402ff.

[51] HA V, p.403

[52] Vgl. Friedenthal, p.250

[53] Beide standen in persönlichem Kontakt. Vgl. dazu auch die umstrittene Notiz von Riemer, zit. bei Loiseau, p.III, derzufolge Goethe schon seit 1776 an eine IPHIGENIE-Bearbeitung gedacht haben soll.

[54] Von der zweiten Aufführung ab hat übrigens der Herzog den König Thoas gespielt (ursprünglich sein Bruder Konstantin).

[55] HA. V, p.403

[56] Vgl. Einstein p.128.

[57] Nach LEXIKON DER GOETHE-ZITATE, Stichwort "Oper".

[58] Vgl. dazu u.a. Leppmann, Kap.4, pass., Zmegac, p.294

[59] Nach Loiseau, p.XII

[60] Beide Belege bei Loiseau, p. XII

[61] Loiseau, p.VII erwähnt eine Aufführung in Wien im Jahre 1800, die ich sonst nirgendwo belegt gefunden habe.

[62] Briefe an Goethe, 21. und 22. Januar 1802. HA.V, p.405

[63] Die Daten nach Loiseau, p.VIII.

[64] 1874/75 erschienen Hermann Grimms GOETHE-VORLESUNGEN, etwa zur gleichen Zeit die Biographien von R.M. Meyer, Witkowski und Bielschwosky. 1882 wurde der 50. Todestag Goethes gefeiert, 1885 die Goethe-Gesellschaft gegründet. Mit dem Tode des letzten Goethe-Enkels, ebenfalls 1885, ging der Nachlass in den Besitz der Gross-Herzogin Sophie über, die dann die erste historisch-kritische Ausgabe in Auftrag gab. Vgl. dazu Kindermann, p.16ff.

[65] Nach Loiseau, p. VIII.

[66] Nach Einstein, p. 82.

[67] Richard Strauss hat übrigens 1894 eine Neubearbeitung der Oper in Weimar auf die Bühne gebracht, die sich jedoch nicht durchgesetzt hat. Wagner hatte mit seiner Bearbeitung der Aulis-IPHIGENIE (1847 Dresden) offenbar mehr Erfolg. Vgl. Kloiber, p.262.

[68] Vgl. DIE ZEIT vom 5. Mai 1989; immerhin gibt es zwei neuere Einspielungen der Oper, leider beide nur mittelmässig: bei ORFEO (1983), unter Lamberto Gardelli, mit Pilar Lorengar, Walton Groenroos, Franco Bonisolli und Dietrich Fischer-Dieskau; bei PHILIPS (1985), unter John Eliot Gardiner, mit Diana Montague, Thomas Allen, John Aler und René Massis.

13. Bibliographie

Texte:

GOETHES WERKE. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden.
Hamburg, 7.Aufl. 1966 (abgek. HA.)

GOETHE-SCHILLER BRIEFWECHSEL. Hrsg. von Emil Staiger.
Frankfurt a.M., 1966

dtv-LEXIKON DER GOETHE-ZITATE. 2 Bde. Hrsg. von Richard Dobel.
München, 1972

IPHIGENIE EN TAURIDE. Oper von Christoph Willibald Gluck.
Libretto von Nicolas-François Guillard.
Paris, 1779.
Deutsche Textfassung von Johann Baptist von Alxinger.

Sekundärliteratur:

L'AVANT-SCENE OPERA. Nr. 62 (IPHIGENIE EN TAURIDE)
Paris, April 1984

Bie, Oskar
DIE OPER. Berlin, 1913
Nachdruck München, 1980

Borcherdt, Hans H.
Geschichte des deutschen Theaters.
DEUTSCHE PHILOLOGIE IM AUFRISS, Bd. III
Hrsg. von Wolfgang Stammler. Berlin, 1962,
Sp. 1099-1244

Einstein, Alfred
GLUCK. Translated by Eric Blom.
London, 1936. Reprint, 1954

Frenzel, Elisabeth
STOFFE DER WELTLITERATUR. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte.
Stuttgart, 1983

Frenzel, Herbert A.
GESCHICHTE DES THEATERS.
Daten und Dokumente. München, 1979 (=dtv)

Friedenthal, Richard
GOETHE. Sein Leben und seine Zeit. 2 Bde.
München, 1963. Nachdruck, 1968
(=dtv)

Glaser, Horst Albert
DEUTSCHE LITERATUR. Eine Sozialgeschichte.
Bd.3 Zwischen Gegenreformation und Früh - Aufklärung. Späthumanismus und Barock,
1572-1740. Reinbek bei Hamburg, 1985
(=rororo)

Gliksohn, J.-Michel
Les lumières, la musique et la Grèce.
L'AVANT-SCENE, No. 62, p.70-80

Kindermann, Heinz DAS GOETHEBILD DES 20. JAHRHUNDERTS.
Wien und Stuttgart, 1952.
2. Aufl. Darmstadt, 1966 (=Wiss.Buchges.)

Kloiber, Rudolf HANDBUCH DER OPER. 2 Bde. Erw. v.Wulf Konold.
5. Aufl. München, 1985 (=dtv)

Leppmann, Wolfgang GOETHE UND DIE DEUTSCHEN. Der Nachruhm eines Dichters im Wandel der Zeit und der Weltanschauungen.
München, 1962. Erw. Neuaufl. 1982

Loiseau, Hippolyte L'IPHIGENIE DE GOETHE.
Traduite et présentée par H.L. Paris, o.J.
(=Collection Aubier Bilingue)

Newman, Ernest GLUCK AND THE OPERA.
A Study in Musical History. London, 1895
Neuaufl. Westport, Conn., 1967

Noiray, Michel Une gestation complexe. L'AVANT-SCENE No.62, p.20-25

Pazdro, Michel et Ravier, Dominique
L'oeuvre à l'affiche. L'AVANT-SCENE No. 62, p.100-107

Saint-Pulgent, Maryvonne de
La querelle des Gluckistes et des Piccinnistes.
L'AVANT-SCENE No. 62, p.66-69

Schiedermaier, Ludwig F.
STERNSTUNDEN DER OPER. Im Spiegel ihrer Zeit. Premieren von Monteverdi bis Henze.
München, 1976

Sombart, Werner LIEBE, LUXUS UND KAPITALISMUS.
Berlin und München, 1922.
Neuauflage München, 1967 (=dtv)

Szyrocki, Marian BAROCKLITERATUR
Reinbek bei Hamburg, 1967 (=rde)

Weisstein, Ulrich THE ESSENCE OF OPERA.
New York, 1964 (= The Norton Library)

Zmegač, Viktor GESCHICHTE DER DEUTSCHEN LITERATUR VOM 18.JAHRUNDERT BIS ZUR GEGENWART. 2 Bde,
Königstein, 1978. (=Athenaeum)

Wilhelm Schwarz, "Unsere heiligen Lieder"

Meine Großmutter, die Hebamme Anna Katherina Stutzmann geborene Fromm, seufzte an einem Herbsttag des Jahres 1945 tief auf: "So wieht honses brocht, desse Spetzboben. No derfme dess scheene Leed nemme seng. Onn ech hons immer so gän gesongen." Zu diesen Worten weinte meine alte Großmutter ein paar bittere Tränen, das war ihr das "schöne Lied" schon wert. Sie meinte damit natürlich das "Lied der Deutschen" des August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, gemeinhin Deutschlandlied genannt, das gerade verboten worden war. Was meine Großmutter nicht wußte oder schon wieder vergessen hatte: erst 1922 war dieses Lied durch eine Verordnung des sozialdemokratischen Reichspräsidenten Friedrich Ebert zur deutschen Nationalhymne erhoben worden. Nur dreiundzwanzig Jahre lang war es ins Bewußtsein der Deutschen eingegangen als ihr "heiligstes Lied" (Hitler 1937), von diesen dreiundzwanzig Jahren mußte es sich die längste Zeit, von 1933 bis 1945, die Ehre teilen mit dem "Kampflied der Bewegung" des Berliner SA-Führers Horst Wessel, "Die Fahne hoch", 1927 auf eine alte Moritaten-Melodie geschrieben, bekannt als das Horst-Wessel-Lied. Wahrscheinlich war das "Dritte Reich" der einzige Staat der Welt, der gleich zwei Nationalhymnen vorzuweisen hatte. Das Verbot des Deutschlandliedes, 1945 von den Besatzungsmächten ausgesprochen, sollte übrigens nicht sehr lange dauern. Eine "Hymne an Deutschland", von Bundespräsident Theodor Heuß angeregt, von Rudolf Alexander Schröder verfaßt und von Hermann Reutter vertont, fand nicht den erhofften Beifall der Bundesdeutschen. (Gottfried Benn machte sich in seinem Gedicht "Kleiner Kulturspiegel" über die "Hymne an Deutschland" lustig: "Und nun die neue Nationalhymne!/Der Text ganz ansprechend, vielleicht etwas marklos,/der nächste Schritt wäre dann/ein Kaninchenfell als Reichsflagge.") Nach

langem Zögern erklärte Heuß schließlich 1952 das Deutschlandlied mit allen drei Strophen zur Nationalhymne der Bundesrepublik. Allerdings empfahl er einschränkend, bei offiziellen Anlässen nur die dritte Strophe zu singen, da die erste im Ausland als chauvinistisch verschrieen war.

Theodor Heuß hatte sich jahrelang vor dem Deutschlandlied gesträubt, weil, wie er schreibt, "weil ich eine stärkere Umwandlung der Deutschen erwartet habe und darunter leide, was mir schon ein paarmal passiert ist, daß ein Konkurrenzgesang zwischen der ersten und der dritten Strophe sich abspielt und dann eigentlich nur die lauten Stimmen miteinander konkurrieren. Ich habe dabei immer etwas wie Peinlichkeit empfunden, daß der erste Vers ja heute, tragisch genug, eine Irredentahymne ist und der zweite Vers, wenn ich mich banal ausdrücken darf, ein Exportprospekt ist."[1] Im September 1949 hatte der Bundestag bereits einen Antrag abgelehnt, das Lied zur westdeutschen Hymne zu erklären. In dem fast dreijährigen "Hymnenstreit" war Heuß als prominentester Gegner des Deutschlandliedes aufgetreten, Adenauer, mit dem richtigen Instinkt für Wählerstimmen, war zum Kämpfer für das Lied geworden. Bei einer Kundgebung in Westberlin im Jahre 1950 hatte er, scheinbar spontan, die dritte Strophe angestimmt, worauf die meisten Vertreter der SPD demonstrativ den Saal verließen. Ernst Reuter allerdings, SPD-Oberbürgermeister von Berlin, ließ sich damals von Adenauer überrumpeln--er sang mit.

August Heinrich Hoffmann, Autor der "Lieds der Deutschen", der sich nach seinem Heimatort von Fallersleben nannte, litt keineswegs unter chauvinistischen Anwandlungen, als er den Text 1841 auf der damals englischen Insel Helgoland verfaßte.

---

[1] Brief vom 6. Februar 1959 an Rudolf Alexander Schröder (Deutsches Literaturarchiv Marbach).

Deutschland wollte er löblicherweise höher gestellt wissen als die partikularistischen Interessen von Preußen, Bayern und der anderen deutschen Staaten, und als Feinde von Einigkeit und Recht und Freiheit betrachtete er keinesfalls die Franzosen, die Engländer oder die Russen, sondern die deutschen Fürsten, die deutsche Kleinstaaterei. Die preußische Regierung verstand die Botschaft. Aufgrund seiner "Unpolitischen Lieder", die doch ein bißchen zu politisch waren, wurde Hoffmann von Fallersleben seiner Professur in Breslau enthoben und des Landes verwiesen. Dabei war der Dichter des Deutschlandliedes alles andere als ein Revolutionär, originell war er höchstens als Verfasser von Kinderliedern ("Summ, summ, summ, Bienchen summ herum"), und in Fragen geistigen Eigentums war er noch großzügiger als Bert Brecht. Die Formulierung "Deutschland über alles" zum Beispiel hatte Johann Daniel Runge, Bruder des Malers, bereits 1813 gebraucht, Runge wiederum hatte sie dem "Östreich über Alles" des Heinrich Joseph von Collins aus dem Jahre 1809 nachgebildet. Auch das proklamatische "Einigkeit und Recht und Freiheit" war so neu und schöpferisch gar nicht. Schon Johann Gottfried Seume hatte 1810 in seinem Gedicht "An das deutsche Volk" von "Einheit, Freiheit, Recht" gesprochen, als unüberhörbares Echo auf das "Liberté, Égalité, Fraternité" der Französischen Revolution. Dem Patrioten und vielbelesenen Germanisten, dem Sammler und Herausgeber Hoffmann waren diese Zitate sicherlich bekannt, und auch das sogenannte Deutschlandlied des Walther von der Vogelweide mit seinem "von der Elbe bis an den Rhein" war ihm zweifellos vertraut.

Die Melodie schließlich entlieh Hoffmann der österreichischen Kaiserhymne, 1797 von Haydn auf Leopold Haschkas Gedicht "Gott erhalte Franz den Kaiser" komponiert und auch als "Kaiserquartett" bekannt. Diese Melodie ist übrigens eine

der ganz wenigen von einem großen Musiker komponierten Nationalhymnen. Haydn selber liebte seine Kaiserhymne über alles: "Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen, in den Tagen der Unruhe. - Ich kann auch nicht anders, ich muß es alle Tage einmal spielen. - Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele, und noch eine Weile nachher." Und Grillparzer reimte rückblickend als alter Mann: "Da ich noch ein Knabe war/rein und ohne Falte/klang das Lied mir wunderbar/jenes 'Gott erhalte'." 1835 wurde Haydns Melodie mit dem Text "Gott erhalte, Gott beschütze unsern Kaiser, unser Land" von Johann Gabriel Seidl zur österreichischen Nationalhymne erklärt. Dieser Text übrigens reizte Karl Kraus nach dem Ersten Weltkrieg zu seiner Parodie "Gott erhalte, Gott beschütze/vor dem Kaiser unser Land." Die Österreicher, denen Gott trotz ihrer nationalhymnischen Gebete keinesfalls den Kaiser erhalten hatte, von den Deutschen obendrein um ihre ureigene Hymne gebracht, lebten die zwanziger Jahre gänzlich ohne Hymne still vor sich hin, derweil die "Deutsch-Österreich Hymne" von Karl Renner, dem ersten Staatskanzler der jungen Republik, keine vaterländische Begeisterung hatte entfachen können, wahrscheinlich wegen der allzu drögen Melodie von Wilhelm Kienzl. 1929 erhielten sie die heiß geliebte Haydn-Melodie wieder zurück, diesmal mit einem Text von Ottokar Kernstück, "Sei gesegnet ohne Ende", ohne Kaiser, aber immer noch mit Gott. 1938 schließlich brachte Österreichs mächtig gewordener Sohn Adolf Hitler den Text des Hoffmann von Fallersleben auch in seine Heimat, mit Hilfe der deutschen Wehrmacht und mit zahllosen leuchtenden Hakenkreuzfahnen. Die Österreicher durften natürlich jetzt auch das Horst-Wessel-Lied singen. Der Jubel, in der deutschen Wochenschau festgehalten, war unbeschreiblich. Dabei hätten die Österreicher, die nun nicht mehr in Österreich, sondern in der Ostmark lebten, eigentlich sehen müssen, daß die

großzügigen Grenzangaben des Liedes, konkret politisch gesehen, nichts Gutes ahnen ließen. Die Maas, die Memel, die Etsch und der Belt waren 1938 so unendlich weit von den deutschen Grenzen entfernt, daß den betroffenen Nachbarn bei dem bloßen Absingen dieser Töne aus dem Altreich schon die Knochen zittern mußten. Und als der großdeutsche Führer die großdeutsche Poesie in großdeutsche Politik zu verwandeln begann, fiel auch prompt alles in Scherben, genauso wie es die Nazis in ihren Liedern angekündigt hatten.

Spätesten 1955 war ich nicht mehr gewillt, Deutschland über alles zu stellen. Als ich mich an Bord der "Seven Seas" in Bremerhaven einschiffte, spielte eine flotte Blaskapelle nicht etwa das Deutschlandlied, wie es sich manche der Reisenden wahrscheinlich gewünscht hätten. Sie spielte auch nicht "Nun ade, du mein lieb Heimatland", was wohl am besten gepaßt hätte. Nein, sie spielte--Gott vergebe es ihnen--den damals beliebten Schlager "Auf Wiedersehn, Auf Wiedersehn", was auch prompt die erste Seekrankheit verursachte. Andererseits: Wenn das Vaterland seinen verlorenen Söhnen und Töchtern--denn die "Seven Seas" war ein ausgesprochenes Auswandererschiff--keinen anderen Abschiedsgruß nachzurufen vermochte als diese verlogene, dumme, verkitschte, Ohren und Seele gleichermaßen beleidigende, ganz und gar widerliche Schnulze, ja, dann tat der Abschied gleich etwas weniger weh. Immerhin erwartete uns zukünftige britische Staatsbürger in Kanada die erste, die älteste, die Mutter aller Nationalhymnen: God save our glorious Queen. Im stockkonservativen Ontario wurde dieses Lied damals noch mit religiöser Inbrunst gesungen. Ich erinnere mich meines nicht geringen Erstaunens, als nach jedem harmlosen Treffen, sei es nur ein Kinobesuch, von allen Anwesenden mit Würde und angemessener Feierlichkeit, stehend, die glorreiche Königin besungen wurde. Man stelle sich vergleichsweise eine Hymne

zu Ehren von Theodor Heuß oder gar von dem simplen Heinrich Lübke vor--doch der Vergleich hinkt, denn Elisabeth II war ja im Verständnis des britischen Weltreiches eine von Gott eingesetzte, eine anstelle von Gott regierende Königin. Und während die meisten Staaten des europäischen Kontinents ihre Monarchen verjagten, was zu immer neuen Nationalhymnen führte, brauchten die Briten in ihrer Hymne lediglich die Wörtchen "King" und "Queen" hin und wieder auszuwechseln. Ihre Melodie hatten sie sogar in nicht weniger als zwanzig Staaten exportieren können, darunter in die Vereinigten Staaten, in die Schweiz ("Rufst du mein Vaterland"), nach Liechtenstein ("Droben am deutschen Rhein") und nach Preußen ("Heil dir im Siegerkranz").

Auf die Queen konnten wir uns verlassen, mit ihr und ihrer Hymne wollten wir das Jahr 2000 und möglicherweise auch das Jahr 3000 begrüßen, wenn nicht wir selber, dann doch unsere Kinder und Kindeskinder. Weit gefehlt: Kanada befreite sich schrittweise von fast allen Bindungen an die englische Krone, und schon im Jahre 1964 wurde vom kanadischen Parlament "O Canada! Terre de nos aieux" als Nationalhymne adoptiert, mit dem Text des Québecer Rechtsanwalts Adolphe Routier und der Melodie von Calixa Lavallée, ebenfalls aus Québec. Ein kleiner Geburtsfehler dieser Hymne aus dem neunzehnten Jahrhundert wird in Kanada bereitwillig übersehen: Der Dichter Adolphe Routier hatte kurz nach der Niederschrift seines patriotischen Textes das Land verlassen und war in die USA emigriert, wo er auch gestorben ist. "God save the Queen" wurde 1964 natürlich nicht geächtet und verboten, denn in Kanada vermeidet man möglichst radikale Lösungen. Neben der eigentlichen, der offiziellen Hymne darf es heute noch eine Art Schattendasein fristen. Mit eigenen Ohren vernommen habe ich "God save the Queen" seit diesem Jahr allerdings kein einziges Mal, im frankophonen Kanada, also in Québec,

ruht das Lied endgültig in der historischen Mottenkiste. Und dem "O Canada" wird es kaum besser ergehen. Schon heute reagieren junge Québecer Separatisten nervös und gereizt, wenn sie das "Verräterlied", la chanson des traîtres, vernehmen. Als Ersatz bietet sich das unpompöse, unprätenziöse, zeitgemäße "Gens du pays" von Gilles Vigneault an, das sich sogar vorzüglich zum Schunkeln eignet. Nach dem großen Wahlsieg des Separatisten René Levesque im Jahre 1976 wurde es von den jubelnden Massen immer wieder spontan angestimmt. Was wäre geschehen, wenn in dieser allgemeinen Euphorie ein Verwegener die offizielle Nationalhymne gesungen hätte? Wäre er gelyncht worden?

Kehren wir nach Deutschland, zu den deutschsprachigen Ländern zurück. Liechtenstein mußte sein "Oben am deutschen Rhein", verfaßt im neunzehnten Jahrhundert, als das Land noch zum Deutschen Bund gehörte, von fünf auf zwei Strophen kürzen und auch die verbliebenen Strophen mehrfach ändern, da sie das Deutschtum Liechtensteins ungebührlich betonten. Die noch heute gesungene Melodie, wir sagten es schon, wurde ohne übertriebenen Nationalstolz von den Engländern übernommen, "God save the Queen" auf liechtensteinisch. Die Schweizer hatten sich zwar früh von der habsburgischen Knechtschaft befreit, fanden aber erst 1961 mit dem "Schweizerpsalm" des Leonard Widmer auf eine geistliche Melodie des Mönchs Alberich Zwyssig zur völligen Unabhängigkeit. Erschwerend bei dieser Befreiung wirkte sicher die Notwendigkeit, den Text gleich in vier befriedigenden Versionen vorzulegen, auf deutsch, auf französisch, auf italienisch und auf ladinisch. Jedes Land hat eben mit seiner eigenen nationalen Hymne auch seine eigenen nationalen Probleme.

Diese bittere Erkenntnis blieb dem Dichter von "Auferstanden aus Ruinen", der Nationalhymne der DDR, nur dadurch erspart,

daß er bereits 1958 starb. Den Text hatte Johannes R. Becher als Auftragsarbeit--Becher liebte Auftragsarbeiten, das Risiko war weniger groß--im Jahre 1950 geschrieben, Hanns Eisler hatte die Melodie als Auftragsarbeit komponiert, es konnte, es durfte also nichts schief gehen. Es ging ja auch alles gut, jahrelang wenigstens, bis 1976 nämlich. In diesem Jahr stellte der Schlagerkomponist Peter Kreuder bei einer DDR-Tournee erstaunt fest, daß sich beim Abspielen seiner Schnulze "Good-bye, Johnny", in den späten dreißiger Jahren für den Hans-Albers-Film "Wasser für Canitoga" geschrieben, einige Zuhörer von ihren Plätzen erhoben: Sie hatten geglaubt, die Nationalhymne der DDR zu hören. Tatsächlich ist der Anfang von Eislers Hymne dem Evergreen von Kreuder zum Verwechselm ähnlich. Große DDR-Aufregung allerseits. Peter Kreuder benutzte undiplomatischerweise das häßliche Wort Plagiat, worauf er seine DDR-Tournee vorzeitig abbrechen mußte, worauf er Klage einreichte bei der Urheberschaftskommission der UNO, worauf Eislers Witwe behauptete, ihr Mann habe den Schlager von Peter Kreuder gar nicht gekannt, was allerdings sehr unwahrscheinlich ist. Die kleine Panne wäre sicher längst vergessen, wenn nicht bei jedem festlichen Anlaß in der DDR durch die vertrackte Melodie Erinnerungen an Hans Albers und Echos auf "Good-bye, Johnny" wachgerufen würden. Größere Probleme dagegen bereitete, bei dem zunehmenden Selbstbewußtsein der DDR, Bechers patriotische Formulierung "Deutschland, einig Vaterland". Begriffe wie Deutschland, deutsches Vaterland und ganz besonders die deutsche Einheit sind ja inzwischen aus dem offiziellen Sprachgebrauch der DDR wegamputiert worden. Becher dagegen hatte in seinem Text Deutschland gleich fünfmal beschworen, vielleicht um Hoffmann von Fallersleben zu "überholen" (Ulbricht-Jargon), der mit viermaliger patriotischer Erwähnung des heiligen Wortes Deutschland ausgekommen war. Was war da zu tun? Die DDR,

sonst eher zu extremen Lösungen tendierend, reagierte diesmal geschickt und wohlüberlegt. Anstatt den ärgerlichen Text zu verändern und sich dadurch lächerlich zu machen, wurde er ganz unauffällig fallen gelassen. Erst nach einigen Jahren entdeckten westliche Beobachter, daß die Nationalhymne der DDR wohl noch gespielt, aber nicht mehr gesungen wurde. Denken darf ja jeder, was er will, sogar in der DDR.

Einen nicht eben respektvollen Scherz erlaubte sich vor einigen Jahren das westdeutsche Fernsehen gegenüber den beiden deutschen Nationalhymnen. Von einer möglichen Wiedervereinigung ausgehend warfen die Witzbolde die Frage auf, welche der beiden Hymnen denn übernommen werden solle am Tage X. Nach reichlichem Hick und Hack beschloß man endlich, auch die beiden Hymnen zu vereinigen, also aus zwei Hymnen eine zu machen. Das hörte sich dann so an: "Deutschland, Deutschland über alles, auferstanden aus Ruinen, über alles in der Welt, und der Zukunft zugewandt, wenn es stets zu Schutz und Trutze, laß uns dir zum Guten dienen, brüderlich zusammenhält." Und so weiter. Nach diesem Schema und als Höhepunkt der Sendung wurde die neue "Hymne des wiedervereinigten Deutschlands" dann gesungen, eine Zeile Haydn, eine Zeile Eisler. Es gibt eben Menschen, denen nichts heilig ist--aber lustig war die Sendung trotzdem.

Zum Abschluß ein kleiner Quizz: Welches der folgenden Länder hat noch keine Nationalhymne: Andorra, Island, Monaco, Luxemburg, der Vatikan, der Freistaat Bayern. Die Antwort lautet natürlich: Jedes dieser Länder hat nicht nur seine eigene Flagge, sondern auch seine eigene Hymne. Die luxemburgische Hymne "Ons Hemecht" (Unsere Heimat) wurde 1864 von Michel Lenz in letzeburgischem Dialekt, einer Variante des Moselfränkischen, gedichtet und von J. A. Zinnen vertont. Die bayrische Hymne "Gott mit dir, du Land der Bayern" von

Michael Oechsner (1861) wird jeden Abend vom Bayrischen Rundfunk in der Melodie von Konral Max Kurz in den Äther gespielt, als offizielle Stammeshymne. Eine andere Stammeshymne, "Heil dir im Siegerkranz", von Heinrich Harries 1793 auf die englische Hymne verfaßt, war offiziell immer nur die preußische, also nicht die deutsche Hymne, obwohl das Wort König in Zweiten Reich durch Kaiser ersetzt wurde. Als Schulkinder sangen wir das 1920 von Karl Peser geschriebene, von Albrecht Brede vertonte Hessenlied "Ich kenne ein Land", und ich möchte hinzufügen: Wir haben es gern gesungen. Im wiedergegründeten Lande Hessen suchte der sozialdemokratische Ministerpräsident August Zinn dieses Lied nach dem Zweiten Weltkrieg heimisch zu machen, heute wird es landauf, landab als höchst beliebtes "Volkslied" gesungen. Selbst Lippe, bis 1947 existierender deutscher Mini-Freistaat, besaß mit seinen 187.000 Einwohnern (1939) eine eigene Hymne: "Lippe-Detmold, eine wunderschöne Stadt."

1945 teilte ich die Trauer meiner Großmutter, heute würde ich einer Nationalhymne wegen keine Träne mehr vergießen. Nationalhymnen sind austauschbar, viele sind aggressiv, chauvinistisch und blutrünstig; in einer, der französischen, wird sogar der fromme Wunsch ausgesprochen, die Ackerfurchen möchten mit dem unreinen Blut der Feinde getränkt werden. Nationalhymnen, trotz ihrer großen Worte und grandiosen Verkündigungen, sind erheiternd primitiv, lächerlich und dumm. Literarisch, als Poesie, sind sie völlig unbedeutend, sind keinen Pfifferling wert. Von den dreiundsiebzig Beispielen, die das Reclam-Heftchen Nationalhymnen vorführt, sind bestenfalls drei von Dichtern geschrieben, die diese Bezeichnung verdienen. Alle Nationalhymnen sind verlogen. Sie sind Relikte des neunzehnten Jahrhunderts, auch wenn sie im zwanzigsten geschrieben wurden. Jeder einzelnen Nationalhymne sollte, im Sinne von Karl Kraus´ "Volkshymne",

ein Anti-Nationallied beigegeben werden, eine Parodie, um das Original wenigsten bei den Einsichtigen ein für allemal lächerlich zu machen. Nützen würde es wahrscheinlich nicht sehr viel, und die Autoren solcher Parodien würde man vielleicht sogar einsperren, womöglich erschießen, sicherlich aber beschimpfen und bedrohen, in den westlichen wie in den östlichen Ländern. Nachdem die Welt einige tausend Jahre ohne Nationalhymnen ausgekommen ist, hat sich in den letzten hundert Jahren das Dogma durchgesetzt, auch der winzigste Zwergstaat müßte seine eigene Hymne haben, und sei sie noch so albern. Denn Nationalhymnen gehören zum Instrumentarium der Herrschenden, in Ost und West. Mit ihrem künstlichen Pathos und ihren hochgeschraubten Idealen lenken sie vorzüglich ab von den wahren Problemen eines Landes, von Arbeitslosigkeit beispielsweise, von Versorgungskrisen und staatlicher Bevormundung, von der Zerstörung der Natur. Natürlich ist Deutschland, Ost wie West, nach 1945 aus Ruinen auferstanden, um nochmals Bechers Worte zu gebrauchen. Genau so wahr ist es aber, daß die Deutschen, wiederum in Ost und West, ihr Land heute in eine einzige große Ruine verwandeln, daß sie den Boden, das Wasser und die Luft vergiften, als Teil der Menschheit, die die Erde selber unbewohnbar macht. Von den Passagieren der "Titanic" heißt es, sie seien tanzend untergegangen; von den Kriegsfreiwilligen vor Langemark wird behauptet, sie seien mit dem Deutschlandlied auf den Lippen in den Tod gestürmt. Das sind Märchen. Kein Märchen ist es, daß wir "Auferstanden aus Ruinen" singen und "Deutschland, Deutschland über alles", während wir in Wahrheit dieses Deutschland und mit ihm die ganze Welt vernichten.

Eva Ledwig

Der Preis der Unschuld

Zur Veränderung des Begriffs der Liebe in der deutschen Literatur von etwa 1760 bis 1790

Welches literarische Werk des 18. Jahrhunderts man sich auch vornehmen mag, sei es in der Lyrik, im Roman oder im Drama, immer entflammt die Liebe die Seelen. Ob in Gellerts moralischen Abhandlungen über die selbstlose Liebe, in der Lyrik Klopstocks, in den idealistischen Ansprüchen von Nathan, Iphigenie und Don Carlos, in der leidenschaftlichen Hingabe eines Werthers oder in Schlegels Programm einer freien Partnerschaft, so ist die Liebe von der Aufklärung über den Sturm und Drang bis zur Romantik das bevorzugte literarische Thema.

Diese Tatsache fällt mit der Verbürgerlichung der Literatur zusammen. Die Trennung einer hohen, pathetischen Literatur der oberen Stände und einer mehr oder weniger komischen, pikaresken oder burlesken Literatur der niederen Stände wird in der bürgerlichen Literatur tendenziell aufgehoben: und zwar dahingehend, daß etwa auch in tragischen Werken Bürgerliche oder Angehörige des niederen Adels als Protagonisten erscheinen, nur eben nicht als Protagonisten auf gewissermaßen staatstragendem Niveau, sondern als Träger auch privater Motive. Anders gesagt: in der entstehenden bürgerlichen Literatur wird die Abhängigkeit der Menschen von einem für alle verbindlichen Staat mitreflektiert. Das bringt offenbar eine Verlagerung der Motivik

ins Persönliche, Individuelle hervor. Grundsätze der Aufklärung, wie die Menschenrechte, religiöse Toleranz oder die Forderung nach Vernunft als einzig gültigem Maßstab für menschliches Handeln gehören zu diesen neuen Motiven. Im Vergleich zur Barockliteratur verliert die Darstellung von geschichtlichen Persönlichkeiten und politischer öffentlichkeit also ihre Bedeutung, und es tritt nun mehr und mehr der bürgerliche Held der Tugend auf, dessen Gedanken, Empfindungen und Leidenschaften, also dessen privates Schicksal dargestellt wird.

Im Zuge dieser Privatisierung literarischer Inhalte ist es natürlich kein Zufall, daß ausgerechnet die Liebe das erste Motiv ist, dem die Figuren folgen. Denn schließlich ist Liebe die Durchsetzung eines zutiefst persönlichen Interesses und verspricht dadurch, die Möglichkeit von - um eine moderne Formulierung zu gebrauchen - Selbstverwirklichung. Außerdem schafft die Liebe wie kein anderes Motiv die Voraussetzung für eine möglichst breite Wirkung. Sie ist sozusagen das größtmögliche Identifikationsangebot: Schließlich hat doch jeder so seine Erfahrungen mit der Liebe gemacht.

In dem Maße aber, wie die Liebe sich etabliert als das Motiv der bürgerlichen Literatur, verquickt sie sich gleichzeitig mit anderen Motiven, wie Ehre, Pflicht oder Tugend. So geht es etwa in dem um diese Zeit entstehenden bürgerlichen Trauerspiel, das sich um die Liebe dreht, um alles andere als die mehr oder weniger profanen oder burlesken Aspekte der Liebe, mit deren Darstellung die populäre Kunst der Zeit zuvor beschäftigt war. Vielmehr fungiert nun die Liebe als eine Art Katalysator für die

Reflexion auf umfassendere Probleme, wie die Moral der Gesellschaft oder gar menschliches Handeln im weitesten Sinne. Im Grunde geht es nie darum, ob sich zwei Personen lieben, sondern ob sie sich lieben dürfen beziehungsweise können - und ob das erfüllt wird, hängt von nichts so sehr ab wie von den gesellschaftlichen und ideologischen Voraussetzungen. Anders formuliert: am Punkt der Liebe wird die soziale und ethische Norm verhandelt: zum Beispiel: Standesgegensätze oder die Differenz zwischen Eigennutz und sittlichem Ideal.

Diesem Verhältnis und seiner Darstellung in der deutschen Literatur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist meine Magisterarbeit gewidmet, deren Hauptgedanken ich in diesem Vortrag zusammenfassen möchte. Innerhalb des Verhältnisses der Liebe zur sozialen Norm lassen sich nämlich Verschiebungen und sogar Wandlungen konstatieren: In früheren Werken (ab etwa 1760) wie "Miß Sara Sampson" oder "Emilia Galotti" erscheint die "wahre Liebe" in ihrer ehelichen Verwirklichung als Modell für eine sittlich geordnete Gesellschaft. Dieses Modell geht an den partikularen Interessen einzelner Personen zugrunde. Diesem einen Extrem steht ein anderes entgegen. Es ist zeitlich später anzusetzen und wird zum Beispiel in der Gretchentragödie oder in "Wilhelm Meisters Lehrjahre" thematisiert, nämlich die Liebe als Potential der Selbstverwirklichung, wobei ein zu eng gefasster Begriff von Gesellschaft beziehungsweise von deren Moral gerade als Verhinderung der Liebe und damit von Individualität erscheint.

In den Werken "Miß Sara Sampson", "Emilia Galotti", und in der Gretchentragödie finden wir nicht etwa die Beschreibung einer glücklichen Liebesbeziehung, die in der Ehe ihre Erfüllung findet, sondern es handelt sich jeweils um die Darstellung ausserehelicher und dabei unglücklicher Beziehungen. Dabei geht es, wie gesagt, nicht um Liebe und nur Liebe, sondern vielmehr darum, wie die Liebe im Verhältnis zur sozialen und religiösen Institution, der Ehe und zur gesellschaftlichen Ordnung überhaupt, bestehen kann. Es wird eine Differenz von Liebe und Ehe eröffnet, indem die Existenz des einen das andere noch lange nicht einschließt beziehungsweise im Gegensatz dazu formuliert wird.

Zunächst zu Lessings: "Miß Sara Sampson". Die dramatische Konzeption dieses Stückes verläuft als Herausforderung des Tugendideals durch die Sinnlichkeit: Sara Sampson, wohlbehütete Tochter aus adligem Hause ist von dem Welt- und Lebemann Mellefont verführt worden. Dieser hat bereits vor Beginn des Dramas in der und durch die Liebe zu Sara eine Erfahrung gemacht, der zufolge er sein ursprünglich wohl auf den unmittelbaren sinnlichen Genuß gerichtetes Verhältnis zur Liebe zumindest zu revidieren beginnt. Bevor er Sara traf, bestand die Liebe für ihn ohne jegliche moralische Verpflichtung: Neben seiner festen Geliebten Marwood erlaubte er sich zahlreiche flüchtige Abenteuer. Erst durch seine Liebe zu einer tugendhaften Frau wie Sara glaubt Mellefont nun die ideelle Liebe erfahren zu haben:

> "Marwood, sie reden vollkommen ihrem Charakter gemä , dessen Häßlichkeit ich nie so gekannt habe als seitdem ich in dem

Umgange mit einer tugendhaften Freundin die Liebe von der Wollust unterscheiden gelernt" (S.24).

Offenbar hat Mellefont also einen Lernprozeß durchlaufen, der dadurch zustande gekommen ist, daß er in der Liebe zu Sara etwas kennengelernt hat, das er vorher nicht gekannt hat, dessen unmittelbare Evidenz ihn aber überzeugt. Auf Grund seiner Liebe zu Sara glaubt er, von nun an zwischen sinnlicher und ideeller Liebe unterscheiden zu können. Bei dieser Unterscheidung, die noch keine Entscheidung ist, will es Lessing aber nicht belassen: Sara, die sich Mellefont in Liebe hingegeben hat, drückt ihren Wunsch nach einer Heirat aus. Sie versucht durch die Ehe, ihr Verhältnis zu Mellefont in eine feste Form zu bringen. Sara sieht ein Problem darin, daß ihre Beziehung zu Mellefont nicht legitimiert ist. Ihre Liebe knüpft sie deswegen an die Bedingung der Ehe.

