

„Sieh, ich hätte es nicht vermocht,
dir ein Wort zu sagen.“

Monologische Dialoge und Dialogstrukturen in Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘

Norbert Richard WOLF

Abstract

“Sieh, ich hätte es nicht vermocht, dir ein Wort zu sagen.” Monologic dialogues and dialogue structures in Wedekind’s ‘Frühlings Erwachen’

A drama presents a plot which is constituted through dialogues between the characters. This article therefore attempts to explore several instances of dialogue from Wedekind’s ‘Frühlings Erwachen’ by conversational-analytical means; such an approach facilitates a clear description of the characters’ failures in their interactions. This in turn reveals the specific features of literary dialogues from this period, which are constituted in writing and thus precisely planned; an author not only imitates acts and actors via a play’s dialogues, but fundamentally creates and moulds the characters through dialogue.

Key words: dialogue analysis, literary dialogue, conversation analysis

Ein Drama ist ein Text, in dem Figuren auf einer Bühne agieren, miteinander sprechen, agieren, indem sie miteinander sprechen. Das, was die Figuren, die *dramatis personae*, sagen, stammt von einem Autor, nicht von den sprechenden Figuren. Die Figurenrede ist also schriftlich konstituiert, sie kann bis zur letzten Kleinigkeit geplant werden. Jeder Autor eines Dramas ist auf irgendeine Weise bestrebt, natürliche gesprochene Sprache, natürliche Dialoge auf irgendeine Weise, unter irgendwelchen Gesichtspunkten zu imitieren. In diesem Sinn hat Aristoteles (2012:19) immer noch recht, der in seiner ‚Poetik‘ feststellt, dass das Drama die „Nachahmung einer [...] Handlung“ sei, was vor Allem „Nachahmung von Handelnden“ bedeute.

Da im Drama die Handlung in erster Linie durch Sprache vollzogen wird „und nicht durch Bericht“, wie Aristoteles (2012:19) bemerkt, ist es zuvörderst das sprachliche Handeln, das sich im Drama wie im natürlichen Dialog findet. Von da her liegt es nahe, die Dialoge in einem Drama „mit sprachlinguistischen Mitteln“ (Schwitalla/Thüne 2009:45) zu beschreiben. Für einen schriftlich konstituierten Dialog ergibt sich daraus methodisch, dass durch den gesprochensprachlichen Hintergrund die Eigenarten des jeweiligen literarischen Dialogs deutlicher zutage treten, da ja ein

Autor in seinen Dialogen nicht nur Handlungen und handelnde Personen nachahmt, sondern ganz wesentlich kreiert und gestaltet.

Schwitalla/Thüne (2009:49) nennen in Anschluss an Werner Kallmeyer (1985) fünf „Konstitutionsebenen [...], die notwendige Voraussetzungen sind, damit ein Gespräch überhaupt zustande kommt und durchgeführt werden kann“. Diese Konstitutionsebenen oder „Ordnungsstrukturen“ (Schwitalla/Thüne 2009:49) sind: Gesprächsorganisation, Thema, sprachliches Handeln, soziale Beziehungen und (Interaktions-)Modalität.

Im Folgenden werde ich einige Passagen von Dialogen aus ‚Frühlings Erwachen‘ nach diesen Konstitutionsebenen untersuchen; allerdings nicht der Reihe nach, sondern im Sinn einer diskursiven Analyse, die stets am Text entlang vorgeht; immer dann, wenn eine Ebene relevant wird, wird sie zum Gegenstand der Analyse und der Beschreibung.

Zuvor noch einige Daten: Wedekind vollendete sein Drama ‚Frühlings Erwachen‘ zu Ostern 1891; am 20. November 1906 wurde das Stück an den Berliner Kammerspielen mit großem Erfolg uraufgeführt (vgl. Edelmann 2014:199). Die Zitate aus dem Text entstammen der Reclam-Ausgabe von Thorsten Krause (Wedekind 2013). Textrecherchen wurden in der elektronischen Fassung Wedekind (2005) durchgeführt.

Das Stück beginnt mit einem Dialog zwischen Wendla und ihrer Mutter, Frau Bergmann. Der Anfang dieses Dialogs

WENDLA. (1) Warum hast du mir das Kleid so lang gemacht, Mutter?

FRAU BERGMANN. (2) Du wirst vierzehn Jahr heute!

