

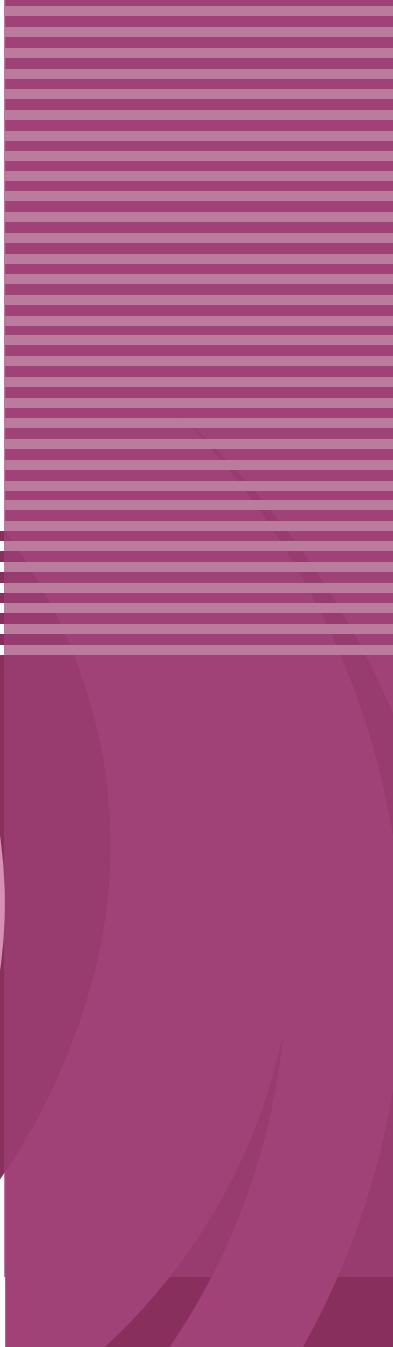
ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS



UNIVERSITY
OF OSTRAVA

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 32/2023



Recenzní rada/

Rezensionsrat:

Doc. Mgr. Hana Bergerová, Dr. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Prof. PhDr. Václav Bok, CSc. (Jihočeská Univerzita v Českých Budějovicích)
Doc. Mgr. Renata Cornejo, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Univ.-Prof. Dr. Peter Ernst (Universität Wien)
Prof. PhDr. Ingeborg Fialová, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Prof. dr. Dr. Czaba Földes (Universität Erfurt)
Doc. Mgr. Jana Hrdličková, Ph.D. (Univerzita J. E. Purkyně v Ústí n. L.)
Univ.-Prof. Dr. Wynfrid Kriegleder (Universität Wien)
Doc. PhDr. Jiřina Malá, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Dr. Marcin Miodek (Uniwersytet Wrocławski)
Mgr. Milan Pišl, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Mgr. Eva Polášková, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Doc. PaedDr. Ingrid Puchalová, PhD. (Universita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach)
Prof. Dr. phil. PhDr. Karsten Rinas (Univerzita Palackého v Olomouci)
Prof. Dr. Johannes Schwitalla (Universität Würzburg)
Prof. PhDr. Libuše Spáčilová, Dr. (Univerzita Palackého v Olomouci)
Doc. PhDr. František Štícha, CSc. (Ústav pro jazyk český AV ČR)
Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D. (Slezská univerzita v Opavě)
Doc. PhDr. Marie Vachková, Ph.D. (Univerzita Karlova v Praze)
Doc. et doc. Mgr. Iveta Zlá, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Prof. PhDr. Iva Zündorf, Ph.D. (Masarykova univerzita v Brně)

Vědecká redakce/

Wissenschaftliche Redaktion:

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Ludwig M. Eichinger (Universität Mannheim/
Ostravská univerzita)
Prof. Dr. Mechthild Habermann (Universität Erlangen/Nürnberg)
Prof. Dr. hab. Marek Hałub (Uniwersytet Wrocławski)
Prof. Dr. Wolf Peter Klein (Universität Würzburg)
Doc. Mgr. Martin Mostýn, Ph.D. (Ostravská univerzita)
Prof. PhDr. Jiří Munzar, CSc. (Masarykova univerzita v Brně)
Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr. (Ostravská univerzita)
Prof. Dr. DDDDr. h. c. Norbert Richard Wolf (Universität Würzburg)
Prof. Dr. Claudia Wich-Reif (Universität Bonn)

Výkonná redakce/

Verantwortliche Redakteure:

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

Technická redakce/

Technische Redaktion:

MgA. Helena Franz

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Časopis je zařazen do mezinárodních databází ERIH Plus, EBSCO a SCOPUS.

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

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

ISSN 2571-0273 (online)

© This work is licenced under the Creative Commons Attribution 4.0 International license for non-commercial purposes.

**ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS**



**UNIVERSITY
OF OSTRAVA**

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 32/2023

Inhalt

SPRACHWISSENSCHAFT

Musikfachwörter in fachfremden Kontexten <i>PAVLÍNA HILSCHEROVÁ, LENKA VAŇKOVÁ</i>	5
Gesellschaftsordnung, Mentalität und Schriftsprache im Barock <i>KARSTEN RINAS</i>	21
Goethe als Sprachhistoriker <i>NORBERT RICHARD WOLF</i>	51

LITERATURWISSENSCHAFT

Kultur und Kulturtransfer aus translationsrelevanter Sicht. Begriffsklärung und Modellierung des Kulturtransfers im Rahmen der literarischen Übersetzung <i>TETIANA LIASHENKO</i>	63
Zu den Sprechpositionen in den früheren lyrischen Texten von Marie Therese von Artner <i>INGRID PUCHALOVÁ</i>	75
Paratexte, ohne die es keine Literatur gäbe. Zur Rezeption des Werkes von Paul Celan und der Funktion von Paratexten in der totalitären Tschechoslowakei (1948–1989) <i>PETR PYTLÍK</i>	87
Stille Fragen: ein psychoanalytischer Blick auf die Identitätssuche in Ernst Weiß' ‚Marengo‘ (1926) <i>MICHAL SMRKOVSKÝ</i>	97
Prometheische Herrscherfiguren. Franz Grillparzers König Ottokar und Kaiser Mathias <i>MIROSLAV URBANEC</i>	109

BUCHBESPRECHUNGEN

Mojžišová, Olga / Bernhardt, Tomáš (Hrsg.) (2022): Bedřich Smetana. DENÍKY. DIARIES. I. (1870–1847) <i>HELENA JAKLOVÁ</i>	121
Dunkl, Martin (2021): Recht verständlich formuliert, Klartext statt Amtsdeutsch. Rechtstexte zielgruppengerecht schreiben für Mitarbeiter, Kunden, Bürger <i>RADEK MYLBACHR</i>	122
Albrecht Greule / Sebastian Seyferth (2021): Historische Textgrammatik des Deutschen. Ein Arbeitsbuch <i>KARSTEN RINAS</i>	126

Musikfachwörter in fachfremden Kontexten

Pavčina HILSCHEROVÁ / Lenka VAŇKOVÁ

Abstract

Musical terminology in non-musical contexts

This article focuses on the use of musical terminology in new contexts which have no connection with the original musical context. In these new contexts, musical terms are used in a figurative meaning, serving as metaphors to describe often highly complicated aspects of reality. Based on the journalistic texts in the DeReKo corpus, the paper explores the ratio between the use of selected terms in musical contexts and non-musical contexts, investigates which aspects of reality are described via musical terminology, and analyzes the functions that these metaphors perform.

Keywords: musical terminology, metaphor, specialist context, terminology in non-specialist contexts

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0001

Contact: University of Ostrava, pavlina.hilscherova@osu.cz / lenka.vankova@osu.cz

1. Einleitung

In der Anfangsphase der Fachsprachenforschung wurden als konstitutive Merkmale von Termini¹ oft Eigenschaften wie Eindeutigkeit, Eineindeutigkeit² und Autonomie hervorgehoben. Ebenso wurde vom sog. Metapher tabu gesprochen (vgl. dazu Roelcke 2010:68–77). Diese Ansichten wurden später relativiert oder gar widerlegt: Was die (Ein)eindeutigkeit betrifft, konnten viele Belege für Synonymie sowie Polysemie/Homonymie im Bereich der Fachwortschätze geliefert werden und es hat sich gezeigt, dass oft gerade der Kontext entscheidet, wie ein Fachwort aufzufassen ist. Während früher darauf hingewiesen wurde, dass Metaphern kontextabhängig und „ausschließlich von den persönlichen Vorstellungen des Nutzers geprägt gesehen sind, was dem Gebot der Anonymität fachsprachlicher Äußerungen widerspricht“ (Haidacher 2015:199), setzte sich im Zusammenhang mit Ergebnissen von sprachwissenschaftlicher und kognitionspsychologischer Forschung die Meinung

¹ In dieser Studie wird nicht zwischen Terminus und Fachwort unterschieden, vgl. dazu Pawłowski (2017: 103ff.), auch Vaňková (2017:53) mit Verweis auf Fraas (1998:429).

² Dieser Begriff erscheint schon 1931 bei Eugen Wüster, dem Begründer der Allgemeinen Terminologielehre: „Die Zuordnung zwischen einem Begriff und einer Benennung ist dann eineindeutig, wenn dieser Begriff nur diese eine Benennung hat und wenn diese Benennung keine andere Bedeutung hat.“ (zitiert nach Wüster 1967:100). Auch wenn sich Wüster bewusst war, dass „das Verlangen nach vollständiger Eineindeutigkeit ein frommer Wunsch bleiben“ muss (Wüster 1979:79), sollte seiner Meinung nach die Forderung nach Einnamigkeit in der Terminologie im Vordergrund stehen (vgl. Gerzymisch-Arbogast 1996:11; auch Roelcke 1991).

durch, dass „das Denken und Sprechen in Metaphern ein grundlegendes Charakteristikum unserer Auseinandersetzung mit dem Leben ist“ (Fraas 1998:436 mit Verweis auf Lakoff/Johnson 1980) und dass Metaphern für Fachsprachen besonders geeignet und sogar notwendig sind.

2. Metapher als Fachwort, Fachwort als Metapher

Der Begriff „Metapher“ wird im ‚Duden online‘ definiert als ‚(besonders als Stilmittel gebrauchter) sprachlicher Ausdruck, bei dem ein Wort (eine Wortgruppe) aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in einen anderen übertragen wird, ohne dass ein direkter Vergleich die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem verdeutlicht‘.

Bei Metaphern geht es um eine Bedeutungsübertragung. Wichtig ist, dass „der verwendete Begriff (meist ein Wort für etwas, was leicht zu verstehen ist, z. B. ein sinnlich wahrnehmbares Objekt) und der gemeinte Begriff (etwas, was schwerer zu verstehen ist) gemeinsame semantische Merkmale (tertium comparationis) haben müssen“ (Schwitalla 2007:109; vgl. Lakoff/Johnson 1980:112).

Lange Zeit wurden Metaphern – wie auch die Definition im Duden andeutet – ausschließlich als rhetorisches und stilistisches Mittel betrachtet. Im Zusammenhang mit neuen kognitionspsychologischen Ansätzen wurde darauf hingewiesen, dass Metaphern in Fachsprachen eine bedeutende Rolle spielen: „Sie aktivieren unbewusste Denkstrukturen und Assoziationsmuster, die in uns gespeichert sind und versorgen uns mit Informationen, die nicht rein sprachlicher Natur sind. So helfen sie zum besseren Verständnis einer neuen Theorie“ (Haidacher 2015:204). Den Metaphern wird in den Fachsprachen neben einer Vermittlungsfunktion auch ein erzieherischer und belehrender Wert bzw. die Funktion der Zusammenfassung einer Theorie zugeschrieben.³

Metaphorische Prozesse werden heute in den Wissenschaften neben der Wortbildung und der Wortentlehnung für die wichtigste Quelle neuer Fachwörter gezählt. Bei der Metaphorisierung werden Teile der Bedeutung eines gemeinsprachlichen Lexems aufgrund einer Ähnlichkeitsbeziehung auf ein anderes Denotat übertragen. Viele Fachwörter sind „verblasste Metaphern“,⁴ d. h. sie werden als solche nicht mehr wahrgenommen (z. B. *Strom*).

Während der mehr als zweitausendjährigen Auseinandersetzung mit Metaphern⁵ wurden zahlreiche metaphorentheoretische Ansätze formuliert.⁶ Von diesen ist für die vorliegende Untersuchung vor allem Harald Weinrichs⁷ Bildfeldtheorie von Bedeutung. Weinrich unterscheidet ein bildspendendes Feld (Bildspender) und ein bildempfangendes Feld (Bildempfänger), die dem Herkunftsbe- reich und Zielbereich einer metaphorischen Übertragung entsprechen (vgl. Haidacher 2015:120). Zum Beispiel fungierte bei der Entstehung neuer Fachwörter durch Metaphorisierung im EDV-Bereich als Denotatsbereich bei Herkunftsbildern oft die Natur (*Maus*, *Virus*) oder ein Artefakt (*Fenster*, *Tablet*).

Es ist jedoch auch eine umgekehrte Situation anzutreffen. Als Bildspender dient dann ein fachlicher Inhalt (Denotat), der von einem Fachwort bezeichnet wird. Mit diesem Fachwort wird ein neuer Sachverhalt (Bildempfänger) benannt bzw. etwas schon Bekanntes auf neue, expressive Weise bezeichnet. In solchen Fällen werden Fachwörter in andere Kontexte gestellt und dienen dann

³ Das Wesen der Metapher – Erklärung des Abstrakten durch Konkretes bzw. des Neuen durch Altbekanntes – wurde schon in jahrhundertalten Fachtexten genutzt. Im Bereich des medizinischen Schrifttums kann man z. B. zahlreiche Metaphern belegen, die zur Erläuterung komplizierter Prozesse im menschlichen Organismus herangezogen wurden. So wurde der Magen oft als Topf beschrieben, in dem das Essen gekocht wird oder für das Funktionieren der Hauptglieder des menschlichen Körpers diente als Herkunftsbild die Staatsverwaltung mit dem König an der Spitze und seinen Beamten, Dienern und Knechten (vgl. Vaňková/Bok 2022:38–41).

⁴ Man spricht auch von lexikalisierten Metaphern bzw. von Ex-Metaphern oder Katachresen (vgl. Haidacher 2015:200ff.).

⁵ Die Anfänge der Metapheruntersuchung sind bei Aristoteles (4. Jh. v. Chr.) und Quintilian (1. Jh. n. Chr.) zu suchen.

⁶ Vgl. z. B. eine Übersicht bei Rolf (2005) oder Haidacher (2015).

⁷ Nach Weinrich ist eine Metapher „ein Wort in einem Kontext, durch den es so determiniert wird, dass es etwas anderes meint, als es bedeutet“ (Weinrich 1976:317). Weinrichs Theorie kann als bedeutender Vorläufer der Metaphertheorie von Lakoff und Johnson bezeichnet werden (vgl. Haidacher 2015:120).

zur Erläuterung von Sachverhalten, die mit dem Fachbereich, in dem sie normalerweise gebraucht werden, nicht zusammenhängen. Damit das Fachwort in solchen neuen Kontexten seine Funktion einer expressiven, besonders anschaulichen Benennung erfüllen kann, ist es wichtig, dass es für die Rezipienten verständlich ist.⁸

Im Folgenden wird die Aufmerksamkeit gerade auf die Verwendung von Fachwörtern, konkret auf Fachwörter aus dem Musikbereich, in anderen als musikalischen Kontexten gerichtet.

Dabei werden folgende Fragen gestellt:

- In welchen Kontexten erscheinen ausgewählte Termini der Musik in übertragener Bedeutung, also in der Funktion einer metaphorischen Bezeichnung?
- In welcher Zeitspanne tauchen sie auf?
- In welchem Verhältnis steht der Gebrauch von ausgewählten Musikfachwörtern in ihrem ursprünglichen Fachkontext und in anderen Kontexten?
- Zur Benennung welcher Zielbereiche (im Sinne von Harald Weinrich) werden sie eingesetzt?
- Aus welchen Gründen werden Fachwörter der Musik in den Medien verwendet?

3. Zu Korpus und Methode der Untersuchung

Die Verwendung von Fachwörtern in übertragener Bedeutung, also in der Funktion einer metaphorischen Bezeichnung, wurde anhand des Korpus des Leibniz-Instituts für Deutsche Sprache in Mannheim (DeReKo) in der deutschsprachigen Presse überprüft. Es wurde mit dem W-Archiv der geschriebenen Sprache gearbeitet: Da dieses Korpus ein breites Spektrum an Textsorten enthält und unsere Untersuchung sich nur auf journalistische Texte beschränkt, musste dementsprechend ein benutzerdefiniertes, ausschließlich journalistische Texte umfassendes Korpus erstellt werden. Es geht von dem Korpus „W-öffentlich – alle öffentlichen Korpora des Archivs W (mit Neuakquisitionen)“ aus. Nach der notwendigen Einschränkung gab es im Korpus 9.277.870.540 Token – sowohl aus regionalen als auch überregionalen Zeitungen und Zeitschriften aller deutschsprachigen Gebiete. Die Belege stammen aus dem Zeitraum von 1946 bis 2021.

Da für uns nur die Belege relevant sind, in denen ein Fachwort in einem anderen Kontext als dem ursprünglichen, d. h. dem musikalischen vorkommt, mussten wir sie zunächst manuell sortieren. Wenn die Anzahl der Belege 1000 nicht überschritten hat, wurden alle Belege ausgewertet; da aber einige Fachwörter im Korpus durch mehrere Tausende Belege vertreten sind, wurde in solchen Fällen mit einer zufälligen Auswahl von 1000 Belegen gearbeitet. Bei der manuellen Sortierung wurden noch diejenigen Belege ausgeschlossen, in denen das Fachwort Teil des Namens einer Einrichtung, eines Vereins oder einer Person war.

Bei der Auswahl der Termini wird vom ‚Wörterbuch der Musik‘ von Malte Korff aus dem Jahre 2018 ausgegangen. Dabei wurden diejenigen, die Musikinstrumente, Musiknoten und andere grafische Symbole bezeichnen, bzw. wenig bekannte musikalische Fachwörter nicht berücksichtigt. Von besonderer Bedeutung für unsere Arbeit sind vor allem Fachwörter, welche die Dynamik, das Tempo, den Rhythmus sowie die Spieltechnik bezeichnen. In dieser Studie werden die Ergebnisse der Analyse nur einiger ausgewählter Musikfachwörter, die gegensätzliche Paare bilden – *Accelerando*, *Ritardando*, *Staccato* (bzw. *Staccato*) und *Legato* – vorgelegt.