Daß Mellefont und sie verschiedene Begriffe von der Ehe haben, führt Sara auf den Wesensunterschied der Geschlechter zurück: "Ach, Mellefont, warum muß ich einen andern Begriff von dieser Zeremonie haben? - Geben Sie doch immer der weiblichen Denkungsart etwas nach" (S.12). Sara nimmt an, daß der Wunsch nach einer Heirat etwas typisch Weibliches ist und scheint es als ihre Aufgabe zu betrachten, Mellefont von der Wichtigkeit einer Ehe zu überzeugen. Damit erklärt sie gewissermaßen die Frau als für die öffentliche Moral zuständig und räumt dem weiblichen Geschlecht in der Durchsetzung sozialer Normen eine besondere Funktion ein, durch die es sich vom Mann unterscheidet. Mellefonts Einwilligung in die Ehe und die damit verbundene

Absage an sein früheres Leben wären der Beweis dafür, daß Sara bei ihm durch ihre Tugend und Liebe die Anerkennung der öffentlichen Moral erwirkt hat. Diese Möglichkeit, die sozusagen eine Bekehrung Mellefonts darstellt, gibt Saras Liebe und Hingabe einen höheren Zweck und ist der Grund, warum sie schließlich trotz dem Verlust ihrer Unschuld als tugendhaft dasteht.

Die Auseinandersetzung um die Ehe, die zwischen Mellefont und Sara stattfindet, dreht sich im Grunde um den Gegensatz zwischen öffentlicher Moral und privatem Interesse. Sara, deren Fehltritt darin besteht, daß sie vielleicht ein einziges Mal nur ihrem privatem Interesse gefolgt ist, betrachtet die Ehe als eine nachträgliche Legitimierung ihres Handelns, durch die ihre gesellschaftliche Stellung als Frau wiederhergestellt würde. Sie stößt auf Widerstand von Seiten Mellefonts, weil dieser - seiner bisherigen Lebensführung entsprechend - die Verfolgung des eigenen Interesses im Widerspruch zur Moral sieht. Zwar hat mit Mellefonts Unterscheidung zwischen ideeller und sinnlicher Liebe seine Wandlung eingesetzt, die die Einheit zwischen privatem und öffentlichem Interesse zum Ziel hat, aber zu dem Zeitpunkt seiner Auseinandersetzung mit Sara ist diese Wandlung noch nicht vollendet.

Daß Sara davon ausgeht, für ihre Hingabe etwas fordern zu können, zeigt, daß sie vielleicht im Nachhinein den Verlust der Unschuld als - polemisch formuliert - eine Art Vorschuß betrachtet, der ihr das Recht gibt, von Mellefont die Ehe zu verlangen. Anders gesagt: Sara hat ihre moralische Identität aufgeopfert und erwartet über das Gegenopfer der Ehe die

Wiederherstellung derselben. Sara verlangt also von Mellefont, die Kalkulation mit dem Privatinteresse aufzugeben und die öffentliche Moral als letztes Kriterium für sein Handeln anzuerkennen. Abweichungen von der moralischen Norm verlangen also nach Kompensation oder Korrektur. Mellefonts Wandlung, die am Ende des Dramas durch seinen Selbstmord - als ultimative Anerkennung von Verantwortung und Schuld - endgültig bewiesen ist, kommt nicht nur dieser Forderung nach, sondern ist auch Beweis ihrer Gültigkeit.

An die Stelle dieses geläuterten Verführers tritt in Lessings 15 Jahre später entstandenen Drama "Emilia Galotti" der Prinz von Guastella.

Den Prinzen reizt zwar die Tugendhaftigkeit der Emilia besonders, er ist aber - im Gegensatz zu Mellefont - weit davon entfernt, sich in irgendeiner Weise von der Tugend überzeugen zu lassen. Er folgt nicht Mellefonts Unterscheidung zwischen ideeller und sinnlicher Liebe, sondern liebt Emilia genauso, wie er seine Exmätresse Orsina geliebt hat - weil er sie begehrt. Seine Figur ist nicht auf eine Wandlung hin konzipiert.

Dem Prinzen ist aber sehr wohl bewußt, daß Emilia als gutbürgerliches Mädchen nicht dieselbe Vorstellung von der Liebe hat wie er selbst und daß er sich nicht allein auf seine Verführungskünste verlassen kann. Deswegen kommen ihm die Vorschläge seines intriganten Kammerherrn Marinelli nur gelegen. Dieser sieht vor, erst einmal Emilias Bräutigam, den Grafen Appiani zu entfernen.

Mit der Beseitigung Appianis hofft der Prinz, einer Beziehung zu Emilia den Weg frei zu machen. Des Prinzen Hoffnung wird aber enttäuscht, weil er die Bedeutung, die das Prinzip der Ehe in bürgerlichen Kreisen hat, falsch einschätzt. Mit Appianis Tod ist nur das äußere Hindernis für eine Beziehung zu Emilia beseitigt. Als ein viel größeres Hindernis erweist sich Emilias Glaube an die Tugend, der einer nicht legitimierten Beziehung im Wege steht. Emilias Beispiel zeigt, daß eine bürgerliche Ehe auf der Grundlage der Moral geschlossen wird und daß diese Moral mehr gilt als jedes noch so große Verlangen. Obwohl Emilia sich vom Prinzen angezogen fühlt, ist sie nicht bereit, irgendeinen Kontakt mit ihm aufzunehmen. Sie weiß, daß eine Ehe zwischen ihr und dem Prinzen, da sie nicht dem Adel angehört, ausgeschlossen ist. Und ihrer Liebe zum Prinzen kann auch nicht wie bei Sara ein höherer Zweck zugestanden werden, da eine mit Mellefonts Wandlung vergleichbare persönliche Entwicklung des Prinzen nicht gegeben ist. In der Begegnung mit dem Prinzen erfährt Emilia ihre Verführbarkeit und sieht ihre moralische Integrität in Frage gestellt. Durch den Tod versucht sie die Einheit mit sich selber, das heißt: die Einheit zwischen ihrer Vorstellung von Sinnlichkeit, ihrem Interesse daran und ihrer moralischen Pflicht, wiederherzustellen. Emilias Selbstmord ist schließlich das ultimative Opfer zur Wiedererlangung ihrer moralischen Integrität und gleichzeitig Beweis für die Gültigkeit der Einheit zwischen privatem Interesse und moralischer Pflicht.

Die Figuren Sara und Emilia haben etwas gemeinsam, sie stehen - jede auf ihre Weise - unmittelbar im Dienst der Moral: Sara, indem ihrer Liebe durch Mellefonts Bekehrung ein höherer Zweck gegeben wird, und Emilia, da sie durch ihren Tod die Überlegenheit der Moral beweist. Dieses Dienen findet im Bereich der Liebe statt, wobei man davon ausgehen kann, da der Umgang mit der Liebe modellhaften Charakter hat und es schließlich um die Sublimierung jedes privaten und materiellen Interesses geht, das mit der gesellschaftlichen Norm nicht vereinbar ist.

Eine allgemeingültige Moral, die auf der Einheit zwischen privatem Interesse und gesellschaftlicher Moral beruht, ist nicht mehr das Ziel, auf das sich die Handlung der Gretchentragödie hinbewegt. Denn Gretchen stirbt nicht, um die Überlegenheit der Tugend zu beweisen. Im Gegenteil: sie endet im Kerker, weil sie durch die Liebe zu Faust in einen Widerspruch zwischen ihren eigenen Ansprüchen einschließlich ihrer moralischen Identität und zur Gesellschaft gerät. Im Gegensatz zu Sara versucht sie auch ihren Geliebten nicht zu bekehren. Und ebensowenig gibt es eine Bekehrung Gretchens. Mit der Liebe zu Faust trennt Gretchen sich von der gesellschaftlichen Moral und folgt ihrem eigenen Interesse. Und hat sie zunächst in Faust einen Ehekandidaten gesehen, so akzeptiert sie ihn dann aber auch als bloßen Liebhaber, ohne jegliche Aussicht auf Heirat.

Die Liebe zu Faust verursacht ihr allerdings von Anfang an Sorgen. Sie erkennt nämlich einen Widerspruch zwischen dem

Interesse, das sie und Faust aneinander haben und dem, was gesellschaftlich-moralisch anerkannt ist und dann durch ihren Bruder Valentin verkörpert wird. So sehr sie von ihrer Liebe überzeugt ist, so sehr weiß sie doch, daß das Kriterium der Liebe in den Augen der Gesellschaft nicht zur Rechtfertigung einer sexuellen Beziehung ausreicht. Wenn Gretchen daher im Geheimen auf einen Heiratsantrag hofft, so doch vor allem, um nach außen hin den Schein zu bewahren. Zu einer klar ausgesprochenen Forderung, wie Sara sie an Mellefont richtet, scheint sie sich aber nicht berechtigt zu fühlen. Saras Forderung, die sich auf das Opfer ihrer Unschuld stützt, zeigt in ihrer Bestimmtheit, wie hoch Sara selbst ihr Opfer einschätzt. Sie richtet sich dabei nach dem Maßstab der öffentlichen Moral. Für Gretchen spielt dagegen die gesellschaftliche Norm nur insofern eine Rolle, als sie fürchtet, mit ihr in Konflikt zu geraten. Da sie die öffentliche Moral nicht verinnerlicht hat oder nicht als letzten Maßstab gelten lassen will, betrachtet sie ihre Hingabe auch nicht als Opfer, für das sie eine Gegenleistung fordern kann. Den Preis der Unschuld, die Bemessung des Opfers bestimmt die gesellschaftliche Norm, wobei die Voraussetzung erfüllt sein muß, daß die Figuren sich mit dieser identifizieren. Eine solche Identifikation mit der Moral ist bei Gretchen im Gegensatz zu Sara und zu Emilia weder gleich gegeben noch Ziel des dramatischen Geschehens. Vielmehr stellt sich an ihrem Beispiel die Moral als Verhinderung der Individuation dar.

Die Einheit zwischen Selbstverwirklichung und Selbstaufgabe, die in Lessings Dramen besteht, finden wir in "Wilhelm Meisters Lehrjahren" endgültig gebrochen. Auch in diesem Roman spielt die Liebe eine wichtige Rolle. Sie ist eine Kraft, die Wilhelms Bildung vorantreibt. Aber an der Liebe und an der Liebe allein entscheidet sich nicht Wilhelms Schicksal. Ebensowenig wird die Liebe in einen verbindlichen Zusammenhang mit der Moral gebracht. Das wird schon an Wilhelms erster Liebesbeziehung zu der Schauspielerin Mariane deutlich, auf die allein ich mich heute aus Zeitgründen auch beschränken muß.

Marianes Moralität ist viel großzügiger gefaßt als die einer Sara Sampson oder gar einer Marwood. Für Marwood, Miß Sara Sampson oder auch Emilia Galotti und für das moralische Urteil über diese Frauen ist immer die Unschuld der Punkt, an dem sich ihr Schicksal entscheidet. Dagegen entscheidet sich an diesem Punkt alleine für Mariane nichts. Mariane, die erste Geliebte Wilhelms, ist Schauspielerin. Ihr materielles Auskommen verdankt sie aber einem reichen Kaufmann namens Norberg, dessen Mätresse sie ist. Hoben sich bisher die Präziösen von den Koketten vor allem durch die Bewahrung ihrer Unschuld ab, so ist dieses Attribut für die Charakterisierung beziehungsweise für das moralische Urteil über Mariane nicht mehr oder wenigstens nicht mehr ausschließlich relevant. Stattdessen relativiert die Entfaltung des sozialen Hintergrunds dieser Figur das moralische Urteil über sie: Daß Mariane an ihrem Verhältnis mit Norberg festhält, wird als Folge ihrer materiellen Abhängigkeit dargestellt.

Auf Grund ihrer neuen Liebeserfahrung mit Wilhelm stellt Mariane ihre Beziehung zu Norberg in Frage:

> "Nun aber hatte das arme Mädchen sich Augenblicke in eine bessere Welt hinübergerückt gefühlt, hatte, wie von oben herab, aus Licht und Freude ins öde, Verworfene ihreres Lebens heruntergesehen, hatte gefühlt, welche elende Kreatur ein Weib ist, das mit dem Verlangen nicht zugleich Liebe und Ehrfurcht einflößt und fand sich äußerlich und innerlich durch nichts gebessert." (S.32)

Ein Gegensatz zwischen ideeller und materieller Liebe, der in den bisher besprochenen Werken immer wieder hervorgehoben wird, besteht also weiterhin, auch im "Wilhelm Meister". Nur baut dieser Gegensatz nicht allein auf die Zuordnung einer "falschen" Sinnlichkeit zum außerehelichen Verhältnis und einer "richtigen" Liebe zur Sanktionierung in der Ehe. Das Ideelle einer Liebe ist im "Wilhelm Meister" nicht abhängig von ihrer Institutionalisierung, sondern erscheint einerseits im Rahmen ihrer gesellschaftlich-materiellen Bedingungen. Andererseits gehorcht hier (das wird im Romanzusammenhang klar) die ideelle Liebe dem Kriterium eines Bildungsbegriffs, dessen Logik - nämlich Selbstfindung durch Selbstaufgabe - sie paradigmatisch erfüllt.

Wenn wir Marianes Geschichte mit den Schicksalen der Frauen in Lessings Dramen vergleichen, so liegt darin ein großer Unterschied: Sowohl Miß Sara Sampson als auch Emilia Galotti gerieten in den Konflikt zwischen der bürgerlichen Moral beziehungsweise zwischen ihrer moralischen Identität und der Unmoral ihrer partikularen Interessen oder Handlungen. Darauf baute die Dramatik dieser Figuren auf. Dagegen können die Interessen, die Mariane einerseits an Norberg, andererseits an

Wilhelm zeigt, jeweils ohne die explizite Reflexion auf die moralische Norm bestehen. Von Sittsamkeit und Tugend ist, wenn überhaupt, nur noch abwägend, in Hinblick auf die soziale Norm, die Rede. Und Mariane selbst empfindet ihren Konflikt als ein ganz persönliches Problem, für dessen Lösung sie auch keine Verhaltensnormen anruft, an die sie sich halten könnte.

Für Wilhelm hat die sinnliche Liebe einen anderen Stellenwert als für Mariane selbst. Er sieht darin vor allem den Beweis ihrer Liebe und ein Treueversprechen: "Sie ist dein! Sie hat sich dir hingegeben... auf Treu und Glauben hingegeben" (S.32) Wilhelm ahnt nicht, daß Mariane eine Form der Liebe kennt, die sich an praktischen Erfordernissen relativiert. Mit anderen Worten: Wilhelm schätzt den Preis ihrer vermuteten "Unschuld" höher ein, als er ist. Auf diesem Mißverständnis beruht sein Eheversprechen. Man könnte daher meinen, Wilhelm Meister stehe am Anfang seiner Bildung an dem Punkt, den Mellefont erst im Resultat seiner Wandlung erreicht: Denn was bei Mellefont Ziel seiner Wandlung und dramaturgischer Zweck seiner Liebe zu Miß Sara Sampson ist, nämlich die Anerkennung einer allgemeinen Verantwortung, deren Modell die Liebe sein soll, gehört von vorneherein zum Liebesbekenntnis Wilhelm Meisters: "Aber sie hat sich keinem Undankbaren hingegeben". Allerdings - und darauf scheint der Erzähler zu insistieren - hat dieses Bekenntnis zur Verantwortung viel weniger mit sozialem oder moralischem Bewußtsein zu tun als mit einem Projekt idealischer Identität. Deswegen hält Wilhelm sein Versprechen ja auch gar nicht, sondern verläßt Mariane, als er von ihrer scheinbaren Untreue erfährt. Sein Treueversprechen

beruht vor allem auf der Annahme, daß auch sie ihm treu ist. Als er aber vom Gegenteil überzeugt ist, wird das Versprechen hinfällig. Körperliche Hingabe allein ist für ihn also kein Grund, sich an eine Frau zu binden. Und was von Seiten Wilhelms eigentlich ein Treueversprechen an Mariane sein soll, ist im Grunde ein Treuversprechen an sein Ideal. In diesem Sinne ist auch sein Heiratsvorschlag zu verstehen: Was er in der Ehe zu sanktionieren sucht, ist nicht etwa die Liebe, sondern seine Idealität. Dies entspricht aber keineswegs unmittelbar einem Verlangen, der moralischen Norm nachzukommen.

Im Gegensatz dazu ist die Moral bei Lessing letzte Instanz für menschliches Verhalten - sie ist die reine Norm, der sich zum Schluß doch alles beugt und beugen muß. Dagegen scheint das Verhältnis zwischen Wilhelm Meister und Mariane ohne unmittelbare Reflexion auf seine gesellschaftliche Anerkennung zu bestehen - oder läßt zumindest eine mehr oder weniger individuelle Interpretation der Moral zu.

Ging es in Lessings Dramen offenbar noch um die Demonstration eines Verhaltens, das als allgemein mögliches sich rechtfertigen ließe, und liegt in der Notwendigkeit einer solchen Demonstration die Anerkennung der Tatsache, daß dergleichen noch demonstriert werden muß, so relativiert Goethe auch im Wilhelm Meister jenes gleichsam schlichte Ideal bürgerlicher Ordnung. Die Relativierung findet statt am Punkt der Entwicklung eines Individuums, an den Erfordernissen seiner Selbstentfaltung, an den Kriterien eines - modern formuliert - pädagogischen Projektes. Zwar ist Wilhelm von Anfang an moralisch und handelt nach bürgerlichen Kriterien, auch

wenn er sich im gleichsam außer-sozialen Raum des Theaters bewegt, er ist aber in den ersten Stadien seiner Bildung, da seine Moral im Grunde genommen einen utopisch-selbstüberhöhenden Zweck verfolgt, Träger einer sozusagen "falschen Moral". Insofern differenziert Goethe im Wilhelm Meister einen Begriff von Moral, der in Lessings Dramen nicht zuletzt einfacher Imperativ war.

Stefanie OHNESORG

Kultur- und mentalitätsgeschichtliche Relevanz der Reiseerzählungen von Frauen: Der *weibliche Blickwinkel* in der Neapelschilderung Ida von Hahn-Hahns

Bei seinem Versuch eine "Philosophie des Reisens" zu erstellen, bezeichnet Hans Joachim Possin 1972 den Wunsch zu reisen als "eine der spontansten Reaktionen auf das Bewußtsein oder Gefühl des Ungenügens in der Gewöhnung des Alltags."[1] Er interpretiert folglich den Aufbruch aus der Heimat in die Fremde als Suche nach einer neuen Sinngebung für das Leben und führt weiter aus: "Dort in der Ferne glaubt er [der Mensch] den Zustand einer größeren Seinserfüllung vorzufinden oder verwirklichen zu können, als es ihm im Hier möglich zu sein scheint."[2]

Hiervon ausgehend müssen, wie Robert Prutz schon 1847 ausführte, Reisedarstellungen, die nicht primär der enzyklopädischen Erfassung unbekannter Räume, sondern vielmehr der Subjekterfahrung in der Fremde dienen, der sogenannten *schönen Literatur* zugerechnet werden und dürfen folglich inhaltlich nicht an wissenschaftlichen Berichterstattungen gemessen werden.[3] Allerdings ist wohl die historische Distanz, die Prutz nicht haben konnte, notwendig, um mit Wolf Wülfing darüber hinaus festzustellen, daß gerade die Reiseliteratur aus der Zeit des Vormärz als Zeitdokument zur Rekonstruktion der Kulturgeschichte gelesen werden kann:

> Reiseliteratur dieser Zeit [des Vormärz] kann Literatur sein, die in besonderer Weise mit Wirklichkeit, mit Wissen von Gegenwart, getränkt ist. Wer erfahren möchte, auf welche Weise Menschen zwischen 1815 und 1848 ihre sich stark verändernde Welt erlebt und wie sie das Erlebte literarisch festgehalten haben, der lese diese Literatur. Sie ist eines der sichersten Medien, sich vergangener Realität zu nähern.[4]

Dies und die Tatsache, daß Reisebeschreibungen in der ersten Hälfte des 19. Jhds. den Buchmarkt in großer Quantität überschwemmten, impliziert die Wichtigkeit, die Reiselitertur dieser Zeit in

---

[1] Hans Joachim Possin, Reisen und Literatur: Das Thema des Reisens in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1972), S.253.

[2] Possin, 1972, S. 253/254.

[3] Robert Prutz, "Über Reisen und Reiseliteratur der Deutschen," in Kleine Schriften. Zur Politik und Literatur. 2 Bände (Merseburg: N.P., 1847) Bd. 1, S. 232-257. Neuabdruck in Schriften zur Literatur und Politik, Bernd Hüppauf, Hrsg. (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1973) S.36.

[4] Wolf Wülfing, "Reiseliteratur" in Deutsche Literatur - Eine Sozialgeschichte, Bd. 6 (1815-1848), Bernd Witte, Hrsg. (Hamburg: Rowohlt, 1980) S. 193/194.

ihrer ganzen Breite zu erfassen und dieser nicht nur bedingt literaturwissenschaftliche und kulturgeschichtliche Relevanz zuzugestehen. Recht deutlich veranschaulicht wird der quantitative Anteil von Reisebeschreibungen am Buchmarkt des 19. Jhds. durch Friedrich Sengles Ausführungen in seiner Studie zur Biedermeierzeit, in denen er diese als Modeerscheinung und touristisches Massenphänomen anspricht und der heutigen Photographier- und Filmwut am Urlaubsort gleichsetzt:

> Seit der 2. Hälfte der 18. Jahrhunderts wird die 'Reisebeschreibung' zu einer angesehenen, gewissermaßen obligaten Gattung. ... In der folgenden Zeit wird die Einheit von Reisen und Schreiben immer mehr zu einer Modeerscheinung; jeder möchte nicht nur etwas erleben ... sondern er möchte auch darüber schreiben. ... Die Reisebeschreibung ist so selbstverständlich wie heute das Photographieren und Filmen. Man kann sich nach der Reise in Gesellschaft nicht sehen lassen, ohne irgendwelche Reisenotizen vorzulesen. ... Die Reisebeschreibung entspricht alles in allem Bedürfnissen, die heute technische Transport- und Reproduktionsmittel befriedigen; aus diesem Grund ist es so schwer, sich vom Ansehen und vom Erfolg der Gattung die richtige Vorstellung zu machen. [5]

Allerdings muß mit Elke Frederiksen festgestellt werden, daß in der literaturwissenschaftlichen Diskussion Reisedarstellungen von Frauen aus dieser Zeit, die durchaus einen nennenswerten Anteil der Gesamtproduktion ausmachten, zu wenig beachtet werden.[6] Es sollen an dieser Stelle nur einige namentlich erwähnt werden: Ida v.Hahn-Hahn, Ida Pfeiffer, Therese von Bacheracht, Louise Mühlbach, Fanny Lewald, die heute weitgehend in Vergessenheit geraten sind, waren in ihrer Zeit durchaus vielgelesene und erfolgreiche Reiseschriftstellerinnen. Die heute weitverbreitete literaturwissenschaftliche Ignoranz gegenüber den Werken dieser und anderer Reiseschriftstellerinnen spiegelt sich auch recht deutlich in den weiteren Ausführungen Sengles, in denen dieser den Frauen eine vornehmlich rezeptive Rolle zuweist und feststellt: "Besonders der Welthunger der Biedermeierdamen ist ungeheuer; denn diese zerbrechlichen Geschöpfe sind in der Regel von den noch immer unbequemen und gefährlichen Reisen ausgeschlossen." In seiner immerhin fast 40-seitigen, detaillierten Analyse zur Reiseliteratur der Biedermeierzeit findet diese

---

[5] Friedrich Sengle, Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band II (Stuttgart: Metzler, 1972) S.239.

[6] Elke Frederiksen (unter Mitarbeit von Tamara Archibald), "Der Blick in die Ferne," in Frauen-Literatur-Geschichte, Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann, Hrgs. (Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985) S. 107.

Ansicht dann auch darin Niederschlag, daß Reisebeschreibungen von Frauen kaum Erwähnung finden.

Es ist daher wichtig, gerade solchen Unausgewogenheiten in der Literaturgeschichtsschreibung entgegenzuwirken, und der weitgehend auf Männerphantasien beruhenden "imaginierten Weiblichkeit" ein Korrektiv *aus weiblicher Sicht* gegenüberzustellen.[7] Ich gehe mit Sandra Gilbert und Susan Gubar, die dies in der Einleitung ihrer neuesten Studie No Man's Land erneut betonen, davon aus, daß es notwendig ist, den/die Autor(-in) als "gendered human being, whose text reflect key cultural conditions" zu betrachten. Durch den Zusammenklang dieser aus Einzeltexten zu isolierenden Reflexe entsteht ein Metatext, der den Geschlechterkampf bzw. die Auseinandersetzung mit gesellschaftlich vorgeschriebenen, geschlechtsbezogenen Rollenmodellen widerspiegelt. Es ist unter Umständen möglich, durch diese in Litertur wahrnehmbaren, geschlechtsspezifisch unterschiedlichen Perspektiven, die Geschichtsschreibung selbst zu ergänzen oder zu relativieren.[8]

Es ist in diesem Zusammenhang zu betonen, daß Frauen, die im 19. Jhd. selbständig Reisen planten und durchführten, meist ein Leben führten, das in starkem Gegensatz zum *normalen Frauenleben* stand, das sich gewöhlich aus den Funktionen Mutter, Haus- und Ehefrau definierte. In einigen Fällen (z.B. bei Ida von Hahn-Hahn und Ida Pfeiffer) resultierte die Weltoffenheit und Reisefreudigkeit geradezu aus einem Bruch mit Konventionen bzw. dem Abschluß von Lebensphasen, an die bestimmte Pflichten gekoppelt waren. Darüberhinaus versetzte die Reise die Frau in eine fremde Umgebung, in der sie sich nicht auf eine gesellschaftlich vordefinierte *Welt der Frau* beschränken mußte, sondern in direkter Auseinandersetzung mit der Welt Selbsterfahrungen sammeln konnte. Frederiksen bezeichnet es als *doppelten Ausbruch*, wenn diese Selbsterfahrungen schreibend reflektiert wurden und damit auch über die Individualerfahrung hinaus Stimulus für Daheimgebliebene sein konnten, sich mit der gesellschaftlich festgeschriebenen Rolle der Frau auseinanderzusetzen:

---

[7] Vgl. Silvia Bovenschen, Die imaginierte Weiblichkeit (Frankfurt: Suhrkamp, 1979), sowie Magdalene Heuser "Literatur von Frauen / Frauen in der Literatur" in Feminismus: Inspektion der Herrenkultur, Luise F. Pusch, Hrsg., (Frankfurt: Suhrkamp, 1983), insbes. S.132-137.

[8] Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. Vol. 1 (New Haven, London: Yale University Press, 1988) p.xiv.

> Wenn Frauen ihre Erlebnisse und Eindrücke dann auch noch aufschrieben und veröffentlichten, so wurde dieser Aufbruch zum doppelten Ausbruch. Die Reise wird zum Schreib-Ort, welcher der Reisenden neue Möglichkeiten bietet: sie hat Zeit nachzudenken, sich über wünschenswerte Veränderungen zu äußern, zu einem besseren Selbstverständnis zu gelangen und vielleicht sogar sich selbst zu befreien. So sind dann viele dieser Reisetexte als Zeugnisse von Versuchen zu verstehen, sich bessere Überlebensbedingungen zu schaffen.[9]

Vor diesem Hintergrund sollen im folgenden Ida von Hahn-Hahns Neapel-Erlebnisse, wie sie in ihrer ersten Reisebeschreibung Jenseits der Berge von 1840 Niederschlag fanden, analysiert werden.[10] In diesem Teil der Reisebeschreibung kann exemplarisch gezeigt werden, daß durch die Erfahrung der Fremde Selbst- und Gesellschaftsanalysen angeregt werden. Schon Renate Möhrmann wies 1977 darauf hin, daß die emanzipatorisch Relevanz in Hahn-Hahns Reiseliteratur für die Frauenfrage und insbesondere für die Rekonstruktion der Kulturgeschichte der Frau von größter Wichtigkeit sei.[11] Um eine Auswertung dieser Texte unter diesem Blickwinkel vornehmen zu können, ist es nötig, diese *neu* zu lesen und dabei andere Gesichtspunkte in den Vordergrund zu stellen als bei der Analyse von Reisebüchern männlicher Autoren, da jene weitgehend unter anderen Voraussetzungen entstanden sind.[12] Ein solches neues Lesen soll im folgenden am ausgewählten Text von Hahn-Hahn versucht werden.

Hahn-Hahns Wahrnehmung von Neapel wird sehr stark davon geprägt, daß sie in der Stadt ein direktes Nebeneinander von absoluter Armut und Reichtum, letzteres repräsentiert durch die Oberschicht und Touristenmassen, erlebt. Während sie sich bemüht, die Stadt in all ihren Aspekten zu erfahren und daher weder scheut in die größten Armenviertel vorzudringen, noch bei einer Vesuvbesteigung 'ihren Mann (oder besser: *ihre Frau*) zu stehen', klagt sie, daß sich die träge Touristenmasse, teilnahmslos für die Realität der Fremde, bei alltäglichen Strandpromenaden in

---

[9] Frederiksen, S. 108.

[10] Ida Hahn-Hahn, Jenseits der Berge, 2 Bd., (Leipzig: Brockhaus, 1840). Die Darstellung der Neapel-Eindrücke erfolgt in Band 2 innerhalb des Kapitels "Neapel" S.97 - 299. Hierbei sollen insbesondere die Passagen, in denen sich Hahn-Hahn mit dem Erscheinungsbild der Touristen und Oberschicht im Kontrast zur einheimischen Bevölkerung auseinandersetzt und dabei geschlechtspezifische Rollenzuweisungen feststellt, diskutiert werden. (S. 136-187).

[11] Renate Möhrmann, Die andere Frau: Emanzipationsansätze deutsche Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution (Stuttgart: Metzler, 1977) S. 95.

[12] Hier wäre insbesondere auf die Diskussion zur weiblichen Ästhetik zu verweisen. Vgl. auch Frederiksen, S. 121.

Selbstbespiegelung ergötzt.

> Die Promenade heißt die Villa reale, die Häuserreihe die Chiaja; beide laufen auf dem Platz Vittoria aus. Hier ist der Tummelplatz des eleganten Neapels, und besonders der Fremden.... Dies ist das Reich der Fremden. Sie erobern es mit Gold, sie erhalten dafür die liebliche Aussicht, die Sonnenseite, die frische reine Meerluft, die herrliche Promenade, mit einem Wort alle Vorzüge des Landlebens in einer Stadt von fast viermalhunderttausend Einwohnern. Hier ist das Volk nicht angesiedelt, ...
> Vielleicht denkt auch keiner von den Tausenden die täglich auf der Villa reale spazieren gehen an die Lazzaroni, denn es sind elegante Leute, vornehme Leute, reiche Leute, neugierige Leute, und die pflegen einen anderen Kreis von Gedanken zu haben.[13]

Es ist interssant zu verfolgen, wie Hahn-Hahn diese gesellschaftliche Erfahrung mit dem Erlebnis einer Vesuv-Eruption parallelisiert:

> Ein merkwürdiges, prächtiges, unvergeßliches Schauspiel! aber Etwas tat doch weh darin! Da lag der Vulkan in Qualen, in Convulsionen, und die übrige Natur nahm gar keine Notiz davon; so liegt oft ein Menschenherz in den Ausbrüchen der Verzweiflung, und die anderen Menschen gehen ihrer Wege, kümmern sich nicht um seine Torturen oder machen sie ihm noch fühlbarer durch ihr Glück und ihre Heiterkeit.[14]

Die von der Autorin derart charakterisierten Touristen und Mitglieder der Oberschicht werden jedoch von ihr nicht als homogene Masse wahrgenommen, sondern vielmehr als zusammengesetzt aus Kindern, Frauen und Männern, denen sie als Einzelgruppen dann auch eine differenziertere Betrachtung widmet. So stellt sie beim Betrachten der Kinder ein deutliches Mißverhältnis zwischen Jungen und Mädchen fest und sieht darin wiederum den am eigenen Leibe erfahrenen ungleichen Zugang zu Bildungseinrichtungen bestätigt. Etwas polemisierend kommentiert sie das Fehlen der Jungen im Bild der spielenden Kinder auf der Strandpromenade folgendermaßen: "müssen die Knaben etwa immer studiern, oder werden sie in Instituten erzogen, oder werden weniger geboren?"[15] Jedoch geht sie über diese Feststellung hinaus und überträgt das in der Fremde gewonnene Bild spielender Kinder auf vergleichbare Situationen in Deutschland,

---

[13] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 146/147.

[14] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 142.

[15] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 148.

in denen den Kindern (und hier insbesondere den Mädchen) viel weniger Freiraum zugestanden würde und daher deren individuelle Entfaltung viel zu stark beschränkt sei:

> Diese allerliebsten Kinder sind im Grunde höchst unbequem, denn sie laufen und fallen einem vor die Füße und treiben ihre Tonnenbänder immer in das größte Gewühl hinein. Aber für die Kinder ist die Beschäftigung und Bewegung besser, als wenn sie steif und langsam neben ihren Müttern und Gouvernanten spazierten und darauf bedacht wären ihren Putz oder ihr Persönchen gelten zu machen. In Deutschland hab' ich nie und nirgends Kinder der höhern Stände auf öffentlichen Promenaden den [das] Tonnenband treiben oder über den Strick springen sehen. Wünscht man etwa, daß die Kinder, so wie sie aus der Wiege kommen sich als gesittete, wolerzogene Leute geriren? Ach, dazu ist ja noch Zeit genug.[16]

Gerade hieran schließt sich dann Hahn-Hahns Charakterisierung der Frauen der Oberschicht, die sie offensichtlich als direkte Produkte der hier geschilderten, entindividualisierenden Sozialisation wahrnimmt. Sie versucht bei den vornehmen Frauen den Ausdruck von Schönheit zu finden und stellt hierbei fest, daß auch sie selbst derart konditioniert ist, eine automatische Wechselwirkung von Schönheit und Elegance zu erwarten. Jedoch entlarvt Hahn-Hahn dieses Denkmuster in all seiner Oberflächlichkeit und kritisiert in ihren Überlegungen zu den Frauen auf der Strandpromenade in aller Schärfe, daß diese sich kritiklos in das gesellschaftlich vorgegebenes Schema der hilflosen und verzärtelt-schönen Frau fügen. Dieses Rollendenken halte die Frauen davon ab, ihren Körper in all seinen Fähigkeiten zu erfahren und sich somit des eigenen Aktionspotentials bewußt zu werden. So schreibt Hahn-Hahn:

> Dann die Menge der eleganten Frauentoiletten. ... Und unwillkürlich sucht es [das Auge] bei der Elegance die Schönheit .... Und diese könnten noch ganz anders schön sein, wenn sie nicht von Hause aus so verzärtelt würden, wenn sie ihre Füße brauchten, ihren Körper trügen, statt ihn zu schleppen; tanzen können sie, gehen nicht; sie bilden sich ein die Gewohnheit des Gehens sei schmachvoll; sie meinen das derbe Volk dürfe Anstrengung ertragen, nicht die Vornehmen, deren Vorrecht Unthätigkeit und Bequemlichkeit ist; um nur nicht mit den thätigen gemeinen Leuten verwechselt zu werden, geberden sie sich als sei die geringste Bewegung eine unerhörte Fatigue. Sie schleppen sich langsam fort, sie stellen die Füße ganz zaghaft auf die harte Erde, sie grüßen mit den Augen, denn mit dem Kopf zu nicken ist viel zu beschwerlich; allein diese Manie Zartheit und Gebrechlichkeit zur Schau zu tragen, ist nicht vorteilhaft; sie üben sich so lange darauf ein, bis sie wirklich ganz gebrechlich geworden sind, und Gebrechlichkeit ist der Wurm der Schönheit, macht

---

[16] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 148/149.

ihre Blüte welk vor der Zeit.[17]

Aus dieser Karikatur der vornehmen Frau läßt sich deutlich ablesen, wie weit Hahn-Hahn sich wohl auch vor dem Hintergrund ihrer Reiseerfahrungen von den Rollenzuschreibungen, die auch für sie für lange Zeit maßgeblich waren, abgekehrt hat.[18] Sie hat inzwischen erfahren, zu welchen Leistungen sie als Frau selbständig fähig ist, und definiert ihren Lebensinhalt daher anders als durch Äußerlichkeiten und Abhängigkeitsstrukturen. Sie stellt diese Diskrepanz zwischen inneren Werten und äußerem Schein in ihrem Fazit zu oben zitierter Betrachtung sehr drastisch fest: "Das Schönste bei all jenen Frauen auf der villa reale ist ihr Anzug."[19]

Bemerkenswert ist, wie wenig Hahn-Hahn sich im Anschluß an diese ausführlichen Erörterungen der Situation von Kindern und Frauen, die wohl wenigstens teilweise auch als bewußte Verarbeitung des neuen eigenen Selbstverständnisses als emanzipierte, weltoffene Schriftstellerin zu verstehen sind, in diesem Zusammenhang mit der Rolle des Mannes auseinandersetzt, ja es geradezu ablehnt, näher darauf einzugehen und somit sehr deutlich macht, wo für sie als reisende Frau die Wahrnehmungsschwerpunkte liegen.[20] So schließt sie ihre Betrachtung mit einer Bemerkung ab, in der die Beziehungslosigkeit zwischen Mann und Frau recht deutlich hervortritt; an Stelle von zwischenmenschlichen Beziehungen kann sie einzig die *Zur-Schau-Stellung* von Rang und Schönheit als verbindendes Element zwischen Mann und Frau wahrnehmen: "Dies sind die Kinder und Frauen. Die Männer? ja was soll ich von den Männern sagen? - sie tragen sorgsam ihre Bärte zur Schau."[21]

---

[17] Hahn-Hahn, Bd. 2, S.149/150.

[18] Die 1805 geborene Ida Gräfin von Hahn-Hahn entstammte dem meckleburgischen Landadel und durchlief die übliche Erziehung und Sozialisation höherer Töchter, in der auf schulische Ausbildung nur wenig Wert gelegt wurde. So fügte sich Ida v. Hahn-Hahn dann 1826 auch willig dem Wunsch ihrer Familie, eine Konvenienzehe mit ihrem Vetter einzugehen. Erst die Negativerfahrungen in dieser unglücklichen Verbindung führten bei ihr zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit der ihr zugeschriebenen Rolle. Es kam zur Scheidung (1829) und damit einhergehend bahnt sich ein neues Selbstverständnis Ida von Hahn-Hahns als selbständige Frau und Schriftstellerin an, das u.a. seinen Ausdruck in den ausgedehnten Reisen der Autorin seinen Ausdruck fand.

[19] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 150.

[20] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 150.

[21] Hahn-Hahn, Bd. 2, S. 150.