WENDLA. (3) Hätt ich gewusst, dass du mir das Kleid so lang machen werdest, ich wäre lieber nicht vierzehn geworden.

FRAU BERGMANN. (4) Das Kleid ist nicht zu lang, Wendla. (5) Was willst du denn! (6) Kann ich dafür, daß mein Kind mit jedem Frühjahr wieder zwei Zoll größer ist. (7) Du darfst doch als ausgewachsenes Mädchen nicht in Prinzesskleidchen einhergehen.

WENDLA. (8) Jedenfalls steht mir mein Prinzesskleidchen besser als diese Nachtschlumpe. – (9) Laß mich’s noch einmal tragen, Mutter! (10) Nur noch den Sommer lang. (11) Ob ich nun vierzehn zähle oder fünfzehn, dies Bußgewand wird mir immer noch recht sein. – (12) Heben wir’s auf bis zu meinem nächsten Geburtstag: (13) jetzt würd ich doch nur die Litze heruntertreten.

(Wedekind 2013:7)

Der Inhalt dieser Szene ist kurz folgender:

„Frau Bergmann ist der Meinung, dass Wendla aufgrund ihrer körperlichen Entwicklung ein längeres Kleid tragen sollte. Wendla möchte dagegen gerne weiterhin das gewohnte kurze Kleid tragen; sie setzt sich schließlich durch.“ (Möbius 2013:28)

Der Anfang dieses Dialogs beginnt mitten im Gespräch, wir können auch hier von einem Anfang *medias in res* sprechen. Wendla scheint ein Kleid, an das ihre Mutter eine *Litze* genäht hat, nicht zu ästimieren. Sie beginnt den Dialog mit einer *warum*-Frage, die eigentlich die Unzufriedenheit mit dem verlängerten Kleid ausdrückt. Sie sagt dies zunächst nicht direkt, sondern ist bestrebt, noch die brave Tochter zu sein. Deshalb schließt sie ihre Frage mit der direkten Anrede *Mutter*. Andererseits dient die Nachstellung der Anrede der Intensivierung der vorangestellten Sprechhandlung. Damit bekommt auch die *warum*-Frage eine doppelte Bedeutung: Zum einen ist diese Frage wirklich eine Frage, Wendla erkundigt sich nach den Gründen der Mutter. Zum andern sind *warum*-Fragen die „am häufigsten auftretenden syntaktischen Konstruktionen zur Vorwurfsverpackung“ (Günthner 2000:85). Aufgrund der doppelten Funktion dieser Äußerung wird der Vorwurf abgeschwächt, Wendla kann immer sagen, sie hat sich nur nach den Beweggründen ihrer Mutter erkundigt. Gleichzeitig verstärkt die nachgestellte Anrede nicht so sehr die Frage, sondern vielmehr den Vorwurf.

Die Mutter antwortet mit einem Darstellungs- resp. Deklarativsatz,¹ der die erwartete Antwort gibt. Das Ausrufezeichen am Ende des Satzes signalisiert, dass die Sprecherin ihrer Äußerung stimmlichen Nachdruck verleihen will: Die Antwort ist nicht nur die Reaktion auf die Frage der Tochter, sondern auch ein Vorwurf: Das weißt du doch, Wendla.

Wendla zeigt sich uneinsichtig und macht ihrer Mutter den Vorwurf, *das Kleid so lang* gemacht zu haben. Sie tut dies in einem ziemlich komplexen Satzgefüge: Wendla beginnt mit einem einleitungslosen Konditionalsatz mit dem finiten Verb in Spitzenstellung; der Hauptsatz, der das Gefüge abschließt, beginnt aber nicht mit dem Verbum finitum, sondern mit dem Subjektspronomen *ich*. Der Konditionalsatz steht also im Vorvorfeld und bekommt auf diese Weise hörerenlenkende bzw. themensetzende Funktion:

Hätt ich gewusst, dass du mir das Kleid so lang machen werdest, (dann) gilt Folgendes: ich wäre lieber nicht vierzehn geworden.