4. Musikfachwörter in übertragener Bedeutung

4.1. Accelerando

Accelerando bedeutet nach dem ‚Wörterbuch der Musik‘ ‚beschleunigend‘ (Korff 2018:1). Auch im ‚Duden online‘ ist *accelerando* (‚schneller werdend‘) nur als Adverb verzeichnet. In unserem

⁸ Während die Bildung von Fachwörtern durch die Metaphorisierung schon öfters thematisiert wurde, gibt es nur wenige Arbeiten zur Verwendung von Fachwörtern in übertragener Bedeutung, vgl. z. B. Fleischer (1988), Butschneva (2005), Vaňková (2020).

Korpus tritt jedoch *Accelerando* in übertragener Bedeutung meist als Substantiv auf. Nach der Eliminierung von Belegen mit dem musikalischen Kontext und nach der Aussortierung von Eigennamen, blieben 26 Belege übrig. *Accelerando* in der ursprünglichen musikalischen Bedeutung kommt in 70 % der Belege vor, in übertragener Bedeutung ist *Accelerando* mit 10,4 % vertreten. Bei dem Rest handelt es sich um Eigennamen. Die Texte mit metaphorischem Gebrauch von *Accelerando* erschienen zwischen 1999 und 2021, wie aus dem nachstehenden Liniendiagramm hervorgeht.

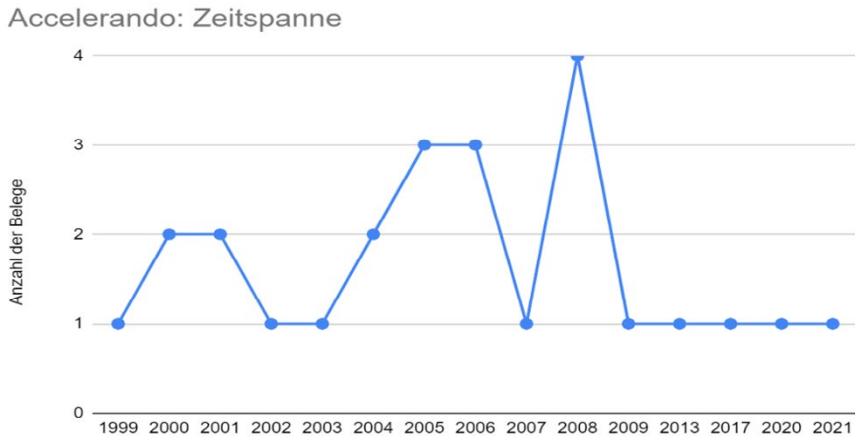


Abb. 1: Accelerando: Zeitspanne

In welchen Ressorts (Themenbereichen) die metaphorische Verwendung von *Accelerando* anzutreffen ist, zeigt Abbildung 2. Ihr kann man entnehmen, dass dieses Fachwort am häufigsten im Ressort „Kultur: Literatur“ erwähnt wird.

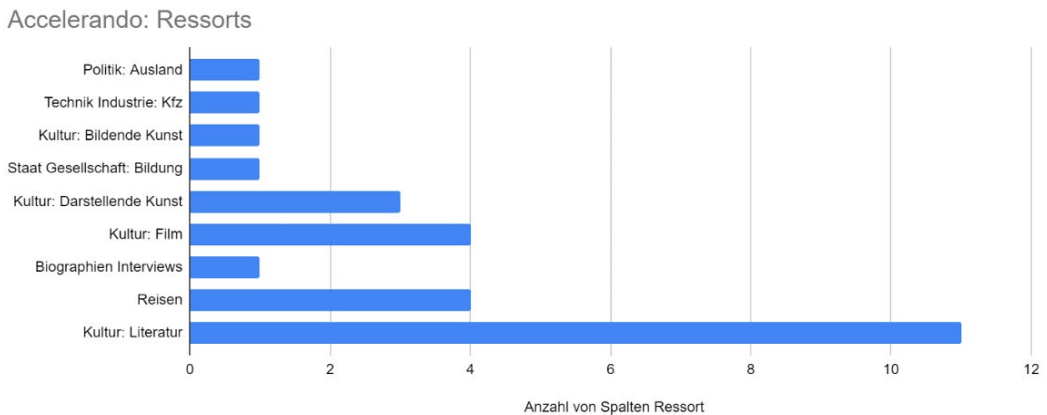


Abb. 2: Accelerando: Ressorts

In den meisten Belegen wird *Accelerando* auf Bildempfänger projiziert, die mit der akustischen Wahrnehmung nichts zu tun haben. Das verbindende semantische Merkmal ist ‚schneller werdend‘, ‚beschleunigend‘. Dieses Merkmal bezieht sich z. B. auf Arbeitsüberlastung (1), schriftstellerischen Stil (2), Wahrnehmung einer Landschaft (3).

(1) *Sein kräftezehrendes «Doppelleben» als Primarlehrer, als Lyriker und Romancier sowie als engagierter Publizist habe in einem atemlosen **Accelerando** geendet, [...].*

(St. Galler Tagblatt, 26.09.2001, Ressort: TB-SGK (Abk.); Literarische Hamsterkäufe)

(2) *Das **Accelerando** der Sätze kannte kaum Umwege, der Stil - ähnlich dicht wie bei Hemingway - drängte Fakten und Fiktionen ins Korsett von suspense, Nonchalance und Ironie.*

(Neue Zürcher Zeitung, 28.05.2008, S. 45; 007 – Agentenleben als Lebensstil)

(3) *Hat man einmal den Brenner überquert, den kahlen Pass mit seinen grauen Gebäuden, scheint die Landschaft in einem immer freudiger, beschwingter werdenden **Accelerando** vorbeizuziehen: Franzensfeste, Brixen, Klausen heißen die Orte im engen Tal. Oder Fortezza, Bressanone und Chiusa.*

(Süddeutsche Zeitung, 29.05.2002, S. 16; Onkel, die auf Schultern klopfen)

Das Akustische spielt bei *Accelerando* in übertragener Bedeutung nur selten eine Rolle. Im folgenden Beispiel wird *accelerando* (diesmal als Adverb) mit im Wald zu hörenden Geräuschen verbunden:

(4) *Der Wald rauscht, Eichenblätter nicken, Birkenblätter zappeln, Kiefern schwanken ein wenig. Ein Kuckuck ruft ganz nah. Wiwischi!!! macht ein Vogel. „Grün ist grün und Wald ist Wald“, sagt der alte Dubslav. Ist der vielleicht auch hier gewesen? Der Wind ergreift die unteren Äste der Pappeln, streicht darüber hinweg: **crecendo, accelerando**. Der Baum rauscht auf. Der Wind lässt nach. Piano. Ein Specht hämmert. Der Kuckuck ruft.*

(R99/OKT.81502 Frankfurter Rundschau, 09.10.1999, S. 1, Ressort: REISE)

Die Bedeutung von *Accelerando* muss der die Musikterminologie nicht beherrschende Leser aus dem Kontext herleiten. Nur selten wird das Merkmal „schneller werdend“ explizit wie im Beleg (5) genannt:

(5) *Es ist ein filmisches **Accelerando**, schneller und schneller sprudeln die Begriffe, Schnitt, Schnitt, Schnitsschnitsschnitt. Mehr Echtheit. Selbständigkeit. Vielfalt. Akzeptanz. Hilfsbereitschaft. Zusammenhalt. Nachhaltigkeit. Weltoffenheit. Nächstenliebe.*

(U20/FEB.01952 Süddeutsche Zeitung, 17.02.2020, S. 8; Miss Studienstiftung)

In den Belegen mit *Accelerando* in übertragener Bedeutung kommen oft (insgesamt in 10 Belegen) noch weitere Musikfachwörter vor. Im Beleg (6) sind es insgesamt sieben nacheinander folgende Musiktermini: Zuerst werden mit **Polyphonie**⁹ mehrere Ereignisse bezeichnet, die der Hauptfigur der Geschichte widerfahren sind. Die folgenden musikalischen Fachwörter bezeichnen dann die unterschiedliche Intensität der Gefühle bzw. Schmerzen, die durch diese Ereignisse verursacht wurden.

(6) *Saul Bellow, sein „Freund, Mentor und Held“, den Amis in „Die Hauptsachen“ sehr mitfühlend porträtiert, lag auf der Intensivstation, ein Bruder seiner zweiten Frau starb an Aids, und aus der **Polyphonie** all dieser Begebenheiten erhob sich immer wieder das „**staccato, glissando, accelerando, prestissimo und vor allem fortissimo**“ eines bohrenden Zahnschmerzes. [...] Die weiten assoziativen Bahnen, in denen er in „Die Hauptsachen“ einige der wichtigsten Momente seiner Biografie kunstvoll umkreist, führen Amis am Sessel des Zahnarztes schliesslich nicht vorbei.*

(NZZ05/DEZ.02004 Neue Zürcher Zeitung, 13.12.2005, S. 43; Lesezeichen)

4.2. Ritardando

Ritardando bezieht sich ebenfalls auf das Tempo der Musik. Es bezeichnet jedoch das genaue Gegenteil von *Accelerando*, nämlich ‚langsamer werdend‘ (Korff 2018:196). Der ‚Duden online‘ definiert es nicht nur als Substantiv (‚allmähliches Langsamwerden des Tempos‘), sondern auch als Adverb (‚das Tempo verzögernd; langsamer werdend‘). Im Korpus gibt es 343 Treffer mit diesem

⁹ Polyphonie: ‚Kompositionsweise, -technik, bei der die verschiedenen Stimmen selbstständig linear geführt werden und die melodische Eigenständigkeit der Stimmen Vorrang vor der harmonischen Bindung hat‘ ‚Duden online‘.

Wort, von denen 241, also 70,3 %, in der ursprünglichen fachlichen Bedeutung zu finden sind: diese mussten wir ausschließen. Für unsere Zwecke blieben 54 Belege übrig, was 15,7 % des Gesamtvorkommens von *Ritardando* im Korpus beträgt. Den Rest stellen wiederum Eigennamen dar. Die Belege erschienen in der Zeitspanne von 1958 bis 2021 (vgl. Abbildung 3), wobei die Anzahl der Belege pro Jahr sehr niedrig ist:

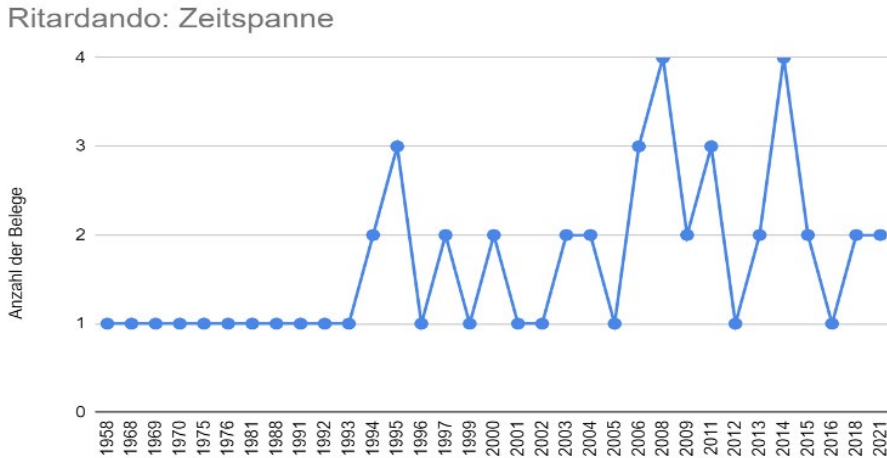


Abb. 3: Ritardando: Zeitspanne

Was das Vorkommen von *Ritardando* in den einzelnen Ressorts betrifft (vgl. Abbildung 4), stammen die meisten Beispiele wieder aus dem Ressort „Kultur: Literatur“.

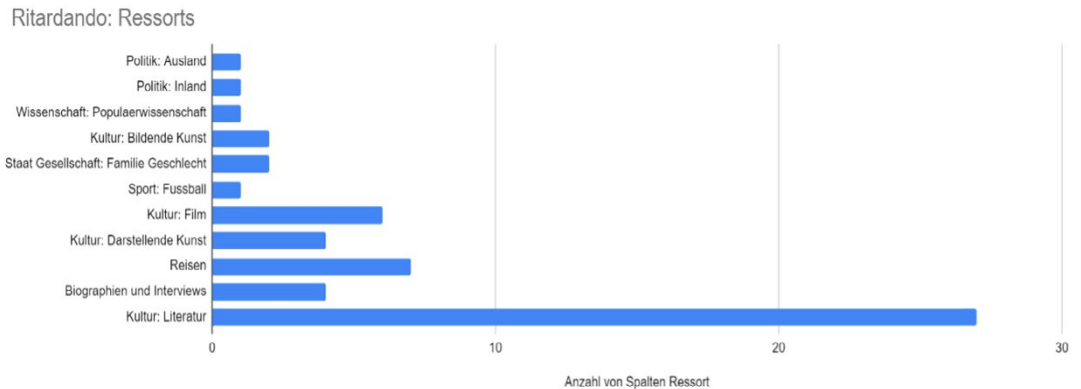


Abb. 4: Ritardando: Ressorts

In übertragener Bedeutung dominiert das semantische Merkmal ‚langsam werdend‘, das auf verschiedene Zielbereiche übertragen wird. Am häufigsten wird *Ritardando* zur Charakteristik eines schriftstellerischen Stils (7, 8, 9) verwendet. Es kann sich aber auch auf das Lebenstempo (10), auf eine politische Entwicklung (11), auf eine thematische Strukturierung (12) oder auf das Zögern eines Wissenschaftlers (13) beziehen, also verschiedene Vorgänge, bei denen eine Verlangsamung möglich ist. Es wurde kein Beleg gefunden, in dem *Ritardando* neben ‚langsam werdend‘ auch das Akustische bezeichnen würde:

(7) *Rolf Lappert hat diesen Roman mit unerhörter erzählerischer Grosszügigkeit geschrieben, doch auch mit enormer Umsicht, mit phantastischer Intensität und mit dem Gefühl für die richtigen Tempi, im **Ritardando** weiten sich die Beschreibungen ins Panoramatische, während Beschleunigungen die Handlung atemlos und dennoch kontrolliert vorwärtstreiben.*

(NZZ08/FEB.02996 Neue Zürcher Zeitung, 19.02.2008, S. 43; Zwei Leben)

(8) *Kein Wunder also, daß Landolfis Erzähltempo zu einem **Ritardando** neigt: Nur die Verzögerung wird dem Zustand dieser Welt und ihrer Wirklichkeit gerecht.*

(U94/MAI.04423 Süddeutsche Zeitung, 21.05.1994, S. 120; Ein Liebhaber des Konjunktivs)

(9) *Daß es in Reichsfelders Gegenwart, zu der das Buch natürlich immerfort zurückkehren muß, eigentlich nicht vorwärtsgeht, wirkt zunächst nur wie ein **Ritardando**, ein Stau, der sich jedoch nicht löst – denn da kann es nicht weitergehen, weil sich nichts konkretisiert.*

(Z76/SEP.00251 Die Zeit, 17.09.1976, S. 66; Geschichte eines Scheiterns)

(10) *Die Geldinstitute wollen uns als Entdecker der Langsamkeit zeigen, daß wir im Zeitalter der rasenden Nachrichtenübermittlung auf Datenautobahnen die Hochachtung vor alten Erkenntnissen nicht völlig verlieren sollten. Zum Beispiel vor der Erkenntnis, daß ein **Ritardando** hohen Genuß vermitteln kann.*

(M95/507.09251 Mannheimer Morgen, 22.07.1995; Gloss)

(11) *Im Grunde weiss man in der SPD längst, dass man auf verlorenem Posten steht. Nicht, dass Ude kritisiert würde. Experten wie Weidenfeld sind mehrheitlich der Auffassung, dass der Münchner Bürgermeister die Genossen vor einem noch grösseren Desaster bewahrt. Den Sozialdemokraten droht ein langes, quälendes **Ritardando**, letztlich sogar der Verlust des zweiten Platzes hinter der CSU an die Grünen genau wie in Baden-Württemberg.*

(NZZ13/SEP.01102 Neue Zürcher Zeitung, 10.09.2013, S. 7; Linke Verzweigung angesichts von Seehofers Blendwerk)

(12) *Vor diesem Hintergrund klingen die Ausführungen zu den Weltkriegen und zur Zwischenkriegszeit eher wie ein **Ritardando**, das das gute Ende hinauszögert.*

(U08/MAI.03527 Süddeutsche Zeitung, 23.05.2008, S. 16; Der Aufstieg des zivilen Staates)

(13) *Schon am 5. November war Carter auf die versiegelte Tür des Grabes gestossen – und hatte seine leidenschaftliche Ungeduld doch so weit kontrolliert, dass er das Eintreffen des Gönners abwartete. Man muss sich das vorstellen: Ein Wissenschaftler mit der Leidenschaft eines Schatzsuchers zügelt sie kurz vor dem Ziel – welch ein **Ritardando!***

(NZZ06/AUG.02437 Neue Zürcher Zeitung, 17.08.2006, S. 42; Breitwand-Archäologie)

Von 54 gefundenen Belegen kommt *ritardando* nur einmal als Adverb vor.

(14) *Oder besser: das „Dumme Zeug“, das **ritardando** zu lesen ist, steht im Dienst des Psychogramms unseres Geschichtslehrers und der Verzögerung im Spannungsverlauf. Ganz geht das nicht auf. Entweder kommt man schneller zum Ziel oder man unterhält unterwegs (noch) besser! Trotz dieser Einschränkungen gelingt die Überraschung am Ende perfekt. Wer bis dahin durchgehalten hat, wird auf gekonnte Weise belohnt – aber ein „Ende gut, alles gut“ macht noch keinen großen Roman.*

(M04/AUG.55250 Mannheimer Morgen, 14.08.2004; Entdeckung der Langsamkeit)

Die Kookkurrenzanalyse zeigt, dass *Ritardando* oft mit verschiedenen Adjektiven kombiniert wird, die sich je nach dem Kontext widersprechen können, wie z. B. *lang, quälend, heilsam, permanent, dramaturgisch, statisch, markant, koordiniert, winzig, erstaunlich, ewig, klug, transzendental* oder *gespannt*. Nur in fünf Belegen (d. h. in nur 7,3 % der 54 Belege) wird *Ritardando* mit einem anderen Musikfachwort kombiniert. Im folgenden Beispiel ist jedoch nicht klar, ob das richtige Fachwort

gewählt wurde. Als Kontrast zu *Ritardando* wäre *Accelerando* angebracht, da es um ein schnelleres Tempo geht. *Crescendo*¹⁰ bezeichnet nicht das Tempo, sondern die Klangintensität.

(15) Wenn Samanigo über die Flut spricht, gerät sein ganzer Körper in Bewegung. Er schiebt die Arme von sich, wie ein Dirigent, der sein Orchester antreiben will, schneller zu spielen. **Crescendo statt Ritardando.** Ein Wert sei besonders wichtig. „HQ100 hat sich geändert.“ Er malt jetzt noch einen Balken auf, Achsen, Pfeile.