Dem hier geschilderten Verhalten der Oberschicht, das durch geschlechts- und gesellschaftsbezogene Rollenmodelle vordefiniert ist, stellt Hahn-Hahn wenig später ein Kontrastbild aus dem Fischerviertel Neapels entgegen, in dem sie Familienväter und -mütter in harmonischem Miteinander bei der Kinderpflege und -erziehung wahrnimmt. Ist ihr auch die Umgebung des Milieus zu ungewohnt, um eine direkte Übertragung auf die eigene Schicht zu leisten, so ist es doch erstaunlich, mit welchem Interesse und welcher Sensibilität sie für diese Szene aufgeschlossen ist, in der sich offensichtlich Abweichungen von der ihr gewohnten gesellschaftlichen Rollenverteilung abzeichnen. So schildert sie den hier umrissenen Reiseeindruck folgendermaßen:

> An den quay Chiatamone schließt sich der der Sta. Lucia. Hier wohnen die Fremden nicht mehr so gern ... denn die Sta. Lucia ist ein Fischmarkt mit Lärm, Gedränge, Schmutz und schlechtem Geruch. Hier sitzt schon die ganze Familie des Verkäufers um den Tisch herum, auf welchem er seine Frutti di mare ausbreitet und sie - wie soll ich sagen? - brüllend, kreischend, donnernd feilbietet ... Ihre Weiber sitzen neben ihnen, oder auch gesellig mit andern im Kreise, gewöhnlich an der Spindel spinnend, zuweilen nähend, und die Kinder liegen Dutzendweise dabei.... Diese Kinder haben aber keine Kugeln, spielen in deren Ermangelung mit Steinchen zuweilen mit Orangen, und werfen sich die an die Köpfe, wenn sie sich verzanken. Sorgsame Familienväter benutzen die Pausen in ihrem Geschäfte und besorgen die Toilette der lieben Kinder: sie kämmen sie, gewöhnlich mit den Fingern, aber recht aufmerksam; und die Mütter nähren ihre Säuglinge, die sie in Körben mit sich herumtragen - dies Alles unter freiem Himmel, zwischen Hunderten von Menschen ... und so unbefangen, so ungenirt, als wären sie im bequemsten Zimmer.[22]

Bis in die sprachlichen Feinheiten vollzieht sich diese Kontrastierung, die eindeutig gesellschaftliche Wertungen der Autorin offenlegt: während einerseits das Bild des Mannes auf ein bis in die Karikatur gesteigertes sorgsames *Zur-Schau-Tragen* des Bartes reduziert wird, verwendet Hahn-Hahn bei der Charakterisierung der sorgsamen Familienväter eine sprachliche Parallelkonstruktion, um gerade damit zu verdeutlichen, wie sehr die Etablierung gesunder zwischenmenschlicher Beziehung von einem Interesse und Engagement füreinander abhängt. So spricht sie bezeichnenderweise bei der literarischen Skizze der Strandpromenade von *Kindern, Frauen und Männern*, ohne diese in direkte Beziehung zueinander zu setzen, während sie bei der

---

[22] Hahn-Hahn, Bd.2, S. 154/155.

Beschreibung des Fischerviertels wohl unbewußt das Vorhandensein zwischenmenschlicher Beziehungen erfühlt und sich dies in der Auswahl ihres Vokabulars niederschlägt: sie sieht nicht isoliert Männer, Frauen und Kinder, sondern nimmt diese als *Familienväter und -mütter* in Interaktion mit ihren Kindern wahr.

In der hier durchgeführten Textanalyse ließ sich zeigen, daß sich am Beispiel von Hahn-Hahns Schilderungen der Gesellschaft in Neapel Momente einer frauenspezifischen Wahrnehmung feststellen lassen. Die Fremde schuf der Autorin den Freiraum, gesellschaftliche Muster, denen auch sie in Deutschland lange Zeit unkritisch folgte, distanziert, im Kontrast zu anderen Lebensformen, wahrzunehmen. Dies verhalf ihr einerseits dazu, ihr neues Selbstverständnis, das sich zunächst durch den Bruch mit der gesellschaftlichen Norm definierte, zu bestärken, vermittelte ihr auf der anderen Seite aber auch Stimuli zur Selbstanalyse, in der sie feststellen konnte, welche Mechanismen ihre persönliche Sozialistion bestimmten und welche Entwicklungen und Erfahrungen letztlich notwendig waren, den Schritt in die Emanzipation zu wagen. Dieses Ergebnis verdeutlicht darüberhinaus auch die Notwendigkeit einer breiteren Aufarbeitung der von Frauen geschriebenen Reisebücher, da in ihnen das Potential liegt, Leerstellen in der Kultur- und Mentalitätsgeschichte der Frau zu füllen.

Bernhard MARTIN

Mythos und Politik: Die Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenlieds*

Die Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenlieds* ist mit der Stilisierung des Werks zum deutschen 'Nationalepos' eng verbunden. Diese Wertung zieht sich wie ein Leitfaden sowohl durch die germanistische Forschung als auch durch eher populärwissenschaftliche Arbeiten vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Zusammenbruch des Dritten Reichs. Im ersten Teil dieses Vortrags möchte ich diese Entwicklung in groben Zügen nachzeichnen. Im zweiten Teil soll dann darauf aufbauend der Versuch gemacht werden, den 'Mißbrauch' des *Nibelungenlieds* als 'politisches Agitationsmittel' vor dem Hintergrund einiger mythentheoretischer Überlegungen transparent zu machen. Ich möchte vor allem der Frage nachgehen, wie und durch welche Voraussetzungen das *Nibelungenlied* als ein Werk des 13. Jahrhunderts zum Transport- und Rechtfertigungsmittel nationaler beziehungsweise völkischer Denkmuster mißbraucht werden konnte, wie selbst sein zu einem "Massenschlachten" ausartender Schluß nicht verhindern konnte, in ihm das "deutsche Wesen" und mit ihm die Hoffnung auf einen starken Nationalstaat verbürgt zu sehen.

Die im ersten Teil des Vortrags darzustellende Rezeptionsgeschichte zergliedert sich vor diesem Hintergrund in drei Perioden, in denen die Interpretation des Epos unterschiedlich motiviert wurde: von der Zeit der Befreiungskriege gegen Napoleon bis ins Jahr der deutschen Reichsgründung 1871, von 1871 bis zur Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg und schließlich von hier bis zum Untergang des Dritten Reichs.

Die Zeit von 1755 bis 1871

Die erste Besprechung einiger Aspekte des *Nibelungenlieds* nach seiner Wiederentdeckung im Jahre 1755 unternahm Johann Jacob Bodmer, der das Werk im Hinblick auf die Epentheorie, besonders unter dem Aspekt des "Wunderbaren" untersuchte. Im Gegensatz zu Klopstocks "Bardengesängen", die eine fiktive germanische Vergangenheit verherrlichen, meinte Bodmer nun auf die überlieferte deutsche Dichtung hinweisen zu müssen. Er beschrieb in seinem ersten Ansatz das *Nibelungenlied* als "eine Art von Ilias, von Norwegischen Sagen entsprungen und mit

einheimischen Romanzen verwebt.[1]" Bodmer glaubte zwar nicht, daß das Lied aus ästhetischen Gründen jemals vollständig veröffentlicht werden könnte, sein Iliasvergleich brachte die Rezeption jedoch in eine bestimmte Richtung: Ist das *Nibelungenlied* die "Ilias der Deutschen", und damit ein Bindeglied zu einer vorgeschichtlichen, "mythischen" Zeit? Dieser Gedanke, der dem Werk von Beginn an eine ins Mythisch-Irrationale greifende, und damit scheinbar jenseits des menschlichen Einflusses liegende Bedeutung gab, sollte das Epos in der späteren Rezeptionstradition zur Bibel der "Deutschtümler" machen, da sie im *Nibelungenlied* ihre irrationalen Theorien ungeprüft und vor allem unkritisiert bestätigt sehen konnten. Bodmer, der sicherlich nichts von all dem im Sinn hatte, sondern eher eine ästhetische Bewertung des Epos anstrebte, legte mit seinem Vergleich jedoch einen Grundstein für die spätere Entwicklung.

Es folgte die im Jahre 1782 mit Bodmers Hilfe erstellte Gesamtausgabe der Nibelungen von Christoph Heinrich Müller, der im *Nibelungenlied* eine Genealogie des deutschen Adels sah. Eine Gruppe am Hof in Hessen-Kassel griff die Idee Müllers auf und motivierte die Rezeption des *Nibelungenlieds* patriotisch. Der Historiker Johannes von Müller, inspiriert von Christoph Müller und Bodmer, postulierte, daß das "Nibelungenlied eine teutsche Ilias werden könne.[2]" Die Ansätze zu einer ästhetischen Rezeption, wie sie Bodmer angestrebt hatte, traten immer mehr in den Hintergrund.

1805 war es zum Krieg zwischen Frankreich und Preußen gekommen. Napoleon hatte den Rheinbund gegründet und damit die deutschen Staaten gespalten. Preußen fiel nach den Schlachten von Jena und Auerstädt. Unter dem Einfluß dieser 'nationalen Erniedrigung' kam es zu einer ungeheuren Steigerung patriotischer Affekte, die, ich zitiere hier Helmut Brackert, zu einer "nie wieder erreichten Belebung altdeutscher Studien führte, in deren Zentrum das Nibelungenlied stand und von da an blieb.[3]" Hauptträger der Interpretation des *Nibelungenlieds* waren zu dieser Zeit die Gebrüder Schlegel (vor allem August Wilhelm), und Friedrich Heinrich von der Hagen. Die patriotisch-nationale Motivierung der Nibelungenliedinterpretation hatte von nun an absolute

---

[1] vgl. Otfried Ehrismann, Das Nibelungenlied in Deutschland (München: Fink, 1975) S. 34

[2] Johannes von Müller, "Der Nibelungen Liet," Göttingische Gelehrte Anzeigen, 1 (1783), S. 357

[3] Helmut Brackert, "Nibelungenlied und Nationalgedanke," in Mediävalia litteraria. Festschrift für Helmut de Boor zum 80. Geburtstag, Hrsg. Ursula Hennig und Herbert Kolb (München, C. H. Beck, 1971) S. 346

Priorität.

Friedrich Schlegel versteht das *Nibelungenlied* als ein Werk "poetischer Vorzeit," er sieht es als "das strahlende Produkt einer Zeit, in der die Nation unter den Weltbeherrschenden die ihr angemessene Stelle[4]" eingenommen hat. Schlegel spricht hier zum ersten Mal an, wofür das Werk in der Nibelungenrezeption nationaler Prägung zu stehen hat. Sein Bruder August Wilhelm geht noch weiter und verlegt das Werk in die "mythische Vorwelt der Völkerwanderungszeit" zurück:

> Diese Heldensagen beweisen uns, daß das damalige Menschengeschlecht nicht nur an Riesenkraft der Leiber, sondern an Größe und Reinheit der Gesinnung den nachfolgenden weit überlegen war. ... Es ist unleugbar, daß der deutsche Nationalcharakter ... bey der ersten Erscheinung in der neueren Geschichte, so kurz nach der Völkerwanderung, im größten Styl ausgeprägt ist ... so mag denn das gegenwärtige Geschlecht in jenen Spiegel großer Menschheit blicken, wenn es den Eindruck nicht vernichtend fühlt... .[5]

Schlegel sah zwar noch die historische Fremdheit des *Nibelungenlieds*, erhoffte sich aber über die Vermittlung des völkischen Charakters ein neues Aufleben der 'alten Werte'. Die postulierte "Deutschheit" des Stoffes ermöglichte es Schlegel, im Sinne der bürgerlich-republikanischen Vormärz-Bewegung, eine Kluft zwischen den Adelshäusern, wo das 'Erb-Übel' der Deutschen, die Liebe für das 'Ausländische' in Form von französischer Sprache und Literatur zu Hause war, und dem Volk, in dem er die 'deutschen Heldenlieder' überliefert sah, aufzureißen.

In diesem Zusammenhang muß auch der Ansatz der Gebrüder Grimm gesehen werden, die das *Nibelungenlied* als Produkt der "Volkspoesie" sahen, d.h. als das Produkt eines "großen und gemeinsamen Geschehens in der Volksseele.[6]" Hinter diesem Gedanken steht die Philosophie Schellings, der in den alten Mythen "eine Emanation des Göttlichen" sah. Beide Theorien gestehen dem *Nibelungenlied* keinen Verfasser, sondern höchstens einen Chronisten zu; das Lied selbst ist Produkt eines göttlichen "Urmythos" oder der "Volksseele", sein Stellenwert kann also rational nicht mehr hinterfragt werden, sein Wahrheitswert wird zur Glaubensfrage. In ihrer Irrationalität

---

[4] Ernst Behler, Hrsg., Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe Vol. XI (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1958) S. 183

[5] vgl. August Wilhelm Schlegel, Vorlesung über schöne Literatur und Kunst Vol. 3 (Heibronn: Henninger, 1884) S.120f

[6] vgl. A. Jolles, Einfache Formen (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968) S. 94

arbeiteten solche Ansätze der völkischen Ideologie in die Hände.

In der Tradition der Gebrüder Schlegel steht Friedrich Heinrich von der Hagen. Er vermittelte das Epos in 47 Semestern an den Universitäten Berlin und Breslau. Von der Hagens Ziel war eine "Erneuung" des *Nibelungenlieds*, um es "lesbar" zu machen. Eine "Erneuung der Sprache des Nibelungenlieds" sollte zu einer "Erneuung der deutschen Sprache in der Tradition Luthers führen," was die Sprachpuristen sehr begrüßten, und mit der von der Hagen, in Analogie zu Luthers Bibelübersetzung, dem *Nibelungenlied* den Stellenwert einer 'heiligen Schrift' gab. Die angestrebte Sprachreform sollte zur 'Befreiung' der deutschen Sprache von allem 'Fremden' und damit auch zu einer 'Erneuung der Nation' führen. Von der Hagen schreibt in seiner Einleitung zum *Nibelungenlied*:

> Wie man zu des Tacitus Zeiten die Altrömische Sprache der Republik wieder hervorzurufen strebte: so ist auch jetzt, mitten unter den reißendsten Stürmen, in Deutschland die Liebe zu der Sprache und den Werken unserer ehrenfesten Altvordern rege und tätig, und es scheint, als suche man in der Vergangenheit und Dichtung, was in der Gegenwart schmerzlich untergeht. Es ist aber dies tröstliche Streben noch allein die lebendige Ursache des unvertilgbaren deutschen Karakters, der über alle Dienstbarkeit erhaben, jede fremde Fessel über kurz oder lang immer wieder zerbricht ... Kein anderes Lied mag ein vaterländisches Herz so rühren und ergreifen ... als dieses, ... und uns zwar trauernd und klagend, aber doch getröstet und gestärkt zurücklassen, uns mit Ergebung in das Unabwendliche, doch zugleich mit Muth zu Wort und That, mit Stolz und Vertrauen auf Vaterland und Volk, mit Hoffnung auf dereinstige Wiederkehr deutscher Glorie und Weltherrlichkeit erfüllen.[7]

Das *Nibelungenlied* wird in dieser Sichtweise zum "erhabensten Denkmal deutscher Nationalpoesie," die nur lange "verdunkelt" war. Von der Hagen zieht damit erstmals explizit eine Linie vom Mittelalter bis in die Neuzeit, die Schlegel allerdings schon implizit angedeuted hatte.

Mit von der Hagens Interpretation hatte die nationale Nibelungenrezeption zu Beginn des 19. Jahrhunderts inhaltlich, wenn auch nicht ideologisch —von der Hagen war Republikaner— schon den Stand von 1871 erreicht. Er definiert das *Nibelungenlied* im Vorwort seiner Ausgabe aus dem Jahr 1810 als "Deutsches Nationalepos."[8]

---

[7] Friedrich Heinrich von der Hagen, Hrsg., Der Nibelungen Lied (Berlin: Dümmler, 1807) S. 3

[8] F. H. von der Hagen, Der Nibelungen Lied in der Ursprache mit den Lesarten der verschiedenen Handschriften (Berlin: Dümmler, 1810) S. V. Vgl. auch Ehrismann, S. 73

Nach den Karlsbader Beschlüssen im Jahre 1820 flaute die nationale Euphorie wieder etwas ab, aber der anhaltende, eingangs erwähnte defizitäre Zustand erhielt das Nibelungenbild von der Hagens weiter am Leben. Sieht man vom Widerspruch Goethes gegen von der Hagens Interpretation ab, sind kaum kritische Auseinandersetzungen bekannt. Die Universitätsgermanistik befaßte sich zwar in der Folgezeit mit anderen Aspekten des *Nibelungenlieds*, es gab jedoch keinen nennenswerten Widerstand gegen von der Hagens Theorie des Nationalepos; man könnte eher behaupten, daß sie wie eine selbstverständliche Tatsache kommentarlos hingenommen wurde und in Literaturgeschichten Eingang fand. So wird in Vilmars Literaturgeschichte von 1848[9] von der Hagens Nibelungenbild schon wie ein Stereotyp verzeichnet.

Auch im Schulunterricht hatte sich das *Nibelungenlied* fest etabliert. Es wurde hier, ganz im Sinne der oben genannten Traditionen, sieht man von den obligatorischen Vergleichen mit der *Ilias* ab, völlig unliterarisch behandelt. Man sah nur die "nationale Dimension" des Werks. Die Motive und Figuren aus dem Epos wurden nicht an ihrem Stellenwert im Werk überprüft, sondern man plünderte das *Nibelungenlied* unter dem Primat nationaler und agitatorischer Interessen. Daß Hagen Siegfried, die germanische Heldenfigur schlechthin, ermordet hatte, hinderte die national gesinnten Nibelungenrezipienten zum Beispiel nicht daran, diesen 'Mörder' und 'Verräter' (Hagen) bei anderer Gelegenheit als das Sinnbild 'deutscher Treue' zu sehen. Wie sehr das *Nibelungenlied* in dieser Zeit zum oben erwähnten Stereotyp geworden war, zeigt auch seine völlig unreflektierte Verwendung durch Felix Dahn. Stimuliert durch ein Gerücht über einen russisch/französisch/italienischen Angriff schrieb Dahn im Jahr 1859 ein Gedicht, das sich wie eine Vorwegnahme späterer Ereignisse liest:

> Schon einmal ward so stolz gerungen von deutschen Helden kühn im Tod:
> ein zweiter Kampf der Nibelungen sei unsern Feinden angedroht:
> Prophetisch war die alte Sage und grauenhaft wird sie erfüllt,
> wenn an dem letzten deutschen Tage der Schlachtruf dreier Völker brüllt.
> ...
> Dann siegt der Feind. - Doch mit Entsetzen, und triumphieren soll er nicht!
> Kämpft bis die letzte Fahn' in Fetzen, kämft bis die letzte Klinge bricht.
> Kämpft bis der letzte Streich geschlagen ins letzte deutsche Herzblut rot
> Und lachend wie der grimme Hagen, springt in die Schwerter und den Tod.
> Wir fliegen auf in Kampfgewittern, der Heldentod ist unser Recht:
> Die Erde soll im Kern erzittern, wann fällt ihr tapferstes Geschlecht:
> Brach Etzels Haus in Glut zusammen, als er die Nibelungen zwang,

---

[9] vgl. Sibylle Ohly, Literaturgeschichte und politische Reaktion im 19. Jahrhundert (Göppingen: Kümmerle Verlag, 1982)

so soll Europa stehn in Flammen bei der Germanen Untergang.[10]

In diesem Gedicht wird deutlich, wie sehr die patriotische Nibelungeninterpretation internalisiert worden war: Das Werk stand für den 'deutschen Charakter', repräsentiert im unbedingten Kampfeswillen und in der 'Treue' um jeden Preis, sei es auch der des eigenen Untergangs. Hier werden auch die ersten völkisch-nationalen Implikationen der Nibelungenrezeption deutlich. Man will nicht mehr 'nur' das deutsche Nationalbewußtsein steigern, Dahn legt auch ein starkes, völkisch bedingtes Überlegenheitsgefühl in sein 'Gedicht'. Er setzt die Deutschen den Germanen gleich und wertet sie als der 'Erde tapferstes Geschlecht.' Untergangsstimmung und völkische Hybris gehen Hand in Hand. Hier wird deutlich, daß der Ausgang des Lieds, der es, wie in einigen Rezensionen zu lesen, eigentlich ungeeignet für ein Nationalepos im positiven Sinne macht, in dieser ideologischen Tradition umgewertet wird. Die Gigantomanie, die im völkischen Sinn mit dem 'deutschen Wesen' getrieben wurde, brauchte eine Herausforderung, vor der sie sich bewähren konnte. Was aus moderner Sicht als Wahnsinn erscheint, wird hier zur Möglichkeit, Dinge ins Übermenschliche, ins Mythische zu steigern. Der Untergang der Nibelungen wird zu einer Schablone der absoluten Herausforderung für das 'Germanisch-Deutsche', vor der der Mensch seine Größe beweisen kann. In diesem Sinne sollte auch die rassistische Überlegenheitstheorie der Nationalsozialisten im *Nibelungenlied* ein brauchbares Propagandamittel finden.

Die Rezeption des *Nibelungenlieds* in der Wilhelminischen Zeit

Der Ausgang des Kriegs 1870/71 gegen Frankreich schaffte eine neue Situation für die politisch motivierte Rezeption des *Nibelungenlieds*. Die defizitäre Situation war überwunden, der nationale Minderwertigkeitskomplex, der auch bei Dahn eine große Rolle spielte, war zumindest scheinbar beseitigt. Die politischen Bedingungen, die eine Rezeption in der Tradition von der Hagens so stark angetrieben hatten, hatten sich in ihr Gegenteil verkehrt. Das *Nibelungenlied* wird nun zur Stabilisierung und Weiterentwicklung des 'deutschen Nationalbewußtseins' benutzt; man

[10] Felix Dahn, Gesammelte Werke, 2. Serie, Vol. 5 (Leipzig: Breitkopf & Härbel, 1924) S. 552f.

zieht die germanischen Heldensagen und besonders das Nibelungenepos zur positiven Legitimation des Staates in der Tradition des Hohenstauferreichs heran.

Siegfried wird "zum Symbol der wiedererwachten Kraft und Herrlichkeit des in seiner Einheit starken deutschen Vaterlands," das Epos selbst zum "Segen echter Dichterkraft für die Nachwelt[11]", und im Bereich des Militärs und der Politik besteht das Schlagwort "Nibelungentreue" weiter. Die in dieser Zeit gepflegte, zusammenhanglose Verwendung einiger aus ihrem Kontext gerissener Bruchstücke des Epos zur Unterstützung eines bestimmten Denkens, machte das *Nibelungenlied* endgültig zu dem, was es bis 1945 bleiben sollte: Eine Topoisammlung für völkisch-nationale Agitatoren.

Auch unter Germanisten benutzte man Analogien zum *Nibelungenlied*. Gustav Roethe wertet in seiner Rede anläßlich des Kaisergeburtstags im Jahre 1906 das *Nibelungenlied* vom "Volksepos" im Schlegelschen Sinn zum "Heldenepos" um. Er konstatiert, daß "die demokratische Stimmung unserer Zeit das Wort Held ironisch verzerrt, weil sie die unbequeme Wahrheit nicht verzeihen kann, daß selbst die vielstellige Null Volk erst dann etwas großes wird, wenn die ganze Zahl, der Held, an die Spitze tritt.[12]" Volksepos wird durch Heldenepos abgelöst; man paßt sich in seiner Terminologie an die Realität eines autoritären Staats an und das *Nibelungenlied* dient nun der Förderung herrschender Machtstrukturen.

Das *Nibelungenlied* von 1918 - 1945

Der Kriegsausgang und der damit verbundene Sturz der Monarchie in Deutschland machten den seit 1871 überwunden geglaubten defizitären Zustand wieder fühlbar. Um die mühsam erworbene nationale Identität und den Glauben an die deutsche 'Überlegenheit' nicht gänzlich aufgeben zu müssen, wurde wieder das *Nibelungenlied* herangezogen. Der politischen Situation gemäß bemühte man jetzt das Motivfeld 'Verrat', das bisher eher unterdrückt worden war. Hindenburg schreibt dazu:

---

[11] vgl. F. Hirsch, Illustrierte Literaturgeschichte des Deutschen Volkes (Leipzig: Oehmigte's Verlag, 1878) S.61

[12] Gustav Roethe, "Deutsches Heldentum," in Deutsche Reden (Leipzig: Quelle und Meher, 1927) S. 5

> 1919 schrieb ich in meinem Vermächtnis an das deutsche Volk: 'Wir waren am Ende'. wie Siegfried unter dem Speerwurf des grimmigen Hagen, so stürzte unsere ermattete Front; vergebens hatte sie versucht, aus dem versiegenden Quell der heimatlichen Kraft neues Leben zu trinken.[13]

Die Dolchstoßlegende, die den Verlust des Kriegs mit dem Verrat der Heimat begründet, wird von Hindenburg mit Bildern aus dem *Nibelungenlied* untermauert. Wie wenig sich die Konservativen Kreise um Kohärenz in ihrer Bildbenutzung bemühten, wird aus der Umwertung Hagens deutlich. Hatte er noch während des Kriegs als Sinnbild preußischer Standhaftigkeit gegolten, so wird er jetzt zum 'Mörder' der deutschen Front im Bild Siegfrieds. Hitler drückt diese 'Legende' noch drastischer aus:

> Wer damals nicht mitkämpfte, das waren die parlamentarischen Strauchdiebe, dieses ganze politisierende Parteigesindel. Im Gegenteil, während wir in der Überzeugung kämpften, daß nur ein siegreicher Ausgang des Kriegs allein auch dieses Südtirol dem deutschen Volkstum erhalten würde, haben die Mäuler dieser Ephialtesse gegen diesen Sieg so lange gehetzt und gewühlt, bis endlich der kämpfende Siegfried dem hinterhältigen Dolchstoß erlag.[14]

Aber wiederum wird der Nibelungenstoff nicht nur von politischen Agitatoren völkisch-nationaler Prägung, sondern auch von Germanisten zu nationalen Zwecken mißbraucht. 1922 erklärt der Germanist Friedrich Vogt anläßlich einer Reichsgründungsfeier, daß "das Heldentum unseres alten Nationalepos in den Taten der deutschen Streiter des Weltkriegs wieder lebendig geworden ist, ... die wie die Recken in Etzels brennendem Saal ausgeharrt haben.[15]" Er richtet an seine Zeitgenossen den Appell, "nach innen und außen Deutschlands Ehre wiederherzustellen." Am *Nibelungenlied* bauen sich die nationalen Hoffnungen wieder auf, man wartet nur auf den Helden, den 'Führer', der diese Leistung vollbringen kann.

---

[13] Zit. nach: Werner Wunderlich, Der Schatz des Drachentöters. Materialien zur Wirkungsgeschichte des Nibelungenlieds (Stuttgart: Klett/Cotta, 1977) S. 71

[14] Wunderlich, S. 72

[15] Friedrich Vogt, Französischer und deutscher Nationalgeist im Rolandslied und im Nibelungenlied (Marburg: Elwert, 1922) S. 26f

Die 'nibelungengestützte' politische Propaganda erreicht ihren Höhepunkt in der Göring-Rede aus dem Jahr 1943 im Berliner Sportpalast. Hatte Siegfried in der Agitation der Weimarer Zeit die entscheidende Rolle gespielt, so wird im Zweiten Weltkrieg Hagen wieder zur wichtigsten Figur. Göring bemüht anläßlich der Schlacht von Stalingrad die Schlußszene des Epos:

> Aus all diesen gewaltigen Kämpfen ragt nun gleich einem gewaltigen monumentalen Bau Stalingrad, der Kampf um Stalingrad heraus. Es wird dies einmal der größte Heroenkampf gewesen sein, der sich in unserer Geschichte abgespielt hat. Wir kennen ein gewaltiges heroisches Lied, von einem Kampf ohne gleichen, der heißt der Kampf der Nibelungen. Auch sie standen in einer Halle von Feuer und Brand und löschten den Durst mit eigenem Blut, aber kämpften und kämpften bis zum Letzten. Ein solcher Kampf tobt heute dort, und jeder Deutscher noch in tausend Jahren wird mit heiligen Schaudern das Wort Stalingrad aussprechen und sich erinnern, daß da Deutschland letztendes den Stempel zum Endsieg gesetzt hat, denn ein Volk, das so kämpfen kann, muß siegen.[16]

Görings Verwendung des *Nibelungenlieds* ist an Perversion kaum noch zu überbieten. Wie stark die durch Hoffnung auf 'nationale Rettung' motivierte 'Interpretation' des Epos zum Topos geworden war, läßt sich an dieser Stelle leicht nachweisen. Trotz des offensichtlichen Desasters in Stalingrad, das die Dimensionen des Nibelungenuntergangs beinahe lächerlich erscheinen läßt, ist es Göring möglich, in der von von der Hagen begründeten Tradition den Ausgang des Epos zum Hoffnungsträger zu stilisieren.

Mythos und Politik

Die oben dargestellten drei Phasen der Nibelungenrezeption verlaufen weitgehend parallel zur historischen Entwicklung in Deutschland. Getragen von Wellen nationaler Begeisterung wird das Epos ungeheuer popularisiert und in ihm die Hoffnung auf einen deutschen Nationalstaat stilisiert. Der Gipfelpunkt dieser Entwicklung ist im Dritten Reich zu sehen, in dem sich endlich literarische Inhalte, "mythische Realität" und geschichtliche Erfahrung in der Person und Ideologie Adolf Hitlers zu decken scheinen.

Ich möchte abschließend noch der Frage nachgehen, wie ein mittelalterliches Epos im oben

---

[16] zit. nach Brackert, S. 361

angeführten Sinne politisch "mißbraucht" werden konnte. Die in diesem Zusammenhang bisher geleistete Arbeit geht fast ausschließlich ideologiekritisch vor und sieht die Rezeption des *Nibelungenlieds* vor der Folie der geschichtlichen Entwicklung in Deutschland. Dieser Ansatz liefert zwar die politischen Beweggründe, die erklären, auf welche Art das *Nibelungenlied* agitatorisch benutzt wurde, er läßt aber einerseits die Ursachen, die zu dieser Art der Literaturbetrachtung führten im Dunkeln und liefert andererseits keine Erklärung für das Beharrungsvermögen des Epos, seine Fähigkeit, historisch-politische Veränderungen scheinbar problemlos zu "überleben". Mögliche Antworten auf diese Fragen lassen sich meines Erachtens nur dann geben, wenn man versucht, diese Entwicklung unter einem mythentheoretischen Ansatz zu betrachten.

Die Entdeckung und erste Phase der Nibelungenrezeption fällt geschichtlich mit der Erstarkung nationaler Strömungen zusammen, die politisch ihren Ausdruck in den Befreiungskriegen, literarisch in den romantischen Strömungen und ihrer Mittelalterbegeisterung finden. Friedrich Schlegel sieht in seiner "Rede über die Mythologie"[17] die Gründe für die Unterlegenheit zeitgenössischer deutscher Dichtung gegenüber der griechischen Klassik im Mangel einer Mythologie, die poetisch verwertet werden kann und fordert die Dichter auf, diese künstlich hervorzubringen. In diesem Zusammenhang müssen auch Klopstocks Bemühungen gesehen werden. Darüberhinaus fehlte auch ein nationaler Gründungsmythos, der die Gemeinsamkeiten lieferte, auf die man einen deutschen Einheitsstaat aufbauen konnte. Kurt Hübner schreibt in seinem Buch *Die Wahrheit des Mythos* über den Begriff der Nation:

> Eine Nation wird durch ihre Geschichte, und den Raum definiert, in dem sich diese Geschichte abgespielt hat. Eine Nation hat also nicht eine rassische oder sprachliche Homogenität zur Bedingung. Worauf es hier ankommt, ist nur eine geschichtlich begründete Gruppierung in dem dazu gehörigen geschichtlichen Raum.[18]

Das geschichtliche Grunderlebnis, das die Nation konstituiert, wird jedoch mit der Zeit transformiert, nimmt den Character einer "numinosen Erfahrung" an:

---

[17] Friedrich Schlegel, "Rede Über die Mythologie", in Athenaeum, Band 3 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983) S. 94ff.

[18] Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos (München: C.H. Beck Verlag, 1985) S. 349

> Das Menschliche wird zu einem eigentümlich Transzendenten, Überzeitlichen, von urbild- und vorbildhafter Art. Dadurch entzieht es sich auch profaner Kausalität und wird als geschichtliches Schicksal verstanden, nämlich als Wirkung einer menschliche Willkür übersteigenden Fügung und Ordnung.[19]

Das reale Ereignis wird zum überzeitlichen, archetypisch verstandenen nationalen Gründungsmythos, der an Nationalfeiertagen in ritualisierter Form als gegenwärtig nachvollzogen, beziehungsweise neu durchlebt wird. Als Beispiel dafür könnte der 14. Juli in Frankreich gesehen werden, an dem der historisch relativ unbedeutende Sturm auf die Bastille als verbindendes Grunderlebnis, als nationaler Gründungsmythos gefeiert wird. Die meisten Nationen im modernen Sinn verfügen über eine solche Gründungsmythe. Joseph Campbell subsummiert dies in seinem Aufsatz *Man and Myth* unter den soziologischen Funktionen des Mythos, unter denen er die gesellschaftsbegründenden und -erhaltenden Elemente der Mythen versteht.[20]

Anders die Situation in Deutschland: Man mußte sich auf der Suche nach einer nationalen Idetität auf eine idealisierte, schon zu diesem Zeitpunkt mythisch verklärte Vergangenheit beziehen, deren Existenz durch Literatur gewährleistet schien. Die von Schlegel geforderte Schaffung einer Mythologie als Basis für eine neue, deutsche Poesie wurde von Vertretern nationaler Strömungen aufgegriffen, jedoch ging es diesen vornehmlich um die Schaffung eines Nationalbewußtseins, dessen Grundlage man in der Größe vergangener Zeiten sah, deren Existenz eben nicht historisch, sondern von vornherein mythisch —und damit unhinterfragbar— durch das *Nibelungenlied* dokumentiert wurde. In seiner Rezeption —oder vielleicht besser in dem Prozess seiner Remythisierung— erhielt es den Stellenwert eines solchen nationalen Gründungsmythos.

Der Charakter der "Volkspoesie", dokumentiert in der Autorenlosigkeit des *Nibelungenlieds*, unterstützt diesen Anspruch. Hans Blumenberg schreibt dazu:

> So sicher es ist, daß Mythen erfunden worden sind, obwohl wir keinen Erfinder und keinen Augenblick der Erfindung kennen, wird doch diese Unkenntnis zum Indiz dafür, daß sie zu dem Bestand des Uralten gehören müssen und alles, was wir

---

[19] ebd. S. 353

[20] Joseph Campbell, Man and Myth (Montréal: Bellarmin, 1973) S. 24ff.

kennen, schon in die Rezeption eingegangener Mythos ist.[21]

In dieser Feststellung liegt auch der nicht hinterfragbare Wahrheitsanspruch des Mythos begründet. Die als mythisch verstandene Nation wird, um es mit Kurt Hübner zu formulieren, durch eine als "archetypisch" verstandene Geschichte bestimmt, deren "Richtigkeit" im positivistischen Sinne nicht mehr hinterfragt werden kann. Die Helden des *Nibelungenlieds* werden zu den idealisierten Trägern überzeitlicher, wesenhaft deutscher Charaktereigenschaften.

In der "Überzeitlichkeit" des Mythos liegt wohl auch eine Möglichkeit, mit der erklärt werden kann, daß das *Nibelungenlied* über eine Periode von fast 200 Jahren, unabhängig von historischen und politischen Umbrüchen, seinen Stellenwert als "Nationalepos" beibehalten konnte. Nach Mircea Eliade[22] liegt ein entscheidendes Kriterium des Mythos nicht nur in seiner "Überzeitlichkeit", sondern vor allem in seiner Fähigkeit, Geschichte zu "vernichten". Was Hegel im Gegensatz zur Geschichte nur der Natur zugesteht, nämlich sich zu wiederholen, wird im mythischen Denken auf die Geschichte selbst übertragen: In einem Zyklus der "ewigen Wiederkehr" werden die geschichtlichen Ereignisse ihrer Wirksamkeit beraubt; "Geschichte" beginnt mit dem mythischen Grunderlebnis neu. Diese Denkweise wird in der oben geschilderten Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenlieds* besonders dann deutlich, wenn radikale ideologische Umbrüche scheinbar problemlos übergangen werden. Diese mythische "Geschichtsauffassung" schuf auch die Möglichkeit, sich in Deutschland über eine als negativ empfundene Geschichte hinwegzusetzen; sieht man von der Reichsgründung im Jahre 1871 ab, enthält die jüngere deutsche Geschichte keine positiv besetzte Gründungsmythe.

Abschließend möchte ich noch auf die fatal anmutende Parallele zwischen dem Untergang des Dritten Reichs und dem Ausgang des *Nibelungenlieds* eingehen. Nach Blumenberg bestehen zwei Möglichkeiten, einen Mythos zu Ende zu bringen: Er wird entweder vollständig zur Kunst, das heißt ästhetisch aufgehoben, oder als Geschichte, im "Absolutismus der Wirklichkeit" zu Ende gebracht. Man könnte, um es provokativ zu formulieren, in der deutschen Tragödie die Wirkung

---

[21] Hans Blumenberg, Arbeit am Mythos (Frankfurt/a.M.: Suhrkamp Verlag, 1979) S. 294

[22] vgl. Mircea Eliade, Kosmos und Geschichte (Frankfurt/a.M.: Suhrkamp Verlag, 1986 (1949)

einer mythischen Form der "self-fulfilling-prophecy" sehen. Selbst wenn die politisch Verantwortlichen den Mythos zu Beginn, ganz im Sinne von Georges Sorel[23], allein als politisches Agitationsmittel betrachteten, konnten sie sich —und vor allem die beiden Weltkriege können als Beweis dafür gesehen werden— nicht mehr aus den von ihnen selbst vorgegebenen Denkstrukturen befreien: Eine als Nibelungenschicksal aufgefaßte Geschichte wurde schließlich tatsächlich zu dem, als was sie gedacht wurde. Ich möchte mit einem Zitat aus dem 1988 erschienenen Buch *Siegfrieden* schließen:

> Das Jahr 1945 war nicht nur das unförmliche Ende des Deutschen Reichs, die bedingungslose Kapitulation seiner Streitkräfte, die völlige Erschöpfung der materiellen und psychischen Resourcen — 1945 waren auch die dem Nibelungenlied entnommenen mythischen Sinnangebote erschöpft: von der Nibelungentreue über den Siegfrieden bis zum Dolchstoß des Verräters, von der Wiederkehr des Helden bis zum Untergang in Etzels brennender Burg. Der Mythos war zu Ende agiert, der Bann löste sich.[24]

---

[23] vgl. Georges Sorel, Reflections on violence (New York: Collier Books, 1961).