Das 14-jährige Mädchen spricht ihre Mutter nur noch an, wenn sie über das Kleid spricht. Die Äußerung *ich wäre lieber nicht vierzehn geworden* ist fast schon eine Drohung mit dem Selbstmord. Die Mutter spricht zunächst ihre Tochter an, und zwar zuerst mit dem Namen und dann mit der scheinbaren Frage *Was willst du denn?* In dem Satz *Kann ich dafür, daß mein Kind mit jedem Frühjahr wieder zwei Zoll größer ist* spricht sie nicht mit ihrer Tochter, sondern über sie. Frau Bergmann stellt das Wachstum Wendlas als objektives Faktum hin; mit der dritten Person (*mein Kind*) distanziert sich Frau Bergmann von diesem Faktum: Dass ihre Tochter – sie verwendet hier die emotionale Formel *mein Kind* – erwachsen wird, ist für sie ein Problem, für das sie auch nicht die Verantwortung übernehmen will. Im darauffolgenden Satz (7) spricht nicht die liebende oder besorgte Mutter, sondern wieder die erziehende, wobei Erziehung als Äußerung von Verboten oder Geboten verstanden wird.

Wendla nimmt zwar das Wort *Prinzesskleidchen* in ihrer Erwiderung wieder auf, lässt aber gleich als Opposition das umgangssprachliche Kompositum *Nachtschlumpe* folgen. Das ‚Handwörterbuch der deutschen Sprache‘ von Daniel Sanders, das den Wortgebrauch des ausgehenden 19. Jahrhunderts bucht, notiert s. v. *Schlump(e)* die Bedeutung „unreinl. Weibspers.“, und unter dem Adjektiv *schlump(e)lig* das Interpretament „schlottrig, schlaff hangend etc.“ (Sanders 1878:723). Das Grimm’sche Wörterbuch kennt auch die Bedeutung „zerrissener pantoffel, alter schuh“ (DWb 1895:827). Das Wort *Nachtschlumpe* ist also eine derbe und somit deutliche Zurückweisung. Der Mutter, die eine allzu erotisch wirkende Bekleidung ihrer Tochter verhindern will, wird vorgeworfen, dass sie Wendla das Kleid einer „unreinl. Weibspers.“ aufdrängen will; und die erste Konstituente des Kompositums ist auch nicht dazu angetan, die negativen Konnotationen abzumildern. Wendla spricht in diesem Satz ihre Mutter ebenfalls nicht an. D. h., dass die entscheidenden Teile des Dialogs kein Dialog, sondern nur ein mehr oder weniger getrenntes Sprechen über bestimmte Sachverhalte sind.

In Satz (9) spricht Wendla ihre Mutter direkt an, sie appelliert an sie, zu genehmigen, dass sie das Prinzesskleid noch eine Saison tragen darf. Sie wird auch im Ton gemäßigter und nennt das neue Kleid *Bußgewand*. Mit diesem Wort kommt Wendla ihrer Mutter, insbesondere der moralischen Bewertung des alten Kleides entgegen; denn das Substantiv *Buße* hat auch die Bedeutung „sittliche Besserung u. Bekehrung, das Reuegefühl über begangenes Unrecht u. Vorsatz der Besserung“ (Sanders 1878:148), wodurch auch Einsicht in ihr, soweit dies die Mutter so sieht, fehlerhaftes Verhalten signalisiert wird. Sicherlich schwingt beim Substantiv *Bußgewand* auch die Bedeutung „eine Strafe als Vergeltung und Vergütung“ (ebd.) mit, was auf die Interpretation von Wendlas Schwangerschaft durch ihre Mutter im dritten Akt (s. u.) vorausdeuten kann.

¹ Die kommunikativen Satzformen bezeichne ich gerne mit der Terminologie des Organonmodells Karl Bühlers (1965:28); vgl. dazu Wolf (1994 und 2010).

Wendla bringt schließlich noch ein Argument dafür, dass sie das lange Kleid noch nicht tragen kann: Sie würde *doch nur die Litze heruntertreten* (13), sie ist für solch ein Kleid doch nicht *ausgewachsen* genug.

Wir haben hier einen gemischten Dialog vor uns. Tochter und Mutter wollen ohne Zweifel ihren sozialen Rollen, will sagen: ihren wechselseitigen familiären Verpflichtungen gerecht werden. Allerdings sind sie nicht imstande, 1. ihre eigenen Handlungsmotive auszudrücken und 2. sich in die jeweils andere Person zu versetzen. Dies hängt zum einen mit der Erziehung Wendlas durch ihre Mutter zusammen und andererseits mit der Unfähigkeit der Mutter, gerade Fragen der Sexualität ihrer Tochter zu beantworten.