(U21/JUL.02577 Süddeutsche Zeitung, 24.07.2021, S. 3; Wollt ihr es wirklich wissen?)

4.3. Staccato/Stakkato

Staccato bedeutet nach dem ‚Wörterbuch der Musik‘ ‚abgestoßen‘ (Korff 2018:220). Im ‚Duden online‘ erscheint bei Lemma *Staccato* (auch in der eingedeutschten Schreibweise *Stakkato*) folgendes Interpretament: ‚musikalischer Vortrag, bei dem die Töne voneinander deutlich abgesetzt gespielt werden‘. Als Adverb bedeutet *staccato* ‚(von Tönen) so hervorgebracht, dass jeder Ton vom andern deutlich abgesetzt ist‘.

Wikipedia (vgl. URL 1) bietet folgende Auslegung dieses Fachwortes: ‚eine Artikulationsart, bei der aufeinanderfolgende Töne klar voneinander getrennt werden. Sie werden dabei kürzer gespielt, als es ihr Notenwert eigentlich vorgibt...‘. In Wikipedia erscheint – im Gegensatz zu den genannten Wörterbüchern – der Hinweis, dass *Stakkato* auch im übertragenen Sinne verwendet wird: als ‚ein atemloses oder abgehacktes Sprechen oder der Klang von Maschinengewehrfeuer‘. ‚Als ein „Stakkato“ kann auch ein ungewöhnlich schnelles Aufeinanderfolgen von Ereignissen bezeichnet werden, die nichts mit Schalleindrücken zu tun haben‘ (URL 1).¹¹

Stakkato kommt im Korpus viel häufiger vor als *Ritardando* und *Accelerando*, und deshalb mussten 1000 von insgesamt 5 690 Treffern zufällig generiert werden, um effizienter arbeiten zu können. Nach der Eliminierung von 252 Vorkommen des Wortes in der fachlichen Bedeutung, was einem Anteil von 25,2 % entspricht, und der Aussortierung von Eigennamen blieben 689 Belege, was 68,9 % aller Belege ausmacht. Das bedeutet, dass *Stakkato* häufiger in übertragener Bedeutung als in der ursprünglichen fachlichen Bedeutung in der Presse verwendet wird. Dem Liniendiagramm kann man entnehmen, dass *Stakkato* in übertragener Bedeutung zum ersten Mal im Jahr 1954 erschien. Seit den 90er Jahren lässt sich in dieser Hinsicht eine steigende Tendenz beobachten, die ihren Höhepunkt in den Jahren 2007 und 2008 erreichte (mit 35 Belegen pro Jahr).

Stakkato: Zeitspanne

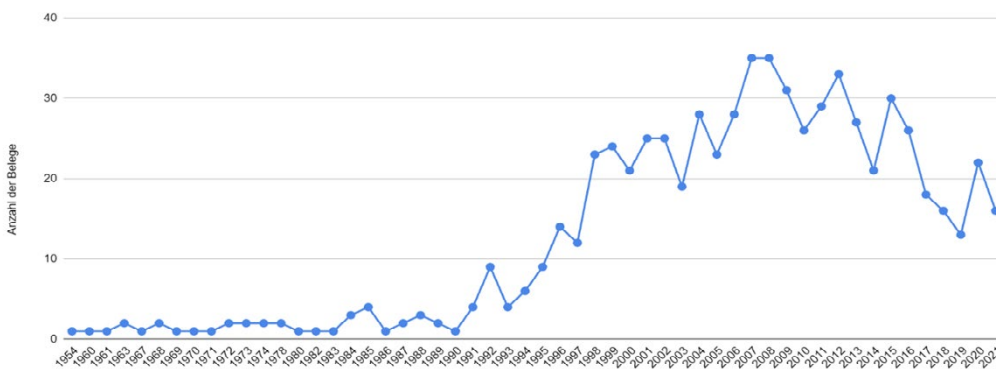


Abb. 5: Stakkato/Staccato: Zeitspanne

¹⁰ Crescendo: ‚allmähliches Anwachsen der Tonstärke‘ (‚Duden online‘).

¹¹ Nach Wikipedia wird bei der Verwendung des Substantivs in übertragener Bedeutung nur die eingedeutschte Schreibweise (also *Stakkato*) verwendet, während im ursprünglichen fachlichen Kontext die Variante mit *cc* bevorzugt wird. ‚Duden online‘ empfiehlt generell die Variante mit *cc*. Im adverbialen Gebrauch kommt nur die Schreibweise mit *cc* in Frage.

Angesichts der hohen Anzahl der Belege ist es klar, dass die Skala der Ressorts, in denen *Stakkato* in übertragener Bedeutung verwendet wird, ziemlich mannigfaltig ist. Ebenso wie bei *Accelerando* und *Ritardando* ist die größte Anzahl der Belege im Ressort Kultur: Literatur zu verzeichnen. Häufig ist es aber auch in den Ressorts Politik, Sport, Wirtschaft sowie Wissenschaft oder Bildung anzutreffen.

Staccato: Ressorts

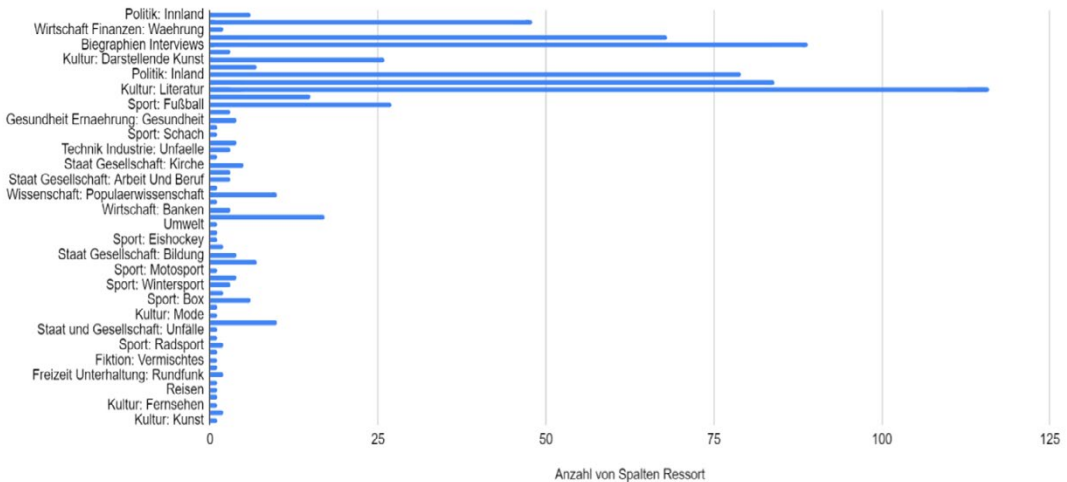


Abb. 6: Stakkato/Staccato: Ressorts

Stakkato in übertragener Bedeutung bezeichnet viel öfter als die vorher behandelten Musikfachwörter Gegebenheiten, die mit der Schallproduktion zusammenhängen und mit der akustischen Wahrnehmung verbunden sind. Dabei tritt das Merkmal ‚mehrmals unterbrochen‘ in den Vordergrund. Dieses Merkmal wird z. B. auf eine Rede (16), auf Telefonsignale (17) Schläge von Stöcken bzw. Absätzen (18, 19), Schüsse (20, 21), Applaus (22, 23), Klang eines Motors (24) u. a. projiziert.

(16) In atemlosem **Stakkato** erzählt sie die zusammengeraffte Kurzversion ihrer Geschichte.
(A13/MAI.03341 St. Galler Tagblatt, 08.05.2013, S. 8; Jahrelang im Haus gefangen)

(17) Ein **Stakkato** von Pieptönen störte die Verbindung.
(RHZ13/AUG.34574 Rhein-Zeitung, 29.08.2013, S. 33)

(18) In der Top-Ten-Liste der akustischen Unverschämtheiten kommt das Klackern, Klappern, Surren, Rappeln und Dröhnen der Trolley-Geschwader auf Platz zwei, direkt nach dem **Stakkato** der Nordic-Walking-Stöcke.
(L15/JAN.01058 Berliner Morgenpost, 11.01.2015; „Rollkoffer machen uns zu Globetrottern“)

(19) Das energische **Stakkato** hoher Absätze, hüpfende kurze Haarlocken und eine Wortkaskade, die zwar auf Deutsch auf einen herniedergeht, aber so fröhlich-vif ist, wie man es sonst eher im Italienischen erlebt.
(04/MAI.03404 Süddeutsche Zeitung, 22.05.2004, S. 3; Eine gebürtige Deutsche führt den letzten großen italienischen Verlag, der noch nicht zu einem Konzern gehört)

(20) Das **Stakkato** des Maschinengewehrfeuers von der nahen Front trommelt auf Jewgenij Kaplins angespannte Nerven.
(FOC15/MAR.00064 FOCUS, 07.03.2015, S. 52–58; REPORTAGE)

(21) *Sie reißen die Kalaschnikows von der Schulter und feuern, ein **Stakkato** Schüsse.*
(U12/JUL.00017 Süddeutsche Zeitung, 02.07.2012, S. 3; Gemeinsam einsam)

(22) *Als Stevens am Montagabend im voll besetzten Saal 3 des Internationalen Congress-Centrums (ICC) auftauchte, spendete die Mitgliederversammlung geschlossen Applaus im **Stakkato**.*
(U02/NOV.03326 Süddeutsche Zeitung, 21.11.2002, S. 27; Defensive Fortschritte)

(23) *Sie klatschten mit ihren herrlich hässlichen lila-gelben Klatschpappen ein **Stakkato**, so beeindruckend synchron, dass jeder merkte: Sie haben die kollektive Begeisterung in dieser Saison schon ein paar Mal erfolgreich geprobt.*
(B11/MAR.00311 Berliner Zeitung, 03.03.2011, S. 17; Klatschpappen ohne Wirkung)

(24) *Ein schnelles Boot ist ein ruhiges Boot, das Wasser wird gestreichelt und nicht zerpflegt. Schnelle Boote haben eine Melodie, langsame stottern im **Stakkato**.*
(STE12/JUL.00139 Stern, 26.07.2012; Diese Hände greifen nach Gold)

Fast ausschließlich tritt *Stakkato* in übertragener Bedeutung als Substantiv auf. Nur ausnahmsweise wird es als Adverb verwendet:

(25) *„Da beklatschen wir unsere eigenen Sehnsüchte“, meinte ein Rostocker. Vollends aus dem Häuschen gerieten die Teilnehmer am „Abend der Begegnung in der Kongreßhalle, als ein Amerikaner begrüßt wurde und „We shall overcome“ anstimmte. Da wurde **staccato** geklatscht und mitgesungen.*
(Z83/JUN.00196 Die Zeit, 17.06.1983, S. 10; Das macht Mut)

Häufig aber tritt das Akustische in den Hintergrund und das Merkmal ‚kurz nacheinander folgend‘ setzt sich in übertragener Bedeutung durch. In diesem Fall wird mit *Stakkato* eine Abfolge von Handlungen, Ereignissen, Gefühlen, verschiedenen Tätigkeiten oder Dingen bezeichnet.

(26) *Im **Stakkato** zwischen Erklärungen aus Bern und Brüssel im Nachgang zum Parmelin-Besuch in der EU-Schaltzentrale ist es nicht leicht, das Essenzielle herauszuschälen.*
(SOZ21/APR.01891 Die Südostschweiz, 29.04.2021)

(27) *Im **Stakkato** der Krisen ist fast unbemerkt geblieben, dass Saudi-Arabien Anfang des Jahres eine Politik- und Kulturrevolution erlebt hat.*
(Z15/JUL.00344 Die ZEIT, 16.07.2015, S. 7; Die Prinzen greifen an)

(28) *Oder vom **Stakkato** meiner Gefühle beim 2:0 der Schweden, als die den Ball doch irgendwie ins Tor der Griechen stochern.*
(Z08/JUN.00217 Die Zeit (Online-Ausgabe), 12.06.2008; Diskurs und Ritus)

(29) *20 Stunden im Fuchs-Prozeß sind also vorüber: Ein **Stakkato** von Eindrücken in drei Tagen.*
(K99/FEB.09181 Kleine Zeitung, 05.02.1999, Ressort: Lokal; Vorbei sind die ersten 20 Stunden)

(30) *Und die neue Justizministerin Sabine Leutheusser-Schnarrenberger (FDP) versprach vor dem Bundestag, unter Schwarz-Gelb werde Schluss sein mit der Einschränkung von Bürgerrechten und »dem **Stakkato** immer neuer Gesetze in der Sicherheitspolitik«.*
(Z10/JAN.00128 Die Zeit (Online-Ausgabe), 14.01.2010; Nackter Unsinn)

(31) *Mit dieser Absicht begab er sich in die Asylunterkunft, holte sein Messer raus und stach ohne ein einziges Wort binnen einer guten Minute 29 Mal auf sein Opfer ein. Immer wieder, wie wild geworden, in einem blitzartigen **Staccato**.*
(A20/OKT.08444 St. Galler Tagblatt, 28.10.2020; Urteil nach der tödlichen Messerattacke in Mels)

(32) *Das alles wird in einem atemlosen **Stakkato** vorgeführt, das einen überzeugenden Sog entwickelt und keinen Raum für Zweifel lassen will. Und das ist zugleich die Schwäche dieses Films.*

(L21/NOV.01971 Berliner Morgenpost, 19.11.2021, S. 12; Was geschah wirklich in Dallas, Texas?)

Häufig bezieht sich *Stakkato* auf den Schreibstil: damit wird eine Abfolge von kurzen Sätzen bezeichnet (man spricht auch vom „Stakkato-Stil“):

(34) *Ein Entwicklungsroman, der die Muster jeder biographischen Frühphase als flüchtige Ideale deutlich macht, ist Rudolf Habringer mit „Liebes Kind“ gelungen. Seine unbestreitbare Stärke liegt in der Sensibilität, sich einzufühlen, in der Kraft seiner zum skizzierenden **Stakkato** gepreßten Sprache. Von einem guten Roman dürfen sich Leser(innen) Erkenntnisfortschritt erwarten.*

(O98/MAI.52952 Neue Kronen-Zeitung, 29.05.1998, S. 16; Was ist Kindheit?)

(35) *Ein **Staccato** kurzer Sätze zeichnet seine Texte aus. Tucholsky mit seiner Empfehlung „Nur Hauptsätze“ und seiner Einsicht, dass der Mensch nicht mehr als 13 Wörter pro Satz begreift, hätte seine Freude an dieser Lektüre.*

(S04/JUN.00124 Der Spiegel, 07.06.2004, S. 192; Zitat)

In einigen Belegen mit *Stakkato* in übertragener Bedeutung dominiert eher das Merkmal ‚schnell‘, das nicht ganz der ursprünglichen Bedeutung des Wortes entspricht. *Staccato* bezeichnet eigentlich die Spieltechnik, nicht das Tempo: Als *staccato* (d. h. voneinander abgesetzt) kann also ein Ton jeder Länge gespielt werden, er dauert nur etwas kürzer (vgl. URL1):

(36) *Dieses mentale Durchlüften führt doch dazu, dass wir unterm Strich viel produktiver sind. Dagegen reiben wir uns mit dem pausenlosen **Stakkato** immer stärker auf.*

(T13/OKT.03928 die tageszeitung, 31.10.2013, S. 07; „Das Land der Bürokraten und Workaholics“)

4.4. Legato

Das Gegenteil von *Stakkato* ist *Legato*. Es bedeutet ‚gebunden‘ (Korff 2018:128). Im ‚Duden online‘ ist es sowohl als Substantiv (‚ein gebundenes Singen oder Spielen‘) als auch als Adverb (‚[von Tönen] so hervorgebracht, dass der eine Ton in den anderen übergeht; gebunden‘) vertreten.

Die Recherche im Korpus ergab 1493 Treffer für *Legato*, von denen wiederum 1.000 Treffer als Zufallsauswahl gesucht wurden. Im Unterschied zu *Staccato* erscheint *Legato* in fachfremden Kontexten äußerst selten: Es kommt in übertragener Bedeutung nur 16-mal vor, was nur 1,6 % der Gesamtzahl aller Treffer entspricht. Es handelt sich um einzelne Belege in der Zeitspanne von 1964 bis 2021. Die Hälfte der Belege findet sich in Ressorts Kultur: Literatur und Kultur: darstellende Kunst.

Legato: Ressorts

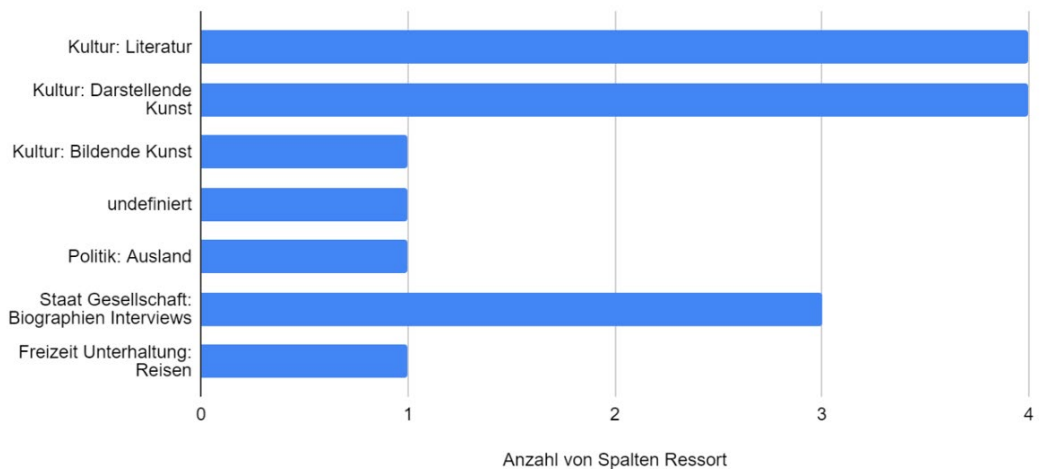


Abb. 5: Legato: Ressorts

Was die Zielbereiche bei der Metaphorisierung betrifft, kann wieder zwischen Belegen, in denen das Akustische eine Rolle spielt, und Belegen, in denen lediglich das Merkmal ‚gebunden‘ als tertium comparationis dient, unterschieden werden. Im ersten Fall bezieht sich *Legato* auf die menschliche Stimme und es wird damit der Redestil in gebundener Form, ohne Pausen bezeichnet. *Legato* wird dabei sowohl substantivisch als auch adverbial gebraucht.