[24] Herfried Münkler und Wolfgang Storch, Siegfrieden (Berlin: Rotbuch Verlag, 1988) S. 132

Die literarische Aufarbeitung der NS-Zeit in der österreichischen Gegenwartsliteratur: Anmerkungen zu Gerald Szyszkowitz' Roman Puntigam oder Die Kunst des Vergessens

Jürgen Koppensteiner

"Die Schatten der Vergangenheit liegen schwer über Österreich, auch über seiner Literatur." Mit diesen leicht pathetischen Worten leitet der Kritiker Otto F. Beer seine Rezension des hier zu besprechenden Romans ein und spielt damit auf die vielen Neuerscheinungen zum Thema "März 1938" an.[1] Dabei denkt Beer ja gar nicht erst an die Flut von Sachbüchern, die allein aus diesem Anlaß veröffentlicht wurden und die eine Wiener Wochenzeitung - nicht ganz zu Unrecht - zu der Bemerkung hinrissen, noch nie sei so viel über ein Thema geschrieben worden, "über das drei österreichische Generationen so wenig wissen wollen - die einen, weil sie dabeigewesen, die anderen, weil sie (noch) nicht dabeigewesen sind."[2]

Tatsache ist, daß im "Bedenkjahr" 1988 das Angebot an "Bedenkliteratur" beträchtlich war, daß sich eine Reihe namhafter Gegenwartsautoren der Behandlung eines doch weitgehend als tabu geltenden Themas nicht entzogen und damit immer wiederkehrende

Vorwürfe, die österreichische Gegenwartsliteratur habe sich um das Thema "Vergangenheitsbewältigung" gedrückt, wenigstens teilweise entkräften.

Die literarische Verarbeitung des Anschlusses von Österreich an das nationalsozialistische Deutschland ist freilich nichts Neues. Zahlreichen Autoren, die als Zeitgenossen die Ereignisse von 1938 erlebten, verdanken wir viele fiktionale, semidokumentarische Darstellungen des damaligen Geschehens, und es sei hier nur an Ernst Lothars Roman Der Engel mit der Posaune erinnert, in dem der deutsche Einmarsch eine zentrale Episode darstellt. Erwähnt werden muß auch der erst vor kurzem aufgelegte und inzwischen erfolgreich verfilmte Roman Auch das war Wien von Friedrich Torberg und dann natürlich Joseph Roths Kapuzinergruft. In der Begräbnisstätte der österreichischen Kaiser erwartet der Held dieses Romans bekanntlich den hereinbrechenden Untergang Österreichs. Dazu zählt auch Reinhard Federmanns bereits 1950 als Roman in Fortsetzungen in der Arbeiter-Zeitung veröffentlichte Chronik einer Nacht, die die Rückkehr eines 1938 exilierten Wieners schildert und erst jetzt in Buchform erscheinen konnte. Und nicht zu vergessen in diesem Zusammenhang ist Lili Körbers Roman Eine Österreicherin erlebt den Anschluß, der ebenfalls erst 1988 in Buchform erscheinen konnte. Zu den literarischen "Zeitzeugen" zählen schließlich auch jene Schriftsteller, die Ulrich Weinzierl in seiner 1987 bei Jugend und Volk erschienenen

Anthologie Österreichs Fall: Schriftsteller berichten vom "Anschluß" zu Wort kommen läßt. Emigranten, Mitläufer und begeisterte Nationalsozialisten geben in dem Band bewegende, freilich widersprüchliche Zeugnisse der Märztage des Jahres 1938.

In diesem Zusammenhang soll jedoch hauptsächlich die Frage interessieren, ob und wie die "Nachgeborenen" (hier nicht polemisch gemeint), also jene Autoren, die das Jahr 1938 gar nicht bewußt erlebten, die verhängnisvollen Ereignisse, die Verstrickung der Österreicher im nationalsozialistischen Deutschland literarisch aufgearbeitet haben. Der erste Teil der Frage kann eindeutig positiv beantwortet werden. Autoren der jüngeren, eigentlich mittleren Generation, die "Trümmerkinder", haben sich mit der Problematik auseinandergesetzt, wobei zu beobachten ist, daß sie durchwegs von den aktuellen Ereignissen im Lande ausgehen, konkret von jenen seit der Wahl Waldheims, und daß es ihnen zumindest gleich stark um eine kritische Gegenwartsbewältigung wie um die Aufarbeitung der Vergangenheit geht.

Auffallend ist im übrigen auch, daß die große Form fehlt. Einen österreichischen Böll, einen österreichischen Grass wird man auch 1988 vergeblich suchen. In erster Linie sind es Kurzformen, häufig Essays, derer sich die jüngeren Autoren in ihren Auseinandersetzungen mit dem Thema 1938 bedienen. So haben sich 1987 sechzehn bekannte Schriftsteller in einer

Veranstaltungsreihe in einem Wiener Theater zu den Ereignissen vor fünfzig Jahren geäußert, aber auch darüber, was "in diesem Land noch immer, schon wieder, gerade jetzt oder jetzt erst recht geschieht."[3] Unter dem Titel Reden an Österreich wurden die Beiträge Anfang 1988 in Buchform veröffentlicht[4], und auch eine flüchtige Lektüre läßt erkennen, daß nach Meinung gerade der jüngeren Autoren gewisse negative Konstanten österreichischer Verhaltensweisen und österreichischer Befindlichkeit erschreckend sichtbar werden. Einige Zitate dazu: Peter Henisch, Jahrgang 1943, nennt Österreich ein "Depressionsgebiet für diejenigen, die sich auch nur ein Mindestmaß an Sensibilität bewahrt haben."[5] Der 1953 geborene Erwin Einzinger nennt Österreich ein "bockiges Land, in dem Verdrängung, Selbstlüge und in seltsamste Bahnen umgelenkte Aggressionen Persönlichkeitsstruktur eines großen Teils der hiesigen Bevölkerung bestimmen."[6] Und Josef Haslinger, Jahrgang 1955, schreibt: "Die Zweite Republik schuf ein neues Prinzip der Geschichtsdarstellung. Es galt, wenn es schon nicht gelang, die Vergangenheit zu vergessen, sie wenigstens für tot zu erklären. Eine Art Treibjagd wurde veranstaltet. Die Trophäen, Lehrstühle und Schulinspektorentitel, winkten denjenigen, die die schönsten Partezettel verfaßten."[7]

Diese polemischen, im einzelnen zuweilen sicher überspitzten Bemerkungen sollen das Umfeld charakterisieren, dem drei Prosawerke entstammen, die sich gleichfalls die komplexe

Verzahnung der österreichischen Gegenwart mit den vergessen geglaubten Ereignissen von 1938 zum Thema gemacht haben und die hier näher beleuchtet werden sollen.

Neben dem Roman von Gerald Szyszkowitz handelt es sich hierbei um die Erzählung Komm über den See von Elisabeth Reichart und den Roman Steins Paranoia von Peter Henisch. Alle drei Werke weisen, so unterschiedlich sie im einzelnen auch sein mögen, erstaunliche Parallelen auf. Alle drei Autoren, die zwischen 1938 und 1953 geboren wurden, gehören einer Generation an, die den Nationalsozialismus bestenfalls als Kleinkinder erlebt hat, ihn im wesentlichen aber nur vom Hörensagen kennt. Und alle drei gehen von der österreichischen Gegenwart aus und geben so dem zeitgenössischen Leser Identifikationsmöglichkeiten, die ein Bezug ausschließlich auf die historischen Ereignisse nicht mit sich bringen würde. Aus Umfragen weiß man ja, daß ein großer Prozentsatz der österreichischen Bevölkerung mit dem Datum 1938 nicht viel anfangen kann.[8]

Elisabeth Reichart, die Jüngste unter den drei Autoren, beschäftigt sich in ihrer 1988 bei S. Fischer erschienenen Erzählung Komm über den See mit österreichischen Frauen, die während der NS-Zeit im Widerstand waren. Dabei ist Widerstand für Reichart keine Angelegenheit der Vergangenheit. Aus dem Widerstand der Frauen möchte die Autorin vielmehr lernen für die Gegenwart. In der Erzählung erforscht eine Lehrerin die

Vergangenheit ihrer Mutter, die sich im Dritten Reich weigerte, ihrem Mann, einem opportunistischen Schauspieler, nach Berlin zu folgen. Die Tochter versucht, das Verhalten der Mutter, die später in Gestapohaft geriet und unter der Folter andere Frauen verriet, zu erklären, wobei sie sich bewußt wird, daß sie selbst Schuld auf sich lädt, indem sie sich in ihrem eigenen Alltag nicht wehrt, obwohl sie die täglichen Bedrohungen erkennt. Reichart zeigt die gar nicht so "heimliche"[9] Kontinuität der österreichischen Geschichte von 1938 bis 1988. Ihr gelingt es, faschistoide Grundtendenzen in der österreichischen Gesellschaft aufzudecken, wie sie sich etwa in einer öffentlichen Feier zum Gedenken an die Reichskristallnacht, an der auch junge Leute teilnehmen, manifestieren. Diese Tendenzen spiegeln sich aber auch in der beklemmenden Atmosphäre in einer Schule, in der ein Lehrer vor der Lektüre von Borchert, Innerhofer, Biermann und Fleißner warnt und deren Direktor Verhaltensweisen an den Tag legt, die man überwunden glaubte.

Auch Peter Henisch stellt in seinem bei Residenz 1988 erschienenen Roman Steins Paranoia Themen zur Diskussion, die anläßlich des fünfzigsten Jahrestages des Anschlusses immer wieder ins öffentliche Gespräch gebracht wurden. Auch er will die autoritären Tendenzen, die, wie er meint, in Österreich mit der Wahl Waldheims an die Oberfläche geschwemmt worden seien, aufzeigen.[10] Sein Roman spielt in Wien in den Jahren 1985 - 1987

und schildert die Identitätskrise, die Paranoia eines in Kanada geborenen österreichischen Juden, der sich schuldig fühlt, weil er das seiner Meinung nach unverzeihliche Verbrechen der "Notwehrunterschreitung" begangen hat. Als er nämlich in einer Trafik einen nie zitierten, offensichtlich antisemitischen Satz hört, reagiert er nicht darauf. Damit zerbricht seine "Strategie des Verdrängens", er ist ja auch Österreicher, ein ganz und gar unpolitischer überdies, er zerbricht an sich selbst, seine Ehe scheitert, er verliert seine Arbeit und wird zum klinischen Fall.

Daß der Roman wenig erfreuliche Momentaufnahmen aus der österreichischen Wirklichkeit enthält, sei nur am Rande erwähnt. Da tritt zum Beispiel ein Taxifahrer auf, der sich in verbalen Haßorgien gegen die Italiener Luft macht. Und in der Wiener U-Bahn liest ein kahlgeschorener Jüngling unbekümmert Hitlers Mein Kampf und lächelt sein Gegenüber abschätzig an.

Bei Reichart und bei Henisch steht das Thema "Widerstand" im Mittelpunkt, ebenso die Frage nach der rechten Pflichterfüllung. "Sie alle berufen sich doch auf Befehlsnotstand, bis zum Staatsoberhaupt. Preisen öffentlich ihre Unmündigkeit: Ich habe doch nur meine Pflicht erfüllt."[11] Diesem Vorwurf, den die Heldin in Reicharts Erzählung ausspricht, wird die Überzeugung gegenübergestellt, daß nur die Widerstandskämpfer Verantwortung übernommen hätten.[12] Und bei Henisch scheitert der Jude Max Stein,

weil er es versäumt hat, gleich beim erstenmal Widerstand zu leisten. Er weiß, daß er seine Pflicht nicht erfüllt hat.

Das Spannungsfeld zwischen Mitläufertum und Pflichterfüllung, zwischen Nazi-Fanatismus und Widerstand, zwischen Kollaboration und Zweifel beleuchtet auch Gerald Szyszkowitz in seinem ebenfalls 1988, bei Zsolnay erschienenen Roman Puntigam oder Die Kunst des Vergessens. Dieser Roman stellt, mag er vom Künstlerischen auch nicht an Reichart und Henisch herankommen, unter den Neuerscheinungen zum Thema das umfassendste Zeitpanorama der Jahre von 38 bis 45 dar und liefert, wie ein Kritiker es treffend nennt, ein "pralles Bild" der Herrschaft des Nationalsozialismus in Österreich.[13] Darüber hinaus bietet der Roman ein figurenreiches Szenario und stellt eine gelungene Mischung aus Fiktion und Authentizität dar. Zu den fiktionalen Hauptfiguren des Romans gesellen sich - stellenweise etwas unvermittelt - bekannte Persönlichkeiten, Parteigrößen wie Seyß-Inquart und Dadieu, Bundespräsident Miklas, aber auch die Widerstandskämpfer Szokoll und Käs sowie der von den Nazis hingerichtete Priester Heinrich Dalla Rosa. All dies rechtfertigt eine ausführlichere Behandlung gerade dieses Werkes an dieser Stelle.

Aber zunächst ist hier ein Wort zum Autor angebracht, zumal da er in einschlägigen Literaturgeschichten und Autorenlexika nicht aufscheint. Szyszkowitz ist 1938 in Graz geboren, war lange

Leiter der Abteilung Fernsehspiel beim Österreichischen Rundfunk, wo er derzeit der Musikabteilung vorsteht. In den siebziger Jahren eher als Dramatiker bekannt, hat er sich in der gegenwärtigen Literaturszene einen Namen als konventioneller Erzähler, literarischer Chronist und satirischer Beobachter der siebziger und achtziger Jahre in Österreich gemacht. Seine Romantrilogie Der Thaya (1981), Seitenwechsel (1982) und Osterschnee (1983) ist nicht nur eine Familiensaga, sondern durchleuchtet auch die gesellschaftlichen und politischen Zustände im gegenwärtigen Österreich.

In seinem jüngsten Roman, Puntigam oder Die Kunst des Vergessens, präsentiert Szyszkowitz gründlich recherchierte Zeitgeschichte auf lockere, stellenweise spannende Art. Historiker haben dem Roman Authentizität bescheinigt, Literaturkritiker loben den flüssigen und zügigen Erzähler. Daß Puntigam Elemente des Abenteuerromans enthält, dazu noch eine (unausgelebte) Liebesgeschichte eingebaut ist, trägt zweifellos zum Lesevergnügen bei. Nicht umsonst landete der Roman auf der österreichischen Bestsellerliste und wurde auch von der bundesdeutschen Kritik stark beachtet. Ein Hauptverdienst des Romans liegt jedoch darin, daß er die verschiedenen Formen des österreichischen Widerstandes gegen das NS-Regime, die ja noch immer weitgehend unbekannt sind, dokumentiert und das Thema

"Pflichterfüllung" in einer unmißverständlichen Weise aufrollt und abhandelt.

Der Kernsatz des Romans ist die Antwort der Hauptfigur auf einen Einwand ihres Cousins Friedemann, der im Roman als der Anpasser schlechthin gezeigt wird. Angesichts der brennenden Oper und der Panzerspitzen vor Wien im April 1945 ist Friedemann wieder einmal bereit, Seiten zu wechseln. Er biedert sich den Engländern an, erinnert daran, daß er nach dem Anschluß Juden geholfen habe, das Land zu verlassen, und rechtfertigt im übrigen seine Haltung mit dem mittlerweile viel zitierten Argument "Man hat uns dazu gezwungen, Marianne, wir sind im März 38 überfallen worden."[14] Marianne, die einzige in dem Roman, die sich selbst stets treu bleibt, läßt diesen Satz nicht gelten. "Einer, der einen überfällt", erwidert sie, "kann einen nie in die Pflicht nehmen. Wenn wir Österreicher von Hitler überfallen worden sind, dann kann doch nur der absolute Widerstand unsere Pflicht gewesen sein."[15] Für Szyszkowitz besteht in dem Roman kein Zweifel, wer von 1938-45 die tatsächlichen Pflichterfüller Österreich gegenüber waren.

Struktur und Fabel des Romans sind relativ einfach. Ein Firmenjubiläum 1986 gibt den Auftakt für die Geschichte des alten Puntigam, des Pächters der Gemeindemühle in Graz. (Daß Szyszkowitz seine eigene Familiengeschichte verarbeitet hat, sei hier nur am Rande erwähnt.) Vor allem aus wirtschaftlichen

Gründen ist Puntigam - die Geschichte blendet nach einer kurzen Einleitung fünfzig Jahre zurück - ein Verfechter des Anschlusses. Seine Rechnung geht auch auf, die Mühle floriert, die Puntigams führen ein Haus, in dem die erste Grazer Gesellschaft verkehrt. Ob Puntigam der überzeugte Nationalsozialist ist, als den ihn manche Kritiker hinstellen, muß freilich bezweifelt werden. Tatsächlich durchschaut er die neuen Herren und deren Brutalität sehr bald und beginnt, sich in eine Art inneres Exil zurückzuziehen und sich seinen musikalischen Interessen zu widmen. In den Wirren der letzten Kriegstage wird Puntigam erschossen.

Die eigentliche Haupt- bzw. Verbindungsperson des Romans ist jedoch Marianne, die Tochter des Mühlenpächters Puntigam. Sie ist eine unbeugsame, überzeugte Österreicherin und arbeitet als Journalistin bei einer jüdischen dominierten Zeitung in Wien, die sofort nach dem Anschluß arisiert wird und Marianne entläßt. Trotz ihrer weltanschaulichen Unterschiede hat Marianne ein enges, herzliches Verhältnis zu ihrem Vater, in dessen Haus sie ein und aus geht. Bei ihrem Vater trifft Marianne gleichermaßen Nazis und Widerstandskämpfer und verbindet so durch ihre Person die in gegnerischen Lagern befindlichen Akteure des Romans, wobei freilich mitunter unglaubwürdige Konstellationen eintreten und die Handlungsführung konstruiert erscheint. Die Tatsache etwa, daß ein längst gesuchter desertierter Offizier und ein bis zuletzt fanatischer SA-Brigadeführer beim Silvesterfest in der

Puntigam-Mühle einander beinahe in die Arme laufen und nichts passiert, empfindet auch der moderne Leser, dem die historischen Fakten fremd sind, als anachronistische Fehlleistung.

Die schillerndste und, wenn man will, widerlichste Figur des Romans ist Mariannes Cousin Friedemann. Im Ständestaat bereits Ministerialbeamter, schafft er den Übergang von Schuschnigg zu Hitler, vom Kruckenkreuz am Revers zum Hakenkreuz nahtlos. Überzeugung hat er keine. 1945 ist er auf Seiten der Befreier, zuschulden hat er sich nie etwas kommen lassen, und so nimmt es nicht wunder, daß er am Ende in die Politik geht. Marianne verschlägt es die Sprache, als er ihr erklärt, er sehe es als seine Pflicht an, seinen Mitbürgern seine langjährige Erfahrung und seine Sachkenntnis zur Verfügung zu stellen. Die Gestalt des ewigen Anpassers ist dem Autor allerdings nur bedingt gelungen. Daß Friedemann Züge des gegenwärtigen österreichischen Staatsoberhauptes trägt, ihm sogar einige der unglücklichsten Waldheim-Aussprüche in den Mund gelegt werden, ist ihm nicht unbedingt gut bekommen und scheint ein - allzu offensichtliches - Zuständnis an die Waldheim-Kritiker zu sein. Der Roman hätte jedoch eines derart plumpen Bezuges zu Waldheim nicht bedurft. Die Aktualität ist ohnehin nicht zu übersehen. Alle Beteiligten - nicht nur der Opportunist Friedemann - haben es ja in der "Kunst des Vergessens" ziemlich weit gebracht, ja sind Virtuosen darin geworden. Sogar der ehemalige Widerstandskämpfer, der Slowene

Swoboda, inzwischen Direktor der Mühle, ist 1986 nachsichtig geworden, will über die Vergangenheit nicht mehr reden. Statt dessen weist er in einem Gespräch mit Marianne auf die Skandale der achtziger Jahre hin und zieht es vor, über die Grazer Altstadt zu plaudern.

Selbst Marianne, die, nach dem Krieg nach Amerika ausgewandert, zur Sechzigjahrfeier der Mühle zurückkommt, will im Grunde, wie alle anderen, die Schuldigen wie die Opfer, über die Ereignisse vor fünfzig Jahren nicht mehr reden.

So stellt sich am Ende die Frage, wie nun der Titel des Romans von Szyszkowitz zu verstehen ist. Ist er bitter-ironisch gemeint, stellt er eine Klage darüber dar, daß am Schluß alle Künstler des Vergessens sind, deutet er gar auf Nestbeschmutzung, oder könnte er noch eine zweite Dimension enthalten? Szyszkowitz, der, worauf er in einem Zeitungsinterview hinweist, bei den Recherchen zu seinem Roman auf Dokumente gestoßen war, die "eigentlich jegliche Verhaltensweise" in seiner eigenen Familie erkennen ließen, vermeidet in seiner Geschichte ein billiges Moralisieren.[16] An Menschen im Umfeld seiner eigenen Familie illustriert er die Wirrungen, die schuldhaften wie die schuldlosen Verstrickungen vieler Österreicher in der NS-Ära. Und so bezieht sich die "Kunst des Vergessens" nicht nur auf das notorische Vergessenwollen einer Periode der österreichischen Geschichte mit all ihren Greueln, Brutalitäten und Ängsten,

sondern stellt auch eine Aufforderung dar, sich auch jener Österreicher zu besinnen, für die Pflichterfüllung und Treue Kampf gegen die Nazibarbarei bedeuteten, die sich im Widerstand engagierten und damit beispielhaft für die Zukunft ihres Landes wirkten.

Anmerkungen

1 Otto F. Beer, "Marianne hält das Banner: Gerald Szyszkowitz' Roman zum Anschluß Österreichs", Die Welt (Hamburg) 12.3.1988.

2 Klaus Khittl, "März laß nach", Wochenpresse (Wien) 26.2.1988.

3 Ibid.

4 Reden an Österreich: Schriftsteller ergreifen das Wort, Hg. Jochen Jung (Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1988). In der Folge abgekürzt als Reden.

5 Reden 88.

6 Vgl. Reden 22.

7 Reden 69.

8 Nach dem Ergebnis einer Gallup-Studie vom Herbst 1987 verbinden 2 Millionen Österreicher mit dem Thema "März 1938" nichts (darunter 1,3 Millionen Österreicher unter 30, was 42% entspricht). Vgl. dazu Gerhard Jelinek, "Hätte Hitler leichtes Spiel?", Wochenpresse (Wien) 11.9.1987. Die zahlreichen

Veranstaltungen zum 50. Jahrestag des Anschlusses und das dichte Informationsangebot zu dem Thema verbesserten, wie eine Gallup-Umfrage im März 1988 ergab, die oben zitierten Ergebnisse. Immerhin können noch immer 26% der Österreicher unter 30 mit dem Datum März 1938 nichts anfangen.

9 Vgl. Anton Thuswaldner, "Erzählung vom Widerstehen", Salzburger Nachrichten 12.3.1988.

10 Vgl. Günter Kaindlsdorfer, "Die Ängste des Dichters Peter Henisch", Neue AZ 11.3.1988.

11 Elisabeth Reichart, Komm über den See: Erzählung (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1988) 66.

12 Vgl. ibid.

13 Christoph Binder, "Kunst des Vergessens", Neue Vorarlberger Tageszeitung (Bregenz) 26.2.1988.

14 Puntigam 231.

15 Ibid.

16 Vgl. "Die Kunst des Vergessens: Ein Buch sorgt für Unruhe", bildpost (Wien) 1.5.1988.

Die erzählte Geste: ein Klassifizierungsversuch

In einer Zeit in der die Kommunikation mit technisch immer grösseren Ansprüchen gepflegt wird, verschwindet der menschliche Körper hinter Apparaten, deren Möglichkeiten in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden. Wir umgeben uns heute gerne mit Computern, Fernseh- und Telephonapparaten, achten aber wenig mehr auf Gesten und Manieren. Obschon Kafka durchaus die Technisierung unserer Welt in seinen Schriften erfasst, schenkt er auch der körperlichen Erscheinung und dem Gebaren seiner Figuren die grösste Aufmerksamkeit. Im Rahmen eines anlaufenden Forschungsprojektes zur erzählten Geste, haben wir uns diesen Winter mit den von Kafka selbst publizierten Geschichten befasst, in der Hoffnung aus diesem reichen Korpus Hypothesen zur Erfassung der erzählten Geste gewinnen zu können.

Die Kafkaforschung hat die Frage der Gestik nicht völlig vernachlässigt und sie etwa nach ihrer Funktion in Kafkas Erzählkunst befragt. Ihr theatralischer Demonstrationscharakter wurde schon unterstrichen. Es fiel auf, dass sie Charakterzüge und seelische Vorgänge gewisser Figuren in knapper Form sinnfällig werden lasse und im allgemeinen Information über das Innere der vom Perspektivträger beobachteten Gegenfiguren liefere. Es scheint zweifellos, dass Kafka eine Gestensprache in seiner Erzählkunst aufnimmt, die es zu interpretieren gilt. Die Textimmanente Dramatik sich gegenseitig hinterfragender Figuren ist dann von der Forschung beanstandet worden. Alle Ausdrucksbewegungen schienen bald den Deutungen der Zentralfigur unterworfen, sodass man sie nicht mehr als Momente der Klärung, sondern viel eher als Momente des Irrtums betrachten musste und in ihnen die Wahrnehmungsverzerrungen des Perspektivträgers zu erkennen

hatte. Insofern nun der Perspektivträger von Kafkas Erzählungen als Projektion der Person des Autors verstanden werden darf, lag es auf der Hand in der Biographie Kafkas nach Ursachen für den besonderen Einsatz der Gestik in seiner Erzählkunst zu suchen.[1]

Unsere Fragestellung ist eigentlich viel bescheidener. Wir überlassen es den Biographen und Psychologen zu erkunden weshalb Kafka den menschlichen Körper in seinen Schriften so darstellt, wie er es tut und begnügen uns zu fragen wie Gesten in seinen Erzählungen überhaupt zur Sprache kommen. Aus diskursanalytischer Perspektive stossen wir hier nämlich auf ein interessantes Problem. Wenn wir annehmen, dass körperliche Bewegungen sinntragend sein können und wortlos Informationen vermitteln, so müssen in der Erzählkunst diese Bewegungen dennoch durch die Sprache in Szene gesetzt werden. Im Alltag und auf dem Theater können uns Gebärden unmittelbar ansprechen. In einer Erzählung erfahren wir sie nur mittelbar und man darf wohl nicht annehmen, dass die sprachliche Übermittlung einer Gebärdensprache transparent sein kann. Was über Gesten gesagt, beziehungsweise nicht gesagt wird ist in sich wiederum bedeutungsvoll. Es wird also nicht einfach sein einenen Katalog von Gesten aufzustellen und womöglich auch gar nicht anstrebenswert, weil man beim Herauslösen einer Geste aus ihrem Kontext den für ihr Verständnis wesentlichen Stellenwert ihres Einsatzes in einer Erzählung verliert.

Aus diesem Grund wollen wir jetzt nur zwei kurze Erzählungen die 1919 im Erzählungsband Ein Landarzt veröffentlicht wurden betrachten. Es handelt sich um "Ein Besuch im Bergwerk" und "Elf Söhne". Aus den

---

[1]Zur Besprechung vom Stand der Forschung, siehe Hartmut Binder, Kafka in neuer Sicht: Mimik, Gestik und Personalgefüge als Darstellungsformen des Autobiographischen, Metzler, Stuttgart 1976, S. XVI ff.

editorischen Bemerkungen von Paul Raabe geht hervor, dass keine Manuskripte von diesen Erzählungen überliefert worden sind, dass aber "Ein Besuch im Bergwerk" wahrscheinlich Anfang 1917 entstand, und "Elf Söhne" im Sommer desselben Jahres.[1] In ihrer Art sind diese Erzählungen im Schaffen Kafkas ganz ungewöhnlich. Sie stellen beide einen Katalog von Figuren dar, der kaum in ein Geschehen eingebaut ist. Ganz lapidar sagt der Erzähler der zweiten Geschichte: "Ich habe elf Söhne" (140), bespricht sie dann der Reihe nach und schliesst mit dem Satz: "Das sind die elf Söhne" (144). Etwas Undramatischeres könnte man sich kaum vorstellen.

Immerhin werden die elf Figuren, die in der ersten Geschichte vorkommen, etwas lebendiger in Szene gesetzt. Der Besuch im Bergwerk wird folgendermassen eingeführt:

> Heute waren die obersten Ingenieure bei uns unten. Es ist irgendein Auftrag der Direktion ergangen, neue Stollen zu legen, und da kamen die Ingenieure, um die allerersten Ausmessungen vorzunehmen. Wie jung diese Leute sind und dabei schon so verschiedenartig! Sie haben sich alle frei entwickelt, und ungebunden zeigt sich ihr klar bestimmtes Wesen schon in jungen Jahren. (136)

Wir haben es also hier nicht mit Söhnen zu tun, sondern mit Ingenieuren. Der Perspektivträger ist auch nicht der Vater, sondern ein "wir" das aus dem Innersten des Bergwerkes heraus spricht. Aus dem Schluss der Geschichte geht hervor, dass die Begutachtung der "obersten Ingenieure" den Arbeitern einer bald zu Ende gehenden "Arbeitsschicht" zuzuschreiben ist. Allerdings

---

[1] Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, Herausgegeben von Paul Raabe, Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt am Main, 1970, S. 400. Alle Zitate werden sich auf diese Ausgabe beziehen.

erscheint diese Stimme auch gewissermassen väterlich, wenn man bedenkt, dass die grosse Jugend der Ingenieure und die Art der Entwicklung ihres Wesens besonders auffallen. Auf das Freie und Ungebundene dieser Art werden wir noch zurückkommen müssen.

Sich auf eine Aussage Kafkas stützend, die Max Brod in seiner Biographie vermerkt, hat schon in den sechziger Jahren der bekannte Kafkaforscher Malcolm Pasley Interpretationen dieser Erzählungen vorgeschlagen, die darauf hinausgehen in den Söhnen und Ingenieuren Kafkas Begutachtung von eigenen und fremden Erzählungen zu sehen[1]. Vom Topos der Vaterschaft des Künstlers seinen Werken gegenüber fasziniert, soll also Kafka zu seinen eigenen und den Geschichten seiner Freunde, entsprechende Körper gedichtet haben. Wenn man dieses Prinzip akzeptiert, steht man vor zweiundzwanzig Rätsel, die der klügste wohl am besten lösen wird. Die Frage lautet: Welche Geschichte wird durch diesen oder jenen Sohn oder Ingenieur verkörpert? Dass Kenner von Kafkas Werken und Lektüren an einem solchen Identifizierungsspiel viel Spass haben können ist klar. Nach seiner Eröffnung durch Pasley ist also dieses Spiel schon verschiedentlich aufgegriffen worden und kann jederzeit eine Fortsetzung erfahren.

Die Idee der Vaterschaft kann mich aber in diesem Zusammenhang kaum begeistern, weil sie so schlecht mit Kafkas literarischen Geburtsphantasien zusammenpasst. In seinen Tagebüchern hat er ja seine körperlichen Erfahrungen beim Schreiben notiert, wobei diese Erfahrungen

[1] J.M.S. Pasley, "Two Kafka Enigmas: 'Elf Söhne' and 'Die Sorge des Hausvaters'", in Modern Language Review 59 (1964) S. 73-81 und "Drei Literarische Mystifikationen: 'Die Sorge des Hausvaters', 'Ein Besuch im Bergwerk', 'Elf Söhne'", in Franz Kafka, Ein Symposium, Klaus Wagenbach, Berlin, 1966 (2. veränderte Auflage) S. 21-37.

nicht etwa als ein Zeugen, sondern als ein Gebären verstanden werden[1]. Wenn Kafka sagt: "Die elf Söhne sind ganz einfach elf Geschichten, an denen ich jetzt gerade arbeite"[2], so bedeutet das nicht notwendigerweise, dass er selbst in dieser Geschichte die Rolle des Vaters übernimmt. Der Perspektivträger einer Erzählung ist nicht mit dem Autor derselben Erzählung zu verwechseln. Max Brod will diese Geschichte als "Wunschbild einer Vaterschaft"[3] verstanden haben und diese, seine Interpretation hat die Kritik bis jetzt noch nicht widerlegt. Man hat sich lediglich darüber gestritten, wer oder was in dieser Geschichte porträtiert wird. In einem neueren Beitrag zu dieser Debatte, der im Übrigen nicht weniger spekulativ als alle anderen ausfällt, bemerkt doch die Autorin abschliessend, dass die Identifizierung der 'Söhne', seien sie literarischer oder physischer Art (sie hat eben Figuren aus der jüdischen Tradition herbeigeführt), dadurch erschwert wird, dass vor allem körperliche Beschreibungen, Einzelheiten zu Bewegungen und Urteile des Vaters darüber in diesem Text geliefert werden[4]. Uns soll aber gerade diese vernachlässigte Tatsache im Weiteren beschäftigen.

Wir wollen chronologisch vorgehen und zuerst 'Ein Besuch im Bergwerk' untersuchen. Der oben zitierten Einleitung entnehmen wir, dass wir es mit jungen, verschiedenartigen Ingenieuren zu tun haben werden und dass "ihr klar bestimmtes Wesen" sich "ungebunden" zeigen soll. In dieser

---

[1]Eine Besprechung dieser Geburtsphantasien steht bei Gerhard Neumann, Franz Kafka, "Das Urteil": Text, Materialien, Kommentar, Carl Hanser Verlag, München, 1981, S. 46 ff. und 75 ff.

[2]Max Brod, Franz Kafka. Eine Biographie. Frankfurt, 1954, S. 171

[3]Ibid., zitiert in Breon Mitchell, "Franz Kafka's 'Elf Söhne': A New Look at the Puzzle", in German Quarterly 47 (1974) S. 203, Fussnote 19.

[4]Hanna B. Lewis, "Kafka's 'Elf Söhne': A Further Discussion", in Orbis Litterarum 35 (1980) S. 278.

Erzählung werden also elf Figuren eine nach der andern vorgestellt, während sie vorbeiziehen. Darauf verschwinden sie "in das Dunkel des Probestollens". Sie nehmen alle "Gedanken an Arbeit mit sich fort", denn es soll allzu verlockend sein ihnen "nachzublicken". Dieser Schluss ist seltsam genug, denn das Nachblicken in den Dunkeln Stollen ist notgedrungen Gegenstandslos und suggeriert viel eher ein Nachdenken über den verschwundenen Zug. Eine neue Begegnung mit den Ingenieuren kommt nicht in Frage, denn es heisst ausdrücklich: "wir werden die Rückkehr der Herren nicht mehr mit ansehen" (138).

Um diese Herren und die Beschreibung ihres Einzuges ins Bergwerk genau zu überblicken, ist es notwendig die Angaben des Textes zu tabellieren. Unsere eigentliche Errungenschaft dieses Semesters ist es also eine möglichst angebrachte Aufstellungsmöglichkeit ausgearbeitet zu haben. Dieses Arbeitsinstrument berücksichtigt zuerst das äusserliche, sichtbare der Gestalten, beziehungsweise ihren Körper mit seinen Gesten, seiner Mimik, seiner Haltung, seiner Kleidung und seinen Bewegungen; dann die entsprechenden inneren, unsichtbaren oder auszumachenden Gegebenheiten derselben Gestalt, die der Erzählerinstanz "klar bestimmt" erscheinen: also ihr Wesen, ihre Gefühle und Gedanken oder Worte, ihre Rolle, ihre Stellung, ihr Schicksal. Es ist oftmals so, dass sich diese versteckteren Realitäten an Einzelheiten der sichtbaren Welt ablesen lassen, und das "sich zeigen" von dem in der Einführung die Rede ist, auf eine Interpretation dieser Einzelheiten hinausläuft.

Lustigerweise kommt es vor, dass Kritiker die im Text enthaltene Interpretation eines sichtbaren Details nicht unbedingt akzeptieren wollen. Vom dritten Ingenieur heisst es zum Beispiel:

> Ein Dritter, die Hände in den Rocktaschen, so dass sich alles an ihm spannt, geht aufrecht; wahrt die Würde; nur im fortwährenden Beissen seiner Lippen zeigt sich die ungeduldige, nicht zu unterdrückende Jugend. (136)

Daraus ersieht man, dass die Mimik des Lippenbeissens als Zeichen der Ungeduld, die dem jungen Ingenieur eigen sein soll, interpretiert wird. In seinen weitläufigen Untersuchungen, denen immer private Lebenszeugnisse zugrunde gelegt werden, kommt aber Hartmut Binder auf eine andere Interpretation des Lippenbeissens. Damit dokumentiert jemand nach seiner Auffassung "dass er sich einem negativen Eindruck, wie etwa einem Unglück, einer Enttäuschung oder Verärgerung nicht voll hingeben und nicht dieser Verfassung gemäss agieren will, sondern, dass dieser Gemütszustand unterdrückt werden soll"[1]. Er geht also, wahrscheinlich zu recht, in seiner Interpretation des Lippenbeissens etwas weiter als der Text selbst und suggeriert, dass der Würde wahrende Ingenieur seine Ungeduld nicht nur zeigt, sondern "verbeissen" muss. Wenn man dazu noch berücksichtigt, dass dieser Ingenieur der Verführung des neben ihm herlaufenden vierten Ingenieurs ausgesetzt ist, so leuchtet erst recht ein, dass sein Lippenbeissen und Hände in die Rocktaschen halten Abwehrgesten sind, die man auch getrost als Anzeichen nicht etwa der Unlust, sondern der Lust interpretieren kann. Man beachte, "dass sich alles an ihm spannt", und dass der sechste Ingenieur, der ebenfalls in Begleitung ist, nicht etwa auf die Lippen beisst, sondern mit "katzenartigem Schnurren" in sich hinein lacht. Schon haben wir Lüstlinge und Versucher identifiziert, bevor wir aber dieses Drama

---

[1]Hartmut Binder, op. cit., S. 185.

umfassender Betrachten, müssen wir einen Blick auf die linke Kolonne der Tabelle werfen.