Mit anderen Worten: Dieses und auch die weiteren Gespräche zwischen Wendla und ihrer Mutter sind keine Interaktionen, in denen die Kommunikatoren aufeinander eingehen und versuchen, die Aktionen und Reaktionen des Gegenübers vorwegnehmend in das eigene sprachliche Handeln zu integrieren. Das wird in dem letzten Gespräch (3. Akt, 5. Szene) zwischen Frau Bergmann und Wendla deutlich, in dem Wendla von ihrer Mutter erfahren muss, dass sie schwanger ist:

FRAU BERGMANN. (1) *Du musst nicht sterben – Kind!* (2) *Du hast nicht die Wassersucht.* (3) *Du hast ein K i n d, Mädchen!* (4) *Du hast ein Kind!* – (5) *Oh, warum hast du mir das getan!*
WENDLA. – (6) *Ich habe dir nichts getan –*
FRAU BERGMANN. (7) *O leugne nicht noch, Wendla!* – (8) *Ich weiß alles.* (9) *Sieh, ich hätt es nicht vermocht, dir ein Wort zu sagen.* – (10) *Wendla, meine Wendla ...!*

(Wedekind 2013:70)

In dieser Passage tritt der Solipsismus Frau Bergmanns eindrucksvoll zu Tage. Sie versucht zunächst, ihrer Tochter zu erklären, dass sie nicht sterben muss; sie habe nicht *die Wassersucht*, sondern *ein Kind*. Sowohl syntaktische wie graphostilistische Elemente laden die Gesprächsteile Frau Bergmanns ungeheuer auf. Sie beginnt mit einem Darstellungssatz, auf den ein Gedankenstrich folgt, der eine Redepause signalisiert, und dann kommt die Anrede *Kind!*, für die das Ausrufezeichen gilt. Es handelt sich also nicht mehr nur um eine vokativische Anrede, sondern um einen intensiv geäußerten Vorwurf, obwohl der Grund dafür noch nicht genannt worden ist, sowie um einen starken Gefühlsausbruch. Die Mutter nennt Wendla dabei nicht bei ihrem Namen, sondern sagt einfach *Kind*, wodurch zunächst die Hierarchie, die ja überhaupt das wesentliche Thema dieser Gesprächspassage ist, betont wird. Der Anredeausdruck *Kind* ist wiederum nachgestellt, die intensivierende Funktion dieser Position wird gerade durch die Sprechpause, die der Gedankenstrich vor *Kind* angedeutet, weiter verstärkt. Gleichzeitig ist das Wort *Kind* eine Vorausdeutung für Satz (3), in dem der Sperrdruck den affektischen Akzent auf dem Wort *Kind* andeutet.

Satz (3) hat als Adresse nicht *Kind* wie (1), sondern die geschlechtsspezifische Variante *Mädchen*, wiederum mit einem Ausrufezeichen versehen und nachgestellt. Die emotionale Intensität dieser Äußerungen wird durch die Wiederholungen (2) und (4), diesmal ohne Adressen, verstärkt. Diese Anrede allein ist ein Vorwurf: Ein *Mädchen* sollte noch nicht schwanger sein.

Satz (5) ist der klimaktische Vorwurf: Es geht nicht um die schwierige Situation eines 14-jährigen Mädchens, das noch dazu als Tochter der sprechenden Person der besonderen Fürsorge bedürftig ist; das Problem der Mutter ist das, was ihr die Tochter *getan* hat.

Frau Bergmann verwendet hier nicht das Präfixverb *antun* in der Bedeutung „etwas zufügen, bereiten“ (Wahrig 2011); dieses Verb würde ich mit gegenwartssprachlicher Kompetenz erwarten. Ich habe nun überprüft, ob dieses Präfixverb in Wedekinds Sprachgebrauch denkbar wäre. Das ‚Handwörterbuch‘ von Daniel Sanders kennt das Lemma *antun* nicht. Doch in den Dramen von Wedekind sind die beiden Verbformen *antun* und *angetan* insgesamt dreimal belegt, darunter ein einschlägiger Kontextbeleg im Stück ‚Hidalla oder Sein und Haben‘ (1904):