(37) Normalerweise spricht WDR-Intendant Fritz Pleitgen eher **legato**. Ein Wort klebt am anderen. Die Sätze schwingen gleichmäßig im „Presseclub“-Sound. Kann-man-sagen-dass-diese-Koalition-am-Ende-ist? So in der Art.

(S06/SEP.00292 Der Spiegel, 18.09.2006, S. 120; Eine feste Burg)

(38) Zu lachen hat man bei Hellmuth Heye also immer was; denn als Rhetoriker ist er die effektivste Mischung von Werner Finck und Zitzewitz, die man sich denken kann. Selbst die markigsten Sätze bringt er häufig nicht ohne eine jähe Vollbremsung zu Ende, und selbst die ehernsten Worte deutschen Soldatentums spricht er so stark **legato** aus, daß auch ganz empfindsame Seelen nicht mehr durch explodierende Konsonanten erschreckt werden können.

(S64/JUN.00281 Der Spiegel, 24.06.1964, S. 23; „KLAR SCHIFF ZUM GEFECHT“)

(39) Und von einem Vertrauensmann, dessen Name fünfzig Jahre nach meinem oder seinem Tode, veröffentlicht werden wird, weiß ich, daß der Mann mit dem Hut einmal, als er mit seinem Sohn, dem päpstlichen Prälaten, Boccia spielte, eben diesen Würdenträger Grimmig [sic!] anfuhr; indem er ihm in schönstem rheinischem **Legato** sagte: „Stell dich nete so domm an, Paul! Du bishienet in de Kirsch!

(Z78/SEP.00252 Die Zeit, 15.09.1978, S. 70; J.M.-M.: Boule-Bahn)

(40) Nach den ersten 30 Seiten ändert sich der Ton. Die Sprache wird lyrisch, Anspielungen auf Märchen dringen in den Duktus der Erzählung, ein **Legato** löst das Stakkato des Anfangs ab.

(P15/OKT.02812 Die Presse, 24.10.2015, S. 41; Aserbaidshjan und anderswo...)

In den anderen Zielbereichen tritt das Merkmal ‚ununterbrochen, gebunden‘ hervor. Es kann sich um eine Bewegung handeln, wie im folgenden Beispiel über Yoga-Übungen, bei denen man fließend von einer Position in eine andere übergeht, was eine Kontinuität der Bewegungen impliziert. Die Bedeutung von *Legato* wird durch das davorstehende Attribut *ununterbrochen* betont:

(41) „Nicht darin, dass man der Vergangenheit nachtrauert, sondern dass man die Zukunft gestaltet.“ Ich wiederholte mir diesen Satz während meiner Yogastunde. Aschtanga-Yoga, ein fließendes Yoga, man wechselt ganz sanft von einer Position in die nächste, allein dem Rhythmus des Atems folgend. Anstatt eine Position zu erreichen und darin zu erstarren, bewegt man sich in einem ununterbrochenen **Legato**.

(U09/MAR.00289 Süddeutsche Zeitung, 03.03.2009, S. 14; Menschen mögen Krieg)

Legato kommt in fünf der 16 Belege mit einem anderen musikalischen Fachwort wie *Staccato* oder *Pizzicato* („Spielanweisung bei Streichinstr.: Saite mit dem Zeigefinger zupfen“, vgl. Korff 2018: 177) vor. Im folgenden Beispiel bezieht sich *Legato* auf den Lebensrhythmus: Es bezeichnet die Beruhigung und Entspannung, die mit der Adventszeit verbunden wird und im Kontrast zur Hektik des Alltags (als *Staccato* bezeichnet) steht.

(42) Mag sein, dass wir allererst dankbar sind, dass jenes Warten ein Ende hat, das uns der Advent, zu Deutsch: Ankunft, alle Jahre wieder aufgibt. Schon möglich, dass es eine Weile braucht, bis wir das **Staccato** der vergangenen Tage und der an ihnen zu tätigen Erledigungen in ein besinnliches **Legato** überführt haben.

(L01/DEZ.04546 Berliner Morgenpost, 24.12.2001, S. 25; Die Zeit der Besinnung)

Wie anschaulich die metaphorische Verwendung von Musikfachwörtern wirkt, beweist das letzte Beispiel, in dem *Legato* die Wortkompositionsmuster des Deutschen charakterisiert:

(43) Englischsprachigen Gebilden wie „space journey“ oder „word composition“ entsprechen im Deutschen bündige Wörter wie „Weltraumfahrt“ oder „Wortkomposition“, weil die Wortkompositionsmuster des Deutschen nur in einheitlichem **Legato**, niemals aber im **Staccato** funktionieren.

(RHZ18/JUL.13633 Rhein-Zeitung, 16.07.2018, S. 23;)

4.5. Musikfachwörter als Kohärenzmittel

Einige der oben angeführten Beispiele haben gezeigt, dass ein Musikfachwort in einem Text (bzw. Textteil) nicht isoliert, sondern zusammen mit anderen Musikfachwörtern steht, so dass ein Bildfeld geschaffen wird, von dem der Text/Textteil geprägt wird. Unsere frühere Analyse eines kleinen Korpus,¹² das aus 35 Nummern der Zeitschrift ‚Autobild‘ bestand, hat gezeigt, dass das Bild der Musik sehr häufig in den Texten aus der Automobilbranche vorkommt. Ähnliche Beispiele kann man auch im DeReKo finden, vgl. den Beleg aus der Zeitschrift ‚Stern‘ über den Autotyp Boxster von Porsche:¹³

(44) Vierzig solcher **Mozarts** arbeiten bei Porsche, **Motorklangkomponisten**, **Huptonsetzer**, **Auspuffarrangeure** und **Korrepitoren** für die **kammermusikalischen** Feinheiten der Innenraumakustik. Das **Blinkgeräusch** haben sie unter 50 Varianten mit **Kunstkopfaufnahmen** zum vollkommenen **Klick** verfeinert, das **Innengeräusch** des wassergekühlten **Sechszylinders** zu einem porschetypischen **leicht singenden accelerando durchkomponiert**. Das **Außengeräusch** geht im **Fortissimo** bis an die gesetzlich erlaubten Grenzwerte. Wer den **Boxster** nur vorbeifahren hört, soll auch etwas davon haben, sagen die **Verkehrslärmdesigner** in aller Unschuld. Ein Porsche muß wie ein Porsche **klingen**.

(STE96/AUG.00204 Stern, 22.08.1996; Er isch halt a wuselix Autole, der Boxschter)

In diesem Beispiel ist leicht zu erkennen, dass die Metaphern aus dem bildspendenden Bereich Musik eine Topikkette bilden: Eine Metapher steht also nicht allein für eine bestimmte Sache, sondern sie wird sozusagen zum Ausgangspunkt für andere Metaphern, so dass sich an das erste vorgestellte

¹² Die Ergebnisse dieser Analyse sind im Artikel Hilscherová/Vaňková ‚Das Fachwort im metaphorischen Kontext‘ (im Druck) zusammengefasst.

¹³ Diese Zeitschrift erscheint als aktuelles Wochenmagazin jeden Donnerstag in deutschsprachigen Ländern. Das Magazin wird vom Hamburger Verlagshaus Gruner + Jahr herausgegeben.

Bild andere Vorstellungen anschließen können und so gewissermaßen den weiteren Verlauf des Textes bestimmen (vgl. Schwitalla 2007:107). Auf diese Weise dienen die Musikfachwörter in diesem Textteil als Kohärenzmittel.

Zu Beginn werden die Porsche-Mitarbeiter als *Mozarts* bezeichnet. Wolfgang Amadeus Mozart ist in der ganzen Welt als klassischer Komponist, Klavierspieler und Virtuose bekannt. Die zentrale Analogie zeigt: die Porsche-Mitarbeiter sind ausgezeichnete Experten in ihrem Fach, die ihre Arbeit hervorragend beherrschen. Der Autor entwickelt die Idee weiter und vergleicht die sich an der Porsche-Produktion beteiligenden Arbeiter mit verschiedenen Berufen in der Musikbranche: Da in einem Auto das Akustische eine wichtige Rolle spielt, müssen Experten für einzelne Geräusche – *Motorklangkomponisten, Huptonsetzer, Auspuffarrangeure* – bei Porsche angestellt werden. All diese Spezialisten bemühen sich, die mit dem Autotyp Porsche verbundenen Geräusche zu optimieren und ihm einen individuellen Klang zu verleihen. Dieser Klang ist oft nicht mechanischen Ursprungs: Wie kompliziert die Wahl eines richtigen Klangs ist, deutet der Satz an: *Das Blinkgeräusch haben sie unter 50 Varianten mit Kunstkopfaufnahmen verfeinert*. Die Tatsache, dass der Porsche-Motor sehr schnell eine hohe Geschwindigkeit erreicht, wird mit *accelerando* bezeichnet. Das Geräusch des Motors *im Innenraum* wird dabei als *leicht singend* charakterisiert, was darauf hinweist, dass die Fahrgäste positive, angenehme akustische Wahrnehmungen erleben. Diesen feinen Klang kann man aber nur im Innenraum hören. Das Außengeräusch dagegen wird als *Fortissimo* (d. h. ‚sehr laut‘) bezeichnet: die Umgebung soll schon an diesem lauten Klang erkennen, dass ein Porsche vorbeifährt.

Die Individualisierung von Geräuschen ist bei der Herstellung von modernen Autos von großer Bedeutung. Die verwendeten Musikfachwörter sollen anzeigen, welche schöne Töne und welche wohlkomponierte Musik aus einem Porsche-Motor kommt. Und da Musik mit Emotionen assoziiert wird, sollen die Musikfachwörter zur Emotionalisierung der Leser beitragen.

5. Zusammenfassung

Die vorgelegte Untersuchung, die eine Sonde in die Verwendung von Musikfachwörtern in fachfremden Kontexten darstellt, hat gezeigt, dass dieses Phänomen in der Presse seit mehreren Jahrzehnten zu beobachten ist. Von unseren ausgewählten Fachwörtern – *Accelerando, Ritardando, Staccato* und *Legato* erschien in übertragener Bedeutung im untersuchten Korpus als allererstes *Staccato* (schon im Jahr 1954). Erst mehr als vierzig Jahre später (1999) wurde *Accelerando* in übertragener Bedeutung zum ersten Mal gebraucht. Die Intensität der metaphorischen Verwendung von Musikfachwörtern nahm zwar mit der Zeit zu, aber lediglich bei *Staccato* lässt sich von einer höheren Anzahl der Belege pro Jahr sprechen, während es sich bei *Accelerando, Ritardando* und *Legato* eher um Einzelbelege handelt. Es ist symptomatisch, dass die Anzahl der Belege mit *Staccato* in übertragener Bedeutung fast dreimal höher ist als die Anzahl der Belege mit der ursprünglichen fachlichen Bedeutung des Wortes. Bei den anderen Musikfachwörtern dominiert immer noch die Verwendung in der fachlichen Bedeutung: bei *Accelerando* entfallen nur 10 %, bei *Ritardando* 15 % aller Belege auf den metaphorischen Gebrauch dieser Fachwörter. Bei *Legato* geht es (mit 1,6 %) um eine Randerscheinung. Davon, dass der Prozess der Metaphorisierung am weitesten bei *Staccato* fortgeschritten ist, zeugt auch ein breites Spektrum von Ressorts, in denen *Staccato* in übertragener Bedeutung verwendet wurde. Auch die Tatsache, dass Wikipedia auf den Metaphorisierungsprozess bei *Staccato* aufmerksam macht, deutet an, dass gerade dieses Fachwort sehr nahe der Lexikalisierung der übertragenen Bedeutung ist.¹⁴

Was die Zielbereiche betrifft, auf die Musikfachwörter übertragen werden, lassen sich diese in zwei Gruppen einteilen. In der einen Gruppe spielt das Akustische eine wichtige Rolle. In dieser Gruppe sind vor allem Belege mit *Staccato* oder *Legato* vertreten, Einzelbelege findet man bei *Accelerando*. Die andere Gruppe stellen Belege dar, in denen der Zielbereich mit der akustischen Wahrnehmung nichts mehr zu tun hat und ein semantisches Merkmal des betreffenden Fachwortes

¹⁴ Vgl. ‚Duden online‘: piano: ‚leise; <in übertragener Bedeutung:> piano (*ganz in Ruhe*) machen.

in den Vordergrund tritt. Insgesamt ist diese Gruppe größer und sehr variabel. Es ist charakteristisch, dass Musikfachwörter in übertragener Bedeutung als Substantive eindeutig vorherrschen. Aus unserer Untersuchung hat sich auch ergeben, dass Musikfachwörter nicht nur isoliert auftreten, sondern dass relativ oft Fachwörter mit gegensätzlicher Bedeutung im Text vorkommen und dass sogar ganze Texte/Textteile durch ein Musikbild geprägt sind.

Die angeführten Belege dokumentieren anschaulich, aus welchen Gründen Musikfachwörter als Metaphern in fachfremden Kontexten eingesetzt werden. Einerseits dienen sie der Emotionalisierung der Aussage, indem sie (positive, angenehme) Vorstellungen, die mit der Musik assoziiert werden, in einen anderen Bereich übertragen. Emotional wirkt auch die innovative, überraschende Verwendung in einem neuen Kontext. Andererseits ermöglichen die Musikfachwörter, komplizierte, schwer beschreibbare Sachverhalte plastisch dem Leser vorzuführen. Ob jedoch diese Funktion bei allen Lesern, besonders bei solchen, denen die Musikterminologie fremd ist, erfüllt werden kann, könnte nur durch eine weitere Untersuchung bestätigt bzw. widerlegt werden. Von großer Bedeutung für das Verständnis der metaphorischen Verwendung von Musikfachwörtern sind z. B. begleitende Adjektive oder nachträgliche Paraphrasen. Und Vieles verrät der ganze Kontext. Gerade der Kontext liefert oft semantische Gleichartigkeiten wie die Metapher (vgl. Beleg 8: *Ritardando* – *Verzögerung*; Beleg 12: *Ritardando* – *hinauszögert*; Beleg 15: *Crescendo* – *schnell*; Beleg 24: *Staccato* – *stottern* u.a.).¹⁵

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

DeReKo: Deutsches Referenzkorpus des Leibniz-Instituts für die Deutsche Sprache in Mannheim.

Sekundärliteratur:

BUTSCHNEVA, Natalja L. (2005): Einige Aspekte der Metaphorisierung von Termini in der deutschen Gegenwartspresse. In: VOLODINA, Maja N. / KALLMEYER, Werner (Hrsg.): *Perspektiven auf Mediensprache und Medienkommunikation*. Mannheim, S. 137–144.

Duden online = Duden. Wörterbuch. Zugänglich unter: <https://www.duden.de/woerterbuch> [16.01.2023].

FLEISCHER, Wolfgang (1988): Terminologisierung und Determinologisierung als Ausdruck der Wechselbeziehung zwischen Fachwort und Allgemeinwortschatz. In: BIECHELE, Werner (Hrsg.): *Germanistisches Jahrbuch DDR – UVR 1988*. Budapest, S. 161–171.

FRAAS, Claudia (1998): Lexikalisch-semantische Eigenschaften von Fachsprachen. In: HOFFMANN, Lothar / KALVERKÄMPER, Hartwig et al. (Hrsg.): *Fachsprachen. Ein internationales Handbuch zur Fachsprachenforschung und Terminologiewissenschaft*. I. Bd. Berlin; New York, S. 428–435.

GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrun (1996): *Termini im Kontext. Verfahren zur Erschließung und Übersetzung der textspezifischen Bedeutung von fachlichen Ausdrücken*. Tübingen.

Haidacher, Bernhard (2015): *Bargeldmetaphern im Französischen: Pragmatik, Sprachkultur und Metaphorik*. Berlin.

HILSCHEROVÁ, Pavlína / VAŇKOVÁ, Lenka (Im Druck): Das Fachwort in metaphorischen Kontexten. Am Beispiel von Musikfachwörtern in Texten aus der Automobilbranche. In: SZCZEK, Joanna / DARGIEWICZ, Anna / JAKOSZ, Mariusz (Hrsg.): *Wende? Wenden! Eine linguistische Annäherung*, Bd. 2 (Fields of Linguistics – Aktuelle Fragestellungen und Herausforderungen). Göttingen.

KORFF, Malte (2018): *Wörterbuch der Musik*. Ditzingen.

LAKOFF, George / JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors we live by*. Chicago.

¹⁵ Diese Studie bringt Teilergebnisse eines Projekts, in dessen Rahmen der Prozess der Metaphorisierung von Fachwörtern aus zwei Bereichen – Sport und Musik – untersucht wird. Es handelt sich um das Projekt SGS10/FF/2022 ‚Od termínu k metafoře. K procesu determinologizace v oblasti publicistiky‘ [Vom Fachwort zur Metapher. Zum Prozess der Determinologisierung im publizistischen Bereich], in dessen Rahmen der vorliegende Beitrag entstanden ist.

- PAWŁOWSKI, Grzegorz (2017): Fachlexeme in Konstruktion. Linguistischer Beitrag zur Erkenntnisarbeit. (Warschauer Studien zur Germanistik und zur Angewandten Linguistik 27). Frankfurt am Main.
- ROELCKE, Thorsten (1991): Das Eindeutigkeitspostulat der lexikalischen Fachsprachensemantik. In: *ZGL* 19, S. 194–208.
- ROELCKE, Thorsten (2010): *Fachsprachen*. 3. neu bearbeitete Aufl. Berlin.
- ROLF, Eckardt (2005): *Metaphertheorien. Typologie, Darstellung, Bibliographie*. Berlin; New York.
- SCHWITALLA, Johannes (2007): Metaphern als Mittel der Textkohärenz. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica*, Nr. 2, S. 107–121.
- VAŇKOVÁ, Lenka (2017): Fachsprachen und der Alltag. Eine Untersuchung anhand der deutschen Tagespresse. In: KOTŮLKOVÁ, Veronika / RYKALOVÁ, Gabriela (Hrsg.): *Zentrum und Peripherie aus sprachwissenschaftlicher Sicht*. Opava, S. 51–64.
- VAŇKOVÁ, Lenka (2020): Zu Funktionen von Fachwörtern in der Presse. In: VAŇKOVÁ, Lenka (Hrsg.). *Das Fachwort in der Tagespresse*. (= Forum für Fachsprachen-Forschung 159). Berlin, S. 49–64.
- VAŇKOVÁ, Lenka / BOK, Václav (2022): *Das medizinische Compendium des Juden von Salms*. Bd. 2: *Buch 4-6: Die ‚Regeln der Gesundheit‘ und das ‚Circa instans‘*. Berlin; Boston.
- WEINRICH, Harald (1976): *Sprache in Texten*. Stuttgart.
- WÜSTER, Eugen (1967): Die terminologische Grundlegungsarbeit im Zerrspiegel und in der Wirklichkeit. In: *Muttersprache* 3.4/77, S. 98–110.
- WÜSTER, Eugen (1979): *Einführung in die Allgemeine Terminologielehre und Terminologische Lexikographie*. Wien; New York.