Die Erzählerinstanz filtriert die Information über die beobachteten Figuren so, dass der Leser sich nach und nach auch ein Bild von diesem "wir" machen kann. Für die Analyse der sichtbaren und unsichtbaren Elemente einer Figur ist es also wesentlich zu berücksichtigen in welcher Form diese Angaben dargeboten werden. Was nicht erwähnt wird kann auch sprechend sein. Probeweise haben wir hier fünf Darbietungsformen angeführt. Die Details werden bloss erwähnt, etwas länger beschrieben, mit anderen Elementen verglichen, erwogen, als möglich oder unsicher hingestellt und schliesslich beurteilt, sei es positiv oder negativ. Wenn man nun diese Tabellen für alle elf Figuren ausfüllt, fällt auf, dass die ersten Ingenieure problemlos über die Bühne gehen, die Erzählerinstanz aber nach und nach in ihren Emotionen diesen Ingenieuren gegenüber immer greifbarer wird.

Dem fünften Ingenieur wird etwa Mitgefühl entgegengebracht. Obschon bloss erwogen wird, dass er vielleicht der oberste im Rang ist, wird kategorisch geurteilt, dass die Verantwortung seine Augen ausgehöhlt hat. Der sechste und der siebente werden grenzenlos bewundert, weil sie sich unter den Augen ihres Chefs ihrem privaten Vergnügen hingeben. "Man wagt über solche Herren kaum ein bestimmtes Urteil abzugeben" (136), heisst es zum Schluss. Dem achten Ingenieur der zweifellos mehr als alle andern "bei der Sache ist" wird Verständnislosigkeit entgegengebracht, obschon seine Bewegungen und Gesten sehr genau beschrieben werden. "Was dieser Ingenieur auf diese Weise hier immerfort untersucht, ist uns unverständlich"(137). Am 9. Ingenieur wird ausgesetzt, dass er gerne einen Wagen schiebt, der eigentlich vom Diener geschoben werden sollte. Die Herrschsucht des zehnten wird gereizt festgestellt und schliesslich wird die

hochmütige Haltung des unbeschäftigten Kanzleidieners der Bergdirektion ausführlich abgelehnt, wobei sein unbeirrtes einherschreiten als etwas Unverständliches dennoch dem erzählenden "wir" Achtung abfordert.

Obschon diese Ingenieure sich frei entwickelt haben, erscheint ihr Zug also geordnet. Die zwei ersten sind ganz unproblematische, lebhafte und fleissige Beobachter. Ihr wichtigstes Organ sind die Augen. Dann kommt der Aufrechte verfolgt von seinem Versucher, der mit dem "Zeigefinger immer in der Luft"(136) Erklärungen über alles was zu sehen ist abgibt. Das Beobachten ist harmlos, das Erklären hingegen verführerisch. Nun gilt es diese Elemente zu organisieren, so muss der verantwortungsvolle Denker her. Dieser "duldet keine Begleitung" und "oft drückt er im Nachdenken die Hand an die Stirn"(136). Dann kommen die beiden Lüstlinge im Gegensatz zum Aufrechten "ein wenig gebückt, Kopf an Kopf, Arm in Arm, in vertrautem Gespräch"(136). Der Wortführer "gibt mit der freien Hand irgendeinen Takt dazu"(136). Auch hier wirken dieses Reden und Schwenken der freien Hand verführerisch, denn das erzählende "wir", fühlt sich von dieser Gruppe sehr angezogen, ja bewundert sie. Im Gegensatz dazu bleibt der strebsame Untersucher allein und unverstanden. Dann kommen die Apparate in einem "Kinderwagen", gestossen vom jüngsten, unverständigsten und ungeschicktesten Ingenieur, dessen Blick immerfort auf den Apparaten ruht, und der offensichtlich seine Aufgabe gern tut. Neben ihm her geht der verständige Verwahrer dieser Apparate, der um ihretwillen "ein wenig herrschsüchtig", mit "wortlosem Fingerzeichen"(137) das erzählende "wir" auffordert, zur Seite zu weichen. Schliesslich kommt der nutzlose und eingebildete Kanzleidiener "die eine Hand im Rücken, mit der andern vorn über seine vergoldeten Knöpfe oder das feine Tuch seines Livreerockes streichend"(137), der mit seinem nicken nach rechts und links nur

Verachtung hervorruft. Trotz dem Lachen hinter seinem Rücken dreht er sich nicht um und verschwindet mit allen anderen im Dunkel des Probestollens.

Bei Kafka ist selten genug die Erzählerinstanz ein "wir". Bezeichnenderweise nimmt Pasley in seiner Besprechung von dieser Erzählung gar keine Notiz von dieser Mehrzahl. Er spricht immerfort vom Knappen oder vom Bergarbeiter-Erzähler[1]. Auch wir sind geneigt in dieser Arbeitergruppe eine Einheit zu sehen, die sich aber als Vielzahl versteht. Das geschlossene und eingeschlossene dieser Bergwerkgesellschaft legt es nahe, dass wir es hier mit möglichen Ausprägungen einer einzigen Person zu tun haben. Die Bergwerkmetapher passt recht gut auf Kafkas Nachtarbeit, und wenn dieses Berginnere zur Arbeitsschicht hin noch zehn der "obersten Ingenieure" und einen Diener aufnimmt, so vervollständigt sich die Gruppe zur Ganzheit, indem sie endlich zwölf Elemente umfasst.

Wenn man nun aus den Tabellen die körperlichen Eigenheiten aller Beteiligten zusammennimmt, erblickt man ein etwas unvorteilhaft ausfallendes Selbstporträt des Autors: Er ist schwarzhaarig (136), bleich, schwach, seine Augen sind ausgehölt (136), auch ist er knochig, bartlos und knollennasig (136), und schliesslich hat er einen schlanken Körper (137). Beim Anblick eines vorteilhaften Bildes aus dem Entstehungsjahr dieser Geschichte, möchte man eher von tiefliegenden Augen und starker Nase sprechen. Auch erscheint Kafka auf Photographien dieser Zeit nicht besonders bleich, schwach und knochig. Interessant ist aber, dass der Text eine dem Autor ähnliche männliche Gestalt von oben nach unten beschreibt und so die vielen Ingenieure in eine Einheit zusammenfasst.

---

[1] Malcolm Pasley, "Drei literarische Mystifikationen", op.cit., S. 32 ff.

Die im vorangehenden Porträt nicht ganz überzeugende Schwäche wird in der Erzählung 'Elf Söhne' geradezu thematisiert. In irgendeiner Weise ist jeder dieser Söhne schwach in den Augen ihres liebenden aber sehr kritischen Vaters. Im Gegensatz zum letztgenannten Kanzleidiener, der nach links und nach rechts nickte, sieht der erste Sohn "nicht rechts noch links und nicht in die Weite" (140). Seine Schwäche ist es, sich immerfort in seinem kleinen Gedankenkreis zu drehen. Der zweite hingegen ist welterfahren und unnachahmlich geschickt. Dennoch zeigt sich an ihm der Fehler der "ganzen Familie... überdeutlich" (141): er zwinkert mit dem etwas kleineren linken Auge. Diese verschwindend kleine körperliche Schwäche ist aber geradezu fatal, denn ihr entspricht eine "kleine Unregelmässigkeit des Geistes, irgendein in seinem Blut irrendes Gift, irgendeine Unfähigkeit, die... Anlage seines Lebens rund zu vollenden" (141). Der dritte Sohn kennt seine Mängel nicht, er fühlt sich aber fremd in unserer Zeit. Alles an ihm ist etwas schwach, vor allem tragen seine Beine nicht. Obschon er einem Sänger gleicht, hält ihn der Vater am liebsten im Verborgenen. Der vierte hingegen ist ein wahres Kind seiner Zeit, leicht, frei und unbekümmert. Seine Schwäche ist aber eine zu grosse Leichtigkeit. Auch wenn ihm Absprung und Flug gelingen, endet er womöglich im Staube als ein Nichts.

In Gegenwart des fünften Sohnes fühlte man sich geradezu allein. Kein Wunder, ein Blick auf die Tabelle zeigt, dass seine körperliche Identität mit keinem Wort erwähnt wird. Er ist also auch ein Nichts. Der sechste Sohn kämpft sich bei hellem Tage "durch das Denken wie im Traum". Er scheint nur schwach zu sein, ist es aber nicht. Er taumelt "manchmal, besonders in der Dämmerung, braucht aber keine Hilfe, fällt nicht" (142). Der siebente Sohn ist für die Familie sehr wichtig. Er fügt Unruhe und Ehrfurcht vor der Überlieferung zu einem Ganzen zusammen. Seine Schwäche ist es aber, dem

Vater keine Enkel geben zu wollen und sich immer allein umherzutreiben. Der achte hatte als Junge schwache Beine, dann fühlte sich aber der Vater ihm gegenüber schwach. Wenn dieser Sohn ihn fremd ansah, befiel ihn ein Zittern. Dem neunten Sohn "würde es genügen, sein Leben lang auf dem Kanapee zu liegen und seinen Blick an der Zimmerdecke zu verschwenden oder noch viel lieber ihn unter den Augenlidern ruhen zu lassen" (143). Er ist also gewissermassen eine süssblickende Schlafmütze. Die Schwäche des zehnten Sohnes ist moralischer Art, er gilt als unaufrichtiger Charakter, als Heuchler. Er steht also, im übertragenen Sinn, auch nicht aufrecht.

Nach dem Anblick so vieler Schwächen, die das Schicksal seiner Familie belasten, muss der Vater schliesslich, ob es ihn freue oder nicht, sich zur Schwäche, die bei seinem schwächsten, elften Sohn "irgendwie grundlegend ist"(143), bekehren:

> Es ist aber keine beschämende Schwäche, sondern etwas, das nur auf diesem, unserem Erdboden als Schwäche erscheint. Ist nicht zum Beispiel auch Flugbereitschaft Schwäche, da sie doch Schwanken und Unbestimmtheit und Flattern ist? Etwas Derartiges zeigt mein Sohn... Manchmal blickt er mich an, als wolle er mir sagen:"Ich werde dich mitnehmen, Vater" (144).

Als letzter und zwölfter verlässt nun der Vater selbst, wie man sieht, den festen Grund unseres Erdbodens und beginnt in den Blicken seines Sohnes sein eigenes Schicksal abzulesen. Ob der Sohn seinen Vater mitnehmen wird, bleibt dahingestellt. Verführt hat er ihn aber ganz bestimmt. Da in den Erzählungen Kafkas Gesten und Blicke sprechen, wird offenbar, dass 'Elf Söhne' gar nicht das "Wunschbild einer Vaterschaft" in Szene setzt. Vielmehr wird hier die Überwindung der traditionellen Familie darstellt, zugunsten einer in sich geschlossenen anderen Welt, wo das Zwinkern, Taumeln,

Abspringen, Fliegen, Träumen und Phantasieren keine beschämenden Schwächen mehr sind, sondern Kräfte, die es vermögen die so ausführlich besprochenen Sorgen der Vaterschaft aufzuheben.

Wenn man zum Schluss diese beiden in ihrer Struktur so ähnlichen Geschichten miteinander vergleicht, fällt auf, wie verführerisch dieser Figurenzug für die Erzählerinstanz ist. Relevant ist in dieser Hinsicht besonders die Zahl elf, die als Zeichen des Unmasses (zehn + eins) einen inneren Kampf symbolisiert und für Unstimmigkeit, Rebellion, Verfehlung, Gesetzesüberschreitung und Sünde stehen kann[1]. Wenn aber die väterliche Erzählerinstanz verführt werden kann, wie es in beiden Geschichten geschieht, gleichviel ob die Arbeitskraft der Arbeitsschicht aufgehoben wird oder die Autorität des Vaters ins wanken kommt, so erreicht die Zahl der beteiligten zwölf, das heisst in jüdischer Tradition die Vollzahl der Auserwählten[2]. Im Zusammenhang dieser Geschichten wird also die Sünde, die im Text Fehler oder eben Schwäche genannt wird, symbolisch getilgt. Schliesslich hat sich auch für unsere Forschung aus der Betrachtung dieser jeweils zwölf miteinander verbundenen Gestalten ein vielleicht ausreichender Katalog von Möglichkeiten gezeigt das Verschiedenartige, frei Entwickelte und Ungebundene zu verkörpern, oder eben ein ungenanntes aber "klar bestimmtes Wesen" (136) in Gesten zu zeigen.

---

[1] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Robert Laffont, Paris, 1982, S. 560.
[2] Ibid., S. 287

DAS PFLEGEKIND
oder DIE AMBIVALENZ DER MUTTERFIGUR
IN DER *BLENDUNG* VON ELIAS CANETTI

François Lépine, Université Laval, Québec

Die Blendung erzählt die merkwürdige Geschichte eines weltberühmten Intellektuellen, der seine Haushälterin heiratet. Peter Kien, der größte Sinologe seiner Zeit, ist vierzig Jahre alt. Er wird als »Büchermensch« bezeichnet; in der Tat lebt er inmitten seiner Bibliothek und betrachtet seine 25 000 Bücher als seine einzigen Freunde. Er ist ein ganz weltfremder Mensch, der sämtliche ihm an Universitäten angebotene Stellen ablehnt und nie bei Kongressen erscheint.

Vor acht Jahren hat er eine neue Haushälterin angestellt, die um sechzehn Jahre ältere Therese. Sie ist völlig ungebildet und zeichnet sich vor allem durch Sturheit und Gier. Ihre Aufgabe besteht hauptsächlich darin, fürs Essen zu sorgen und die umfangreiche Bibliothek abzustauben, jedes Buch einmal pro Woche. Kien redet nie mit ihr.

Vor allem aus Geldsucht nimmt sich Therese eines Tages vor, ihren Herrn zur Heirat zu bringen und entwirft zu diesem Zweck eine wohlbedachte Strategie, die auf Kiens Liebe zu den Büchern beruht. Sie heiraten also, und der Roman beschreibt das unglückliche Schicksal von Kien, der alles, d.h. Bücher, Verstand und schließlich das Leben verliert. Er muß eine Demütigung nach der anderen erleiden: an erster Stelle die mißlungene Hochzeitsnacht, aber auch die immer zunehmenden Besitzansprüche der Frau, die Geld verlangt, um neue Möbel zu kaufen, und allmählich alle Zimmer der Wohnung erobert.

Kien leidet sehr darunter, den freien Zugang zu seinen Büchern verloren zu haben, ahnt aber nicht, daß sich hinter Theresens Forderungen eigentlich Todeswünsche verbergen. Er sieht nicht ein, daß sich Therese mit Geld und Möbel nicht zufrieden gibt, und außerdem daß ihre Enttäuschung in bezug auf die Hochzeitsnacht Spuren hinterlassen hat. Sie träumt schon vom ihrem nächsten Gemahl, den sie sich mit Hilfe des kienschen Erbes leisten will. Dafür aber braucht sie ein Testament, und das eben will Kien, obwohl er ihre Pläne immer noch nicht durchschaut hat, gar nicht hergeben. Aus Wut und Frustration wirft sie ihn eines Tages aus der Wohnung.

Der Rest des Romans (weit über die Hälfte), erzählt, wie Kien durch die Stadt irrt und von einem teuflischen Zwerg ausgebeutet, wie er vom gewalttätigen Liebhaber seiner

Frau gefangen gehalten wird, wobei er die ganze Zeit nur an eines denkt: an die Wiedervereinigung mit seinen Büchern. Wichtig ist zu bemerken, daß Kien während seines Exillebens aus der Wohnung von der Wahnvorstellung verfolgt wird, er habe seine Frau eingesperrt und zum Hungertod verurteilt.

Schließlich — und man kann wirklich von einem *deus ex machina* sprechen — wird er von seinem Bruder befreit, der außerdem Therese aus der Wohnung herausjagt. Kien hat es erreicht, wonach er sich die ganze Zeit sehnte: mit seinen Büchern vereinigt zu sein und seine wissenschaftliche Tätigkeit wieder aufzunehmen. Der Roman schließt aber nicht mit einem *Happy End* ab: Der Gedanke an den imaginären Mord der Therese verfolgt den Helden, der in seinem Wahn glaubt, daß die Polizei vor der Tür steht und ihn verhaften will. Er erträgt die Vorstellung nicht, von der Bibliothek nochmals getrennt zu werden, legt Feuer an die Wohnung und stirbt, lachend, in den Flammen.

Den Ausgangspunkt unserer Untersuchung haben wir eben in der Schlußszene gefunden, in der ein erstaunlicher Gegensatz feststellbar ist zwischen dem erfüllten Wunsch des Sinologen, der den unmittelbaren Kontakt mit seinen Büchern wiederherzustellen vermochte — ein Ziel, das die gewaltsame Beseitigung des Haupthindernisses, der Frau nämlich, voraussetzte — und seinem Selbstmord in der Gestalt des Feuertods.

In unseren Augen ist dieser paradoxe Schluß darauf zurückzuführen, daß das besondere Gebilde, das aus Kien, den Büchern und Therese besteht, eine dem Werke grundlegende Vorstellung darstellt, die zur Selbstzerstörung führen mußte. Es geht um den Versuch des Ichs (das vor allem in der Figur von Kien angesiedelt ist), ein verbotenes Liebesobjekt (die Bücher) mit dem Verbotsträger zu versöhnen (Therese). Selbstverständlich taucht jetzt die Frage auf: warum muß es die Frau sein, die Kien von seinen Büchern trennt? An anderer Stelle[1] haben wir versucht zu erklären, warum Kiens Beschäftigung mit den Büchern, die wir als »Lesegenuß« bezeichneten, nichts anderes ist als ein Ersatz für das inzestuöse Begehren. Diese Ansicht beruht u.a. auf der Beobachtung, daß Kien, sowie andere männliche Figuren der *Blendung*, die in irgendeiner Weise mit einer Frau in Verbindung treten, sich als ohnmächtig erweisen, sich als Kinder benehmen und von der Frau als Kinder behandelt wenn nicht gar bezeichnet werden. Das ist ein Teil des psychologischen Rahmens, in dem wir zwei Szenen des Werkes nun analysieren möchten.

---

[1] *Ansätze einer psychoanalytischen Untersuchung der* Blendung *von Elias Canetti,* Magisterarbeit, Université Laval, 1987 (Masch.).

Zuerst möchten wir kurz auf die Hypothese zurückkommen, wonach Kien in mancher Hinsicht, insbesondere in seiner Beziehung zu Therese, als Kind betrachtet werden soll; dementsprechend muß man Therese als Mutterfigur auffassen. Ihre Hauptaufgabe, wie wir es schon früher sagten, besteht darin, für das Wohlergehen der Bücher zu sorgen: »Ich werde sie heiraten!« ruft er aus. »Sie ist das beste Mittel, um meine Bibliothek in Ordnung zu halten. [...] Hätte ich eine Person nach meinen Plänen konstruiert, sie wäre nicht so zweckmäßig ausgefallen« (S. 40)[1]. Entscheidend für seinen Entschluß, die Frau um ihre Hand zu bitten, ist die Szene, in der er ihr das am Tage davor versprochene Buch zum Lesen gibt - ein erstmaliger und erstaunlicher Vorfall (S. 35). Therese kommt zu Kien und fragt nach dem Buch:

> Er warf ihr die Tür ins Gesicht, stelzte bebenden Schrittes ins dritte Zimmer hinüber und holte mit einem Finger »Die Hosen des Herrn von Bredow« heraus. Er besaß das Buch noch aus der früheren Schulzeit, hatte es damals sämtlichen Klassenkameraden geliehen und konnte es wegen seiner übeln Verfassung, in der es sich seither befand, um nichts in der Welt leiden. Der fleckige Einband und die schmierigen Blätter erregten seine Schadenfreude. Ruhig kehrte er zu Therese zurück und hielt ihr das Buch ganz nah vor die Augen (S. 35).

Plötzlich, als sie es entgegennimmt, verwandelt sich das Buch... in ein Kind.

> [Sie] zog unterm Arm einen dicken Stoß von Papieren hervor, Packpapiere, er bemerkte es erst jetzt. Umständlich suchte sie ein passendes aus und legte es dem Buche um, wie einem Kind ein Kleid. Dann nahm sie ein zweites Packpapier her und sagte: »Doppelt genäht hält besser.« Als der neue Einband nicht gut genug saß, riß sie ihn weg und probierte es mit einem dritten. [...] Kien folgte ihre Bewegungen, als sähe er sie in seinem Leben zum erstenmal (S. 36).

Die Buch-Kind Metapher dehnt sich über mehrere Seiten aus und bildet den Hintergrund von Kiens Überlegungen in bezug auf die Heirat. Am Tage danach überrascht er sie in der Küche: sie sitzt vor dem Buch, das nun auf einem Samtkissen liegt, und trägt beim Lesen Glacéhandschuhe (S. 38). »Ein Buch ist immer schön«, sagt sie. »Verstehen muß man's. Es waren Fettflecken drin, ich hab's mit allem versucht, sie gehen nicht heraus. Was soll ich nur machen?« (S. 38).

---

[1] Canetti, Elias, *Die Blendung,* Fischer Bücherei, 1965.

Kien ist verblüfft: soviel Respekt vor seinen Büchern hat e r sein Leben lang nie gezeigt; er schämt sich, denn er hatte den Wert dieser Frau verkannt. Von diesem Augenblick an ist sie eine »Heilige« (S. 38).

> Er gab ihr sein lumpigstes, abgegriffenstes, schmierigstes Buch, aus Gehässigkeit, sie nahm es in liebevolle Pflege. [...] Sie ließ die Schwachen und Bedrückten zu sich kommen. (S. 38)
>
> In ihrer Verborgenheit hat sie für ihr Pflegekind ein Kissen gestickt und es sanft gebettet (S. 40).

In dieser »Verwandlungsszene« ist es dem Autor besonders gelungen, Therese als ideale Mutterfigur darzustellen. Mit ziemlicher Deutlichkeit wird jedoch zugleich gezeigt, daß die »gute« Therese eine Erfindung von Kien ist, denn diese wie nach Maß fabrizierte »Heilige« entspricht offensichtlich einer bestimmten Wunschvorstellung des Helden: in der Pflege der Bücher geht sie auf, wobei unbedingt unterstrichen werden muß, daß »Buch« und »Kind« gelegentlich vertauschbare Begriffe sind, und daß es sich ausdrücklich um ein »Pflegekind« handelt, d.h. um das Opfer von früheren Mißhandlungen. Diese Auffassung stimmt außerdem mit Kiens bewußter Absicht überein, durch die Heirat sich und seine Bibliothek vor Brand und Einbrechern zu sichern; der Gedanke an bereits stattgefundene aggressive Handlungen wird somit gebannt, Aggression wird als Bedrohung in die Zukunft verlegt, und gerade gegen diese Angst soll Therese den Helden schützen. Zu untersuchen bleibt noch das Motiv des »Pflegekinds« im Rahmen der Beziehungen zwischen Kien und Therese.

Auf einen Aspekt haben wir bereits aufmerksam gemacht: Kien meint, eine zuverlässige Person, eine Art Mutter für seine Bücher/Kinder gefunden zu haben. Dabei taucht gleich die Frage auf: warum heiratet er sie überhaupt, wenn diese schon acht Jahre im Dienste der Bücher gearbeitet und keinerlei Anstalten getroffen hat, sein Haus zu verlassen?

Das Wertvollste also, das er besitzt, legt er durch die Heirat in Theresens »liebevolle« Hände. Für jeden, der die *Blendung* kennt, ist klar, daß Kiens Bücher nicht nur seinen kostbarsten Schatz, sondern vielmehr den wichtigsten Teil seiner Selbst bilden. Das Bild der »Heiligen« hält leider nicht lange und der unglückliche Sinologe muß bald einsehen, daß er sich über die wahren Absichten der Haushälterin grundlegend getäuscht hat. Allmählich erweist sie sich als das Gegenteil einer »Heiligen«, überhaupt als ein Feind, und ihre Schuld ist es, wenn Kien getrennt von seiner Bibliothek leben muß. Dieser schnelle Wechsel ist wohl noch im Paradox spürbar, mit dem die Geschichte abschließt, wie wir es

bereits angedeutet haben: die Wiedervereinigung mit den Büchern scheint den Tod der Therese als Voraussetzung zu haben und kann zur gleichen Zeit nicht ohne sie andauern, wie es der sofortige Selbstmord des Helden beweist.

Nicht nur Kien aber darf sich über sein Schicksal beklagen: die Ehe bereitet auch Therese allerlei Enttäuschungen. Sie wollte z.B. einen reichen Mann, wogegen Kiens einziges, in ihren Augen höchst fragwürdiges Vermögen die Bibliothek ist; von Geld keine Spur. Ihre hauptsächliche Unzufriedenheit bezieht sich jedoch auf die nie stattgefundene Hochzeitsnacht. Die Spannung zwischen den beiden Ehepartnern nimmt eine immer aggressivere Gestalt an und erreicht ihren Höhepunkt, als Therese ihren Mann aus der Wohnung hinauswirft.

Eine dramatische Wende bringt das Kapitel »Prügel«, das beschreibt, wie Kien von seiner Frau beinahe totgeschlagen wird. Diese »Prügelszene« interessiert uns ganz besonders, weil sie einige der Momente enthält, die uns von der Verwandlungsszene her bekannt sind. Sie stellt jedoch keine bloße Wiederholung der früheren dar, zum Teil weil sich die Situation im Ganzen sehr zum Argen gewandelt hat, aber auch wegen der bedeutungsreichen Verschiebungen innerhalb der Verbindungen zwischen Objekten oder Figuren, Eigenschaften und Handlungen. Bevor wir zur Beschreibung der Szene selbst kommen, möchten wir den Inhalt einiger vorangehender Episoden zusammenfassen.

Nach einem schrecklichen Mißverständnis um eine angebliche »Millionenerbschaft« (die groteske Auseinandersetzung um das Testament hat beide so weit irregeleitet, bis sie dachten, daß der andere plötzlich eine Million geerbt hat) wird Kiens Armut Therese endlich klar. Als Entschädigung nimmt sie die Hälfte seines Arbeitszimmers in Anspruch, des letzten freien Raums also, der ihm übrig geblieben war, und rächt sich außerdem, indem sie ihm den Durchgang in die Küche strengstens verbietet. Aus Sparsamkeit, um ihre Räume und die neuen Möbel nicht schmutzig zu machen, schläft sie auf ihrem alten Bett, das vom Schlafdiwan ihres Ehemanns durch eine spanische Wand getrennt ist.

Eines Nachts kommt er nach dem Abendessen im Gasthaus nach Hause zurück. In der Wohnung ist alles dunkel. Um Therese nicht zu wecken, macht er das Licht nicht an. Beim Ausziehen vermeidet er jedes mögliche Geräusch. Dann steigt er sorgfältig in sein Bett . »Da spürte Kien etwas ungewohnt Weiches, dachte >Ein Einbrecher!< und schloß so rasch als möglich die Augen« (S. 132). Während seiner Abwesenheit hatte Therese alle Möbel im Zimmer umgestellt, so daß der ahnungslose Kien plötzlich auf ihrem Bett lag, genauer gesagt auf Therese selbst. Er reagiert auf äußerst merkwürdige Weise: er fühlt, wie

jemand unter ihm atmet, und kommt dann zu dem Schluß, da er doch merkt, daß es sich um ein weibliches Wesen handelt, daß diese Frau eine Einbrecherin sein muß und daß sie Therese ermordet hat. Dafür bewundert er sie: Therese ist stark, hätte er mit ihr gekämpft, wäre es bestimmt zu ihren Gunsten ausgegangen. »Sie hätte ihn in ihren Rock verwickelt und erstickt. [...] Jede Frau will ihren Mann ermorden« (S. 132).

Auf einmal befürchtet er, sie könnte ja nur »scheintot« sein. »Er muß sie schlagen. Ob sie tot ist oder nicht. Er muß sie bespucken! Er muß auf sie treten, er muß sie schlagen!« (S. 133). Eine kräftige Ohrfeige und die ersten Beschimpfungen reißen ihn aus der Illusion, plötzlich »wußte er, daß Mörderin und Leiche in einer Haut steckten. Schuldbewußt schwieg er und ließ sich grausam verprügeln« (S. 133).

Die Gedanken der »Leiche«, während Kien auf deren Mörderin zu liegen glaubt, verdienen auch unsere Aufmerksamkeit, zumal sie eine ungewöhnliche Ambivalenz verraten.

> Da er um neun noch nicht zurück war, legte sie sich ins Bett, wie es sich für einen anständigen Menschen gehört, und harrte des Augenblicks, da er Licht machen würde, um den Vorrat an Schimpfreden loszuwerden, der sich während seiner Abwesenheit angesammelt hatte. Wenn er kein Licht macht und zu ihr ins Bett kommt, wartet sie mit dem Schimpfen, bis es vorbei ist. Weil sie eine anständige Frau war, rechnete sie mit dem ersteren. Als er sich herschlich und neben ihr auszog, stockten ihr Mund und Herz. Um das Schimpfen nicht zu vergessen, nahm sie sich vor, die ganze Zeit während der Seligkeit >Ist das ein Mann? Das ist ja kein Mann!< zu denken. Als er plötzlich über sie herfiel, gab sie keinen Laut von sich, sie fürchtete, er könnte wieder weggehen. Er lag nur wenige Augenblicke über ihr; ihr waren es Tage. Er rührte sich nicht und war leicht wie eine Feder; sie atmete kaum. Ihre Erwartung ging Zug um Zug in Erbitterung über. Als er aufsprang, spürte sie, daß er ihr entging. Wie eine Besessene schlug sie auf ihn los und überschüttete ihn mit den gemeinsten Worten. (S. 133 f.)

Außer dem ausgesprochen aggressiven Charakter der Gefühle, der diese Stelle prägt, sieht man, daß Therese ihre Hoffnungen in bezug auf die Hochzeitsnacht gar nicht aufgegeben hat, obwohl eindeutig unterstrichen wird, daß das Erfüllen ihres Wunsches offensichtlich auf keinen Fall mit einer Bestätigung von Kiens Männlichkeit verwechselt werden sollte. (Im Gegensatz dazu steht ihre Weiblichkeit außer Zweifel: »Ich bin eine Frau« (S. 135), sagt sie kurz vor dem Schluß der Szene.) Selbst während der »Seligkeit«

würde er also nicht als Mann gelten, und weder Therese noch irgend eine andere Figur in der *Blendung* gelangt zu einem anderen Urteil über ihn.

Die Schläge betrachtet Kien als eine Strafe, die seinem Verbrechen angemessen ist. »Denn was war er, wenn man es exakt bedachte? Ein Leichenschänder [...] Sobald der >Leichenschänder< kommt, wird er nicken und seine Schuld durch ein Geständnis [...] sühnen« (S. 134).

Vor diesem Schuldbekenntnis muß man sich fragen, ob nicht Hochzeitsnacht und Leichenschändung gleichzusetzen sind. Jedenfalls kann die Wortwahl beider Figuren nicht als gleichgültig gelten. Als zum ersten Mal ein wirklicher körperlicher Kontakt stattfindet, scheint »Leichenschändung« die richtige Bezeichnung zu sein, weil sie sowohl den Inhalt von Kiens Mordphantasie als auch Theresens wirre sexuelle Gedanken deckt. Therese ihrerseits faßt dieselben Ereignisse im Grunde genommen wie ihr Mann auf: »Ein Mann überfällt nicht. Ich bin anständig. Ich bin eine Frau. Der Mann kriegt zehn Jahre. In der Zeitung heißt das Notzucht. Ich habe Beweise« (S. 134 f.).

Das Wort, das den Schlägen ein Ende setzen würde, spricht sie leider nicht aus. Im Gegenteil scheint sie des Prügelns nicht müde werden zu wollen. Kien jedoch schon, und daher erfindet er schließlich folgende Vorstellung, die für unsere Analyse von erheblicher Bedeutung ist:

> Er bedauerte sehr, daß er so lang war. Mager und klein, murmelte er, mager und klein. Da wäre so wenig zum Schlagen da. Er schrumpfte zusammen, sie traf daneben. Sie fluchte noch. Sie schlug auf den Boden, sie schlug aufs Bett, er hörte die harten Schläge. Sie fand ihn kaum, er war schon klein, drum fluchte sie ja. »Krüppel!« schrie sie. Wie gut, daß er es war. Zusehends nahm er ab, unheimlich, wie rasch. Schon suchte er sich, sie fand ihn nie, er war ja so klein, er entschwand sich selbst. (S. 134)

Daß der ausdrückliche Wunsch, klein zu werden, mit dem Thema der Infantilität zusammenhängt, brauchen wir nicht zu betonen.

»Jede Frau will ihren Mann ermorden« (S. 132), meint Kien, und in der Tat hat sich der physische Kontakt mit Therese als beinahe tödlich erwiesen. Es wäre verfehlt, meinte man, daß die Aggressivität, die in der Szene zum Ausdruck kommt, vom Begehren zu trennen ist; vielmehr ergibt sie sich aus diesem selbst, d.h., aus der Tatsache, daß ihm ein Verbot anhaftet. In anderen Worten zeugt die Gewaltsamkeit als Widerspiegelung der Frustration von der Stärke des Begehrens, das sich einerseits verwirklichen will (Kien hei-

ratet Therese) und andererseits durch ein Verbot verhindert ist (Todesgefahr). Dieser unüberbrückbare Widerspruch läßt sich am deutlichsten im ambivalenten Bild der Therese erkennen, die mal für eine Heilige, mal für eine Mörderin ausgegeben wird.

Ebenso zwiespältig ist das Motiv des Pflegekinds oder -buchs, das wir aus der Verwandlungsszene kennen, und das merkwürdigerweise, mit einigen bedeutungsreichen Unterschieden, am Ende der Prügelszene erkennbar ist, wo es den symbolischen Hintergrund vom Verhalten beider Figuren bildet.

> Kien schwieg hartnäckig weiter. Therese sagte: »Jetzt ist er tot.« Als das Wort ausgesprochen war, wußte sie, wie sehr sie ihn geliebt hatte. Sie kniete neben ihm nieder und suchte ihn nach den Spuren ihrer Schläge und Tritte ab. Da merkte sie, daß es dunkel war, stand auf und machte Licht. Schon aus drei Schritt Entfernung von ihm sah sie, daß sein Leib über und über in Unordnung war. »Der muß sich ja schämen, der arme Mensch«, sagte sie; ihre Stimme verriet Erbarmen. Sie nahm das Leinentuch vom eigenen Bett - fast hätte sie das Hemd vom Leib hergegeben - und wickelte ihn sorgfältig ein. »Jetzt sieht man nichts«, sagte sie und nahm ihn zärtlich wie ein Kind in die Arme. Sie trug ihn auf sein Bett hinüber und deckte ihn warm und beschwichtigend zu. Auch das Leintuch behielt er an, »damit er sich nicht verkühlt«. Sie hatte Lust, sich neben sein Bett zu setzen und ihn zu pflegen. Doch sie versagte sich diesen Wunsch, weil er so ruhiger schlief, drehte das Licht ab und legte sich wieder schlafen. Das fehlende Leintuch trug sie dem Mann nicht nach (S. 135).

Fast in derselben Reihenfolge finden wir die Gesten der »Heiligen« gegenüber dem lumpigen Buch wieder, dessen Rolle nun von Kien übernommen wird: Therese wickelt das arme Kind ein, damit man die Beweise der Aggressivität nicht mehr sieht, und nimmt es in die Arme; sie legt Kien auf ein Bett, wie früher das Buch auf einen Samtkissen; am Ende sitzt sie vor ihrem Pflegekind und behütet es.

Im Bilde des geschlagenen und gepflegten Kindes glauben wir die besondere Dynamik zu erkennen, die das Spannungsfeld Kien/Therese/die Bücher beherrscht. In einer gewissen Hinsicht kommt der Schluß der Prügelszene einem mißlungenen Versuch gleich, diesen Konflikt zu lösen, denn die Geschichte geht auf derselben Basis weiter: die eigentliche Lösung setzt tatsächlich eine vollkommene Entladung der Aggressivität voraus, die erst im Selbstmord des Helden mitsamt der Bücherverbrennung geschieht.

»>Jetzt ist er tot<. Als das Wort ausgesprochen war, wußte sie, wie sehr sie ihn geliebt hatte« (S. 135). Die Ambivalenz dieser Worte (die Liebe der Mutterfigur setzt den Tod voraus) hängt offensichtlich mit der Schuld zusammen. Es ist aber ein falscher Tod, so wie das Schuldbekenntnis des »Leichenschänders«: Therese weigert sich, gerade dieses befreiende Wort auszusprechen. Die einzig erlösende Strafe ist der wahre Tod, die notwendige Folge der erwünschten und verbotenen Liebe. Deshalb läßt sich die Prügelszene als eine Kompromißlösung deuten, in der sich das gespaltene Ich vermittels der Identifizierungen an seinen verschiedenen und unvereinbaren Komponenten bricht, jedoch ohne sie befriedigen zu können. Sie interessiert uns vor allem deshalb, weil sie so gut wie alle Elemente des Konflikts umfaßt, die sie durch ihre Bildhaftigkeit sozusagen zum Stillstand bringt.

Der Begriff, der Theresens Verhalten in beiden von uns behandelten Szenen bezeichnet, ist »Erbarmen« (S. 38, 135). Das Das-Kind-in-die-Arme-Nehmen, das Einwikkeln, das Auf-ein-Kissen-Legen sind aber Handlungen, die in einem viel betrübenderen Licht erschienen können. Im Laufe der Untersuchung merkt man, daß diese verschiedenen Motive entgegengesetzte Werte haben können, und nicht immer dem Bild der idealen Mutter angehören. Der Inhalt der zwei kommenden Zitate knüpft eindeutig an die schlechte Mutterfigur an. Aus der Prügelszene:

> [Kien bewundert die Mörderin von Therese.] Da hat ein furchtbarer Kampf stattgefunden. [...] Ihm wäre das kaum gelungen.
>
> Sie hätte ihn in ihrem Rock verwickelt und erstickt. Die bloße Vorstellung bringt ihn zum Keuchen (S. 132).

Eines Tages, ein paar Tage vor der Verwandlungsszene, gelingt es endlich Therese, die acht Jahre darauf gewartet hat, Kien bei seinem Ritual der Bücherwahl zu beobachten, das darin besteht, daß er jeden Tag bei seinem Spaziergang eine Tasche voll Bücher mitbringt. Was sie zu sehen bekommt, erfüllt sie mit Entsetzen: Kien hält sie dann für einen »Narren«.