Ich kann Ihnen kaum sagen, wie hoch es mich beglückt, Sie in so göttlicher Laune über den Schimpf, den man Ihnen angetan hat, spotten zu hören!
(Wedekind 2005)

Vor diesem Hintergrund erhält Frau Bergmanns Ausruf *Oh, warum hast du mir das getan!* (5) seine besondere Bedeutung: Der Kernsatz lautet *Warum hast du das getan!* Frau Bergmann beklagt also die Tat. Dazu setzt sie das Personalpronomen im Dativ: *Warum hast du mir das getan!* Diese Pronominalform steht hier in der Funktion eines Dativus incommodi, sodass die ganze Äußerung zu paraphrasieren wäre: ‚Warum hast du zu meinem Nachteil diese Tat begangen!‘ Das Ausrufezeichen am Ende des Satzes sowie die Interjektion *Oh* im Vorvorfeld machen klar, dass es sich hier nicht um eine Frage, sondern um einen Expressivsatz handelt, der die Befindlichkeit der Sprecherin ausdrückt. Frau Bergmann ist erschüttert, dass ihre Tochter so gehandelt und ihr geschadet hat.

Der Vorwurf ist wiederum als *warum*-Frage formuliert. Auch die Mutter nutzt also diese Form, die, wie schon angedeutet, nur scheinbar eine Frage ist. Das Frageadverb *warum* fragt in der Regel nach dem Grund einer Handlung bzw. nach dem Motiv einer Person für eine Handlung. Die Sprecherin, in unserem Fall die Mutter, drückt ihren Vorwurf dadurch aus, dass sie das Motiv für eine Handlung nicht versteht und deshalb danach fragt. Die *warum*-Frage gibt vor, dass es eine Antwort auf eine Frage gibt. Doch es handelt sich um einen ‚indirekten Sprechakt‘, was sich wohl auch bei der mündlichen Realisierung zeigen dürfte: Die interrogative Intonation wäre hier nicht möglich.

Wendla reagiert ganz naiv, dennoch adäquat. Sie versucht nicht, die *warum*-Frage wörtlich zu nehmen, sondern sie weist den Vorwurf zurück: *Ich habe dir nichts getan* (6). Damit kann die Mutter nichts anfangen. Ihre Reaktion *O leugne nicht noch, Wendla!* (7) zeigt, dass Frau Bergmann der Überzeugung ist, dass Wendla diese Tat absichtlich begangen habe, um ihr zu schaden. Sie ist wiederum nicht in der Lage, anzunehmen, dass ihre Tochter möglicherweise einen Fehler begangen hat, dies aber nicht in böser Absicht. Die Abfolge der Sätze (8) und (9) macht manifest, dass sie nicht mehr imstande ist, konsequent, fast möchte man sagen: logisch zu denken, sodass der stammelnde Ausruf *Wendla, meine Wendla ...!* ein folgerichtiger Abschluss dieser Gesprächspassage ist.

Die Unfähigkeit der agierenden Personen, miteinander zu interagieren, durchzieht das ganze Stück. Interaktion – dies wurde schon angedeutet – bedeutet, dass Handeln, somit auch sprachliches Handeln „nur als Miteinander-Handeln [...] verstanden werden“ (Ehlich 2000) kann. Auch die „Gymnasialprofessoren“ sprechen nicht miteinander, sondern agieren bloß für sich. Dies ist sicherlich einer der Gründe, warum die Konferenz-Szenen in diesem Stück „zu dem Höhepunkten der deutschen Schulsatire“ zählen (Sprengel 1998:521). Der dritte Akt des Stückes beginnt mit der Lehrerkonferenz, in der dann Melchior Gabor von der Schule verwiesen wird. Die Szene beginnt mit einer längeren Rede des Rektors Sonnenstich:

SONNENSTICH. ... (1) Sollte einer der Herren noch etwas zu bemerken haben? – (2) Meine Herren! – (3) Wenn wir nicht umhin können, bei einem hohen Kultusministerium die Relegation unseres schulbeladenen Schülers zu beantragen, so können wir das aus den schwerwiegendsten Gründen nicht. (4) Wir können es nicht, um das bereits hereingebrochene Unglück zu sühnen, (5) wir können es ebensowenig, um unsere Anstalt für die Zukunft vor ähnlichen Schlägen sicherzustellen. (6) Wir können es nicht, um unseren schulbeladenen Schüler für den demoralisierenden Einfluss, den er auf seinen Klassengenossen ausgeübt, zu züchtigen; (7) wir können es zuallerletzt, um ihn zu verhindern, den nämlichen Einfluss auf seine übrigen Klassengenossen auszuüben. [...] – (8) Sollte einer der Herren noch etwas zu bemerken haben?