Internetquellen:

URL 1: <https://de.wikipedia.org/wiki/Staccato> [05.01.2023]

Gesellschaftsordnung, Mentalität und Schriftsprache im Barock¹

Karsten RINAS

Abstract

Social Order, Mentality and Written Language in the Baroque Period

This paper discusses striking, ‘bizarre’ features of textual design and language use in the Baroque period. These features include high complexity, prolixity, conspicuous formulas of politeness, indirectness, mixing of style levels, and the extensive use of a ‘squiggly’ script and other typographic devices. The perspective of social history and history of mentality is used to explain these phenomena. In particular, this paper reflects the influence of the estates in society and the role of confessional differences.

Keywords: Baroque language, text composition, syntax, politeness, social history

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0002

Contact: Palacky University Olomouc, Karsten.Rinas@upol.cz

1. Irritationen

Texte der Barockzeit erscheinen heutigen Lesern in mancher Hinsicht fremdartig, ja bizarr, insbesondere dann, wenn man auf Originalausgaben zurückgreift. Diese Wirkung erzeugt bereits das Schriftbild der ‚verschnörkelten‘ Fraktur; aber auch die überlangen Buchtitel sowie die hochkomplexen emblematischen Darstellungen machen einen irritierenden Eindruck. Vor allem aber zeigt uns der Duktus barocker Texte, dass deren Verfasser andere Gestaltungsmaximen befolgt haben müssen, als wir sie heute gewohnt sind.

Es wäre eine Aufgabe der Sprach- und Literaturgeschichte, diese Differenzen zwischen barocker und moderner Textgestaltung aufzuarbeiten und zu erklären. Namentlich in der Sprachgeschichte wird dieser Aufgabe jedoch nicht viel Aufmerksamkeit gewidmet.² Dies sei hier am Beispiel der deutschen Sprachgeschichte von Peter von Polenz illustriert.³ Deren zweiter Band (von Polenz 2013) behandelt das 17. und 18. Jahrhundert vorrangig als eine „von der absolutistischen

¹ Diese Studie ist entstanden im Rahmen eines vom Tschechischen Schulministerium geförderten und an der Palacký-Universität Olomouc realisierten Projekts (IGA_FF_2023_028).

² Vonseiten der Literaturgeschichte liegen hingegen viele wertvolle Beiträge vor, deren Befunde im Folgenden reflektiert werden. Zu dieser Asymmetrie zwischen Literatur- und Sprachwissenschaft vgl. auch Hundt (2000:1).

³ Die Ausführungen zum Barock in anderen neueren Sprachgeschichten sind ähnlich zu beurteilen; vgl. etwa Brundin (2004: Kap. 5–9), Ernst (2005: § 6.1), Roelcke (2009: § 6.4), Schmid (2013: § 2.6) und Riecke (2016: Kap. 5).

Fürstentum geprägte Epoche“ (S. 1). Als wichtige soziale Gruppe für die Entwicklung der deutschen Sprachkultur in dieser Zeit wird „eine sehr kleine, heterogene, auf die Residenzstädte konzentrierte Oberschicht“ hervorgehoben, „die durch *unterthäniges, gehorsamstes, ergebenstes* Verhalten auch partiell staatstragend wurde und sich durch Bildung und Privilegien zunehmend vom *Pöbel* distanzierte: der Hofadel und das neu entstehende Bildungsbürgertum“ (S. 6). Diese Gruppe bemühte sich um die Kultivierung des Deutschen „unter stark schreibsprachlichen und akademischen Gesichtspunkten und mit teilweise übersteigerten formalen und ästhetischen Ansprüchen“ (S. 1f.). Als derlei Übersteigerungen behandelt von Polenz u. a. die ausgeprägte Fremdwortbekämpfung und die Dialektverachtung. – Insgesamt wirkt diese Konzeption transparent und einleuchtend, doch trägt sie wenig dazu bei, die Spezifika barocken Sprachgebrauchs zu verstehen. Allenfalls könnte der Hinweis auf die ‚opportunistische‘ Chancennutzung durch „*gehorsamstes, ergebenstes* Verhalten“ den Gebrauch barocker Devotionsformeln erklären.

Als prägenden Faktor betrachtet von Polenz somit den Absolutismus. Hingegen ist *Barock* für ihn kein Schlüsselbegriff. Dennoch bemüht er diesen Begriff wiederholt (etwa S. 24, 63, 91, 208 u.ö.). Detailliertere Ausführungen dazu, was denn Barock sei oder wie er sich sprachlich manifestiere, finden sich jedoch zunächst nicht. Erst als das Wirken des Aufklärers Gottsched thematisiert wird, kommt von Polenz auf von diesem ‚überwundene‘ sprachliche Besonderheiten des Barock zu sprechen. Demnach verwirft Gottsched

„zugunsten der Klarheit, Kürze und rationalistischen Übersichtlichkeit [...] Kanzleistil im allgemeinen, frühhd. oder barocke Angewohnheiten im Besonderen: Satzverschachtelung, Häufung von Verbformen am Satzende, pleonastische Wortbildungen, überflüssige Präfixe, Weglassung des finiten Verbs (afiniter Nebensatz) und des Subjekt-*ich*, doppelte Verneinung“ (S. 171).

Im weiteren Verlauf der Darstellung ist dann wiederholt vom ‚barocken Kanzleistil‘ die Rede (S. 182, 219, 296), doch wird nicht erläutert, ob dieser quasi zufällig mit dem Barock assoziiert war oder ob es einen Zusammenhang mit anderen Tendenzen dieser Epoche gab.

Auch die sozialhistorische Fundierung in von Polenz’ Darstellung wirkt zumindest ergänzungsbedürftig. Die Auffassung, dass der absolutistische Staat „ein hohes Maß an Untertanengehorsam“ erreichte (S. 4), ist in jüngeren Studien hinterfragt worden,⁴ wobei die ambivalente Rolle der Ständeordnung reflektiert wurde (vgl. Abschnitt 2.3.5). In von Polenz’ Sprachgeschichte erfährt man jedoch lediglich, dass „die alte Stände-Gesellschaft“ auch über das Spätmittelalter hinaus fortbestand und „die sozialökonomische Entwicklung behinderte“ (S. 6). Hatte diese Gesellschaftsordnung in dieser Zeit keinen weiteren kulturellen Einfluss?

In diesem Beitrag soll der Versuch unternommen werden, Spezifika der barocken Schriftsprache aus sozial- und mentalitätshistorischer Perspektive zu erklären. Namentlich die Mentalitätsgeschichte bietet einen hilfreichen heuristischen Ansatz.⁵ Ihr Ausgangspunkt ist der „*ethnographische Blick auf die Geschichte*, der die eigene Geschichte untersucht wie eine fremde Kultur“ (Reinhard 2006:10). Forciert wird eine solche Perspektive gerade dort, wo der Historiker auf ein irritierendes Phänomen stößt. Ein gutes Beispiel nennt Dinzelbacher (2008:XXXVII):

„Wir wissen schlichtweg nicht, wie wir es einordnen sollen, wenn wir [...] damit konfrontiert werden, daß hochgelehrte und intelligente Juristen des 15.–18. Jahrhunderts, geistliche wie weltliche, deren Überlegungen wir sonst weitestgehend ohne Schwierigkeiten folgen können, immer wieder regelrechte Prozesse u. a. gegen Mäuse führten, denen verschiedene Fristen zum Verlassen eines von ihnen befallenen Feldes gesetzt werden (junge und schwangere haben einige Tage länger Zeit), was man ihnen alles auf Gerichtskosten durch einen Boten formell vor Ort verkündete und wogegen ihnen ein Verteidiger konzedierte wird. Glaubten die Intellektuellen in jenen Jahrhunderten in der Tat, daß Mäuse die menschliche Sprache verstünden?“

⁴ Vgl. hierzu Freist (2008:5, 18–20, 27–32, 60–69).

⁵ Vgl. hierzu etwa Reinhard (2006) und Dinzelbacher (Hrsg.) (2008).

Es liegt auf der Hand, dass solche Fälle das Bedürfnis wecken, den ‚geistigen Horizont‘ der damaligen Protagonisten zu rekonstruieren, deren Verhalten also zu interpretieren im Kontext damals herrschender Vorstellungen und Praktiken. In analoger Weise sollen hier einige für uns ‚bizarre‘ Techniken barocker Textgestaltung thematisiert werden.

Die hier gewählte Beschränkung auf die Schriftsprache ist nicht allein dem Umstand geschuldet, dass uns aus dieser Zeit nur schriftliche Sprachquellen erhalten sind; es soll dadurch auch zum Ausdruck gebracht werden, dass hier ein gehobener, durchaus elitärer Sprachgebrauch im Vordergrund des Interesses steht, ein Gebrauch, der in publizierten deutschen Texten dieser Zeit gepflegt wurde und der sich fraglos von normalen Alltagskonventionen abhob.⁶

Die Darstellung hat folgenden Verlauf: In Abschnitt 2 wird der Barock auf sozialhistorischer Grundlage als eine spezifische Denk- bzw. Verhaltensweise bestimmt. In Abschnitt 3 werden wichtige sprachtheoretische Beiträge des Barock gewürdigt und ausgewählte sprachliche Phänomene mentalitätshistorisch verortet. In Abschnitt 4 wird das Verhältnis von Barock und Protestantismus diskutiert. Im abschließenden Abschnitt 5 werden die Überwindung des barocken Denkens in der Aufklärung und die sich hieraus ergebenden Konsequenzen für dessen Wahrnehmung behandelt.

Die Fragestellung dieses Beitrags ist nicht grundlegend neu. Bereits Sperber (1929) hat sich um eine historisch-politisch fundierte Charakterisierung der Barocksprache bemüht. Zudem gibt es wertvolle Beiträge von literaturwissenschaftlicher Seite, z. B. Sinemus (1978), Trunz (1992) oder Meid (2009), aber auch vonseiten der Geschichtswissenschaft, der Kunst-, Musik- und Theatergeschichte.⁷ Wichtige ‚Säulen‘ des vorliegenden Beitrags sind zudem die historische Studie zur Höflichkeit von Beetz (1990) sowie jüngere Beiträge zur Theatralität (etwa Fischer-Lichte 2012).

2. Was ist Barock? Eine Annäherung

Die Bezeichnung *Barock* wird in der Forschung unterschiedlich verwendet; mitunter wird sogar ihre heuristische Brauchbarkeit bezweifelt. Daher sind hier begriffliche Vorklärungen vonnöten. Damit soll auch eine Grundlage geschaffen werden, um die hier interessierenden sprachlichen Phänomene besser einordnen zu können.

2.1. Raumzeitliche Eingrenzungen – konfessionelle Aspekte

Die kulturhistorische Epoche des Barock fällt in den Zeitraum vom ausgehenden 16. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, wobei der ‚feste Kern‘ im 17. Jahrhundert zu verorten ist.⁸ Diese zeitliche Ausdehnung deckt sich weitgehend mit der sozialpolitisch definierten Epoche des Absolutismus. Das Zeitalter des Barock/Absolutismus folgt auf die Renaissance, und es wird abgelöst von der Epoche der Aufklärung.

Häufiger wird das Barockzeitalter eng assoziiert mit der Gegenreformation und folglich mit dem Katholizismus.⁹ Demnach wäre Barock primär situiert in den katholischen Ländern Europas, also etwa in Italien, Frankreich, der Habsburgermonarchie sowie in Teilen Deutschlands.¹⁰ Dies forciert die Auffassung, dass bei der Bestimmung des Barock die religiöse Dimension eine zentrale Rolle spielt. In diesem Sinne ließe sich die katholische ‚Barockfrömmigkeit‘ als maßgebend bestimmen, eine ritualisierte, sinnliche, zeichenhafte Religionspraxis, die sich deutlich von der protestantischen Frömmigkeit unterschied.¹¹ Sie war namentlich im Habsburgerreich stark ausgeprägt,¹²

⁶ Vgl. schon Sperber (1929:674); vgl. etwa auch Martino (1976:121f.) und Beetz (1990:11).

⁷ Inspirierend für diesen Beitrag war auch der interdisziplinäre Sammelband Brabant/Liebermann (Hrsg.) (2017).

⁸ Vgl. etwa Niefanger (2012:14, 20), Brabant/Liebermann (2017:10) sowie Füßel (2017:24).

⁹ Vgl. etwa Vocolka (2017:167f.). Vgl. auch schon Weisbach (1921).

¹⁰ Vgl. etwa Niefanger (2012:15–17).

¹¹ Vgl. etwa Maurer (1999:50–53), Münch (1999:114–116, 120f.), Klüeting (2007:316–321), Niefanger (2012:62f.).

¹² Vgl. Coreth (1982).

aber etwa auch in Bayern.¹³ Ist somit Barock eine genuin katholische Erscheinung? Teilweise wurde so argumentiert, etwa von Alewyn (1974:271). Differenzierter urteilt Schilling (2022:188f.), indem er „Zonen der Farb-, Form- und Lebensfülle des südlich gleißenden Bildbarocks der katholischen Länder“ abgrenzt von solchen „des nördlich-kargen, nicht selten düsteren, rational gezügelten Wort- und Oratorienbarocks des Protestantismus“. Diese differenziertere Konzeption erscheint aus sprachkultureller Perspektive zweckmäßiger, da sie die Einbeziehung von im protestantischen Umfeld entstandenen Schriften ermöglicht, die gemeinhin als typisch barock gelten (vgl. Abschnitt 4).

2.2. Zur Begriffsgeschichte

Barock ist keine Eigenbezeichnung der Epoche. Der Terminus wurde erst im 19. Jahrhundert etabliert, insbesondere von den Kunsthistorikern Jacob Burckhardt und Heinrich Wölfflin.¹⁴ Im Selbstverständnis der Vertreter des Barock-Zeitalters gab es auch keine klare Abgrenzung zur Renaissance. So wurden Renaissance-Künstler wie Michelangelo, Raffael und Tizian von Barock-Künstlern durchaus als Vorbilder angesehen.¹⁵

Der Ausdruck *Barock* war allerdings schon im 18. Jahrhundert als (negativ konnotierte) Bezeichnung von Stileigenheiten in Gebrauch, ohne jedoch zunächst eine deutlicher umrissene Epoche zu markieren.¹⁶ Die Etymologie des Ausdrucks ist nicht gesichert; es konkurrieren mehrere Hypothesen darüber, von welchem Wort er abgeleitet sein könnte:¹⁷

- a) von lateinisch *verruca* (= Warze);
- b) von portugiesisch/spanisch *barocco/barrueco* (= schief geformte Perle);
- c) von dem Kunstwort *baroco* der traditionellen Logik/Syllogistik, mit welchem eine bestimmte Schlussformel bezeichnet wird. (Deren Gültigkeit kann traditionell nur indirekt, durch eine *reductio ad absurdum*, bewiesen werden.)

Hiermit sind also folgende Aspekte angesprochen: Wucherung, Verformung, Kompliziertheit, Verschlungenheit, Indirektheit. Diese vermitteln zumindest einen ersten Eindruck davon, was den Barockstil ausmacht. Es bleibt jedoch genauer zu klären, wie sich dieser konkret manifestierte und warum er gerade im 17. Jahrhundert so verbreitet war.

2.3. Sozial- und kulturhistorische Hintergründe

Im Folgenden wird das Ziel verfolgt, Spezifika der Barockzeit aus ihren sozialhistorischen Grundlagen abzuleiten. Wir beschränken uns auf die Hauptlinien und wichtigsten Faktoren.

2.3.1. Individualität – Ständegesellschaft – Absolutismus

Dem Barock ging das Zeitalter der Renaissance und Reformation voraus, ein Zeitalter, in dem laut van Dülmen (1997:15f.) „die ‚Entdeckung‘ des Individuums und des individuellen Lebens ein großes Thema“ war:

„Die Einmaligkeit des Selbst wird erstmals von Theologen und Philosophen anerkannt und subjektiv beschrieben. Die meisten Menschen verstanden sich zwar noch lange vorrangig als Christen oder als Mitglieder einer Familie oder eines Standes, doch mehren sich die Bemühungen, ein selbstbestimmtes Leben zu führen.“

¹³ Vgl. etwa Klüeting (2007:318).

¹⁴ Vgl. etwa Brabant/Liebermann (2017:9–14) sowie Erben (2020:7–12).

¹⁵ Vgl. Erben (2020:15–17).

¹⁶ Vgl. Leonhard (2017: 269f.).

¹⁷ Vgl. Erben (2020:9) und Leonhard (2017:247–258).

Dieser Wandel zeigt sich in der Renaissance besonders deutlich bei Intellektuellen wie Erasmus von Rotterdam und Michel de Montaigne, in der Porträtkunst etwa bei Albrecht Dürer.¹⁸ Auch in der (frühen) Reformation manifestierte sich die Tendenz zur Individualisierung, welche verknüpft war mit einer „Absage an die alte Autorität der Papstkirche“:

„Das Heil des Einzelnen ist nicht mehr abhängig von der Mittlerschaft der Priester und der Sakramente, sondern jeder Mensch steht in einem ‚unmittelbaren‘ Verhältnis zu Gott und kann direkt der Gnade teilhaftig werden. [...] Zwar wird mit der Etablierung der protestantischen Kirche durch die neue Unterordnung unter ihre Orthodoxie vieles wieder zurückgenommen. Doch die Idee der Eigenverantwortlichkeit, die Idee der Gewissensfreiheit und der Selbstkontrolle bleiben Prinzipien der religiösen Bewegung, die in ungewöhnlich kurzer Zeit weite Teile Europas erfaßt hat.“ (van Dülmen 1997:19f.)