> Wenn der eine andere Person im Haus hätte, so eine saubere Rasse, wie die jungen Leute von heute, das letzte Bettuch unterm Leib hätte sie ihm schon weggezogen. Er hat nicht einmal ein Bett (S. 29).

Kien, Therese und die Bücher sind rein sprachliche Erscheinungen, Requisite einer Fiktion, die auf dem Boden der Ambivalenz gewachsen ist. Vom Psychologischen her gibt es also keinen Widerspruch zwischen der erbarmungsvollen Heiligen und der gewalttätigen

Ehefrau, da beide Figuren zwei Seiten des Mutterbildes darstellen. Therese als Hüterin der Bibliothek hatte die Funktion einer Tarnung für den Inzestwunsch, denn das begehrte Objekt hätte eben durch die Übernahme dieser Rolle den Wunsch gebilligt. Aber die Mutterfigur verwandelt sich unter dem Einfluß der Schuld in einen Vollstrecker der Strafe, so daß die beiden Theresen von zwei verschiedenen Phasen in der Entfaltung eines starken Konflikts zwischen Begehren und verinnerlichten Verboten zeugen. Treibkraft dieser Entwicklung ist die Aggressivität, die zunächst auf die Bücher zielte, welche dann durch Kien selbst ersetzt wurden, der, von seiner frustrierten Liebe verzehrt, sich als das einzige Opfer der Geschichte erweist. Therese, erbarmungslose Täuschung, bleibt unantastbar.

UNTERSCHIEDE IM GEBRAUCH DES PERFEKTS IM ENGLISCHEN UND IM DEUTSCHEN - auf der Suche nach der Ursache

Christine Tessier
Université Laval

I. DAS PROBLEM

Der Gebrauch des **Present** anstatt des **Perfect** zum Ausdruck eines in die Sprechzeit hineinreichenden Geschehens gehört zu den hartnäckigsten Fehlern eines englischsprechenden Germanophonen. Vom System seiner Muttersprache beeinfluBt - so scheint es - neigt er zu einem

1. *I **am waiting** here since three o'clock.

anstatt der korrekten Form

I **have been waiting** here since three o'clock.

Auch versteht der Germanophone nicht, warum man einerseits bei einem gegenwärtigen Resultat, z.B. wenn man das Neugeborene im Arm hält, das **Present Perfect** genau wie das Perfekt gebraucht und sagt:

2.a. We've **wanted** a girl for a long time.

b. Wir **haben** uns schon lange ein Mädchen **gewünscht.**
Lohnes/Strothmann 1967

und andererseits man im Englisch nicht wie im Deutschen das **Present Perfect** zum Ausdruck einer vergangenen Tat oder Handlung benutzen darf, um jemanden damit in der Gegenwart zu charakterisieren[1], wie z.B. wenn ein Museumsführer vor dem Bild von Kolumbus sagt:

3. Kolumbus **hat** Amerika **entdeckt.**

kann man im Englischen wiederum nicht das **Present Perfect** benutzen,

*Columbus **has discovered** America.

sondern muB das **Simple Past** gebrauchen:

Columbus **discovered** America.

Ebenso dunkel sind für uns die Gründe, warum man im Englischen das **Simple Past** gebrauchen muB, wenn, wie Zandvoort sagt, "attention

[1] Latzel (1982)

is drawn to the time at which an action or an event took place in the past" (nach Korrell 1988:1) wie in

b. The woodsmen **chopped** this tree down more than three days ago. Latzel 1982:16

während man im Deutschen nach Betrachten der leicht angetrockneten Schnittfläche des Stammes sagen würde:

4.a. Diesen Baumstamm **haben** die Waldarbeiter vor mehr als drei Tagen **gefällt.**
Latzel 1982:16

Das ist alles um so erstaunlicher, als das englische und deutsche Verbalsystem im allgemeinen und der Indikativ im besonderen groBe strukturelle Ähnlichkeiten miteinander aufweisen (z.B. seine binäre Einteilung in Vergangenheit und Nichtvergangenheit, **Past/Non-Past** im Gegensatz zum Französischen passé, présent, futur, wie ein Blick auf die Kategorien der drei Verbalsysteme erkennen läBt.[1])

Die Gründe für das verschiedenartige Verhalten der Perfektformen sind genau das, was ich mit Hilfe der psychomechanischen Untersuchungsmethode aufzudecken versuche.

Soweit mir bekannt ist, hat bis jetzt auBer Lucko 1982 niemand versucht, diesem Problem nachzugehen. Im allgemeinen beschränkt man sich auf eine Beschreibung der verschiedenen Funktionen der Formen, vielleicht noch mit einer Schematisierung, wie z.B. Lohnes/Strothmann (1967:133) es tun, die zeigt, daB das **Present Perfect** sich immer auf eine Zeitstrecke bezieht, die bis in den Sprechzeitmoment hineinreicht, während das vom Perfekt ausgedrückte Geschehen irgendwo in der Vergangenheit angesiedelt werden kann. Sie kommen zu der SchluBfolgerung, daB das deutsche Perfekt kein **Present Perfect** sei, sondern "the conversational tense used to talk about all past situations, regardless of when the time period involved came to an end".

Selbst Latzel (1978) in seinen Übungen zum Gebrauch von Perfekt und Präteritum im Deutschen, die auf seiner breiten Untersuchung der deutschen Vergangenheitstempora[2] beruhen, geht nicht über eine einfache Feststellung der beobachtbaren Unterschiede in den beiden Sprachen hinaus.

---

[1] Siehe Anhang!

[2] Die deutschen Tempora Perfekt und Präteritum, Hueber, München, 1977.

Lucko in seinen beiden sehr detaillierten Studien[1], kommt zu keinem anderen SchluB betreffs der beiden Formen, als die Fälle ihrer Nichtäquivalenz auf das Phänomen sprachliche Konvention zurückzuführen. Er sagt (1982:31):

> Da die Perfektformen und die Pres.-Perf.-Formen jedoch die gleiche kategoriale Bedeutung aufweisen, sind die auftretenden Restriktionen nicht zeitlogisch begründet, sondern müssen als einzelsprachliche Konventionen betrachtet werden.

Apropos der unterschiedlichen Kompatibilität dieser Formen mit temporalen Kontextelementen, führt er als mögliche Erklärung an, daB im Deutschen beim Perfekt das Merkmal /+ (Akt vor Sprz)/ dominiere, während im Englischen das **Present Perfect** auf die Dominanz des Merkmals /+(Or über Sprz)/ (Orientierung) und "Zeitraum der möglichen Realisierung des Sachverhalts überlappt Sprechzeit" schlieBen läBt. Mit diesen Merkmalsbeschreibungen trifft Lucko ziemlich genau die Eindrücke, die sich allgemein aus den beiden Formen ergeben, sagt aber nichts über das Warum der einen oder anderen Dominanz aus.

Wir hoffen, diese Frage einmal auf einer tieferen Stufe des Systems beantworten zu können. Denn unserer Theorie nach ist bei derartigen Nichtäquivalenzen[2], Abweichungen im Gebrauch der Formen (in diesem Fall der **Present Perfect** und der Perfekt-Form), ein wichtiger Unterschied auf der Ebene der **Vorstellung**, (Repräsentation) anzunehmen.

Der erste Versuch diesen Unterschied auf der Ebene des Systems, zu suchen, findet sich bei Korrell 1988 und betrifft die holländische Sprache, die dieselben Unterschiede zum Englischen aufzeigt wie die eben für das Deutsche vorgestellten, z.B.

5.a. Hij ligt sinds maandag in het ziekenhuis.
  b. He **has been** in hospital since monday.
  c. Er **liegt** seit Montag im Krankenhaus.

6.a. Ik **heb** hem gisteren nog **gezien**.
  b. I **saw** him only yesterday.
  c. Ich **habe** ihn gestern noch **gesehen**.

---

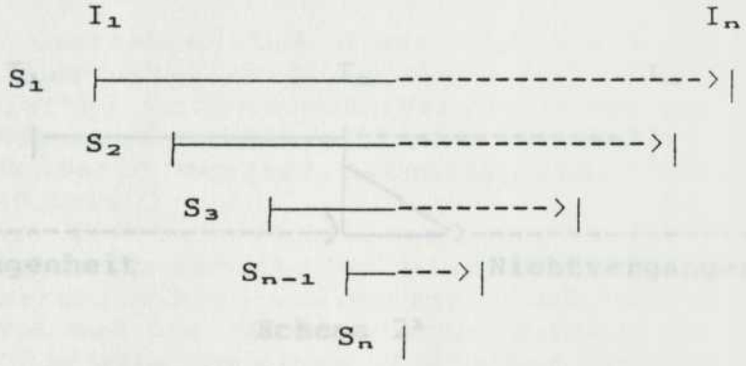
[1] **Die Bedeutungen der Perfektformen im Deutschen und der Present-Perfect Formen im Englischen und Die Äquivalenzbeziehungen zwischen dem Deutschen und dem Englischen im PERFEKTBEREICH**, in Berichte, Studien zur englischen Grammatik 18, 1982, S.13-51.

[2] Lucko (1982:30)

Diese Ähnlichkeit zwischen dem Deutschen und Holländischen im Gegensatz zum Englischen im Gebrauch der zur Diskussion stehenden indikativischen Verbformen hat mich dazu bewogen, die Korrellsche Hypothese als Ausgangspunkt meiner Untersuchung anzusetzen.

II. DIE KORRELLSCHE HYPOTHESE

Korrell zufolge beruht der Unterschied im Gebrauch des holländischen **Perfekts** und des englischen **Present Perfect**, auf einer anderen Schau und daher anderen **Vorstellung (Repräsentation)** der Erfahrung einer **sich vollziehenden** Dauer (Korrell: **ongoing duration**), d.h. auf einer anderen Vorstellung der Erfahrung eines Geschehens, das als mit dem ersten Moment der Nichtvergangenheit (**transpast**), mit dem Moment, wo sich das sprechende Subjekt in der Zeit existieren sieht, zusammenfallend gesehen wird. Korrell zeigt[1], daB diese Dauer, wenn sie auf einen Moment reduziert wird, nur entweder **als der Anfangspunkt einer zu aktualisierenden Dauer**, oder als **Endpunkt einer schon aktualisierten Dauer** gesehen werden kann.



Schema 1

In S_n koinzidieren diese beiden Momente, weil zwischen beiden keine Zeitstrecke wahrgenommen werden kann. Aus Gründen der Vorstellung jedoch, (d.h. der Verräumlichung, denn Zeit ist nur räumlich vorstellbar) muB diese minimale Strecke S_n einer **sich vollziehenden** Dauer also entweder als **Anfangspunkt einer zu aktualisierenden Dauer** oder als **Endpunkt einer schon aktualisierten Dauer** gesehen werden. Und in dieser doppelten Möglichkeit der Vorstellung eines Momentes einer **sich vollziehenden** Dauer sieht Korrell den Grund für den Unterschieds

---

[1] Dieses Schema versteht sich folgendermaBen: es illustriert Strecken stattfindender Dauern, die von Strecke 1, S_1, bis zur Strecke S_{n-1} beliebig verkürzt werden können, bis zu der äuBersten Kürze eines Moments, S_n.

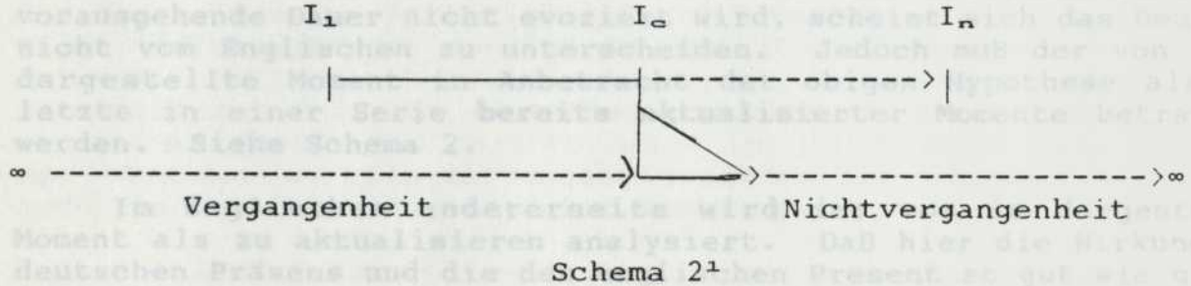
zwischen Englisch und Holländisch: und zwar, indem Englisch für die **noch zu aktualisierende Schau** dieses Momentes optiere und Holländisch für die **schon aktualisierte Schau.**

III. DER UNTERSCHIED IM DEUTSCHEN UND IM ENGLISCHEN

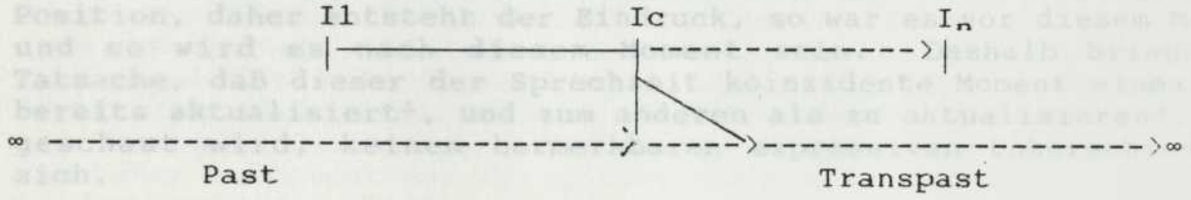
Ich werde hier aus Zeitgründen die Diskussion der Fakten im Holländischen unterschlagen und sofort zum Deutschen übergehen. Die Beispiele 5. und 6. oben zeigen, daß sich der Gebrauch der zur Diskussion stehenden Verbformen des Holländischen mit dem Deutschen deckt.

III. 1. Die Hypothese

Wir stellen deshalb folgende Hypothese auf: im Deutschen wird **eine dem Sprechzeitmoment koinzidente, sich vollziehende Dauer, als der Endpunkt einer Serie bereits aktualisierter Momente vorgestellt** (Schema 2), während im Englischen dieser Moment als **der Anfangspunkt einer zu aktualisierenden Zeitstrecke** gesehen **wird** (Schema 3).



Schema 2[1]



Schema 3

---

[1] Das Geschehen wird vorgestellt, als verlaufe es zwischen dem Moment 1 und dem Moment n (I_1 bis I_n). Der gegenwärtige Moment I_c ist so vergrößert, daß man seine äußerst kurze Dauer schematisieren kann.

Was erklärt nun diese Hypothese?

Den Unterschied im Englischen und im Deutschen apropos

1. des Ausdrucks einer bis in die Gegenwart hineinreichenden Dauer;
2. der Kompatibilität der Perfektformen mit Zeitausdrücken der Vergangenheit;
3. der Geschehen, die als gegenwärtig relevant betrachtet werden.

III. 2. Die dem Sprechzeitintervall koinzidente, sich vollziehende Dauer

Beginnen wir mit den Beispielen, die eine dem Sprechzeitintervall koinzidente, sich vollziehende Dauer ausdrücken, z.B.

7.a. Er liegt im Krankenhaus.
b. He is in hospital.

Bei statischen Geschehen, bei denen die dem Sprechzeitintervall vorausgehende Dauer nicht evoziert wird, scheint sich das Deutsche nicht vom Englischen zu unterscheiden. Jedoch muB der von **liegt** dargestellte Moment in Anbetracht der obigen Hypothese als der letzte in einer Serie **bereits aktualisierter Momente** betrachtet werden. Siehe Schema 2.

Im Englischen andererseits wird der von **is** dargestellte Moment als **zu aktualisieren** analysiert. DaB hier die Wirkung des deutschen Präsens und die des englischen **Present** so gut wie gleich sind, liegt an dem make-up eines statischen Geschehens oder Seins (Schulz Griesbach 1970), d.h. bei diesem ist jeder Moment seiner Dauer dem vorhergehenden gleich, das Subjekt des Verbs bewirkt keine Veränderung. Es befindet sich nach wie vor in der gleichen Position, daher entsteht der Eindruck, so war es vor diesem Moment und so wird es nach diesem Moment sein. Deshalb bringt die Tatsache, daB dieser der Sprechzeit koinzidente Moment einmal als bereits aktualisiert[1], und zum anderen als zu aktualisieren[2], geschaut wird, keinen bermerkbaren expressiven Unterschied mit sich.

---

[1] Guillaume (1965:103) spricht hier d'une parcelle de passé w,

[2] in Guillaumes Terminologie la parcelle amémorielle α

III. 3.1 **Die bis in die Gegenwart hineinreichende Dauer**

Die von uns angenommene unterschiedliche Schau einer sich vollziehenden Dauer wird jedoch augenfällig, wenn der bereits aktualisierte Teil des Geschehens explizit gemacht wird. z.B.

8.a. Er **liegt** seit drei Monaten (seit Montag) im Krankenhaus.
b. He **has been** in hospital for three months (since Monday).

Da im Deutschen der dem Sprechzeitintervall koinzidente Moment des Geschehens als der letzte einer Serie von bereits aktualisierten Momenten gesehen wird, (siehe Schema 1) also kompatibel mit den vorausgegangenen Momenten des Geschehens ist, braucht man nicht in den transzendenten Aspekt (das Perfekt) überzuwechseln. Hier ergibt das Präsens im Verbund mit der Seit-Phrase den Eindruck, daß das Geschehen ständig zunimmt, wächst. Im Gegensatz dazu betrachtet das Englische den der Sprechzeit koinzidenten Moment als den Anfangspunkt einer noch zu aktualisierenden Dauer und daher inkompatibel mit der vorausgegangenen, schon aktualisierten Dauer. Daraus entsteht der Eindruck eines Hintersichlassens des vorausgegangenen Teils, d.h. das Englische überläßt den vorausgegangenen, aktualisierten Teil des Geschehens dem Partizip II, so daß der Sprechzeitintervall die Folge (aftermath) des von "three months" qualifizierten Geschehens enthält. Im Englischen wird also in den oben erwähnten Fällen der aktualisierte Teil des Geschehens als bis an den Sprechzeitmoment **heranreichend** und nicht wie im Deutschen als in den Sprechzeitmoment **hineinreichend** vorgestellt. Dieser Punkt wird auch von dem folgenden Beispiel bestätigt.

So einen Pelzmantel **wünsche** ich mir schon lange.
I've **been wanting** a fur coat like this for years.
Lohnes/Strothmann 1962:139

Die Hypothese, daß der dem Sprechzeitintervall koinzidente Geschehensmoment im Deutschen in diesen Fällen als der letzte einer Reihe aktualisierter Momente vorgestellt wird, läßt sich auch umgekehrt dadurch bestätigen, daß das Präsens, der immanente Aspekt der Nichtvergangenheit, **nicht** gebraucht werden kann, wenn der Eindruck vorherrscht, daß das in der Vergangenheit begonnene Geschehen im Moment der Sprechzeit nicht mehr andauert. In diesen Fällen unterscheidet sich der deutsche Perfektgebrauch an der Oberfläche nicht von dem des **Present Perfect**. Damit erklären sich nun die von Latzel (1977:158) zitierten Beispiele, an denen er zeigt, daß im Deutschen das Perfekt in Normaltexten, bei genau quantifizierten Iterationsakten im Verbund mit durch seit eingeleiteten Temporalangaben obligatorisch ist, z.B.

9.a. Seit 1968 **ist** M. vier Mal nach Bozen zur Kur **gefahren**. Latzel 1977:158

b. M. **has been** to Bozen for a cure four times since 1968.

10.a. Seit 1972 **hat** F. 6 Filme **gedreht.**
Latzel 1977:159

b. F. **has made** 6 films since 1972.

Für Latzel ist das Perfekt bei quantifizierten Iterationsakten und auch bei genau quantifizierten durchgehenden Aktstrecken (Beispiel 11) obligatorisch wenn, wie er sagt:

> "die Aktstrecke, von der die Rede ist, die Sprechzeitgrenze nicht überschreitet"

oder überhaupt, wo das Akt-Ende vor dem Jetzt liegt.

Diese richtigen Beobachtungen können wir dank unserer Theorie des Aspekts dahingehend präzisieren, daß, sobald die von einer "up-to-now-phrase[1]" modifizierte Zeitstrecke einen genau quantifizierten, aktualisierten Teil des Geschehens enthält, so kann dieser Teil nur von einer Position **danach** vorgestellt werden. Denn, um das Maß oder die bis zu einem gewissen Punkt angesammelte Quantität vorzustellen, muß sie als Resultat, als Resultat von allem Vorhergegangenen evoziert werden. Und um das Resultat eines Geschehens oder die bis zu einem gewissen Punkt angesammelte Quantität vorzustellen, kann man sich nicht innerhalb des Geschehens befinden, sondern nur jenseits desselben. Diese Vorstellung leistet der Transzendente Aspekt, das Perfekt, das im Verbund mit einer "up-to-now-phrase" ausdrückt, daß die Folge des Geschehens als unmittelbar danach, nach der Immanenz des Geschehens, als im Sprechzeitintervall erscheinend, gesehen wird. D.h. also, daß das grammatische Subjekt im Sprechzeitintervall als sich in der Folge des quantifizierten Teils des Geschehens befindlich vorgestellt wird, welches Geschehen fortdauern mag oder nicht, z.B.

11. Seit dem Start am 18.1. **hat** die Rakete 3 Millionen Kilometer **zurückgelegt.**
Latzel 1977:159

Unsere Hypothese erhellt nun auch solche subtilen Unterschiede wie zwischen 12.a. und 12.b., wo es sich beim ersteren eindeutig um die Fortdauer des durch eine Streckenangabe qualifizierten Geschehens handelt:

12.a. Seit seiner Erkrankung **liest** er viel.

das man, wie Latzel zeigt, auch durch

---

[1] Terminus von Lohnes, Strothmann (1962:138)

"Seit seiner Erkrankung hat er die Gewohnheit, viel zu lesen."

umschreiben kann, während unserer Theorie zufolge bei

12.b. Seit seiner Erkrankung hat er viel gelesen.
Latzel 1977:162

das Resultat im Fokus steht, wie z.B. "jetzt weiß er viel", oder Ähnliches, oder die Menge, weil man hier, wie Latzel meint, "verdeutlichend mit Quantitätsangaben paraphrasieren" könnte:

"Seit seiner Erkrankung hat er mehr als 20 Bücher gelesen[1]."

III. 3.2 Der transzendente Aspekt und Temporalangaben der Vergangenheit

Mit Hilfe unserer Hypothese läßt sich nun auch erklären, warum sich der transzendente Aspekt im Englischen nicht mit einer Temporalangabe der Vergangenheit verbinden läßt. Wenn der der Sprechzeit koinzidente Moment des Geschehens als zu aktualisieren, als α vorgestellt wird, so hebt dieser sich deutlich von den davorliegenden, aktualisierten Momenten ab. Daher kann er die als aktualisiert, als vergangen vorgestellte Geschehenszeit der Folge nicht aufnehmen.

*I've seen him two weeks ago.

Das Deutsche im Gegensatz dazu stellt den der Sprechzeit koinzidenten Moment des Geschehens als einen - Moment vor, der sich also von den vorhergehenden nicht unterscheidet, und erlaubt damit sowohl im immanenten Aspekt (seit) als auch im transzendenten Aspekt lexikalische Qualifizierungen der Vergangenheit wie vor drei Jahren, gestern usw.

III. 3.3 Gegenwärtige Relevanz

Der interessanteste, gleichzeitig aber auch der am schwierigsten zu fassende Unterschied zwischen dem Englischen und dem Deutschen ist wohl der, der die gegenwärtige Relevanz betrifft. Siehe Beispiel 2. In beiden Fällen, Deutsch und Englisch, evoziert das Perfekt eine für den Sprechzeitmoment gültige Folge oder Wirkung, des davorliegenden, bedingenden, vom Partizip II ausgedrückten Geschehens. Während es jedoch, im

---

[1] Wir stimmen aber nicht mit Latzel (1977:162) überein, wenn er sagt, daß in diesen Fällen "der Blick auf den konkreten Akten lesen..." liege.

Deutschen genügt, eine gegenwärtige Wirkung in der Folge eines Geschehens zu haben, so muB im Englischen die Wirkung als **direktes Ergebnis davon empfunden werden, dessen nächster oder erster Moment in der Aktualisierung begriffen ist.** D.h. im Englischen muB die Wirkung im Sprechzeitintervall total bedingt sein, während sie im Deutschen nur partiell bedingt zu sein braucht. Das erklärt, warum man im Englischen im allgemeinen nicht sagen kann:

*Columbus **has discovered** America.

Hier hat man im Moment der Sprechzeit nicht den Eindruck der Aktualisierung eines gegenwärtigen Resultats von Kolumbus' Entdeckung Amerikas. Eben deshalb, weil sich keine gegenwärtig relevante Wirkung einstellt, kann im Englischen das Perfekt auch in Beispielen folgender Art nicht gebraucht werden:

13.a. *"**Have** you **seen** the Braune Haus in Munich?"
b. "Haben sie das Braune Haus in München gesehen?" Kufner 1962:87

Wenn der Sprecher weiB, daB das Braune Haus zur Sprechzeit nicht mehr existiert, so kann das davorliegende Geschehen des **es Sehens** kaum als eine bedingende Wirkung auf den Sprechzeitintervall habend empfunden werden. Ein derartiger Effekt ist nötig, um im Englischen den transzendenten Aspekt zu evozieren. Denn "have you seen ...?" bedeutet soviel wie "have you accomplished the seeing of...?" D.h. der bedingende EinfluB des vorausgehenden Geschehens muB im Sprechzeitintervall operativ sein, nachwirken. In anderen Worten, nur wenn der Sprecher im Englischen die gegenwärtige Situation als direkte Folge der vorausgehenden Ursache sieht, wird er das **Present Perfect** wählen, sonst greift er zum **Preterite**.
Im Deutschen dagegen braucht es sich nur um ein vergangenes Geschehen mit irgendeinem Bezug zur gegenwärtigen Diskussion zu handeln und schon ist es nicht nur möglich, sondern fast obligatorisch, den transzendenten Aspekt zu gebrauchen. Denn

?**Sahen** Sie das Braune Haus in München?

würde man wohl kaum fragen. AuBerdem gibt das deutsche Perfekt keine Auskunft darüber, ob der Sprecher darüber informiert ist, daB das Subjekt und/oder das Objekt des Satzes zum Sprechzeitintervall noch existiert oder als solches gedacht wird. Ähnlich zeigt das folgende Beispiel 14.a. wieviel genereller das deutsche Perfekt ist, oder wie wichtig es im Englischen ist, daB das vom Partizip II ausgedrückte Geschehen im Moment der Sprechzeit nachwirkt. Des Knaben Vorahnung von dem im Sprechzeitmoment fallendem Schnee kann keine direkte Wirkung darauf haben, also muB das Verb im **Preterite** stehen:

14.a. "Siehst du, Sanna", sagte der Knabe, "ich **habe** es gleich **gedacht**, daB wir Schnee bekommen; Stories 1961:116

b. "See, Sanna," said the boy," I **knew** it right away that we'd get snow.
Stories 1961:117

Ein eindeutiges Beispiel des Unterschieds dessen, was als **gegenwärtige Relevanz** im Englischen und im Deutschen betrachtet wird, bringt das nächste Beispiel:

15.a. [Die Eltern] (...) kramten alte Geschichten, wie meinen dritten Geburtstag aus, "Diese offene Falltür! Du **hast** sie offen **gelassen**, stimmts! Du warst in der Küche und vorher im Keller, stimmts! Du **hast** eine Konservendose (...) **hochgeholt**, stimmts! Du **hast** die Falltür zum Keller **offen gelassen**, stimmts!" Es stimmte alles, was Mama dem Mazerath vorwarf und stimmte dennoch nicht, wie wir wissen. Blech:82

b. [The parents] (...) and dug up old stories such as the the incident on my third birthday: "The trap door! You **left** it open, didn't you? You **were** in the kitchen and before that you'd been down in the cellar, hadn't you? You **brought up** a can of mixed fruit for dessert, didn't you? You **left** the cellar door open, didn't you?" Tin:85

Im Deutschen wäre der Gebrauch des Präteritums nicht gut möglich, weil es dem Sprecher auf das Resultat, die Schlüsse, in diesem Fall Vorwürfe, ankommt, die sie in der Gegenwart aus den Handlungen der Vergangenheit zieht. Das **Present Perfect** andererseits, würde hier den Fokus auf die gegenwärtige Situation richten, das Offenstehen der Falltür, die hochgeholte Konservendose usw.

III. 4. Ähnlichkeiten

Das bedeutet aber nicht, daß die gegenwärtige Situation in der Folge eines anderen Geschehens im Englischen und im Deutschen nicht in der gleichen Weise gesehen werden kann.

16.a. That's what I've **told** him, too, but he won't listen to me. Myst.:59
b. Das **habe** ich ihm auch **gesagt**, aber er hört nicht auf mich. Expr.:45

17.a. A man who **has made** as much money as he has could not possibly be a fool.
Myst.:10

b. Ein Mann, der soviel Geld **gemacht hat**, ist auf keinen Fall ein Dummkopf.
Expr.:8

In diesen Beispielen gibt es keine Angabe betreffs des Anfangs der Folge. Im Deutschen wird auch hier wie in allen obigen Beispielen der der Sprechzeit koinzidente Moment als der letzte einer Reihe bereits aktualisierter Momente gesehen und im Englischen als zu aktualisierend. Die expressive Wirkung ist in beiden Sprachen sehr ähnlich, d.h. das vorausgehende Geschehen wirkt im Moment der Sprechzeit nach. Das kann manchmal lediglich in Form eines Wissens oder einer Erfahrung sein, wie im nächsten Beispiel:

18.a. "Junger Freund," sage ich, "dein Fehler ist: du hast keinen Überblick. Ich der ich schon in allen Krankenstuben, weit und breit, **gewesen bin**, sage dir: deine Wunde ist so übel nicht. Stories 1961:288

b. "Young friend," I say, "your weakness is that you have no overall picture. I, who **have been** in every sickroom far and wide, say to you: your wound is not so bad - Stories 1961:289

Das folgende Beispiel allerdings scheint der obigen Behauptung von der gröBeren Anwendungsbreite des deutschen Perfekts zu widersprechen:

19.a. Wenn ich soeben den Rock meiner Großmutter besonders **erwähnte**, hoffentlich deutlich genug **sagte**: Sie saß in ihren Röcken - ja, das Kapitel "Der weite Rock" überschreibe, weiß ich, was ich diesem Kleidungsstück schuldig bin. Blech.: 12

b. If I **have made** a special point of my grandmother's skirt, leaving no doubt, I hope that she was sitting in her skirts; if indeed I **have gone** so far as to call the whole chapter "The Wide Skirt", it is because I know how much I owe to this article of apparel. Tin.:18

Hier wählt der Übersetzer, aufgrund der im Sprechzeitmoment expliziten Wirkung des vorangegangenen Geschehens das **Present Perfect**, wo der Autor im Deutschen das Präteritum gesetzt hat. Ich betrachte das jedoch nicht als einen Beweis gegen die oben entwickelte Theorie als es sich bei **erwähnen** und **sagen** um **verba dicendi** handelt, die, ganz wie das Verb **sein** und die **verba sentiendi**, wie in den meisten neueren Arbeiten über die deutschen Vergangenheitstempora hervorgehoben wird, eine Präferenz für das

Präteritum zeigen. Diese bedürfen alle einer besonderen Untersuchung.

IV. SCHLUBBEMERKUNGEN

Überhaupt ist eine viel gröBere Untersuchung notwendig, um die hier aufgestellte Hypothese auf ihre Richtigkeit hin zu prüfen. Jedoch werden anhand dieses neuen Postulats, das bereits implizit in meiner Hypothese früherer Untersuchungen 1976, 1980 und 1982 zum immanenten Aspekt enthalten war, viele beobachtbare Fakten des Gebrauches der zur Diskussion stehenden Verbformen korroboriert.

Diese neue Hypothese öffnet die Tür zu einer klareren Sicht der Vorstellung der Zeit im Indikativ im Deutschen und im Englischen. Denn, wenn man aus der Hypothese betreffs der Vorstellung einer sich vollziehenden Dauer die Vorstellung der Nichtvergangenheit extrapolieren kann, so müBte man daraus schlieBen, daB im Englischen die **Simple Non-past** aus zu **aktualisierenden Momenten** besteht.

Wenn das richtig ist, so würde eine solche Hypothese die Antwort auf die Frage liefern, warum das Englische die **Progressive Form** entwickeln muBte, um ein im Moment der Sprechzeit ablaufendes Geschehen auszudrücken. D.h., wenn der erste Moment der **Non-Past** als **zu aktualisieren** vorgestellt wird und ipso facto sich weigert, jeglich **bereits aktualisierte** Zeit einflieBen zu lassen, und das Bild eines sich vollziehenden Geschehens jedoch einen bereits aktualisierten Teil impliziert, so muBte das Englische für dieses Problem eine neue Lösung suchen. Diese hat es in der Form par excellence zum Ausdruck eines teilweise bereits aktualisierten und teilweise noch zu aktualisierenden Geschehens gefunden, und zwar im **Present Participle** in Verbindung mit dem Verb **to be.** Letzteres wird dazu gebraucht, das vom **Present Participle** als sich vollziehend bezeichnete Geschehen im ersten Moment der **Non-Past** anzusiedeln, der als **zu aktualisieren** vorgestellt wird. Die Verbindung des aktualisierten Teils des **Present Participles** mit der Vorstellung eines in der Aktualisierung begriffenen Moments des Zustands **to be,** erlaubt dem Englischen ein äuBerst explizites Abbild eines statthabenden Geschehens, das man auch als **den Zustand einer Handlung** beschreiben könnte[1].

Für Deutsch stellt sich unter anderem die Frage, ob der erste Moment der Nichtvergangenheit immer als letzter aktualisierter Moment gesehen werden muB, oder ob er nicht eine zweifache Schau zuläBt, d.h. sowohl die des **letzten aktualisierten Moments** wie in

---

[1] Cf. Siehe Hirtle (1967:23-32)

20. Ich warte schon seit drei Uhr hier.

als auch die des ersten zu aktualisierenden Moments wie in

21.a. Ich hoffe, daß er bald wiederkommt,

in welchem wiederkommt ohne größere Bedeutungsveränderung durch die sogenannte Futurform ersetzt werden kann.

b. Ich hoffe, daß er bald wiederkommen wird.

Die gegenwärtige Hypothese zur unterschiedlichen Vorstellung einer sich vollziehenden Dauer im Deutschen und im Englischen scheint mir ein brauchbares Instrument für weitere Untersuchungen der Temporalsysteme in den germanischen Sprachen zu sein.

Anhang

DAS VERB im Englischen
gibt uns die Vorstellung eines mit einem Subjekt in der Zeit realisierten Geschehens.
An seiner Morphologie lassen sich 6 Eigenschaften ablesen:

1. DIE INZIDENZ das Subjekt steht: 1. am Anfang **to wash** 2. in der Mitte **washing** 3. am Ende **washed**	**2. DER ASPEKT** das Geschehen in seiner 1. Immanenz **to wash** 2. Transzendenz **having washed**
3. DIE HANDLUNGSRICHTUNG 1. Aktiv **He washes his car.** 2. Medio-(aktiv/passiv) **She works./He...himself.** 3. Passiv **The car is washed.**	**4. DER MODUS** 1. Quasinominal **to wash** 2. subjunctive **that he wash** 3. Indikativ **He washes cars.**
5. DIE PERSON 1. die generische Person **to wash** 2. die spezifische Person die sprechende **wash** die angesprochene **wash** die besprochene **washes**	**6. DIE ZEITSTUFE** 1. Vergangenheit **She washed.** 2. Nichtvergangenheit **She washes.**
(mehr das gramm. Subjekt betreffend)	(mehr den Sprecher betreffend)

DAS VERB im Deutschen
gibt uns die Vorstellung eines mit einem Subjekt in der Zeit realisierten Geschehens.
An seiner Morphologie lassen sich 6 Eigenschaften ablesen:

1. DIE INZIDENZ

das Subjekt steht:
1. am Anfang
   waschen
2. (in der Mitte
   waschend)
3. am Ende
   gewaschen

2. DER ASPEKT

das Geschehen in seiner
1. Immanenz
   waschen
2. Transzendenz
   gewaschen haben

3. DIE HANDLUNGSRICHTUNG

1. Aktiv
   Er wäscht den Wagen.
2. Medio-(aktiv/passiv)
   Sie lacht./Er ... sich.
3. Passiv
   Der Wagen wird gewaschen.

4. DER MODUS

1. Quasinominal
   waschen
2. Konjunktiv
   Er wüsche./Er wasche.
3. Indikativ
   Er wäscht.

5. DIE PERSON

1. die generische Person
   waschen
2. die spezifische Person
   die sprechende
   wasche
   die angesprochene
   wäschst
   die besprochene
   wäscht

(mehr das gramm. Subjekt betreffend)

6. DIE ZEITSTUFE

1. Vergangenheit
   Sie wusch.
2. Nichtvergangenheit
   Sie wäscht.

(mehr den Sprecher betreffend)

DAS VERB im Französischen (nach J.R. Gallup[1])
gibt uns die Vorstellung eines mit einem Subjekt in der Zeit realisierten Geschehens.
An seiner Morphologie lassen sich 6 Eigenschaften ablesen:

1. DIE INZIDENZ das Subjekt befindet sich: 1. am Anfang **rendre** 2. in der Mitte **rendant** 3. am Ende **rendu**	**2. DER ASPEKT** das Geschehen in seiner: 1. Immanenz **rendre** 2. Transzendenz **avoir rendu** 3. Bi-Transzendenz **avoir eu rendu**
3. DIE HANDLUNGSRICHTUNG 1. Aktiv **Il sort le chien.** 2. Medio-(aktiv/passiv) **Il sort./Il se sort.** 3. Passiv **Le chien est sorti.**	**4. DER MODUS** 1. Quasinominal **rendre** 2. Konjunktiv **qu'il rende** 3. Indikativ **Il rend.**
5. DIE PERSON 1. die generische Person **rendre** 2. die spezifische Person die sprechende **savons** die angesprochene **savez** die besprochene **savent**	**6. DIE ZEITSTUFE** 1. passé **Il allait.** 2. présent **Il va.** 3. futur **Il ira.**
(mehr das gramm. Subjekt betreffend)	(mehr den Sprecher betreffend)

[1]Manuel du Cours Principes de la logique, Quebec 1986, S.6

Bibliography

CHRISTIE, Agatha: The Mystery of the Blue Train, Collins Fontana Books, 1928.