(Wedekind 2013:51)

Wiederum wird der Leser bzw. der Zuschauer *medias in res* geführt. Der Rede des Rektors scheinen schon mehrere Äußerungen des Rektors und/oder des Kollegiums vorausgegangen zu sein. Die Frage *Sollte einer der Herren noch etwas zu bemerken haben?* lässt dies präsupponieren. Nach dieser Frage macht der Rektor eine Pause, er rechnet anscheinend mit keiner Bemerkung aus dem Kollegium, sondern setzt zu einer zusammenfassenden Beurteilung der Situation an; er

begründet die Unausweichlichkeit der Relegation Melchiors. Die Begründung wird zunächst in einer Viererfigur ausgeführt. Dieses „Isocolon“ (Lausberg 1990:359; s. auch weiter unten zu den ‚Kola‘) wird durch Satz (3) vorbereitet. Das Satzgefüge:

- (3) *Wenn wir nicht umhin können, bei einem hohen Kultusministerium die Relegation unseres schulbeladenen Schülers zu beantragen, so können wir das aus den schwerwiegendsten Gründen nicht.*

hat die Aufgabe, die Begründung gewissermaßen logisch zu begründen. Die konditionale Relation – der *wenn*-Satz im Vorfeld ist ein Konditionalsatz – ist ein kausales Verhältnis; allerdings wird nicht der tatsächliche Grund ausgedrückt (dafür ist der Kausalsatz mit *weil* oder *da* als Einleitewort zuständig), sondern ein „mögliche[r] Grund[er]“ (Erben 1972:205). Der Rektor gibt dem Kollegium scheinbar die Möglichkeit, kollegial den nächsten Schritt (mit) zu beschließen. Es ist dies aber, wie angedeutet, nur eine scheinbare demokratische Formalität. Die Formulierung *aus den schwerwiegendsten Gründen* macht deutlich, dass es sich hier nicht um eine kausale Möglichkeit handelt. Satz (3) müsste, die Absichten Sonnenstichs präzise wiedergebend, lauten:

- (3') *Aus den schwerwiegendsten Gründen können wir nicht umhin, bei einem hohen Kultusministerium die Relegation unseres schulbeladenen Schülers zu beantragen.*

Die tatsächliche Formulierung im Drama ermöglicht es Rektor Sonnenstich, den Hauptsatz von (3) in einem Isokolon mit vier Gliedern, einem „Tetrakolon“ (Harjung 2000:243) zu verwenden; jetzt kommt die Abfolge von Grund und Folge, wie sie zu erwarten ist:

- (4) ***Wir können es nicht***, um das bereits hereingebrochene Unglück zu sühnen, (5) ***wir können es ebensowenig***, um unsere Anstalt für die Zukunft vor ähnlichen Schlägen sicherzustellen. (6) ***Wir können es nicht***, um unseren schulbeladenen Schüler für den demoralisierenden Einfluss, den er auf seinen Klassengenossen ausgeübt, zu züchtigen; (7) ***wir können es zuallerletzt***, um ihn zu verhindern, den nämlichen Einfluss auf seine übrigen Klassengenossen auszuüben.

Jeder dieser Sätze nennt einen Grund für das nötige Handeln der Schule; die Hauptsätze sind bis auf die Negation identisch, sie sind Kola, also Elemente, „die für die Gliederung der Rede Bedeutung haben“ (Harjung 2000:255):

- (4) Sühne des „bereits hereingebrochene[n] Unglück[s]“,
 (5) Schutz der Schule vor ähnlichen Schlägen,
 (6) Schutz vor einem demoralisierenden Einfluss auf die Mitschüler Gabors,
 (7) Schutz vor einem demoralisierenden Einfluss auf weitere Schüler.