In deutlichem Kontrast zu diesen Individualisierungstendenzen stand die aus dem Mittelalter ererbte Ständegesellschaft.¹⁹ Diese dominierte auch in der Frühen Neuzeit; die Tendenzen zur standesgemäßen Abgrenzung wurden sogar seit dem 17. Jahrhundert verstärkt.²⁰ In dieser Gesellschaftsform gab es „eine rigid festgeschriebene und erstmals auch herrschaftlich abgesicherte Ständeordnung“, „in der jede Gruppe und jeder einzelne erstmals eine klar definierte Rolle zugewiesen bekam, der er sich bei Verlust von Ehre und Privileg fügen mußte“ (van Dülmen 1981:20f.). Grundsätzlich wurde man in einen Stand hineingeboren.²¹ Gänzlich starr war diese Zuordnung jedoch nicht. So gab es etwa die Möglichkeit, in den Priesterstand aufzusteigen, da sich dieser aufgrund des Zölibats nicht reproduzieren konnte. Gewisse Aufstiegsmöglichkeiten boten sich zudem in den Tätigkeitsfeldern Politik/Verwaltung, Bildung und Wirtschaft.²²

Traditionell wurden drei Stände unterschieden: der Klerus, der Adel und die Bauern. Daneben gab es die Bürger, die aber eigentlich keinen eigenen Stand konstituierten, sondern ihren Status nur innerhalb einer konkreten Stadt besaßen.²³ Diese Grobgliederung wurde jedoch den realen Verhältnissen nicht gerecht. Im Grunde ist schon die Rede von ‚einer‘ Ständegesellschaft irreführend; vielmehr handelte es sich um eine

„Stufenfolge verschiedener ‚Gesellschaften‘ [...], in denen in verschiedener Weise Herrschaft ausgeübt wurde: im Verhältnis zwischen Mann und Frau, zwischen Eltern und Kindern, zwischen Herr und Knecht [...] und schließlich zwischen Regent und Untertanen. Auf allen diesen ineinander verschachtelten Ebenen [...] gab es Herrschaft. [...] Daraus folgte, dass es eine Vielzahl unterschiedlicher Rechtskreise und eine Vielzahl unterschiedlicher persönlicher Rechtsstellungen gab. Der Bürger einer Stadt genoss andere Rechte als der bloße Einwohner, der bäuerliche Untertan eines adligen Grundherrn andere als der freie Bauer, der Hofdiener eines Landesherrn andere als der Professor einer Universität [...]. Der Rechtsstatus des einzelnen war sein ‚Stand‘.“ (Stollberg-Rilinger 2017:68)

Im Unterschied zu unserer modernen Gesellschaft galt damals „die fundamentale Rechtsungleichheit zunächst als völlig selbstverständlich und legitim“ (Stollberg-Rilinger 2017:69).

Es liegt auf der Hand, dass diese Sichtweise mit der Individualitäts-Konzeption kollidiert:

„In der ständischen Verfassung gibt es die uns geläufigen Differenzierungen zwischen Individuum, Gesellschaft und Staat, dem öffentlichen, beruflichen und privaten Bereich, noch nicht. Der ‚Stand‘ ist eine Lebensform, in die man hineingeboren wird und die die gesamte Existenz bis hin zum äußeren Erscheinungsbild beherrscht.“ (Fick 2016:30)

¹⁸ Vgl. van Dülmen (1997:25–38).

¹⁹ Zu dieser Gesellschaftsform vgl. etwa Münch (1999: Kap. 5) und Stollberg-Rilinger (2017: Kap. 3).

²⁰ Vgl. Reinhard (2006:315–321).

²¹ Vgl. etwa Reinhard (2006:311), Stollberg-Rilinger (2017:69).

²² Vgl. etwa Beetz (1990:256–258) und Reinhard (2006:311–315).

²³ Vgl. Reinhard (2006:315–318).

Dieses Prinzip führte zu „einer tendenziell alle Bereiche des Alltagsverhaltens normativ regelnden, konventionell geprägten standesgemäßen Lebensführung“ (van Dülmen 1981:20f.). Fast alles konnte zu einem Symbol der Standesehre werden: die Kleidung, die Sitzordnung in der Kirche, Umgangsformen, Anreden sowie generell der Sprachgebrauch. Wem welches Standessymbol (und der entsprechende Rang) zustand, war jedoch keineswegs immer unkontrovers, sondern führte häufiger zu Auseinandersetzungen, die mitunter vor Gericht endeten (vgl. 2.3.2).

Parallel zu dieser Ordnung gab es in der Barockzeit absolutistische Tendenzen, also Bestrebungen, eine Gesellschaft zu etablieren, in welcher der an der Spitze stehende Herrscher uneingeschränkt über seine Untertanen bestimmen kann. Forciert wurde dieses Konzept durch das Bedürfnis, den Religionsfrieden innerhalb der Staatsgebilde zu sichern.²⁴

Idealerweise wollte der absolutistische Herrscher seine Macht unmittelbar ausüben, also unter Umgehung etablierter Machtstrukturen. Insofern befand sich die absolutistische Konzeption in einem potenziellen Gegensatz zur Ständeordnung.²⁵ Dies zeigte sich deutlich in der Rechtspraxis. Traditionell wurde oft angenommen, dass in der absolutistischen Staatsform Gesetze effektiv erlassen und durchgesetzt wurden. In neueren Beiträgen wurde jedoch nachgewiesen, dass die Nichtanwendung von Gesetzen damals eher die Regel als die Ausnahme war. Schlumbohm (1997) demonstriert dies durch zahlreiche Beispiele, und er erklärt die beschränkte Durchsetzbarkeit von Gesetzen dadurch, dass die absolutistischen Herrscher „mit intermediären, regionalen und lokalen Gewalten“ kooperieren mussten (S. 658). Dies sollte jedoch nicht einfach als Mangel, sondern als grundlegendes Spezifikum dieser Epoche wahrgenommen werden. Schlumbohm zufolge ging es beim Erlassen von Gesetzen gar nicht primär um die praktische Wirkung, sondern um die Signalisierung von Macht. So wurden Gesetze zumeist in ritualisierter Form verlesen und angeschlagen, mitunter auch mit illustrierten Warningschildern dargestellt. Damit bekundete die Obrigkeit ihre Zuständigkeit und machte sich selbst sichtbar. Schlumbohm sieht „das Spezifische an den Staaten der Frühen Neuzeit“ somit darin, „daß das Erlassen von Gesetzen ein wesentliches Feld der Selbstdarstellung war“ (S. 661).

2.3.2. Widersprüche und Klugheit

Es erscheint plausibel, den Gegensatz zwischen der Erlassung und der Durchsetzung von Gesetzen als konstitutiven Bestandteil des Absolutismus anzusehen.²⁶ Dennoch bleibt dies ein Widerspruch, und dies wurde auch in der zeitgenössischen Diskussion wahrgenommen.²⁷ Zudem gab es zahlreiche weitere Widersprüche.²⁸ Auch das Individualitätsprinzip, die Ständegesellschaft und der Absolutismus konnten kaum als kompatibel erscheinen. Wie lassen sich etwa das Prinzip der individuellen Entfaltung und die Ständegesellschaft aufeinander beziehen? – Theoretisch sind zwei Extrempositionen denkbar:

- i. die fatalistische Sicht, die dem Individualitätsprinzip entgegengesetzt ist: demnach ist die Stellung eines Individuums in der Gesellschaft gottgegeben und somit hinzunehmen;
- ii. die revolutionäre Einstellung, die der Ständegesellschaft entgegengesetzt ist: demnach ist eine Gesellschaft, die die Entfaltung des Individuums blockiert, ungerecht; sie muss folglich (notfalls gewaltsam) durch eine gerechtere Gesellschaftsform ersetzt werden.

Position i) dürfte im Mittelalter verbreitet gewesen sein; Position ii) entspricht der Grundhaltung der Aufklärung. – Die typische Haltung des Barockzeitalters liegt nun sowohl zeitlich als auch konzeptionell zwischen diesen Extremen:

²⁴ Vgl. etwa Freist (2008:9, 12, 24f.), Vocolka (2017:168–174) sowie Ottmann (2017:42f.).

²⁵ Vgl. etwa auch Meid (2009:11–14) und Fick (2016:29).

²⁶ Vgl. etwa auch Münch (1999:104–108) und Maurer (1999:39).

²⁷ Vgl. die Beispiele bei Schlumbohm (1997:652f., 659, 661f.).

²⁸ Münch (1999) charakterisiert das 17. Jahrhundert gar als „Jahrhundert des Zwiespalts“ und verweist auf zahlreiche Gegensätze (S. 10, 17, 22, 163–166).

iii) die barocke Einstellung: Das Individuum erlangt den angestrebten Rang, indem es die bestehende (absolutistische) Ordnung preist und gegebenenfalls verteidigt – und gerade damit auf geschickte indirekte Weise die Aufmerksamkeit der Herrschenden auf sich zieht.

Eine typisch barocke Verhaltensweise ist somit ein dem eigenen Vorteil dienendes geschicktes und strategisches Vorgehen. Dies reflektieren zwei Schlagwörter der Zeit: *politisch* und *galant*.²⁹ So bestimmt Rohr (1730) die „Politica“ als „die Klugheit zu leben“. Diese biete „Regeln und Handgriffe, wie man auf eine zuläßige Weise sich durch seine Handlungen mancherley Nutzen zuwege bringen“ und „auf eine bequeme Weise sein *Interesse* befördern“ solle (S. 3f.). Und die „Galanterie“ erklärt Rohr als „eine Geschicklichkeit bey seinem äusserlichen Wesen, den meisten oder doch den vornehmsten, zu gefallen“ (S. 6). In beiden Fällen geht es also um Verhaltensformen, die den eigenen Interessen und dem gesellschaftlichen Aufstieg dienen. Diese utilitaristische Ausrichtung wurde schon von Zeitgenossen kritisch wahrgenommen.³⁰ Auch in der Forschung finden sich ähnliche Einschätzungen.³¹ Man sollte jedoch nicht vergessen, dass diese Konzeption eingebettet war in ein christlich-moralisches Wertesystem.³²

Die barocke Position iii) laviert also zwischen einer Affirmation der bestehenden Ordnung und dem Versuch, diese zum eigenen Vorteil zu korrigieren. Man könnte auch sagen: Die barocke Aufstiegsstrategie macht sich den Widerspruch zwischen der absolutistischen und der ständeorientierten Konzeption zunutze; man versucht die Standesgrenzen zu überwinden, indem man sich dem absolutistischen Herrscher oder anderen ‚hohen Herren‘ andient. Beetz (1990:139) hebt hervor, dass diese Strategie gerade „im Zeitalter des landesväterlichen Absolutismus“ funktional war: „Aufgrund der Personalisierung von Beziehungen, die heute sachlichen Charakter tragen, mußte dem Erwerb von Beziehungskapital ein gesteigerter Wert zufallen.“³³

Ein etabliertes Interaktionsritual für diese Zwecke war das ‚Compliment‘, mit welchem man Achtung und Zuneigung bekundete.³⁴ Es handelte sich hierbei keineswegs um eine reine Geste der Erniedrigung, denn allein die Komplimentierfähigkeit war bereits ein Statussymbol:

„Nicht jedem Lakaien ist es erlaubt, seinen Herrn zu grüßen und ihm ein mündliches oder schriftliches Kompliment abzustatten. Ebenso schlecht wäre ein Untertan beraten, der seinem Landesherrn zum Geburtstag gratulieren wollte. Er bleibt für ihn in einer vom Verbalritual unerreichbaren Höhe. [...] Das sprachliche wie nichtsprachliche Kompliment ist demnach im Traditionsverständnis nicht Ausdruck der Knechtseligkeit, sondern des Standesbewußtseins eines freien Mannes.“ (Beetz 1990:133f.)

Aber gerade auch in diesem Interaktionsritual manifestiert sich ein Widerspruch, da die hiermit verbundenen konventionellen Übertreibungen dazu führen, dass „die Selbst- und Partnercharakterisierung im Compliment sich nicht mit dem wahren Partner- und Selbstbild deckt“ und somit „die gezielte, wohlwollende Uminterpretation zu den grundlegenden Verfahren“ zählt (Beetz 1990:135). Somit ist bereits dieser fundamentale soziale Akt geprägt durch das Moment der Indirektheit (vgl. 2.3.3).

Der Gegensatz zwischen individuellen Aufstiegsbemühungen und der ständeorientierten Konzeption hatte weitreichende Konsequenzen für das barocke Alltagsleben. Stollberg-Rilinger (2001) illustriert dies am Beispiel von Rangkonflikten, die im Zeitraum zwischen 1650 und 1750 so häufig gerichtlich ausgetragen wurden, dass hierin ein charakteristisches Problem gesehen werden kann. Diese Konflikte entstanden häufig dort, wo die gesellschaftliche Hierarchie räumlich abgebildet werden sollte, etwa bei Sitzordnungen oder Reihenfolgen in kirchlichen Messen (S. 389). Die

²⁹ Vgl. Steinhausen (1895). Vgl. etwa auch Bremer (2008:142f.).

³⁰ Vgl. schon Zedlers Lexicon (1741: Sp. 1528). Vgl. auch Steinhausen (1895:29).

³¹ Vgl. etwa Meid (2009:60–62) sowie Ottmann (2017:49f.).

³² Vgl. auch Beetz (1990:292) und Gardt (1999:164–166).

³³ Zum Wandel von der Personalisierung zur Institutionalisierung vgl. Münch (1999:93f.) und Freist (2008:5–8).

³⁴ Vgl. Beetz (1990:109 u. 168).

Klärung solcher Streitfragen war schwierig, weil „konkurrierende Rangkriterien“ zu berücksichtigen waren, „etwa Amt, akademischer Grad, Geschlecht oder Anciennität“, gegebenenfalls auch Reichtum (S. 398). – Eine paradoxe Situation: Die Menschen des Barock lebten in einer prinzipiell starren Gesellschaftsordnung, aber diese basierte auf immer wieder neu auszuhandelnden Kriterien. Dies galt insbesondere für die Schicht der ‚Bürgerlichen‘ – und gerade sie trugen solche Rangkonflikte oft vor Gericht aus (S. 401f.).

2.3.3. Indirektheit und Höflichkeit

Die im vorangegangenen Abschnitt skizzierte barocke Einstellung iii) basiert auf dem Prinzip der Indirektheit. Dies ist nicht verwunderlich: In einer Welt voller gravierender Widersprüche ist die geradlinige, kompromisslose Vorgehensweise mit Risiken verbunden, denn ein allzu deutliches Hervorheben dieser Widersprüche könnte als Störung der (fragilen) Ordnung ausgelegt werden. Daher verfolgen die Menschen des Barock ihre Anliegen häufig nicht direkt, sondern strategisch.

Diese Vorgehensweise kann zu Missverständnissen führen, gerade auch bei heutigen Interpreten. So hat Furger (2010) Briefsteller aus dem Zeitraum zwischen 1650 und 1750 untersucht und hierbei beobachtet, dass „persönliche Empfindungen des Missmuts wie Wut, Zorn oder Verärgertsein selten als solche in den veröffentlichten Briefvorlagen zum Ausdruck kamen“ (S. 192). Furger schließt daraus, „dass die frühneuzeitlichen Briefschreiber, wenn es um die sprachliche Artikulation von persönlichen Stimmungslagen ging, Schwierigkeiten hatten, Gefühle wie Wut oder Zorn richtig zu benennen, indem sie ihr Empfinden mit Worten der Trauer ausdrückten“ (S. 211). Diese These ist nicht haltbar. Nicht nur lassen sich auch in der damaligen Literatur zahlreiche differenzierte Auseinandersetzungen mit dem Zorn nachweisen, Furger übersieht vor allem, dass der Hinweis auf ‚Trauer‘ oder vergleichbare Empfindungen einer Strategie folgt, die in einigen Briefstellern sogar reflektiert wird.³⁵ So wird etwa in Stielers *Vollständigem Secretarius* (1701) für den Briefftyp der „Bedrohungs-Schreiben“ das indirekte bloße Andeuten des Zorns ausdrücklich empfohlen: Man solle auf den Adressaten einwirken, indem man den Zorn durch geeignete Mittel „zu verstehen“ gibt, etwa dadurch, dass man die „Schändlichkeit“ der Handlung des Adressaten und die hierdurch verursachten „Schmerzen“ hervorhebt (S. 762f.). – Von einer Ausdrucksunfähigkeit kann somit nicht die Rede sein; vielmehr geht es darum, Ausdrucksmittel strategisch einzusetzen.

Betrachten wir eine weitere indirekt-strategische Vorgehensweise, auf die bereits Sperber (1929) hingewiesen hat. Sperber merkt an, dass barocke Schreiber bemüht sind,

„die eigene Person nach Möglichkeit in den Hintergrund zu rücken. Das Wörtchen *ich* wird unter Mißachtung der natürlichen Wortstellung an eine möglichst bescheidene Stelle des Satzes verwiesen, vor allem achtet man darauf, daß es sich nicht vor die Substantive oder Pronomina drängt, die die Person des Angeredeten bezeichnen“ (S. 674).³⁶

Zudem zeigen diese Schreiber nach Sperber die Tendenz, das eigene Schreiben als unangemessen schlicht, ja mitunter gar als „Stammeln“ herabzuwürdigen (S. 676 u. 682). In scharfem Kontrast hierzu steht jedoch der Umstand, dass sich diese Autoren zumeist in äußerst komplexen Perioden artikulieren (S. 682f.). Sperber konstatiert:

„Während [...] der Schreiber der Barockzeit sein Selbstgefühl dadurch fortwährend auszuschalten sucht, daß er den gesellschaftlichen Abstand zwischen sich selbst und dem Angeredeten zu seinem eigenen Nachteil vergrößert, pflegt er sich dadurch zu entschädigen, daß er bei jeder Gelegenheit seine Gelehrsamkeit durchblicken läßt“ (S. 674).

Betz (1990:213) charakterisiert treffend die Aporie dieses Verhaltens:

„Höflichkeit steht und fällt im Sinn der europäischen Gesellschaftsethik mit der Bezeugung von Be-

³⁵ Vgl. hierzu ausführlicher Rinas (2015).

³⁶ Zu dieser Konvention vgl. auch Abschnitt 3.4.

scheidenheit und Zurückhaltung. Die Doppelmoral des Moralistikdiskurses verweigert dem Einzelnen bis ins 18. Jahrhundert konstant das Recht auf Eitelkeit, obwohl ganze Industriezweige wie die Mode von ihr leben“.