CHRISTIE, Agatha: Der blaue ExpreB, Scherz, Bern, 1957.

GERMAN STORIES/DEUTSCHE NOVELLEN, a Bantam Dual Language Book edited by Harry Steinhauer, Bantam Books Inc., New York, 1961.

GALLUP, John, R.: Manuel du Cours Principes de la logique, Quebec, 1987, 6e édition.

GUILLAUME, Gustave: Temps et Verbe, Champion, Paris, 1965.

GRASS, Günter: Die Blechtrommel, Moderner Buch-Klub, Darmstadt, 1962.

GRASS, Günter: The Tin Drum, Translated from German by RALPH MANNHEIM, London, Secker & Warburg, 1959.

HAUSER-SUIDA, Ulrike/HOPPE-BEUGEL, Gabriele: Die Vergangenheitstempora in der deutschen geschriebenen Sprache der Gegenwart, Hueber, München, 1972.

HIRTLE, Walter H.: The Simple and Progressive Form, An Analytical Approach, Les Presses de l'Université Laval, Quebec, 1967.

HIRTLE, Walter H.: Time, Aspect and the Verb, Les Presses de l'Université Laval, Quebec, 1975.

KORREL, Lia: The Verb in Dutch and in English: Three Major Differences, Thèse présentée à l'École des gradués de l'Université Laval pour l'obtention du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.), Quebec, 1988.

KUFNER, Herbert L.: The Grammatical Structures of English and German, The University of Chicago Press, Chicago, 1962.

LATZEL, Sigbert: Die deutschen Tempora Perfekt und Präteritum, Hueber, München, 1977.

LATZEL, Sigbert: Übungen zum Gebrauch von Perfekt und Präteritum im Deutschen, Hueber, München, 1978.

LOHNES, Walter F.W./STROTHMANN, F.W.: German, A Structural Approach, Norton & Company Inc., New York, 1967.

LUCKO, Peter: "Die Bedeutungen der Perfektformen im Deutschen und der Present-Perfect-Formen im Englischen", Studien zur englischen Grammatik, Hrsg. K. Hansen, 18-1982, Humboldt-Universität zu Berlin, S. 13-34.

LUCKO, Peter: "Die Äquivalenzbeziehungen zwischen dem Deutschen und dem Englischen im PERFEKT-Bereich", Studien zur englischen Grammatik, Hrsg. K. Hansen, 18-1982, Humboldt-Universität zu Berlin, S. 35-50.

MESSINGER, Gabriele: Die Opposition Perfekt und Präteritum - ein Problem im Fremdsprachenunterricht, Mémoire présenté pour l'obtention du grade de maîtrise-ès-arts (M.A.) Université Laval, Quebec, 1987.

TESSIER, Christine: The System of The German Verb in the Indicative: The Tenses and their Uses, Thèse présentée à l'École des gradués pour l'obtention du grade de Docteur ès Lettres, Quebec, 1976.

TESSIER, Christine: "Slow Cadence and Rapid Cadence: Effects of the Past Tense in German?" Langage et Psychomécanique du Langage, Études dédiées à Roch Valin, Lille, 1980, S. 132-150.

TESSIER, Christine: "Ist Aspekt eine grammatische Kategorie im Deutschen?", INFO 3-4, 1982.

TESSIER, Christine: "La concurrence du 'Präteritum' et du 'Konjunktiv II' dans les subordonnées finales en allemand", Revue québecoise de linguistique, vol. 17, no 1, Montreal, 1988, S. 167-184.

MENSCHEN BRAUCHEN NAHRUNG / DIE MENSCHEN BRAUCHEN NAHRUNG. WORIN LIEGT DER UNTERSCHIED?

Joseph PATTEE
Université Laval

1. Im heutigen Deutsch sollen der bestimmte Artikel und der Nullartikel in gewissen Kontexten völlig austauschbar sein. Man stellt eine Austauschbarkeit der beiden Formen fest, wenn das Substantiv in einem sogenannten generischen Satz Subjekt ist. Für unseren Zweck werden wir uns praktisch auf diese eine Satzstruktur beschränken, und zwar mit der Struktur Subjekt - Prädikat (Verb + Substantiv oder Adjektiv). Z.B. :

(1) *Wasser/das Wasser* ist ein Getränk.
(2) *Wasser/das Wasser* ist lebenswichtig.

Was unter einem generischen Satz zu verstehen ist, darf aus Mangel an Zeit hier nicht weiter erläutert werden. Eine Definition kann man in einem Artikel von Georges Kleiber *Remarques sur la généricité et la spécificité* finden.

Es muß noch betont werden, daß diese Austauschbarkeit nur mit zählbaren Substantiven im Plural (*Menschen/die Menschen*) oder nicht-zählbaren Substantiven im Singular (*Eisen/das Eisen*) möglich ist. So findet man Beispiele wie :

(3) *Liebe* ist der Wunsch, etwas zu geben und nicht zu erhalten. (Brecht)
und
(4) *Die Liebe* ist ein begierdeloses Schauen (L97).

oder mit einem Subjekt im Plural :

(5) *Menschen* brauchen Nahrung und Kleidung. (MG 1, 3/2)
(6) *Die Menschen* brauchen Ablenkung, Unterhaltung. (TU 5/167)

Wie werden diese beiden Möglichkeiten —— der Gebrauch und der Nicht-Gebrauch des Artikels —— in den Grammatiken behandelt? In der Grammatik von Helbig kann man lesen (1974:334) : *In dieser generalisierenden Funktion können ... der bestimmte Artikel (Singular und Plural) und der Nullartikel (Plural) stehen.* Im *Artikel* von Grimm und Heinrich sind die Beispiele so gegeben :

(7) (*Der*) *Wein* ist ein Getränk. (54)

was zu verstehen gibt, daß man den Artikel gebrauchen oder nicht gebrauchen kann. Andere sind expliziter und behaupten, daß der Gebrauch des Artikels, in diesem Fall, vollkommen fakultativ ist (Hu 1980:32).

Das Prinzip, nach dem zwei Formen (oder hier eine Form und die Abwesenheit einer Form) nie synonym sind, wird zwar von allen Grammatikern hervorgehoben, aber der Artikel und der Nullartikel werden trotzdem als austauschbar dargestellt und ohne jeglichen Bedeutungsunterschied.

So eine Einstellung läßt sich kaum verteidigen : man darf nicht als gleich betrachten, was äußerlich verschieden ist, sei es durch Anwesenheit oder Abwesenheit eines Zeichens.

Infolgedessen muß man versuchen, zu erklären, warum und wann der bestimmte Artikel gebraucht wird. Die Art von Sätzen —— wir sprechen von generischen Sätzen —— in denen das Substantiv zu finden ist, gibt uns aber keinen Hinweis darauf, warum der Artikel gebraucht worden ist (bzw. nicht gebraucht worden ist). Deshalb ist zu untersuchen, ob es spezifischere Elemente gibt, deren Verwendung im Satz den Gebrauch des Artikels erlaubt oder verbietet.

2. Im folgenden Beispiel :

(8) Keine andere Gruppe von Nahrungsmitteln bietet eine solche Vielfalt wie *das Gemüse*. (TL 5)

sagt man indirekt, daß die Gemüsearten eine Nahrungsmittelgruppe bilden. Das gleiche gilt für den Satz :

(9) ...bei *den Utes*, diesem unglücklichsten aller Völker. (Lor 258)

in dem gesagt wird, die Utes wären ein Volk. Auch in dem folgenden Satz :

(10) (Es) gibt ... keine einzige Tiergruppe, die ... von ansteckenden Krankheiten geplagt ist wie *die Fische*. (Lor 2/27)

wird deutlich, daß die Fische eine Tiergattung bilden.

In diesen Beispielen wird das, was das Substantiv mit dem Artikel darstellt, durch ein Wort, das eine Sammlung oder eine Gesamtheit von Wesen, wie *Gruppe*, *Volk*, *Gattung*, *Art* bezeichnet; die Richtigkeit der Annahme, daß das Substantiv mit dem Artikel tatsächlich eine Gesamtheit bezeichnet, wird im folgenden Abschnitt aus einem Buch von K. Lorenz schön gezeigt (was kursiv gedruckt ist, stammt vom Autor selbst) :

(11) Schon im deutschen Märchen ... werden «*die Tiere*» als eine Gemeinschaft dargestellt, die der menschlichen Gesellschaft vergleichbar ist, so etwa als wären «*die Tiere*» sämtlich Wesen einer und derselben Art, wie «*die Menschen*» es sind. (Lor 2/116)

Was der Autor mit der Einklammerung zum Ausdruck bringen will, ist daß er nicht einverstanden ist, wenn man aus heterogenen Realitäten eine Einheit erzwingt. In allen diesen Beispielen ist der Gebrauch des Nullartikels unmöglich und man darf daraus schließen, daß das Substantiv *Tiere* ohne Artikel unfähig ist, die Vorstellung der Gesamtheit der Tiere zum Ausdruck zu bringen; es kann nur die Vorstellung von einzelnen Tieren geben.

Bei anderen Substantiven als *Tiere* und *Menschen* ist es nicht eine Gesamtheit oder eine Gruppe, die das Substantiv mit dem Artikel bezeichnen wird. Bei einem Substantiv wie z.B. *Pubertät* ist die Opposition zwischen dem Substantiv mit Artikel und dem Substantiv ohne Artikel, einer anderen Art. *Pubertät* ist der Name eines komplexen Phänomens; ohne den Artikel bezeichnet das Substantiv das Phänomen selbst, während es mit dem Artikel nicht nur das Phänomen bezeichnet, sondern auch den zeitlichen Rahmen, in dem es stattfindet. Man wird sagen :

(12) *Die Pubertät* ist die Zeit der endgültigen körperlichen Reifung. (Ep 74)

aber eher :

(13) *Pubertät* ist die körperliche Reifung, die ...

In ähnlicher Weise bezeichnet *die Jugend* einen Lebensabschnitt in :

(14) *Die Jugend* ist die Zeit des Heranwachsens zum Erwachsenen. (Ep 73)

dagegen bezeichnet *Jugend* in :

(15) *Jugend* ist Trunkenheit ohne Wein. (Goethe) (zitiert in Ep 76)

einen Zustand, die Tatsache des Jungseins.

Ein Wort wie *Biologie* bezeichnet gewisse Realitäten, die zum Objekt geistiger Tätigkeit werden können (z.B. in *Er treibt Biologie*), während in :

(16) *Die Biologie* ist wahrscheinlich ein Reich der unbegrenzten Möglichkeiten. (S. Freud, «Jenseits des Lustprinzips», Ges. W. XIII, S. 65)

die Biologie nicht nur die Realitäten bezeichnet, die das Objekt der Tätigkeit des Geistes sind, sondern auch den Bereich, den sie zusammen bilden.

Mit *der Biologie* und *der Pubertät* hat man es mit Substantiven zu tun, die ein wissenschaftliches Fach oder ein Phänomen bezeichnen. Das Phänomen aber wird als ein Ort im Raum oder ein Ort in der Zeit oder als ein geistiger Ort, d.h. ein Bereich gesehen.

Man könnte die Beispiele vermehren und dabei andere Typen von Substantiven mit einbeziehen, durch deren Hilfe lexikalisch ausgedrückt werden kann, was das Substantiv mit Artikel formell bezeichnet. Wir werden uns mit den zwei schon erwähnten Typen begnügen : ein Sammelwort wie *Gruppe* oder ein Wort wie *Zeit* und wir werden sie unter der Bezeichnung *Formennomen* zusammenfassen. Diese Bezeichnung verdanken wir dem Linguisten Gustave Guillaume, der eine Definition der Sammelwörter im «Problème de l'article» gibt (1919:101) : «ce sont des noms de formes plus ou moins indifférentes à leur contenu. Ainsi *catégorie*, *genre*, *espèce*, *foule*, *compagnie*, *armée*, *tas* etc., ne représentent expressément à l'esprit aucune chose, mais seulement une forme d'ensemble sujette à contenir des réalités diverses».

Und gerade in diesem Sinn sind Substantive wie *Gebiet*, *Bereich*, *Periode* mit Sammelwörtern zu vergleichen, denn sie stellen auch das Bild einer Form dar, die verschiedene Realitäten einschließen kann. Diese Charakteristik genügt aber nicht, um die Eigenschaft dieser Wörter völlig klar zu machen. Um ihre Besonderheit gerecht zu werden, muß man dazu zeigen, inwiefern sie anders sind als die Substantive, die keine Formenwörter sind. Betrachten wir folgende Beispiele :

(17) *Natrium* ist ein Leichtmetall.

(18) *Kampf* ist in der Natur ein allgegenwärtiger Vorgang. (Lor 30)

In diesen letzten Beispielen macht das Prädikatsnomen die Natur des Subjekts explizit : es ist tatsächlich die Natur des Natriums ein Leichtmetall zu sein oder die des Kampfes ein Vorgang zu sein. Dagegen in :

(19) *Die Bayern* sind ein Volk.

sagt das Formennomen *Volk*, als Prädikat, nichts über die Natur des Subjekts *Bayern* aus, es stellt nur einen Gesichtspunkt dar, unter dem der Sprecher dieses Subjekt gerade betrachten will; dieser hätte sowohl von einer Mehrheit von Individuen sprechen können, ohne sie in einer Einheit zu umfassen, in der Art wie man von einer großen Anzahl Bäumen sprechen kann, ohne zu sagen, daß sie zusammen einen Wald bilden.

In diesem Sinn kann man behaupten, daß das Verb *sein* in *Natrium ist ein Leichtmetall,* auszudrücken erlaubt, daß die Natur des Subjekts und das, was das Prädikatsnomen bezeichnet, gleich sind. Dagegen in *Die Bayern sind ein Volk* kann das Verb *sein* eher durch «wird als ... betrachtet» / «wird für ... gehalten» paraphrasiert werden. Diese Art Verhältnis aber gehört nicht ausschließlich den Formennomen. Eine andere Reihe von Substantiven in der Prädikatsstellung haben die gleiche Eigenschaft; sie können auch einen Gesichtspunkt darstellen, unter dem der Sprecher das Subjekt, also das, wovon er spricht, betrachtet. Der Gebrauch solcher Substantive aber hat keineswegs den Gebrauch des Artikels zur Folge. z.B.:

(20) *Pubertät* ist ... ein Problem der Erwachsenenwelt.

Problem sagt nichts über die Natur der Pubertät aus. *Mysterium*, im folgenden Beispiel, auch nicht :

(21) *Wissenschaft* ist kein Mysterium und keine schwarze Magie. (Lor 255)

Wenn unsere bisherige Analyse richtig ist und wenn *Wissenschaft* ohne Artikel eine Tätigkeit, eine Praxis bezeichnet und *die Wissenschaft* mit Artikel einen Bereich, sogar die Anzahl Institutionen, die mit dieser Tätigkeit verbunden sind, dann ist es leicht zu verstehen, daß das, was mit schwarzer Magie gleichgesetzt werden kann, die Tätigkeit selbst ist, es können nicht die Institutione sein.

Die Pubertät darf ein Problem sein als Phänomen, keineswegs aber als Zeitspanne, in der das Phänomen stattfindet.

Eigentlich sagen Wörter wie *Mysterium*, *Problem* —— man kann auch noch *Gefahr*, *Privileg*, *Ehre* hinzufügen —— nichts über die Natur des Besprochenen aus, sie sagen aber doch etwas über eine Konsequenz dieser Natur aus. So kann die Pubertät problematisch werden, weil sie so ist, wie sie ist.

Ein Formennomen wie *Gruppe* bezeichnet weder eine Natur, wie *Tier*, noch die Konsequenz einer Natur wie *Problem*, aber einen Gesichtspunkt (eine Gesamtheit oder eine umfassende Einheit), unter dem die Sache oder das Wesen, von dem wir sprechen, betrachtet werden kann.

3. Das Bild einer Gesamtheit ist nicht das Einzige, was mit dem Gebrauch des bestimmten Artikels verbunden ist, es gibt ein anderes, von dem wir nun sprechen werden. Es wird festgestellt, daß der Gebrauch des Artikels auch in einem Satz wie (22) obligatorisch ist :

(22) *Die Bayern* sind das gesundeste Element des deutschen Volkes. (Oo 31)

Das Substantiv in der Subjektposition wird regelmäßig mit dem Artikel gebraucht, nicht nur wenn gesagt wird, daß das Bezeichnete eine Gesamtheit ist, sondern auch wenn gesagt wird, daß es ein Teil eines Ganzen ist. Das ist gerade das, was das Prädikatsnomen *Element* im letzten Beispiel lexikalisch ausdrückt. Es muß gleich hinzugefügt werden, daß das Prädikatsnomen nicht unbedingt einen Teil zu bezeichnen braucht; man findet Beispiele wie :

(23) Eine ritualisierte Sonderform des Kampfes ist *der Sport*. (Lor 249)

Das Wort *Form* bezeichnet lexikalisch keinen Teil, aber im Gebrauch, wird die Form als Teil betrachtet : der Kampf hat mehrere Formen, eine von denen ist der Sport.

Das Verhältnis zwischen Teil und Ganzem ist explizit sowohl in *Ein Element des deutschen Volkes* als in *eine Form des Kampfes*, es ist implizit in :

(24) *Die Malerei* ist eine Kunst.

(25) *Die Geduld* ist eine Tugend.

Der Unterschied zwischen diesen zwei Beispielen und den Vorhergehenden, ist einfach der, daß man sagt, daß das Subjekt eine Kunst oder eine Tugend unter anderen ist, ohne daß das Ganze, die Gesamtheit aller Künste und aller Tugenden erwähnt wird.

Die Geduld ist eine Tugend ist dann dem Satz *Die Geduld ist eine der Tugenden* sehr nah. Ganz anders ist der Sinn von :

(26) *Geduld* ist eine Tugend.

Wenn man dieses letzte Beispiel paraphrasieren möchte, sollte man sagen : «Geduldig sein ist tugendhaft und daher lobenswert».

Das Prädikat *ist eine Tugend* ist in diesem Satz einem qualifizierenden Adjektiv gleich und das Subjekt *Geduld* bezeichnet die Geduld als eine durch eine Tätigkeit zum Vorschein gebrachte Realität, was wir durch *geduldig sein* ausgedrückt haben. Ein Hinweis darauf, daß unsere Paraphrase richtig ist, besteht darin, daß das Prädikatsnomen immer als ein qualifizierendes Adjektiv interpretiert werden kann, wenn das Subjekt ein Infinitiv ist :

(27) Richtig *kochen* ist eine Kunst.

(27) bedeutet, daß Kochen schwer ist, Gewandtheit verlangt und nicht daß es eine Kunst unter anderen ist.

Es scheint also, daß man unter *Geduld ist eine Tugend* verstehen soll, daß die Eigenschaft (die Geduld), die in der Ausführung einer Tätigkeit gezeigt wird, weil sie positiv zu bewerten ist, einer Tugend gleichzusetzen ist. Dagegen wird in *Die Geduld ist eine Tugend*, dank des Artikels, einer Realität die Form einer Einheit verliehen und sie kann dadurch von den anderen Einheiten innerhalb des Ganzen,

das in diesem Fall implizit bleibt — die Gesamtheit der Tugenden — unterschieden werden.

Wir fassen das bisherige zusammen : das Substantiv in der Subjektposition ist in zwei Fällen obligatorisch mit dem Artikel zu gebrauchen : einmal wenn die Wesen oder die Dinge, die es bezeichnet, ein Ganzes bilden, wie in :

(28) *Die Finnen* sind ein geachtetes Volk. (May 278)

und zum andern, wenn sie einen Teil eines größeren Ganzen bilden. z.B. :

(29) *Die Bayern* sind ein Element des deutschen Volkes.

Der notwendige Gebrauch des Artikels in diesen beiden Fällen läßt vermuten, daß eine Übereinstimmung zwischen der lexikalischen Bedeutung des Prädikatsnomens besteht, das entweder ein Ganzes oder ein kleineres Ganzes als Teil eines größeren ist und dem Bild, das das Substantiv mit dem Artikel darstellt. So bezeichnet *die Finnen* Individuen, die eine Gesamtheit bilden, eine Gesamtheit, von der das Prädikatsnomen explizit ausdrückt, daß es ein Volk ist.

Wenn wir sagen, daß die Individuen durch den Artikel als ein Ganzes dargestellt werden, wird man vielleicht dem formellen Charakter des Artikels nicht gerecht. Man sollte eigentlich versuchen, mit Wörtern die generellste Form auszudrücken, der gegenüber Wörter wie *Volk* oder selbst *Ganzes* viel zu besonders sind. Wir könnten *umfassende Gesamtheit* als das allgemeinste Wort vorschlagen, aber dieser Terminus ist unpraktisch, deshalb werden wir uns auf die Termini *Ganzes* und *Teil eines Ganzen* beschränken.

Nach der Analyse, die wir ausgeführt haben, ist es jetzt möglich, einen Gebrauch zu verstehen, der sonst unerklärlich geblieben wäre. Denn nur selten findet man in den Texten Sätze, in denen das Prädikatsnomen lexikalisch ausdrückt, was das Substantiv mit Artikel bezeichnet. Häufiger findet man Sätze wie:

(30) *Die Dänen* sind geiziger als *die Italiener*,
Rumänen sind tapferer als *Franzosen*. (A/F 290)

Unserer Analyse nach dürfte man daraus schließen, daß der Autor im ersten Satz zwei Völker (die Dänen/die Italiener) — selbst wenn das Wort *Volk* nirgends auftaucht — dann im zweiten Individuen (Rumänen/Franzosen) verglichen hat. Die Gründe, aus welchen die Substantive in diesen zwei Sätzen verschieden behandelt worden sind, lassen sich nicht erkennen, da es sich um einzelne Sätze handelt, die nach dem Verfasser, Tucholsky, Vorurteile der Bourgeoisie darstellen sollen.

Aber, in den meisten Fällen, läßt ein weiterer Kontext erkennen, warum der Artikel gebraucht wurde, bzw. nicht gebraucht wurde. Nehmen wir die folgenden, fast ähnlichen Beispiele :

(31) Wozu hat die Katze spitze Krallen? ... Zum Mäusefangen. Dies besagt einfach, daß *Mäusefangen* die besondere Leistung ist, deren Erhaltungswert allen Katzen eben diese Form von Krallen angezüchtet hat. (Lor 21)

Und

(32) Mann könnte nicht dahinter kommen, aus welchen Ursachen die Katze spitze Krallen hat, ehe man herausgefunden hat, daß *das Mäusefangen* die besondere Leistung ist, zu der sie gemacht sind. (Lor 217)

In beiden Sätzen sagt man, daß das Mäusefangen eine besondere, den Katzen eigene Leistung ist, aber im zweiten Satz wird mehr gesagt : das Verb *herausfinden* läßt vermuten, daß man gesucht, eine gewisse Anzahl Funktionen analysiert und letzten Endes alle Funktionen unbeachtet gelassen hat bis auf eine, das Mäusefangen. Der Artikel drückt aus, daß man die Funktion des Mäusefangens als eine Funktion unter anderen betrachtet, was die lexikalische Bedeutung des Verbs hervorhebt.

Mit diesen Beispielen kommen wir zum Schluß unserer Analyse. Es war viel vom Artikel die Rede, wenig aber vom Nullartikel. Der Grund ist einfach. Stellen wir uns die folgende Frage : wenn *die Menschen* z.B. sowohl die Gesamtheit der Individuen, die «Menschen» genannt werden können, bezeichnet als auch ein Typ von Wesen im Gegensatz zu anderen (den Pflanzen und den Tieren), was bezeichnet *Menschen*? Es scheint unvermeidlich zu schließen, daß der Nullartikel sozusagen das Zeichen dafür ist, daß man sich weigert, das zum Ausdruck zu bringen, was der Artikel ausdrückt. In anderen Worten, *Menschen* bezeichnet die menschlichen Wesen an sich, weder in Form einer Gesamtheit, noch als Teil einer Reihe.

Im Nullartikel entspricht das fehlende Zeichen einer Bedeutungslosigkeit und nur indirekt durch seine Opposition zum Artikel — negativ gesehen — kann man ihm eine Bedeutung zuschreiben.

Es ist klar, daß der Artikel und der Nullartikel keinesweg austauschbar sind, wie Beispiele (7) zu verstehen geben könnten.

Der Unterschied zwischen dem Gebrauch und dem Nicht-Gebrauch des Artikels ist also erklärt worden; es bleibt aber unerklärt, warum die Wahl nur im Subjekt- und Objektposition vorhanden ist; denn der Gebrauch des Artikels ist erforderlich, wenn das Substantiv im Dativ und im Genitiv steht. Diese morpho-syntaktische Restriktion ist mit der eingangs erwähnten semantischen und morphologischen Restriktion zu verbinden : erforderlich ist der Artikel auch, wenn das Substantiv als zählbar im Singular steht : spricht man vom Menschen, und sagt man, er sei ein Tier, eine Gattung oder ein Problem, wird immer *der Mensch* gesagt.

Wir können diese Fakten im Moment nicht erklären. Wir glauben trotzdem der Lösung näher gekommen zu sein, indem das Problem ein bißchen besser gestellt worden ist.

Amendt, G. (1978), *Sex Front*, MÄRZ bei Zweitausendeins, Frankfurt-am-Main. [SF]

Bohle, M. (1973), *Der Mensch gestaltet die Erde 1/2* (Erdkundebuch für die Sekundärestufe), Hirschgraben Verlag, Frankfurt-am-M. [MG 1/2]

Eppert, F. (1970), *Material zum Konversationsunterricht*, Max Hueber Verlag, München [Ep]

Grimm, H.J. & Heinrich, G. (1976), *Der Artikel*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig.

Guillaume, G. (1919), *Le problème de l'article et sa solution dans la langue française*, Hachette, Paris.

Helbig, G. & Buscha, J. (1974), *Deutsche Grammatik*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig.

Hu, Kung-Zeng (1980), *Der Gebrauch des Artikels in der deutschen Gegenwartssprache* (Germanistica Friburgensia IX), Uni-Verlag, Freiburg/Schweiz.

Kleiber, G. (1983), «Remarques sur la généricité et la spécificité», *Le Français moderne*, no.1, pp.36-49.

Lauster, P. (1982), *Die Liebe. Psychologie eines Phänomens*, RoRoRo Sachbuch, Rowohlt Taschenbuch Verlag [L].

Lorenz, K. (1980), *Das sogenannte Böse*, DTV 1000, München [Lor].

Lorenz, K. (1980), *Er redete mit dem Vieh, den Vögeln und den Fischen*, DTV 173, München [Lor 2].

Mayer, R. (1981), *Ontologische Aspekte der Nominalsemantik*, Linguistische Arbeiten 104, Max Niemeyer Verlag, Tübingen [May].

Oomen, I. (1977), *Determination bei generischen, definiten und indefiniten Beschreibungen im Deutschen*, Linguistische Arbeiten 53, Max Niemeyer Verlag, Tübingen [Oo].

Time-Life (1979), *Gemüse. Die Kunst des Kochens. Methoden und Rezepte*, Time-Life International, Amsterdam [TL].

Tucholsky, K. (1974), *Lerne lachen, ohen zu weinen / Apprendre à rire sans pleurer*, Collection bilingue Aubier Montaigne, Paris [A/F].

Tucholsky, K. (1927), *Gesammelte Werke 5*, Rowohlt Taschenbuch Verlag [Tu 5].

Hermann Boeschenstein und das Theater

Ernst Gallati, *McGill University*

Wer von Ihnen Hermann Boeschenstein in seinen letzten Lebensjahrzehnten - er starb 1982 im Alter von 82 Jahren - noch gekannt hat, wird mit mir einig gehen, daß man ihn sich kaum anders als in der Rolle des Professors hätte vorstellen können. War dieser Eindruck das Resultat von Boeschensteins lebenslanger Arbeit und Gewöhnung, oder spielte er bewußt die Rolle des Professors?

Der zweite Gedanke scheint nicht so abwegig, wenn man weiß, daß Boeschenstein den Weg in die akademische Welt fast verpaßt hätte, indem er nach der ihm beinahe verweigerten Matur zuerst einmal Schauspielschüler wurde.

In meinen heutigen Ausführungen zum Thema "Hermann Boeschenstein und das Theater" möchte ich zunächst diesen biographischen Zusammenhängen etwas genauer nachgehen, dann vor allem das Festspielmotiv im Auswandererroman "Traugott Ochsner" zu interpretieren versuchen, und schließlich einen kurzen Überblick über Boeschensteins eigene Theaterstücke geben, von denen ein erstes 1988 posthum erschienen ist.[1]

I. In Erinnerungen an seine Gymnasialjahre in Schaffhausen erwähnt Boeschenstein, wie sich die Schüler unter dem Eindruck des 1918 erfolgreich aufgeführten Stückes *Das Volk der Hirten* von Jakob Bührer (1882-1975) und der Auftritte des Starschauspielers Alexander Moissi (1880-1935) fürs Theaterspielen begeisterten und dann selbst den *Geizigen* von Molière aufführten.[2]

Die Wahl des Studiums nach der Matur scheint Boeschenstein nicht leicht gefallen zu sein. Die kleinbürgerlichen Eltern - sein Vater war Briefträger und seine Mutter führte einen Kolonialwarenladen - erwarteten von dem einzigen Kind gewiß, daß das Studium zu einem sicheren bürgerlichen Beruf führe, jedoch hatte sich Boeschenstein in den beiden letzten Jahren am Gymnasium von den engen Schulfesseln befreit und lebte eher wie ein Bohémien denn als Pennäler, was er vor den 20 Kilometer rheinaufwärts in Stein wohnenden Eltern mehr oder weniger zu verstecken wußte.

Wie dem auch sei, für den Jahresbericht des Gymnasiums gab er als Studienrichtung "Philologie" an,[3] er trat aber noch im Sommer 1919 nach eben bestandener Maturität als "Schüler des Schauspielers und Regisseurs Dannebergs in Zürich" ins Stadttheater ein, von dem sich das Schauspielhaus damals noch nicht abgetrennt hatte, und im folgenden Herbst zog er nach München an die "Schauspielschule Otto König".[4] Der Künstler in Boeschenstein hatte also zunächst gewonnen.

Spätestens nach einem Jahr ließ er aber den Thespiskarren stehen und begab sich ins polnische Kriegsabenteuer, bevor er 1921 ein Universitätsstudium anfing, das einigermaßen der erklärten Absicht "Philologie" von 1919 entsprach.

Während der Studienjahre in Deutschland, die er 1924 mit dem Dr. phil. in Rostock abschloß, kehrte Boeschenstein jeweils in den Semesterferien in die Heimat nach Stein am Rhein zurück, und hier nahm er dann auch am lokalen Theaterleben Anteil.

Im Winter blühte das sogenannte Vereinstheater, was heißt, daß einer oder mehrere der lokalen Vereine - Turnverein, Musikverein, Schützengesellschaft etc. - ein Stück

einstudierten und aufführten, oder daß sogar mehre Vereine im Turnus verschiedene Stücke aufführten. Wie mir Gewährsleute in Stein mitteilten, war Boeschenstein vor allem im Nachbardorf Ramsen, das in diesen Jahren seine "zweite Heimat" wurde, als Regisseur tätig.[5]

In Ramsen und im benachbarten Städtchen Dießenhofen gab es auch eine Tradition von periodischen Tellspielen, die im Sommer im Freien aufgeführt wurden. In Dießenhofen spielte Boeschensteins Braut und nachmalige Gattin Elisabeth Schoch (1901-1976) einmal die Rolle der Bertha von Bruneck in Schillers *Wilhelm Tell*.[6] Am großen Theaterereignis dieser Jahre in Stein, der Uraufführung des Festspiels *No e Wili* (Noch ein Weilchen),[7] nahm Boeschenstein hingegen nicht teil aus Gründen, auf die ich später zurückkomme.

Soweit in Kürze die Resultate meiner biographischen Recherchen. Nun aber zum Festspiel des Auswanderer-Romans.

II. Der Auswanderer-Roman "Traugott Ochsner",[8] etwa 1935-40 entstanden, enthält im ersten, in der Schweiz spielenden Teil eine ausführliche Beschreibung einer Festspiel-Inszenierung, von der ich vermute, daß sie in verschlüsselter Form Elemente der erwähnten Steiner und Dießenhofer Theaterunternehmen einbringt.

Zunächst ein kurzer Hinweis darauf, wie das Festspielmotiv mit dem Roman zusammenhängt. Das posthume, über 1000seitige Manuskript, mit dessen Herausgabe ich seit vier Jahren beschäftigt bin, hat den Schreiner Traugott Ochsner zum Helden, der in die Dorflehrerin Johanna verliebt ist und mit mehreren Unternehmungen seine Liebe legitimieren will. Eine davon ist die Teilnahme an dem Festspiel in einer wichtigen Rolle. Zuerst scheint alles nach Wunsch zu gehen, aber dann nimmt ihm der Autor-Regisseur Güttikofer plötzlich die Rolle weg, weil sich dessen Zechfreund, der Advokat Bollmann, in die Lehrerin verliebt hat. Verzweifelt über den Doppelverlust der Geliebten und der Rolle, treibt Traugott ein anderes Projekt voran und kündigt auf den Tag der Festspielpremière ein "Kunst- und Schaufliegen"[9] mit einer selbstgebauten, motorlosen Flugmaschine an. In der Nacht vorher brennt aber der Schuppen mit dem Segler ab, und Traugott beschließt, nach Kanada auszuwandern.

Soweit der rote Faden; nun aber zum Festspiel im Roman. Darin ist ausführlich vom Autor, von der Entstehung des Stücks, von den Proben und von der Reklamearbeit mit Hilfe der Presse die Rede.

1. Der Autor

Bei seiner Rückkehr aus dem Militärdienst versucht sich Traugott in einem Gespräch mit dem Pfarrer an Güttikofer, den Autor und Regisseur des Festspiels, das im Dorf inszeniert werden soll, zu erinnern. Der Pfarrer sagt ihm, daß er wie Traugott selbst im Militär Korporal geworden sei. Traugott entsinnt sich jetzt, aber "Armee und Unteroffiziersrang haben ihn nicht zu halten vermocht, bald darauf war Güttikofer bei einer fahrbaren kinematographischen Anstalt beschäftigt worden."(61) Er hielt Vorträge über Afrika, wohin er nie seinen Fuß gesetzt hatte, er war Kandidat der Theologie, arbeitete für das Missionssekretariat und hatte dabei Einnahmen veruntreut. Der Pfarrer verteidigt seine "Künstlernatur", "unruhiger Most muß erst gären, ehe er sich klärt"(62). Das positive Urteil des Pfarrers wird schnell relativiert, indem dieser als etwas naiv hingestellt wird. Güttikofer ist nämlich kein Neuling, er hat schon drei Festspiele verfaßt, die auch aufgeführt wurden und wirtschaftlichen Erfolg hatten, wofür er jeweils zwei- bis

dreitausend Franken bekam: "Umsonst macht er nichts, er hat ganze Gedichte, Aphorismen und Sentenzen in seiner Schublade, die ihm nichts einbringen, da hat er ein Recht, sich an seinen Dramen schadlos zu halten."(63)

Auch der mit Traugott befreundete Tierarzt hält keine großen Stücke auf Güttikofer, er meint, "daß er ein Lausejunge sei, der weder der Familie noch der Heimat viel Ehre mache"(73).

Güttikofer hat den Auftrag, ein Festspiel zu schreiben, vom "Präsidenten des Verkehrskomitees"(63) - damals der Name für das Tourismusbüro - erhalten, und von ihm läßt er sich das Honorar garantieren, auch wenn es wegen schlechter Witterung zu keiner Aufführung kommen sollte.

Dann macht sich Güttikofer an die "Untersuchung des Spielermaterials"(65), und zwar noch bevor das Stück geschrieben ist, denn er hat ja gewisse Erfahrungen gemacht: "Er will nicht nocheinmal ein Märchenspiel um die Gestalt eines Riesen herum schreiben, um vielleicht festzustellen, daß sich keiner findet, der um Haupteslänge über die andern herausragt; vor allem, er will nicht, wie ihm das in Fehraltorf passiert ist, eine wilde Hexe in den Mittelpunkt seiner dramatischen Bemühungen rücken, um dann auf den Widerstand jeder Jungfrau zu stoßen, der diese Rolle angeboten wird."(ib.) Wichtig ist, Söhne und Töchter von Honoratioren als Darsteller zu gewinnen, "nicht nur ist der Besuch größer, die Ausgaben verringern sich, die Leute lassen sich gerne ihre eigenen Kostüme machen, ... sie bringen Wurst und Brötchen zu den Kindervorstellungen und Hauptproben mit, müssen nicht aus der gemeinsamen Kasse verpflegt werden; zudem gewinnt Güttikofer dadurch Zugang zu den besseren Häusern."(65f.)

2. Die Entstehung des Stückes

Güttikofer versucht, während eines Ganges auf einen Hügel über dem Dorf, seinem Heimatdorf, die "historisch-geographischen Fäden" aufzugreifen(74), aber das ergibt nichts. Dann informiert er sich beim Pfarrer und beim Lehrer über wichtige historische Ereignisse, aber was er hört, verwirft er: "Pfahlbauer, ich kann doch kein Stück auf eine Pfahlbaute auftürmen, die Leute waren viel zu primitiv, fraßen gemähtes Korn, schliffen an ihren Kieselsteinen, bohrten einen Einbaum aus"(75). Daß er deshalb gezwungen ist, Archivstudien zu machen, gefällt ihm gar nicht. Vorerst richtet er sich in einer zweifelhaften Pinte ein, "dem Nest ein Festspiel auf den hageren Leib zu schreiben"(76), was natürlich im Dorf nicht gern gesehen wird. Dann streut er das Gerücht aus von einem Ruf, "für den Sängertag der Kantonshauptstadt ein Festspiel zu schreiben und einzustudieren"(97), worauf der Verkehrsverein prompt eine finanzielle Zulage offeriert. Endlich beschließt auch die Gemeinde-Versammlung die Durchführung des Spiels. Ein Ausschuß, bestehend aus dem "Lehrer, dem Pfarrer und noch einigen Herren"(99), soll das fertige Stück begutachten.