Die Negationspartikel *nicht*, die in (4) und (6) steht, wird in (5) durch *ebensowenig* variiert und in (7), gewissermaßen als Steigerung, durch *zuallerletzt* ersetzt. Und dann kommt als zusammenfassende und die bisher genannten Begründungen übersteigende Klimax:

- (8) ***Wir können es*** – und der, meine Herren, möchte der schwerwiegendste sein – ***aus dem jeden Einwand niederschlagenden Grunde nicht***, weil wir unsere Anstalt vor den Verheerungen einer Selbstmordepidemie zu schützen haben, wie sie bereits an verschiedenen Gymnasien zum Ausbruch gelangt und bis heute allen Mitteln, den Gymnasiasten an seine durch seine Heranbildung zum Gebildeten gebildeten Existenzbedingungen zu fesseln, gespottet hat.
 (Wedekind 2013:51)

Es gibt also einen Grund, der jeden Einwand gegen eine Relegation Melchiors niederschlägt:

(8) Schutz der Schule vor einer Selbstmordepidemie, weil dadurch die Schule ihre Reputation verlieren könnte.

Der Grund in (8) ist, wie schon angedeutet, der sprachstilistische und argumentative Höhepunkt in diesem Isokolon. Rektor Sonnenstich, demonstriert durch diese Rede, dass er in der rhetorischen Tradition des humanistischen Gymnasiums steht. Es erweist sich aber, dass die Rhetorik nur noch formaler Schmuck ist, der die Rolle der „Pädagogen [...] als fragwürdige moralische Instanzen“ (Neubauer 2001:21) in keiner Weise retten kann. Deshalb überrascht es auch nicht, dass Rektor Sonnenstich Melchior keine Gelegenheit der Rechtfertigung einräumt. In deutlichem Kontrast zur rektoralen Rhetorik stehen die geradezu primitiven Sticheleien, mit denen sich die Professoren gegenseitig bedenken. Auch die Pädagogen, zu deren Hauptaufgabe es gehören sollte, junge Menschen zu vollwertigen und gebildeten Mitgliedern einer Gesellschaft zu machen, müssen schon aufgrund der Tatsache, dass sie nur monologisierend und repetitiv immer die gleichen Versatzstücke von sich geben, an ihrer eigenen Aufgabe scheitern.

Zum Schluss seiner Rede wiederholt der Rektor die Frage, mit der er begonnen hat: *Sollte einer der Herren noch etwas zu bemerken haben?* Prompt folgt auch eine Wortmeldung, und zwar von Professor Knüppeldick:

Ich kann mich nicht länger der Überzeugung verschließen, dass es endlich an der Zeit wäre, irgendwo ein Fenster zu öffnen. (Wedekind 2013:51 f.)

Was die Dialogstrukturen in Wedekinds ‚Frühlings Erwachen‘ betrifft, sind die einzelnen Teile des Stücks, vor allen in den Partien, in denen Erwachsene an den Gesprächen beteiligt sind, Varianten eines einzigen Musters, der Unfähigkeit, miteinander zu interagieren. Das Drama ‚Frühlings Erwachen‘ hat den Untertitel ‚Eine Kindertragödie‘. Das Titelbild der Erstausgabe, das von Franz Stuck, einem der ‚Münchener Malerfürsten‘ und Jugendstilkünstler um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, zeigt eine gezeichnete Frühlingsszenerie, knospende Bäume, blühende Blumen und muntere Vögel. Doch das Idyll, das die erwachende Sexualität junger Menschen bildlich darstellen soll, täuscht. Das Stück ist vielmehr eine Tragödie der mangelnden Kommunikations- und Interaktionsfähigkeit in der Gesellschaft des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Das herkömmliche Drama ist durch die „Identität von Rede und Handlung“ gekennzeichnet: „Eine Figur erteilt einen Befehl, verrät ein Geheimnis, stößt eine Drohung aus, gibt ein Versprechen, stimmt eine andere Figur um usw.“ (Pfister 2001:169). Dies alles tun die Figuren in Wedekinds Drama auch. Aber sie handeln solipsistisch, zwar mit sozialen Folgen, aber ohne soziales Bewusstsein.

Indem Frau Bergmann zu ihrer Tochter sagt „Sieh, ich hätte es nicht vermocht, dir ein Wort zu sagen.“, bringt sie das interaktive Versagen einer Gesellschaft auf eine einfache Formel. Der Imperativ *Sieh* lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur Wendlas, die diese Worte kurz vor ihrem Tod (an) hören muss, auf dieses Versagen.