Als weiteres Beispiel nennt Beetz (1990:212) die Strategie des indirekten Lobs, das vor allem durch „Gesichtspunkte des Imageschutzes“ motiviert ist:

„Lob ins Gesicht unterstellt dem Adressaten allzu unverblümt Eitelkeit. Indirektes Lob ist demgegenüber vor dem Schmeicheleiverdacht besser geschützt. Es gilt als aufrichtiger und wird damit für die Sprecher- wie Hörerseite akzeptabler. Das indirekte Lob betrifft entweder den Interaktionspartner nur mittelbar – vordergründiges Objekt des Lobs sind Angehörige und Sachwerte des Adressaten –, oder es tarnt bei Direktadressierung die eigentliche Sprechhandlung hinter einem Vorwurf oder der Ironie.“

2.3.4. Integrierende Ordnung – Komplexität – Ebenenvermischung

Wie schon in Abschnitt 2.3.2 angesprochen, wurde die bestehende Ordnung von den Menschen des Barock durchaus akzeptiert. Mehr noch: Die Darstellung bzw. Widerspiegelung einer übergeordneten integrierenden Ordnung war ein Grundanliegen dieser Epoche.³⁷ Geradezu modellhaft wurde dieses Anliegen von dem Jesuiten und Universalgelehrten Athanasius Kircher verfolgt.³⁸ Er vertrat eine universalistische Wissenschaftsauffassung im Sinne der Heilslehre, wobei er bestrebt war, unter Berücksichtigung von Symbolen, Zahlenmystik u. a. unterschiedliche Sinnebenen aufzuschließen. Hierbei entfaltete er eine ausgiebige Sammeltätigkeit. Generell wurden in der Barockzeit Bibliotheken und Museen als umfassende Wissensspeicher angelegt und in teils neuartiger Weise konzipiert.³⁹

Schoeps (1978:13) attestiert der Barock-Epoche „eine eigentümliche Icherhöhung“: „Dieses neue Ichgefühl“ sei „auf das Geltungs-Ich gerichtet, das vor der Mit- und Nachwelt agieren will“, aber:

„Das erwachte Ichbewußtsein bleibt offenbar gleichwohl eingebettet in eine große verpflichtende Ordnung [...] Man sieht dies auch an der Musik des Barock, die bis Bach allem subjektiven und allem romantischen Stimmungsausdruck fernbleibt, nicht Ich-Befreiung will, sondern überindividuelle kosmische Ordnung wiederzugeben versucht. [...] Dies gilt ebenso von der Dichtung des Jahrhunderts, die vom Seienden, von den Sachen ausgeht, nicht vom Menschen, weil sie die Welt als Ordo, als System erfaßt.“

Ein verbreitetes Mittel, um diese Ordnung zu verdeutlichen, waren symmetrische Gestaltungsweisen, die sich etwa in Musik, Architektur, Landschaftsgestaltung, Stadtplanung u. a. auswirkten.⁴⁰ (Dieses Prinzip beeinflusste auch die barocke Syntax; vgl. 3.4.)

Man könnte dieses Ordnungs-Denken als Ausfluss einer Sehnsucht nach zeitlosen Strukturen deuten, welche gerade in der Barockzeit durch die religiösen Unruhen und Kriege bestärkt worden sein dürfte. Dennoch bleibt hier ein grundlegendes Problem: Wie war diese alles umfassende Ordnungs-Konzeption mit dem Streben nach individueller Entfaltung vereinbar? Sind diese beiden Konzepte überhaupt kompatibel? – Die typisch barocke Lösung dieses Problems bestand darin, eine äußerst komplexe Ordnung zu postulieren, die gerade aufgrund ihrer Reichhaltigkeit Freiräume bietet.

Ein relativ einfaches Beispiel für dieses Prinzip finden wir in der barocken Musik. Deren charakteristisches Merkmal war der Einsatz des Generalbasses, welcher eine Grundstruktur vorgab,

³⁷ Zum zeitgenössischen Ordnungsdenken vgl. etwa Münch (1999:60f., 67–71, 136).

³⁸ Vgl. Eusterschulte (2017). Es ließen sich auch andere ‚Universalisten‘ dieser Zeit nennen, etwa Kepler, Alsted, Comenius und Leibniz. Vgl. hierzu Trunz (1992:7–39).

³⁹ Vgl. etwa Erben (2020:105–108).

⁴⁰ Vgl. Duchhardt (2007:82–84).

der dann mit andern Instrumenten diverse – oft improvisierte – Modifikationen und Verzierungen hinzugefügt wurden.⁴¹ Hierdurch gewinnt die Komposition an Komplexität, und den Musikanten werden zugleich Freiräume zugestanden.

Die Komplexität einer Struktur kann zudem erhöht werden durch die Vermehrung von Ebenen. Man hat das Barock auch als ‚Zeitalter des Mikroskops‘ charakterisiert.⁴² Dieses Instrument ermöglichte die Erkenntnis, dass sich im Mikrobereich teils ähnliche Muster zeigen, wie wir sie von unserer Alltagserfahrung kennen. Zur selben Feststellung gelangte man in Bezug auf kosmische Strukturen dank der Anwendung des Teleskops. Diese Einsichten beförderten somit die Auffassung, dass sich analoge Strukturen auf tieferen und höheren Ebenen wiederholen.⁴³

Vom Postulat einer Vielzahl sich ähnelnder Ebenen ist es nur ein kleiner Schritt zur Vermengung oder Verwischung dieser Ebenen – ein Ansatz, der im Barock geradezu leidenschaftlich verfolgt wurde. Häufig finden sich Ebenenvermengungen in der Malerei. Neumeister (2017:108f.) illustriert dies anhand des Bildes *Las Hilanderas (Die Spinnerinnen)* von Velázquez (1657). Dort ist ein (Teppich-) Bild im Bild abgebildet, wobei die Grenzverläufe zwischen diesen beiden Ebenen undeutlich sind.⁴⁴ Die Unsicherheiten bezüglich der Verortung wurden auch dadurch verstärkt, dass in der bildenden Kunst generell der Effekt einer direkten Einbeziehung des Betrachters angestrebt wurde.⁴⁵ Auch bei Alewyn (1989:78f.) findet sich eine Beschreibung dieses Durchbrechungsprinzips:

„Worauf es dem Barock ankam, war, die Grenze zu verwischen und damit den Grenzübertritt zu verschleiern. [...] Man soll etwa glauben, man sei noch diesseits, während man in Wirklichkeit schon jenseits ist, und man soll nie ganz den Zweifel verlieren, ob man auch wirklich schon drüben und nicht vielleicht doch noch hüben sich befindet. Der barocke Weg in das Jenseits ist ein Gleiten und nicht ein Sprung.“

Diese Generalisierung gewinnt Alewyn vorrangig aus der Auseinandersetzung mit dem barocken Theater. Überhaupt wurde das Theater in der Barockzeit als Muster gesellschaftlicher Organisiertheit begriffen, sodass die ganze Welt ein Theater sei.⁴⁶

„Alltag und Kunst [...], Realität und Illusion, Diesseits und Jenseits gehen fließend ineinander über. Und das Medium des Theaters ist offenbar mit seinen Effekten besonders geeignet, die realen und ideellen Spannungen zu erfassen. Ja, es bietet sich geradezu als Weltformel an.“ (Neumeister 2017:109)

Entsprechend sorgte man gerade im Theater oft für Ebenenverschachtelungen. Häufig kommt es zur Aufführung von einem Stück im Stück, etwa schon bei Calderón.⁴⁷ Bei Aufführungen, an denen ein Herrscher als Zuschauer partizipiert, wird auch dessen Erscheinen im Theater und seine gesamte Teilnahme inszeniert, sodass er gleichsam zum Bestandteil des Stückes wird.⁴⁸

Als weitere Form der Ebenenvermengung lassen sich die häufig auftretenden Stilbrüche deuten. So kontrastieren in den Gemälden Caravaggios oft theatralische Gesten mit Unvollkommenheiten wie schmutzigen Händen, Rissen in der Kleidung u.ä.⁴⁹ Eine Entsprechung in der Sprachkultur ist die oft scharfe Kontrastierung gehobener und vulgärer Ausdrücke.⁵⁰

Ein weiteres Charakteristikum barocken Denkens bestand darin, dass Wissenschaft und Ästhetik nicht voneinander abgegrenzt wurden. Sehr konsequent wurde dieses Prinzip in der Emblematik

⁴¹ Vgl. etwa Geyer (2017:162–168).

⁴² Vgl. Friedell (1991:555).

⁴³ Vgl. etwa Trunz (1992:15f.).

⁴⁴ Vgl. auch Erben (2020:27–29).

⁴⁵ Dies gilt z.B. für Skulpturen Berninis und für Gemälde von Caravaggio; vgl. Erben (2020:23f., 26, 97).

⁴⁶ Vgl. etwa auch Bernheiden (1988:13f.) und Alewyn (1989:72).

⁴⁷ Vgl. etwa Neumeister (2017:115–117). Vgl. auch Alewyn (1989:60, 83–87).

⁴⁸ Dies war namentlich bei Ludwig XIV. der Fall. Vgl. etwa Fischer-Lichte (2001:9–11).

⁴⁹ Vgl. hierzu etwa Brabant (2017:219, 230–232, 238f.).

⁵⁰ Vgl. schon Sperber (1929:683). Vgl. etwa auch Fulda (2016:650f.).

umgesetzt. Im Emblem wurden Bild- und Textelemente miteinander kombiniert, und zwar zumeist in einer dreiteiligen Form mit den Komponenten *inscriptio* (Titel/Motto), *pictura* (allegorische bildliche Darstellung) und *subscriptio* (Erläuterung/Auslegung).⁵¹ Hiermit wurde vor allem das Ziel verfolgt, Abstraktes sinnlich wahrnehmbar darzustellen. Erst im ausgehenden 18. Jahrhundert wurde dieses Prinzip verdrängt (vgl. Abschnitt 5).

2.3.5. Prunk – Theater – Theatralität

Das Barock wird oft als Zeitalter von Prunk und Theatralität angesehen, als Zeit der höfischen Feste, Prozessionen usw.⁵² Bezeichnend ist, dass das Theater die herrschende Literaturgattung im europäischen Barock war⁵³ und dass die theatralische Gattung der Oper einen hohen Stellenwert hatte.⁵⁴ Und auch der bildenden Kunst dieses Zeitalters wurde oft Theatralik attestiert.⁵⁵

Warum wirkte sich die Theatralik gerade in dieser Zeit so deutlich aus? – Beim Versuch, diese Frage zu beantworten, wurde wiederholt die Rolle des Absolutismus reflektiert. Gerade die maßlosen Machtansprüche der absolutistischen Herrscher hätten zu übersteigerten Repräsentationsformen geführt, die sich allgemein im Kulturleben durchgesetzt hätten.⁵⁶ – Derartige Herleitungen sind keineswegs unplausibel, doch sollte auch hier der Einfluss der Ständegesellschaft nicht übersehen werden. In diesem Sinne interpretiert Füssel (2017) Phänomene wie Feste, zeremoniale Handlungen oder das Tragen standesgemäßer Kleidung als Manifestationen symbolischen Handelns, wobei er hervorhebt, dass dieses Handeln „ein konstitutiver Teil vormoderner ständischer Vergesellschaftung insgesamt“ war (S. 37). Diese Handlungen dienten somit der Legitimierung/Sicherung des gesellschaftlichen Rangs im Kontext der Ständeordnung (vgl. 2.3.1).

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch die in der Barockzeit so verbreitete Theatermetapher einordnen (vgl. 2.3.4). Hierbei muss man allerdings die zeitgenössische Konzeption des Theaters reflektieren. Nach unserem heutigen Verständnis manifestiert sich eine gute schauspielerische Leistung in einer überzeugenden, natürlichen, authentisch wirkenden Darbietung. Idealerweise sollte sich der Schauspieler mit seiner Rolle identifizieren oder gar in ihr aufgehen. Im barocken Theater hingegen spielten solche Natürlichkeitskriterien keine zentrale Rolle; dieses war vielmehr „hoch konventionalisiert und typisiert“ sowie geprägt von „steifen Darstellungsformen“ (Kolesch 2014:233). Entsprechend gab es im Barocktheater ein Inventar typisierter Gestalten,⁵⁷ beispielsweise den Hanswurst.⁵⁸ Es wurde keineswegs angestrebt, solche Gestalten auf authentische oder natürliche Weise zu verkörpern; viel wichtiger war vielmehr, dass sie problemlos als Typen identifizierbar waren. Hierzu dienten nun gerade besonders augenfällige ‚theatralische‘ Handlungen.

Dies führt uns zum Konzept der Theatralität. Nach unserem heutigen Alltagsverständnis wird hiermit eine negativ wahrgenommene Form überzogenen, affektierten Verhaltens bezeichnet. In der jüngeren Forschung wurde Theatralität (bzw. Performativität) hingegen als anthropologische Kategorie bzw. kulturwissenschaftliches Paradigma gedeutet. In diesem Sinne ist „Kultur im Sinne einer Aufführung zu begreifen“, „in der für die Wahrnehmung von anderen inszeniertes Handeln eben vor diesen anderen aus- und aufgeführt“ wird, und zwar in den unterschiedlichsten Bereichen des öffentlichen Lebens, etwa Kirche, Militär, Politik, Justiz, Ökonomie, Werbung u. a. (Fischer-Lichte 2012:27). Derartige Verhaltensmuster stellten gerade in der Frühen Neuzeit einen wichtigen

⁵¹ Vgl. etwa Osterkamp (1999), Meid (2009:70–73) und Erben (2020:112–115).

⁵² Vgl. etwa Füssel (2017:35).

⁵³ Vgl. Neumeister (2017:109f.); vgl. etwa auch Alewyn (1989:60–90).

⁵⁴ Vgl. etwa Geyer (2017).

⁵⁵ Vgl. etwa Neumeister (2017:118–122) und Erben (2020: Kap. IV).

⁵⁶ Vgl. etwa Ottmann (2017:42f.) und Erben (2020:17f.).

⁵⁷ Vgl. auch Fischer-Lichte (1999:49–54, 125f.).

⁵⁸ Vgl. etwa Alewyn (1989:101).

Beitrag zur Aufrechterhaltung gesellschaftlicher Ordnungen dar.⁵⁹ Sie manifestierten sich bei Begrüßungen, Festen, Beerdigungen, Hinrichtungen, politischen Zeremonien u. a.⁶⁰ Dieses Prinzip führte allerdings zu einer ‚Theatralitätsmühle‘: Weil die Emphase auch bei Alltagssituationen ohne große innere Beteiligung konventionalisiert war, neigten die Menschen im Barock bei wirklicher Anteilnahme zu noch größeren Übertreibungen – oder sie versicherten den Anderen mit großem Nachdruck der Aufrichtigkeit ihrer Gefühle.⁶¹

Ogleich Absolutismus und Ständeordnung in einem gewissen Gegensatz zueinander standen (vgl. 2.3.1), rekurrierte auch der Absolutismus auf das Performativitäts-Prinzip.⁶² Das Leben eines absolutistischen Herrschers war geprägt durch Theatralität – selbst das Schlafzimmer von Ludwig XIV. war der Schauplatz täglicher Zeremonien und wirkte wie eine Schaubühne.⁶³

Ein zentraler Grund für die Theatralität in der Barockzeit bestand somit darin, gesellschaftlich wichtige Interaktionsakte in unmissverständlicher Weise zu realisieren. Demselben Zweck diente die ‚Überexpliztheit‘, also eine Absicherung durch Redundanz, die sich beispielsweise darin manifestieren kann, dass man eine Handlung zugleich verbal beschreibt:

„Einem hohen Besuch überreicht eine Abordnung der Stadt nicht nur ein Geschenk und heißt ihn willkommen, sondern sagt auch bei der Übergabe, daß sie ein Geschenk überreicht.“ (Beetz 1990:166)

Theatralität und Überexpliztheit führten gemeinsam zu jener ‚Umständlichkeit‘ und ‚Weitschweifigkeit‘, die oft als charakteristisch für die Barockzeit angesehen wird.

Es gibt noch eine weitere Möglichkeit, die Beliebtheit der Theatermetapher im Barock zu erklären: Gerade die typisierten, nicht auf Natürlichkeit berechneten Inszenierungen erlauben es einem Schauspieler, nicht vollständig in seiner Rolle aufzugehen, sondern eine gewisse Distanz zu wahren. Hier besteht also die Möglichkeit einer Trennung von der Rolle und dem ‚eigentlichen Wesenskern‘, sodass auch in diesem Bereich ein gewisser Freiraum für das Individuum besteht (vgl. 2.3.4).

Wie schon in Abschnitt 2.3.1 ausgeführt wurde, galt das *Performance*-Prinzip sogar im Bereich des Rechtswesens. Schlumbohm (1997:661) zufolge hatte auch das Erlassen von Gesetzen in der Frühen Neuzeit „durchaus etwas Theatralisches“. Diese Überlegungen könnten dazu beitragen, jenes ‚bizarre‘ Verhalten frühneuzeitlicher Juristen zu erklären, das in dem in Abschnitt 1 angeführten Zitat von Dinzelbacher (2008) beschrieben ist: Wenn man ein Gerichtsurteil verlesen ließ, wonach Mäuse ein Feld zu verlassen haben, dann war gewiss nicht die Beeinflussung des Mäuserhaltens das primäre Ziel; vielmehr ging es auch hier um einen symbolischen Akt. Vielleicht wollte man hierdurch signalisieren, dass das Gericht als staatliche Institution grundsätzlich auch für ein derartiges Problem zuständig ist, dass man die schwierige Lage des solchermaßen betroffenen Bauern zur Kenntnis nimmt o.ä. – In einer Gesellschaft, in der Gesetze oft primär zum Zwecke der Repräsentation erlassen wurden, dürften auch ‚weltfremde‘ und somit wirkungslose Urteile kaum Verwunderung hervorgerufen haben.

Die Theatralität kann somit als klar funktionale und fundamentale Komponente alltäglichen barocken Gesellschaftslebens bestimmt werden, welche gezielt und durchaus reflektiert eingesetzt wurde.⁶⁴ Dennoch wurde auch sie schon von Zeitgenossen mitunter kritisch betrachtet und bespöttelt. So ist es bezeichnend, dass die Barockzeit eine wichtige Epoche für die Entwicklung und Verbreitung der Karikatur war.⁶⁵

⁵⁹ Vgl. Fischer-Lichte (2001). Vgl. auch Beetz (1990:147–155).

⁶⁰ Vgl. Beetz (1990:148). Vgl. auch Fischer-Lichte (Hrsg.) (2001).

⁶¹ Vgl. Beetz (1990:148f.).

⁶² Vgl. etwa auch Maurer (1999:77–81) und Meid (2009:17–19).

⁶³ Vgl. Alewyn (1989:54).

⁶⁴ Insofern ist es kein Widerspruch, wenn im Barock die Kontrolle der Affekte angestrebt wurde; vgl. Ort (1999) und Rinas (2015). Dies impliziert kein Verbot von Theatralität; deren Einsatz sollte jedoch kontrolliert erfolgen.

⁶⁵ Vgl. hierzu Piltz (1980:51–58). Vgl. auch Erben (2020:45).

3. Theorie und Praxis barocken Sprachgebrauchs

Bereits in den vorangegangenen Abschnitten wurden einige sprachliche Phänomene der Barockzeit angesprochen: Devotionsformeln (Abschnitt 1), ‚barocke Syntax‘ wie Satzverschachtelung u. a. (1), Komplimente (2.3.2), Indirektheit (2.3.3), sprachliches Imponiergehabe durch Komplexität (2.3.3), Stilmischungen (2.3.4) sowie Weitschweifigkeit (2.3.5). Im Folgenden werden ausgewählte sprachliche Phänomene detaillierter vorgestellt und kulturgeschichtlich eingeordnet. Zuvor soll jedoch die zeitgenössische Sprachtheorie charakterisiert werden.