Vom Text oder vom Inhalt des Spiels finden wir im Roman nur wenige Spuren: Die Rolle von Traugotts Freundin Johanna wird als "Agnes von Brunnenthal"(158) angegeben, einer ihrer Aussprüche ist "Alles, das Leben, nur nicht meine Ehre!"(ib.), die Rolle, die Traugott anfangs zugesprochen wird, ist "Caspar von Blumenthal"(167).

3. Die Proben

Daß es im Ernst mit den Proben losgeht, zeigt Güttikofers Erscheinen im Künstleraufzug an: Er "lief seit ein paar Tagen in einer hellen karierten Hose umher, mit schlappenden Sandalen und einem weit hinaus schwingenden Hut."(108) Ein Bürger äußert

sich wie folgt über den Probenbeginn: "'Jeden Abend ist ein Gelärm in dem Wäldchen hinter meiner Wiese; was da probiert wird, kann man sich ja ausdenken, und dem Gejuchz und Gerufe nach passen die Maße schön ineinander.'" Auch Traugotts Freund Windler sprich in diesem Sinne von "Schauspielerzigeunerwesen"(99). Beides sind typisch puritanische Äußerungen gegen das Theater.

Bald beginnen die eigentlichen Proben des l. Akts in der Turnhalle, wo eine kleine Probenbühne errichtet worden ist. Vor dem Gebäude herrscht großer Betrieb und Verwirrung, in die eine Stimme aus einem Megaphon Ordnung zu bringen versucht. Ritter kontrollieren den Eingang, aber sie und der Betrieb draußen sind nur als Reklame zu verstehen. Dann tritt Güttikofer auf: Er "stand in der Mitte des Saales, breitspurig, die Hände in den Hosentaschen, das Genick steif aufwärts gerichtet. Traugott wußte nicht, daß der Dichter auf eine Inspiration, einen Geistesblitz wartete ..."(171). Die Spieler behandelt er von oben herab, Traugott nennt er "ein form- und manierloses Exkrement dieser ländlichen Gegend, das eine Kröte im Halse sitzen und als Sippenerbschaft noch ein paar andere Sprachfehler mitbekommen hat."(172) Dann wird Wein offeriert, der aus dem zu erwartenden Reingewinn bezahlt wird. Zuerst finden nun "Ausscheidungskämpfe für die Schlacht" statt, "welche zu gegebener Zeit auf der Bühne toben sollte"(172). Dann müssen Mädchen in Trachten vortanzen, denn "das Schauspiel forderte da und dort seinen Reigen"(173); auch über sie macht Güttikofer beleidigende Bemerkungen: "Wenn zwei bockige Kühe aufeinander klettern, da drehen und hopsen sie von selbst herum" (173), aber dann gibt er sich plötzlich galant und hält schließlich einen Vortrag über das "Wesen der Choreographie"(174f.).

Es folgen Einzelproben für "Rollenaspiranten, die sich in einer selbstgewählten Glanzadresse zu zeigen hätten"(175). Die beiden Protagonisten, Johanna und der Advokat, spielen "sehr schnell, fließend, graziös"(178) eine Szene, die von Güttikofer hoch gelobt wird.

Zum Schluß zieht man wieder theatralisch in die Wirtschaft aus, was nochmals der Reklame dienen soll.

In der folgenden Probe werden die Ergebnisse der Prüfungen bekanntgegeben: erst die Namen der ausgewählten Kämpfer; darauf die der Reigenmädchen, die alle angenommen sind, "alle ... haben so viel Anmut, Beweglichkeit und Gelenkigkeit an den Tag gelegt" (183). Dann folgen die weiblichen Hauptrollen, natürlich ist Johanna dabei, aber bei den männlichen entsteht große Verwirrung, wobei dann eben Traugott seine Rolle nicht bekommt und mit einer Nebenrolle vertröstet wird, mit einem Boten. Als Prüfung soll er nun dessen Bericht lesen, aber er ist zu empört, um es gut zu machen; Güttikofer stellt ihn schließlich ab, hier sei "kein Ausstellungslokal für verunglückte Visagen"(185).

Da Traugott seine Rolle nicht bekommt, verzichtet auch Johanna auf die ihre, schon laufen wilde Gerüchte um, und der Probenbetrieb erfährt eine Unterbrechung. Dem Pfarrer gelingt es dann, die Lehrerin für die Rolle zurückzugewinnen.

Güttikofer will die weiteren Proben im Freien in die Nacht verlegen, damit nicht zu viele Leute sich das Stück schon jetzt als Zaungäste ansehen. Traugott übernimmt aus gutem die Beleuchtung mit Karbidlampen, die bis auf eine kleine Panne funktioniert, und er ist zuerst auch froh, "weil nun nach allem Streit und Trotz doch friedliche Mitarbeit auch ihn in das große gemeinsame Unternehmen einordnet."(200) Bei der zweiten Nachtprobe entsteht aber ein nicht zu behebender Lichtausfall, und der Advokat macht

freche Bemerkungen gegen Traugott, der ihm eine Ohrfeige gibt. Traugott versucht, sich zu entschuldigen, aber man sagt ihm, "daß die Spielleitung nichts mehr mit ihm zu tun haben wollte"(210).

Am Tag vor der Aufführung leitet Güttikofer noch eine Extraprobe für die Reigenmädchen, sie sind "lange nicht so talentiert, wie er ihnen gesagt hat, im Gegenteil, fürchterlich plump hopsen sie noch herum"(223).

4. Das Festspiel und die Presse

Das Lokalblatt, dessen Drucker zugleich sein Redaktor ist, berichtet laufend "über den erstaunlichen Fortschritt der Proben"(177). Auch der Lehrling wird als Sammler von Informationen eingesetzt. Wenn der Buchdrucker einmal nichts über das Festspiel bringt, droht man ihm mit dem Entzug der Inserate, also schreibt er manchmal an den Haaren Herbeigezogenes: "Das Spritzenhäuschen ist neu gestrichen worden, der Dorfpolizist hat eine Extrasonntagsuniform bekommen, der ... Dorfbrunnen wird abgelassen, ausgekratzt, wieder gefüllt"(192). Wichtiger ist der beim Bahnhof aufgestellte Triumphbogen, und daß auf dem Marktplatz die große Bühne errichtet wird "und vor ihr ein Amphitheater, das erste, das der Buchdrucker sieht, ... auch das weiß er, daß Unglücksfälle vorgekommen sind, Gerüste stürzen zusammen"(193). Den Hinweis auf die Gefährlichkeit der Zuschauer-Tribünen sieht Güttikofer natürlich nicht gerne, und Traugott versucht dann, die Spannungen zwischen den beiden auszugleichen.

Nachdem Traugott aus dem Spiel hinausgeworfen ist, soll der Buchdrucker eine Erklärung Güttikofers gegen den Entlassenen drucken. Nun ist er im Dilemma, ob er das seinem Freund zumuten oder die Inseraten-Aufträge Güttikofers verlieren will, aber tapfer zerreißt er dessen Erklärung. Zum Trost gibt ihm Traugott ein Inserat für sein "Kunst- und Schaufliegen"(212) auf. Die Aufmerksamkeit des Dorfes wendet sich deshalb vom Festspiel ab, Güttikofer ärgert sich, aber das dauert nicht lange.

Dann beruft Güttikofer eine große Pressekonferenz für die Redaktoren der umliegenden Lokalblätter ein. "Diese Presseeinladungen sind seine Idee, früher hat es sowas nicht gegeben, man ist hingegangen oder zuhause geblieben und hat den Schullehrer um einen Bericht gebeten."(218) Zuerst gibt es einen Imbiß, Blumen sind auf dem Tisch, ein Exemplar des nun gedruckten Festspiels, eine Freikarte. Die Presseleute fragen nach dem abwesenden Buchdrucker, Güttikofer nennt ihn in seiner Antwort "Rindvieh"(ib.). Von der Wirtschaft führt er dann die Teilnehmer zur Bühne, zeigt ihnen "die Treppen, die symbolische Bedeutung haben"(219). Er will noch einen Vortrag halten, aber die Redaktoren laufen ihm weg zum Buchdrucker, der seinen Kollegen erklärt, warum er nicht eingeladen worden sei, und sie zum Schuppen mit Traugotts Flugzeug führt.

5. Die Aufführung

Die eigentliche Aufführung des Spiels wird nur indirekt geschildert, und auch das nur durch die Wahrnehmungen derer, die nicht dabei gewesen sind. Das Wetter ist aber gut, und der Buchdrucker hört von zu Hause "einen Orkan von Beifall"(227). Dann sieht er von seinem Fenster, wie Güttikofer lorbeerbekränzt durch die Straße getragen wird.

In den Wirtschaften wird das Stück viel gelobt, nur gelegentlich werden die historischen Fahnen als unecht kritisiert, und "einer der Krieger hat einen Helm aufgehabt, das war bestimmt nur eine zurecht gedrückte Blechschachtel"(229). Sonst aber wurde Güttikofers "Ruhm und Preis ... überall gesungen"(231).

Dieser setzt dann das Gerücht einer "Neueinstudierung" für die zweite Aufführung

in Umlauf. "Daran war natürlich kein wahres Wort, alles was getan wurde, war eine lärmige Zusammenkunft jeden Abend, bei der mehr zum Gaudium als zum Studium einige Szenen abgehaspelt wurden."(231)

Was hat Hermann Boeschenstein nun zu dieser ausführlichen Darstellung der Festspiels - sie zieht sich durch zwei Drittel des ersten Romanteils - oder besser gesagt seiner Vorbereitung bewogen? Als erstes wurde schon erwähnt, daß es ein Teil von Traugotts Bankrott ist, der seine Auswanderung motiviert.

Zweitens ist die satirische Schärfe nicht zu übersehen, mit der der Autor und Regisseur Güttikofer gezeichnet wird. Er ist, kurz gesagt, ein Charakterlump, der sich als Dichter und Künstler aufspielt, dem es aber nur ums Geld geht, der seine Mitmenschen meist von oben herab und oft zynisch behandelt. Es scheint sich dabei um eine Satire auf einen Zeitgenossen Boeschensteins zu handeln, - er bleibe hier ungenannt - nämlich auf den Autor des Steiner Festspiels *No e Wili*, dessen Uraufführung, wie schon erwähnt, 1923 stattfand.

Und warum machte Boeschenstein diesen Angriff auf den acht Jahre älteren Verfasser dieses immerhin noch heute alle fünf Jahre aufgeführten Stückes? Wohl weil der moralisch angeschlagene und aus seiner akademischen Laufbahn geworfene Mann sich als Künstler und Dichter aufspielte und dabei sogar Erfolg hatte. Daß hier auch etwas "Berufsneid" mitspielte, wage ich nicht zu behaupten, aber man darf nicht vergessen, daß Boeschenstein in dieser Zeit noch mit dem Dichterlorbeer liebäugelte, war er doch 1921 mit dem expressionistischen Roman *Die Mutter und der neutrale Sohn* hervorgetreten.[10]

Das Satirische ist übrigens ein Zug, der in "Traugott Ochsner" noch gelegentlich wiederkehrt, ein Zug, der sich nach dem 2. Weltkrieg in den milderen Humor, oder wie Symington es formuliert hat, in die "sanfte Satire"[11] umwandelt. Das im Roman aufgeführte Stück selbst ist jedoch kaum identifizierbar. Es trägt allgemeine Züge des lokal-historischen Festspiels,[12] mit Reminiszenzen aus Schillers *Wilhelm Tell* und den Ritterspielen des 19. Jahrhunderts.

Eine weitere Absicht Boeschensteins ist es wohl, das Festspiel als Teil des dörflichen oder kleinstädtischen Lebens darzustellen. Kleinstädtisches Festleben hat er später in der Erzählung *Im Roten Ochsen*[13] nochmals geschildert, aber das Festspielmotiv kommt darin überhaupt nicht vor - er wollte nicht mehr auf die Personalsatire zurückkommen.

In den frühen Vierzigerjahren hat Boeschenstein den Roman, von dem die Rede ist, weggelegt und arbeitete von 1943 bis 1947 als Direktor der Kriegsgefangenenhilfe. Dann versuchte er eine Umarbeitung dieses Romans, der er bei erneuter Aufnahme anfangs der Achtzigerjahre den Titel "Rucksackroman" gab.[14] Auch die 1974 erschienenen Kurzgeschichten *Unter Schweizern in Kanada* sind wohl in den Fünfzigerjahren entstanden, ebenso die ersten Theaterstücke, von denen jetzt noch kurz die Rede sein soll.

III. Meines Wissens befinden sich im Nachlaß fünf Theaterstücke. Eines davon, "Bachab", eine Komödie über die Verwerfung des Frauenstimmrechts in der Schweiz, ist nicht druckreif. Weiter gediehen ist die "Schweizerische Komödie".

In diesem Stück unternehmen drei Schweizer eine Radtour nach Süddeutschland,

um all das zu tun, was sie in der Schweiz nicht tun können: Hui wird Student, Beerli wird ein Held, indem er dem Reichspräsidenten unabsichtlich das Leben rettet, der dritte hält sich in einem Dauerrausch. Die Konfusion erreicht den Höhepunkt, als die vom Schweizerpfarrer und dem -Konsul herbeigerufenen Frauen eintreffen und man feststellt, daß das Geld für die dreiwöchige Zeche verschwunden ist. Hui gesteht endlich, daß er es an sich genommen hat, und man fährt auf ein Dorf, um Beerlis Heldentat zu feiern.

Drei andere Stücke haben sich druckreif im Nachlaß gefunden. Im ersten, "Seefahrt tut not. Eine Parabel", fahren zwei Schiffe durch den Ozean der Zeit und landen auf einem schönen Kontinent, der mit griechischen Helden bevölkert ist. Unter den Ankömmlingen ist der Admiral, der eher die Welt in die Luft sprengen würde, als daß er seine Macht beschränken ließe; ein anderer, der religiöse Fanatiker Emil, ist bereit, ebensoviel Unheil zu stiften. Daneben gibt es die, die die Welt nehmen, wie sie ist, ihre Schönheiten schätzen und mit wenig zufrieden sind.

Das zweite druckreife Stück ist "Eulenspiegel in Babylon. Ein Traumspiel". Drei Freunde begegnen sich im Traum im Orient. Der neugebackene Lehrer Michel will hier die Menschheit leiten, provoziert aber einen Krieg, durch den Babylon vollständig zerstört wird. Die wenigen Überlebenden treffen sich auf Achmeds Bauernhof, der verschont worden ist. Hier wollen sie der Welt eine neue Verfassung geben, aber keiner hat aus dem Krieg gelernt: Der General will Krieg, die Bankiers wollen Profit. Weder Philosophie noch Religion oder Sozialismus verhindern, daß alles wieder von vorn beginnt. Trotz dem ernsten Inhalt wird der Zuschauer meistens lachen über die Parodien, die absurden Situationen und die Anspielungen auf Zeitereignisse. Die orientalische Einkleidung und die oft poetische Sprache erinnern an Dürrenmatts frühes Stück *Ein Engel kommt nach Babylon* (1953-54).

Das dritte der druckreifen Stücke ist das 1988 von Rodney Symington herausgegebene *Dreimal Stiftungsfest oder der Zürihegel*[15] - ein Zürihegel ist ein typischer Großsprecher aus Zürich. Das Stück stellt, wie es der Titel verspricht, in seinen drei Akten das 10., das 35. und das 50. Stiftungsfest eines Quartiervereins einer Schweizer Stadt - wohl Schaffhausens - in den Jahren 1912, 1937 und 1952 dar. Bei jeder Feier geht es um die Festrede - das Motiv kennen Sie aus Gottfried Kellers *Fähnlein der sieben Aufrechten*. Der Redner der ersten Feier entweicht kurz vorher nach Amerika, vor der Feier von 1937 streiten sich die konservativen Bürger mit den Anhängern der Nationalen Front, dem Pendant zur deutschen NSDAP, im Stück die Ruck-Zuck-Leute genannt, über die Rede und den Redner. 1952 kommt der Sohn des Auswanderers zurück, um die Scharte seines Vaters auszuwetzen und die Rede zu halten.

Die Festrednerei wird dadurch *ad absurdum* geführt, daß die Rede zu dritt gehalten wird: Der Heimkehrer gibt in Frack und Zylinder die Optik ab, während der Zürihegel und der Quartiertrottel abwechslungsweise die Akustik der festrednerischen Phrasen liefern - mit Hilfe des Mikrophons.

Das Stück enthält auch Reminiszenzen an Boeschensteins Schauspieler-Lehrzeit in der Form von sinnlosen Sprechübungen, die wohl die ausgeleierte Festrednerei symbolisieren: "Barbara saß nah am kahlen Abhang", "Wie, Sie mischen diese wilden Kirschen?", "Föhren stören Fische, wenn sie röhren";[16] auch die Tellspielmode des 19. und frühen 20. Jahrhunderts tritt im 1. Akt in Erscheinung.

Von den fünf Stücken beschäftigen sich also drei mit typischen Schweizer Themen

und spielen in realistisch gezeichnetem Schweizer Milieu. Diese sind wohl die älteren und eindeutig fürs Laientheater geschrieben. Sie sind vordergründig lustig und witzig, sie haben aber auch, was dem Laienstück oft fehlt, eine tiefere, gesellschaftskritische Bedeutung. Die Stücke der zweiten Gruppe sprechen in poetischer, parabelhafter Weise allgemeinere Probleme unseres Planeten an.

Wenn ich nun zum Schluß ansetze, werden Sie mich enttäuscht fragen, warum ich nichts über die Theaterkritik des bekannten Germanisten Boeschenstein gesagt hätte. Erstens würde es den heutigen Rahmen sprengen, wenn ich noch darauf näher eingehen wollte. Erlauben Sie mir bitte, als zweite Entschuldigung unsern Autor selbst zu zitieren aus dem Buch, das ich für seinen persönlichsten und bedeutendsten Beitrag zur Germanistik halte, aus der *Deutschen Gefühlskultur*:

> Es erschien ratsam, sich an die erzählende Dichtung zu halten, denn die Lyrik wirbelt zuviel persönliches Fühlen auf, das nicht Gemeingut wird, so anregend es wirkt, und das Drama handelt von Konflikten, die sich aus zumeist schon festgelegten Fühlsweisen ergeben.[17]

Das literarische Theater steht also für Boeschenstein hier nicht im Vordergrund; am ehesten sieht er die "Gefühlskultur oder humane Tradition"[18] im Volkstheater bewahrt, im 19. Jh. im Wiener Volkstheater eines Raimund, Nestroy und Anzengruber,[19] wie im 20. in der Renaissance des Volksstückes in den Sechzigerjahren.[20]

Es ist Ihnen unterdessen schon klar geworden, worauf ich hinaus will: Boeschenstein hatte in seinen Studentenjahren einen kurzen Flirt mit der hohen Kunst - er wollte tragischer Charakterdarsteller werden, er schrieb einen Roman im neusten, expressionistischen Stil. Aber dann kam er mit der Tradition des Volkstheaters in Kontakt, und schon damals muß er das Fehlen guter neuer Volksstücke bedauert haben. Die Lücke begann er allerdings erst einige Jahrzehnte später zu schließen, indem er die erwähnten fünf Komödien schrieb. Von dem weit ausladenden Auswanderer-Roman ist der Weg zu den prägnanten Dialogen der Theaterstücke weniger weit, als man denken könnte, wenn man die Dialoge des Romans kennt.

In der Zwischenzeit betätigte sich Boeschenstein weiter als Erzähler, und so entstand unser "Traugott Ochsner", ein Volksroman im besten Sinne, zu dessen realistischem Stil auch die Darstellung des Volkstheaters gehört.

Theater im deutschen Roman - das gibt es schon seit dem ersten *Wilhelm Meister*, in der Form der Tellspiele in Kellers *Grünem Heinrich*, und auch nachher noch oft. Bildungsmacht ist das Theater für Traugott allerdings nicht mehr, oder höchstens im negativen Sinne: Infolge des Hinauswurfs aus dem Festspiel lernt er das Leben besser kennen, seine Liebe wird er in Kanada in vertiefter Dimension wieder gewinnen.

Auch die Kurzgeschichten von 1974 schließen als moderne Kalendergeschichten an die volksliterarische Tradition eines Hebel, Gotthelf, Auerbach und Anzengruber an.[21]

Man kann also die gesamte poetische Produktion Boeschensteins, mit Ausnahme des expressionistischen Romans von 1921, als Volksliteratur bezeichnen; wenn diese, wie im hier betrachteten Auswandererroman, sich selbst zum Gegenstand nimmt, ist dies nur konsequent.

Anmerkungen

1 *Dreimal Stiftungsfest oder Der Zürihegel*. Hg. und eingeleitet von R. Symington (Toronto: German-Canadian Historical Association, 1988).

2 "Weg mit den Grillen und Sorgen ...", *125 Jahre Scaphusia 1858-1983*. Erinnerungen an die Aktivzeit. Hg. K. Bächtold (Schaffhausen: Scaphusia, 1983), S. 16. - Zur Biographie vgl. H. Milnes, "Hermann Boeschenstein", *German Life and Letters*, 23 (1969-70), S. 1-6, und A. Arnold, "Hermann Boeschenstein: A Swiss among Canadians", *The Old World and the New*. Literary Perspectives of German Speaking Canadians. Ed. W.E. Riedel (Toronto: University of Toronto Press, 1984), S. 165-84. Eine ausführliche Biographie fehlt noch.

3 *Jahresbericht der Kantonsschule Schaffhausen 1919/1920* (Schaffhausen: Buchdruckerei H. Meier, 1920), S. 15.

4 H. Boeschenstein, "Vorwort 1982", *Die Mutter und der neutrale Sohn*. Hg. A. Arnold (Bern: P. Lang, 1984), S. 9. Bei diesem "Vorwort" handelt es sich um eine chronologische Tafel der Lebensdaten mit anschließender Autobiographie der Kindheit und Jugend (S. 9-22).

5 Gespräche mit Dr. H. Stihl, Stein am Rhein, 23.5.1985 und 12.8.1987.

6 Wie Anm. 5.

7 H. Waldvogel, *No e Wili* (Stein am Rhein: Buchdruckerei Fischli, 1924).

8 Handgeschriebenes Manuskript von 1118 Seiten im Besitz der Nachlaßverwalterin G. Knighton-Boeschenstein, mit deren freundlicher Erlaubnis ich zitiere. Da Boeschenstein dem Roman keinen Titel gegeben hat, verwende ich dazu den Namen des Helden.

9 H. Boeschenstein, "Traugott Ochsner", S. 212. Die Seitenzahl des Ms. erscheint von jetzt an in Klammern im Text.

10 H. Boeschenstein, *Die Mutter und der neutrale Sohn* (Leipzig: Xenien-Verlag, o.J.[1921]). Der Titel in Anm. 4 ist ein Neudruck.

11 *Stiftungsfest* (Anm. 1), "Einleitung", S. 13.

12 Zum Festspiel in der Schweiz vgl. *Das Festspiel: Formen. Funktionen. Perspektiven*. Hg. B. Engler und G. Kreis. *Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur* (Willisau: Theaterkultur-Verlag, 1988).

13 *Im Roten Ochsen*. Geschichte einer Heimkehr (Schaffhausen: Meier, 1977).

14 Vgl. H. Boeschenstein, "... nicht nur die schönen Worte ins Maul und die fruchtbaren Gedanken ...", Hg. A. Arnold, *Seminar*, XIX, 1 (Febr. 1983), S.1.

15 *Stiftungsfest* (Anm. 1).

16 Ibidem, S. 34, 36, 63.

17 *Deutsche Gefühlskultur*. Studien zu ihrer dichterischen Gestaltung. 2 Bde. (Bern: Haupt, 1954 und 1966), II, 7.

18 Ibidem.

19 Ibidem, II, 78-86.

20 H. Boeschenstein, "Geschichte der modernen deutschen Literatur", zitiert nach R. Symington, *Stiftungsfest* (Anm.1), "Einleitung", S. 12.

21 Vgl. E. Gallati, "Zu H. Boeschensteins *Der Horcher an der Wand*", *German-Canadian Yearbook*, VIII (1984), S. 204f.

ANGLIZISMENLISTE FÜR DEUTSCHLEHRER

Dunja Schelper, étudiante diplomée, Université Laval

Die ersten englischen Einflüsse auf die deutsche Sprache kamen mit der angelsächsischen Mission ab dem 8. Jahrhundert. Es handelte sich hierbei vorwiegend um Lehnprägungen im kirchlichen Bereich. Zusätzlich waren ab dem 13. Jhd. ein paar Schiffahrts- und Handelsausdrücke übernommen worden. Der große Entlehnungsstrom begann jedoch erst im 17. Jahrhundert, als England durch seine politischen Umwälzungen, insbesondere die Bürgerliche Revolution 1642-1648, die Hinrichtung Karls I. 1649, Cromwells Republik 1649-60 und die zweite ("Glorious") Revolution 1688 für den Rest Europas interessant wurde. Die Entlehnungen dieser Epoche stammen hps. aus dem geistigen Bereich, dem Gesellschaftsleben, dem Rechts- und Staatswesen.
Durch das Anwachsen des britischen Kolonialreiches, die Industrielle Revolution, die Errungenschaften der englischen Wissenschaft und die Entwicklung des Zeitungswesens gewann England mehr und mehr an Ansehen.
Die Entlehnungen des 19. Jahrhunderts stammen vorwiegend aus praktischen und technisch-materiellen Gebieten (z. B. Eisenbahn)
Mitte 19. Jhd. begannt der Einfluß des amerikanischen Englischs. Mit dem 1807 in Nordamerika gebauten Dampfschiff waren die Amerikaner zum ersten Mal der Alten Welt mit einer bedeutenden Erfindung voraus. Nach dem Kampf gegen

Fremdwörter während des I. Weltkrieges setzte gleich 1919 eine erneute Welle englischen Einflusses ein, diesmal allerdings schon mit starker amerikanischer Beteiligung. Besonders seit 1945 nimmt der Entlehnungsstrom von Amerikanismen unablässig zu.

Die deutsche Sprache ist hierin natürlich kein Sonderfall, sondern lediglich ein Beispiel für ein internationales Phänomen, bedingt durch das Prestige der USA, den Aufstieg des Englischen als Weltsprache in Politik, Technologie, Wissenschaft und Kultur sowie durch die Verbreitung amerikanischer Lebensart (Musik, Fernsehen, Kino, Werbung). Man könnte in der Bundesrepublik noch andere Gründe geltend machen, wie z.B. die Anwesenheit amerikanischer Truppen, einen durch das Sieger/Besiegten-Verhältnis in den Nachkriegsjahren ausgelösten Minderwertigkeitskomplex oder sogar das in der Geschichte immer wieder auftauchende gestörte Verhältnis der Deutschen zur eigenen Sprache.

Wenn man jedoch den Blick auf andere Staaten erweitert, die erwähnte Probleme nicht haben, bemerkt man, daß überall derselbe Zustrom von Amerikanismen stattfindet. Die genannten bundesrepublik-spezifischen Gründe können also keine Geltung (mehr) haben. Neben den oben erwähnten internationalen außersprachlichen Gründen ist vor allem die Klangwirkung des Englischen von Bedeutung. Was Wolfram Wilss (1966 : 42) für das Deutsche schreibt, gilt genauso für andere Sprachen:

> " Von der englischen Sprache geht auf die deutsche eine sich rationaler Analyse weithin entziehende, fast magische Suggestivkraft aus, die dem angloamerikanischen Fremdwort mühelos den Vorrang vor dem entsprechenden,

> inhaltlich gleichwertigen, aber, wie man glaubt, weniger eleganten deutschen Wort sichert."
> (Wolfram Wilss (1966): "Der Einfluß der englischen Sprache auf die deutsche seit 1945", Beiträge zur Linguistik und Informationsverarbeitung 8, 30-48)

Zusätzlich gibt es innersprachliche Gründe, die das Englische als hervorragende Gebersprache auszeichnen: seine günstige morphologische Struktur, die Abschleifung der meisten indogermanischen Grammatikkategorien, der Mischsprachencharakter mit seiner Integration von lateinischen und griechischen Wortschätzen, durch den englische Entlehnungen jeder Sprache leicht zugänglich sind. Gesetze und Verordnungen helfen nicht, wie sich bei solchen Bemühungen in Frankreich (Gesetz über den Gebrauch der französischen Sprache, 1975) und in Québec (loi 101, 178) gezeigt hat, denn Entlehnungsprozesse sind ein normaler Bestandteil von Sprachentwicklung und lassen sich nicht durch staatliche Eingriffe aufhalten. In den deutschsprachigen Staaten gibt es ohnehin keine offiziellen (staatlichen) sprachpflegerischen Einrichtungen und demgemäß weder ein Verbot der Benutzung bestimmter Wörter noch Listen von vorgeschriebenen Ersatzausdrücken. Anglizismen werden in den meisten Fällen unverändert übernommen. Gerade bei neuen Terminologien dient diese Vorgehensweise der internationalen Verständigung.

Für die deutsche Germanistik sind Anglizismen kein Thema, denn diachrone Sprachbetrachtung ist z. Z. nicht in Mode. Anglizismen zu kritisieren, verstößt gegen den guten Ton und wird schnell als nationalistisch interpretiert.

Unter so günstigen Voraussetzungen ist es verständlich, daß jedes Jahr neue Anglizismen im deutschen Sprachgebrauch auftreten, von denen viele fester Bestandteil der deutschen Lexik werden. Es handelt sich dabei sowohl um reine Wortentlehnungen, unverändert ('Aerobics') oder verändert ('gestreßt', 'ausgeflippt'), als auch um Hybride ('Jogging-schuhe'), Lehnübersetzungen bzw. -übertragungen ('Elektronengehirn'), Lehnbedeutungen ('Europa-Gipfel') oder sogar sogenannte 'Scheinentlehnungen', im Deutschen mit englischem Morphemmaterial gebildete Wörter, die im Englischen in dieser Form nicht vorkommen ('Showmaster' [für englisch 'MC', 'Host'], 'Dreßman', 'Pullunder', 'Twen', 'Texter', vgl. französische Scheinentlehnungen, wie z. B. 'Blamage').

Der englische Einfluß nach 1945 betrifft hps. die materiellen Aspekte des Lebens und weniger die geistigen. Die Haupteinflußgebiete sind: (1) Werbung, (2) gesellschaftliches Leben, Unterhaltungsindustrie, (3) Wirtschafts- und Geschäftsleben, Finanzen, (4) Technik, Industrie, (5) Wissenschaft, (6) Sport, Freizeit, (7) Presse, Literatur, (8) Politik, (9) Luftfahrt, Militärwesen, (10) Mode, (11) Nahrungsmittelindustrie, (12) Tourismus.

Die Benennung deutscher Produkte mit englischen Namen ist beliebt, weil sie die Kaufkraft erhöhen. Neue Einrichtungen werden mit Aussicht auf größeren Erfolg englisch benannt ('Body-Shaping', 'Park-and-Ride', 'Mini-Car').

Ob man diese Entwicklung gut heißt oder nicht - fest steht, daß man die neuen Bestandteile der deutschen Sprache nicht ignorieren darf, möchte man ein zeitgemäßes Deutsch sprechen und nicht den Anschluß an die deutsche Sprache verlieren. Diese Gefahr besteht natürlich vor allem für Deutschsprachige im Ausland, denn selbst regelmäßige deutsche Zeitungslektüre und gelegentliche Kurzaufenthalte in deutschsprachigen Staaten sind kein Ersatz für die dauerhafte, aktive Teilnahme an der gesprochenen Sprache innerhalb der deutschen Sprachgemeinschaft. Dies ist sicher nicht für jeden Einzelnen eine Tragödie, wird aber zum Problem, sobald es sich um Deutschlehrer handelt, die ihren Schülern ja ein modernes Deutsch beibringen sollen. Nach jahrelangem Auslandsaufenthalt sind sie jedoch unsicher in der Anwendung von jeglichen Neologismen, von denen wiederum die Anglizismen die größte Gruppe bilden. Dabei handelt es sich nicht nur allein um neue Entlehnungen, sondern auch um die Wortfeldverschiebungen, die die Entlehnungen in der Zielsprache verursachen, Bedeutungsveränderungen denotativer ('Bowle', 'Punch', 'Oldtimer', 'Slip', 'Box') und konnotativer Art ('Job', 'Boß', 'killen') , die manche Anglizismen im Deutschen durchmachen (vgl. dt. ≠ frz. 'Visage', 'salopp'). So müssen Bedeutungserweiterungen ('Start' i. S. v. engl. 'take-off', 'launch', 'Set' i. S. v. engl. 'place-mat', 'kit') und Bedeutungseinengungen ('Boots' z. B. bezeichnet im Deutschen nur eine bestimmte Art von robusten, meist geschnürten Halbstiefeln; 'Baby', 'City',

'Swimming-Pool', 'kicken') gerade bei Deutschlehrern im englischsprachigen Raum Unsicherheiten wecken. Es besteht die Gefahr, neue Anglizismen wörtlich zu nehmen. Ein 'Mini-Car' ist nicht unbedingt ein kleines Auto ! Dies alles kann zu Unterrichtsfehlern führen. Dazu kommen Unterschiede in stilistischer und sprachsoziologischer Geltung sowie Besonderheiten im DDR-Gebrauch ('Dispatcher', 'Broiler', 'Meeting', 'Intershop'), in Österreich und in der Schweiz. Auch die grammatische Angleichung von Anglizismen an das deutsche Sprachsystem, wie Genuszuordnung, Deklinationsklasse u. ä. muß berücksichtig werden.

Einmal in eine Sprache eingetreten, ist eine Entlehnung den Regeln dieser Sprache unterworfen. Dieses betrifft sowohl die Produktivität, als auch die mögliche Abschaffung: Der Gebrauch von Anglizismen, die im heutigen Deutsch nicht mehr benutzt werden, weist den Sprecher unweigerlich als jemanden aus, der nicht mit der Zeit Schritt hält (z. B. 'Butterfly', 'Nurse', 'Jukebox', 'Hot Pants', 'Dufflecoat', 'Sit-in', 'Nanni', 'Ma'm', 'Pumps', 'Impeachment', 'Appeasement').

Deutschlehrer im Québecer Raum haben noch dazu ein ganz anderes Problem. Sie müssen zwischen der hiesigen Abwehrhaltung gegen Anglizismen und dem deutschen eher positiven Standpunkt unterscheiden und sich der Frage stellen, ob es legitim ist, im Deutschunterricht englische Ausdrücke zu lehren, wenn diese feste Bestandteile der deutschen Sprache sind. Ein in Québec abgelehntes englisches

Wort besitzt u. U. keine deutsche Entsprechung, da es als eine neue Erscheinung unverändert aus dem Englischen übernommen wurde (z. B. 'AIDS' - 'SIDA').

Es gibt z. Z. für den deutschen Sprachraum keine brauchbaren Nachschlagewerke für Anglizismen. Das einzige existierende (Neske, Fritz & Ingeborg, Wörterbuch englischer und amerikanischer Ausdrücke, dtv, 1970[1], 1972[2]) ist nicht mehr im Druck. Ein sehr umfangreiches sprachwissenschaftlich ausgerichtetes Wörterbuch von Broder Carstensen ist in Vorbereitung.

Ich habe nun eine 30-seitige Liste der in der deutschen Gegenwartssprache benutzten Anglizismen mit Herkunfts- und Gebrauchserklärungen aufgestellt. Es handelt sich dabei ausschließlich um geläufige Ausdrücke der Allgemeinsprache. Fachsprachen sind ausgeschlossen.

Diese Liste sollte vor allem eine Hilfe für den Deutschunterricht sein.

Sie enthält

1. die Anglizismen in alphabetischer Reihenfolge
2. eine Erklärung, falls dies als notwendig angesehen wird (z. B. 'IATA' - International Air Transport Association; 'H' - Heroin; 'Meteosat' - Meteorogical satellite; 'Schelf' - vom Meer überfluteter Kontinentalsockel)
3. die ursprüngliche Bedeutung, in der das Wort übernommen wurde, falls diese von der heute üblichen abweicht (z. B. 'Freak' - Anf. 20. Jhd. : Clown; 'Run' - urspr. Ansturm von

Farmern auf begehrtes Land; 'trimmen' - urspr. in der Seemannssprache: pflegen und in Ordnung bringen von Schiff und Geräten)

4. Herkunftserklärung, falls nötig (z. B. 'Kordhose' < 'corduroy pants'; 'Keks' < pl. 'cake'; 'IQ' : Rückentlehnung, amerikanische Abkürzung von dt. 'Intelligenz Quotient' des Hamburger Psychologen William Stern; 'made in Germany' : vorgeschrieben für importierte Güter nach dem englischen Merchandise Act 1887; 'biologische Uhr < 'biological clock'; 'der häßliche Deutsche < 'the ugly American')
5. Bedeutungs- und Formveränderungen bei unverändert erscheinenden Wörtern (z. B. 'smoking' < 'smoking jacket', entspr. engl. 'dinner jacket' bzw. 'tuxedo'; 'last not least' : noch im vorigen Jhd. übliche Nebenform von heute im Englischen ausschließlich gebrauchtem 'last but not least'; 'Budget' : frz. Ausspr.; 'Oldtimer' i. S v. engl. 'veteran car')
6. sprachliche Herkunftserklärung, wenn das Wort aus einer anderen Sprache über das Englische ins Deutsche gekommen ist (z. B. 'Bungalow' < Hindi; 'Clan' < Gälisch; 'kiffen', Kiffer' < Arab.; 'managen', 'Manager' < It.; 'Rallye' < frz.; 'Taifun' < chin.)
7. Veraltungen (z. B. 'Flower Power', 'Straps', 'Lunch')
8. Zeitpunkt der Übernahme, wenn es möglich ist, diesen festzustellen
9. Grammatikalische Angaben (Genus, Affixgebrauch)

10. Angabe der Entlehungsart (Wortentlehnung, Lehnbedeutung, Lehnübersetzung etc.)
11. Erklärung von Lehnbedeutungen (z. B. 'praktisch' i. S. v. 'so gut wie', 'fast'; 'Allergie' i. S. v. 'Abneigung'; 'kontrollieren' i. S. v. 'beherrschen'; 'Basis' im militärischen Sinne; 'Papier' i. S. v. 'Schriftstück').

BNQ
000 393 926



acfas

Association canadienne-française pour l'avancement des sciences
2730 Côte Ste-Catherine
Montréal, Québec
Canada, H3T 1B7

Pour commandes téléphoniques: (514) 342-1411

Conception graphique: Michel Lepage