Die wenigen Momente, in denen Personen miteinander interagieren, sprechen Sie nicht miteinander, sondern eine Person schreibt einer anderen einen Brief. Es scheint leichter zu sein, weitgehend situationsabstrakt – dies ist das Hauptkennzeichen geschriebener Sprache – miteinander umzugehen, als in der Situation und aus der Situation heraus.

Die Frage, ob sich das Gesprächsverhalten der Figuren in der Schlusszene an Wendlas Grab etwas Grundsätzliches ändert, ob der „vermummte Herr“, dem auch das Stück gewidmet ist, und Moritz mit „seine[m] Kopf unterm Arm“ (S. 75) auf diese Weise anders sprechen können als vorher im Stück, muss eigens untersucht werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- WEDEKIND, Frank (2013): *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Hrsg. von KRAUSE, Thorsten. Stuttgart. (=Reclam XL. Text und Kontext. Nr. 19043).
- WEDEKIND, Frank (2005): [Werke]. In: *Deutsche Literatur von Luther bis Tucholsky. DVD-ROM*. Berlin. (=Digitale Bibliothek 125).

Sekundärliteratur:

- ARISTOTELES (2012): *Poetik*. Griechisch/deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart. (=Reclams Universal-Bibliothek 7828).
- BÜHLER, Karl (1965): *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2. Aufl. Stuttgart.
- DWB (1895): GRIMM, Jacob/GRIMM, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch* Bd. 9. Bearb. von Moritz Heyne. Leipzig.
- EDELMANN, Eva (2014): Zeittafel. In: MITTERMAYER, Manfred / BENGESSER, Silvia (Hrsg.): *Wedekinds Welt. Theater – Eros – Provokation*. Leipzig, S. 196–202.
- EHLICH, Konrad (2000): Interaktion. In: GLÜCK, Helmut (Hrsg.): *Metzler Lexikon Sprache*. 2. Aufl. CD-ROM-Ausgabe. Berlin. (=Digitale Bibliothek 34).
- ERBEN, Johannes (1972): *Deutsche Grammatik. Ein Abriß*. München.
- GÜNTHER, Susanne (2000): *Vorwurfsaktivitäten in der Alltagsinteraktion*. Tübingen.
- HARJUNG, J. Dominik (2000): *Lexikon der Sprachkunst*. München.
- KALLMEYER, Werner (1985): Handlungskonstitution im Gespräch. In: GÜHLICH, Elisabeth / KOTSCHI, Thomas (Hrsg.): *Grammatik, Konversation, Interaktion. Beiträge zum Romanistentag 1983*. Tübingen, S. 81–122.
- LAUSBERG, Heinrich (1990): *Handbuch der literarischen Rhetorik*. 3. Aufl. Stuttgart.
- MÖBIUS, Thomas (2013): *Erläuterungen zu Frank Wedekind, Frühlings Erwachen*. Hollfeld. (=Königs Erläuterungen 406).
- NEUBAUER, Martin (2001): *Frank Wedekind, Frühlings Erwachen*. Stuttgart. (=Reclams Universal-Bibliothek 15308).
- PFISTER, Manfred (2001): *Das Drama. Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München. (=UTB 580).
- SANDERS, Daniel (1878): *Handwörterbuch der deutschen Sprache*. 2. Aufl. Leipzig.
- SCHWITALLA, Johannes / THÜNE, Eva Maria (2009): Die Analyse von Gesprächen der erzählenden Literatur mit sprachlinguistischen Mitteln. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* 4, S. 45–63.
- SPRENGEL, Peter (1998): *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*. München.
- WAHRIG (2011): *Wahrig Deutsches Wörterbuch* 9. Aufl. CD-ROM-Ausgabe. Gütersloh; München.
- WOLF, Norbert Richard (1994): Über markierte und unmarkierte Satztypen in der deutschen Gegenwartssprache. In: TODTENHAUPT, Martin / VALFRIDSSON, Ingela (Hrsg.): *Sprache als lebendiger Kulturspiegel. Fs. Astrid Stedje*. Umeå (=Acta Universitatis Umensis 119), S. 209–221.
- WOLF, Norbert Richard (2010): Gibt es eine Grammatik der Emotionen. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* 6, S. 31–37.