3.1. Zeitgenössische sprach- und kommunikationstheoretische Reflexionen

Wichtige sprachtheoretische Werke des 17. Jahrhunderts sind die Grammatiken von Gueintz (1641), Schottel (1663) und Stieler (1691). Für unser Thema sind sie allerdings weniger ergiebig, da dort eher grundlegende Phänomene wie Morphologie, Wortbildung und elementare Syntax (Flexion, Rektion u.ä.) behandelt werden.⁶⁶ Dort hat sich die ‚typisch barocke‘ Denkweise jedoch kaum ausgewirkt; sie manifestierte sich eher auf den höheren Ebenen. Für diese war traditionell die Rhetorik zuständig, in welcher sowohl Fragen der Stilistik und Textgestaltung als auch Phänomene der höheren Syntax (z.B. Wortstellung) thematisiert wurden.⁶⁷

Generell hatte die Rhetorik einen starken Einfluss auf das barocke Kulturleben. Sie war gerade in dieser Zeit eine ‚Brückendisziplin‘, deren Konzepte intensiv in anderen Bereichen rezipiert wurden, etwa in der Literatur, in der Musik sowie in der bildenden Kunst.⁶⁸ Insofern diente die Rhetorik als *lingua franca* zur Konzeption und Analyse barocker Werke – aber auch als Vermittlerin barocker Denkweisen zwischen den Disziplinen.

Es ließen sich viele Theoretiker barocken Sprachgebrauchs aufzählen, doch wollen wir uns mit der Nennung eines repräsentativen Vertreters begnügen: Christian Weise. Geradezu prototypische Züge hatte bereits sein Lebenslauf: Als Sohn eines Hilfslehrers arbeitete er sich bis zum angesehenen Rektor am Zittauer Gymnasium hoch.⁶⁹ Dort wurde er zu einem ‚der einflussreichsten Schriftsteller der frühneuzeitlichen deutschen Literatur‘: „Seine Bücher waren allenthalben in Gebrauch, und seine Schüler besetzten weithin die entscheidenden Stellen im frühaufklärerischen Schulwesen“ (Ketelsen/Wels 2011:238).

Weise betätigte sich als Lyriker und Dramatiker, verfasste aber auch zahlreiche wissenschaftliche Werke, unter anderem zur Poetik, Rhetorik und Anstandslehre. Als weiteres erfolgreiches Werk sei sein erstmals 1691 veröffentlichter Briefsteller *Curiöse Gedanken Von Deutschen Briefffen* genannt. – Diese Vielseitigkeit war im Barock nicht unüblich, zumal literarische und philologische Tätigkeit ohnedies nicht streng voneinander abgegrenzt wurden.⁷⁰ Darüber hinaus sind alle genannten Bereiche im barocken Denkhorizont aufs Engste miteinander verknüpft: In allen Fällen geht es um eine regelgeleitete Normierung der Kommunikation – unter ausgiebiger Berücksichtigung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Hierbei wurden sehr detaillierte Regeln präsentiert. Generell boten selbst die Anstandsbücher dieser Zeit eine Grammatik, nämlich eine ‚Höflichkeitsgrammatik‘ (Beetz 1990:108) – was keineswegs bloß metaphorisch gemeint ist: Die extrem kleinteilige Regelung von Verhaltensnormen hatte *de facto* einen grammatischen Charakter,⁷¹ und diese Normen hatten teils unmittelbare sprachliche Auswirkungen. Man könnte geradezu sagen, dass die Anstandsbücher,

⁶⁶ Zur elementaren Syntax in diesen Grammatiken vgl. etwa Hundt (2000:17, 350–353).

⁶⁷ Die traditionell-rhetorischen Beiträge zur Syntax behandelt Scaglione (1981a,b). Vgl. auch Fix/Gardt/Knape (Hrsg.) (2008) sowie Stolt (2003).

⁶⁸ Vgl. etwa Barner (1970), Dammann (1995: Kap. 2) und Erben (2020:29–39, 48).

⁶⁹ Zu Weises Leben und Werk vgl. etwa auch Barner (1984) sowie Ketelsen/Wels (2011).

⁷⁰ Vgl. Trunz (1992:22f.); vgl. auch 2.3.4. – Auch das zeitgenössische Konzept der ‚Spracharbeit‘ umfasst potenziell sowohl literarische als auch philologische Aktivitäten. Dies hat Hundt (2000) insbesondere anhand der Werke Harsdörffers illustriert.

⁷¹ Vgl. ausführlicher Beetz (1990: Teil II).

Rhetoriken und Grammatiken dieser Zeit ein Kontinuum bildeten. Dies zeigt sich gerade auch in Weises Werken, etwa dann, wenn er die Elemente eines Kompliments nach logisch-rhetorischen Kriterien mit didaktischer Absicht kleinteilig bestimmt.⁷² Dieser analytische Zug prägt viele seiner Schriften; und obwohl Weise keine deutsche Grammatik verfasst hat, kommt er immer wieder auf sprachlich-grammatische Phänomene zu sprechen, die er oft detailliert und innovativ analysiert. Hier drei Beispiele:

- 1) In Weises rhetorischen Schriften finden sich Bemühungen um eine logisch fundierte Satztheorie sowie um eine sprachpraktisch basierte Definition von Satzgliedern.⁷³ Beides sucht man in den Grammatiken dieser Zeit vergeblich.
- 2) Ein bemerkenswerter Beitrag zur Syntax findet sich in Weises Poetik *Curiöse Gedanken Von Deutschen Versen* (1693). Im Zusammenhang mit einer kritischen Diskussion von Wortstellungsfreiheiten in der Lyrik unterscheidet Weise – dem Sinne nach – i) nebenordnende Konjunktionen, ii) unterordnende Konjunktionen und iii) Konjunkionaladverbien (S. 141–147). Derlei Differenzierungen waren in den Grammatiken der Zeit keineswegs üblich.⁷⁴
- 3) In seinem Briefsteller von 1691 entwickelt Weise eine ausführliche und innovative Interpunktionslehre (S. 238–255). Diese ist auf große Resonanz gestoßen und hat die Entwicklung der Interpunktionslehre im deutschen Sprachraum nachhaltig geprägt (vgl. 3.4).⁷⁵

Weises Beiträge sind in verschiedenen Kontexten auf Interesse gestoßen, etwa in der Literatur-, der Rhetorik- und der Bildungsgeschichte.⁷⁶ Für die Geschichte der Grammatik und Sprachwissenschaft gilt dies hingegen kaum,⁷⁷ und diese Vernachlässigung hat Tradition. So hat Jellinek in seiner Geschichte der deutschen Grammatik (1913/1914) den Rhetoriken und Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts kaum Aufmerksamkeit geschenkt und sogar behauptet, dass es sich nicht lohne, „auf die dürftigen oder verworrenen Bemerkungen jener Bücher einzugehen“ (1914:471).⁷⁸ An dieser Einschätzung haben sich auch spätere Autoren orientiert. Beispielsweise hat Höchli (1981) die Geschichte der älteren deutschen Interpunktionslehre bis zu Adelung aufgearbeitet. Bei der Quellenermittlung hat er sich vorrangig auf Jellinek gestützt – was zur Folge hat, dass Christian Weises wichtiger Beitrag von Höchli nicht einmal erwähnt wird.⁷⁹

Die Vernachlässigung der Briefsteller in der linguistikhistorischen Forschung liegt wohl auch darin begründet, dass diese heute als eine eher randständige Textgattung gelten. In der Barockzeit war das jedoch anders; solche Werke genossen hohes Ansehen, waren kommerziell sehr erfolgreich und wurden sogar von führenden Intellektuellen verfasst.⁸⁰ In der Aufklärungszeit, als ein individuelleres, flexibleres Schreiben zum Ideal wurde, gerieten die Briefsteller jedoch in eine Krise, von der sie sich nie mehr vollständig erholen sollten.⁸¹

Bei den Anstandslehrbüchern ist es zu einem ähnlichen Wandel gekommen. Beetz (1990) hat dargelegt, dass auch derlei Werke in der Barockzeit regelmäßig von herausragenden Intellektuellen verfasst wurden (S. 1f.), wobei ein ‚bürgerliches‘ Publikum die vorrangige Zielgruppe darstellte

⁷² Vgl. hierz Beetz (1990:113f.).

⁷³ Vgl. hierzu Rinas (2017:135f.).

⁷⁴ Lediglich bei Stieler (1691:198f.) finden sich vergleichbare progressive Ausführungen.

⁷⁵ Vgl. auch Rinas (2014:138–146)/(2017:145–151).

⁷⁶ Vgl. etwa Barner (1984), Göttert (2009:137–159), Frank (1973:82–85).

⁷⁷ Gardt (1999) bietet zwar einige Ausführungen zu Weise (S. 164–166), doch erschöpfen sich diese in einer Skizze seiner utilitaristischen Rhetorik. Immerhin finden sich einige Hinweise bei Scaglione (1981b).

⁷⁸ Zu dieser Vernachlässigung vgl. auch Rinas (2016).

⁷⁹ Vgl. auch Rinas (2014:172f.).

⁸⁰ Vgl. Beetz (1990:58–62). Vgl. auch Erwentraut (1999).

⁸¹ Vgl. hierzu schon Riehl (1859:22). Vgl. auch Ettl (1984:5–10).

(S. 95–99). Aber auch hier hat sich die Wahrnehmung seit der Aufklärungszeit geändert. Wie Beetz ausführt (S. 23–30), wurde die barocke Praxis des Komplimentierens noch in der Forschung des 20. Jahrhunderts oft nicht eingehender untersucht, sondern vielmehr in pauschaler und anachronistischer Weise verurteilt.

Diese Rezeptionsverzerrungen sind bezeichnend; sie belegen, wie schwierig es für uns ist, ‚hinter die Aufklärung zurückzugehen‘ und die Barockzeit aus ihren historischen Voraussetzungen zu verstehen.

3.2. Angemessenheit, Dreistillehre und sozialer Rang

Ein grundlegendes Konzept barocker Sprachkultur ist das traditionell-rhetorische Prinzip der ‚Angemessenheit‘ (*aptum* oder *decorum*).⁸² Diesem schon von den rhetorischen Klassikern hervorgehobenen Grundsatz zufolge muss man für sprachliche Äußerungen die angemessene Ausdrucksweise wählen, wobei diese nach der Art des Gegenstands, aber auch nach der Kommunikationssituation bestimmt werden kann. In der Frühen Neuzeit wurde dieses Prinzip übernommen, doch wirkte sich hierbei das Ständedenken dahingehend aus, dass als wichtigste Angemessenheitskriterien die sozialen Ränge der Kommunikationspartner betrachtet wurden.⁸³ Somit wurde ein gehobener Sprachgebrauch für solche Anlässe gefordert, bei denen sozial höher stehende Personen involviert sind.

In der Barockzeit wurde die Idee der Angemessenheit häufig verknüpft mit dem traditionell-rhetorischen Konzept der Dreistillehre.⁸⁴ Bereits Cicero postulierte die Unterscheidung eines niederen Stils (*genus humile*), eines mittleren Stils (*genus medium*) und eines hohen Stils (*genus grande*); diese Differenzierung bildete man nun auf soziale Rangkriterien ab, teils in Poetiken, vor allem aber in Briefstellern.⁸⁵ Die simpelste Umsetzung bestand darin, die drei Stile unmittelbar mit den drei traditionellen Ständen zu korrelieren.

Die Stilebene kann durch verschiedene Mittel markiert werden, unter anderem durch Komplexität. Diese ermöglicht es, die ‚Wichtigkeit‘ quasi ikonisch darzustellen, durch das ‚Prinzip der Analogie zwischen sprachlichem (aktionalem) Mehraufwand und sozial gehobener Stellung‘ (Schwitalla 2002:392). Deutlich wurde hiervon Gebrauch gemacht in der Verwaltungssprache, also der ‚Kanzleisprache‘:⁸⁶ „Von Anfang an trug die Kanzleisyntax die konnotative Aura von Macht und Herrschaft mit sich“ (Schwitalla 2002: 379). Aber auch anderswo wurde dieses Prinzip angewandt, etwa in der Lyrik.⁸⁷

Auch die Wortwahl war entsprechend geregelt. Beetz (1990:208) spricht treffend von einer ‚Sozialsemantik‘ der ‚Höflichkeitsgrammatik‘, die im Prinzip alle Autosemantika erfassen konnte. So kann das Wort *gnädig* im 17. und 18. Jahrhundert „innerhalb benachbarter Adjektive und Adverbien einen exakten Meßwert auf der Skala der sozialen Hierarchie angeben, einer Skala, deren semiotische Differenzierungsleistung sich im Epochenwandel zunehmend verfeinert“. Entsprechend listet Beetz (ebd.) rangbezeichnende *Courtoisie-Wörter* in absteigender Reihe auf, wie sie in zeitgenössischen Werken festgelegt wurden:

nach Harsdörffer (1656: 1. Teil, 30): *allernädigst – gnädigst – gnädig – gestreng – günstig*;

nach Weise (1691:389): *allernädigst – gnädigst – gnädig – hoch geneigt – größtgünstig – günstig – willig*;

nach Lochner (1730:272): *allernädigst – gnädigst – gnädig – allergütigst – gütigst – höchstgeneigt – hochgeneigt – gütig – gewogen – geneigt*.

⁸² Vgl. Asmuth (1992).

⁸³ Vgl. etwa Asmuth (1992:593) und Trunz (1992:18f.).

⁸⁴ Vgl. etwa Ueding/Steinbrink (1994:91–95).

⁸⁵ Vgl. hierzu Sinemus (1978:32f., 52, 57–66, 86).

⁸⁶ Vgl. hierzu Greule/Meier/Ziegler (Hrsg.) (2012).

⁸⁷ Vgl. Sperber (1929:676).

Mit Bezug auf solche Hierarchien wurde auch die „stilistische Stimmigkeit des Textes“ definiert; unter anderem wurde gefordert, dass „die verwendeten Substantive, Adjektive, Adverbien und Verben [...] ein und denselben Grad der Ranghierarchie bezeichnen“, was Beetz (1990:209) – mit Bezug auf Rohr (1730:174f.) – folgendermaßen exemplifiziert:

„Es geht nicht an, gegenüber einem Adressaten mit »Excellenz«-Titel zuerst von der »unterthänigen Aufwartung« und später von dessen »Gunst« zu sprechen. Es muß »Gnade« heißen! Ebenso wenig passen »gütig« und »Gnade« in einen und denselben sozialen Kontext: Das erste Prädikat kommt bei Ranggleichheit in Betracht, das letztere bei Rangunterschied.“

Es ist bemerkenswert, mit welcher Rigorosität hier für bestimmte Textsorten (etwa Bittschriften) eine stilistische Einheitlichkeit des Textes gefordert wurde, während ja namentlich im künstlerischen Bereich die Stilbrüche ein beliebtes Mittel waren (vgl. 2.3.4) – offenbar als ein Ventil.

Natürlich wurde im ständegesellschaftlichen Kontext auch Titeln und Anreden besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Bereits im 16. Jahrhundert erschienen zahlreiche Titularbücher, in denen minutiös aufgelistet wurde, welche höhergestellte Person in welcher Weise zu titulieren sei.⁸⁸ In der Barockzeit wurden solche Verzeichnisse häufig in Rhetoriken, Briefsteller und Komplimentierbücher integriert.⁸⁹ Begründet wurde die Wichtigkeit dieser Darlegungen mit dem Hinweis, dass „Briefe und Adressen, die nicht auf den neuesten Titularstand gebracht sind, [...] ungeöffnet an den Absender zurück“ gehen würden (Beetz 1990:263). Die Entwicklung war hier sehr dynamisch, sodass permanent Aktualisierungen solcher Verzeichnisse publiziert wurden.⁹⁰

Im Barockzeitalter wurde somit ‚Wichtigkeit‘ konsequent mit sprachlichem Aufwand korreliert. Daraus folgt, dass sich die typischen barocken Merkmale wie Komplexität, ‚Schwulst‘ und ‚Prunk‘ am deutlichsten im hohen Stil manifestierten. Dieser Befund steht in einem gewissen Widerspruch zu gängigen Vorstellungen. Zu den populärsten deutschen Barock-Texten gehört nämlich heute fraglos Grimmelshausens *Simplicissimus* (1668). Aber soziologisch gesehen war Grimmelshausen kein typischer Vertreter der barocken literarischen Gelehrtenkultur, und auch sein *Simplicissimus* gehört der Gattung des niederen Romans an.⁹¹ Aus der damaligen Roman-Literatur wäre wohl eher ein Werk wie die *Wunder-Geschichte* (1659) von Andreas Heinrich Bucholtz als typisch barock zu bewerten – ein Werk, das gespickt ist mit hochkomplexen Perioden und anderem sprachlichen Prunk. Im Vergleich hierzu wirkt Grimmelshausens Roman viel zugänglicher. Sollte er somit gar nicht als typisches Werk des Barock bestimmt werden? – Wir werden auf diese Frage in Abschnitt 4 zurückkommen.

3.3. Mittel der Gesichtswahrung

Im rangorientierten Gesellschaftsverkehr spielten die ‚Imagepflege‘ und die ‚Gesichtswahrung‘ naturgemäß eine wichtige Rolle, und zwar sowohl im Hinblick auf das eigene Image als auch dasjenige des Kommunikationspartners.⁹² Entsprechend wurden kommunikative Strategien entwickelt, die man in spezifischen Äußerungstypen realisierte. So bevorzugte man das indirekte Lob, weil ein direktes Lob dem Adressaten Eitelkeit unterstellen könnte (vgl. 2.3.3). Ähnlich indirekt sollte man bei Kommunikationsschwierigkeiten vorgehen: Anstelle von gesichtsbedrohendem ‚Ihr versteht mich nicht‘ sollte man die Strategie der Selbstbezeichnung wählen: ‚Ich habe mich undeutlich ausgedrückt‘. Insbesondere beim Vortragen von Zweifel sollte schonend und gesichtswahrend vorgegangen werden. Zum Zwecke der Abschwächung wurde zudem der Einsatz von Konjunktiv und Konditionalis empfohlen.

⁸⁸ Vgl. Nickisch (1969:26f.).

⁸⁹ Vgl. Beetz (1990:20f.).

⁹⁰ Vgl. Just (2016).

⁹¹ Vgl. etwa Trunz (1992:7) oder Meid (2009:39 u. 591).

⁹² Zu diesem Abschnitt vgl. Beetz (1990:130, 146, 224–231).

3.4. Barocke Syntax: Periodenlehre und ‚constructio politica‘

Die barocken Grammatiken und Rhetoriken kannten noch keine ‚Satzlehre‘ in unserem modernen Sinne. ‚Satz‘ war in den Lehren dieser Zeit kein grundlegender Terminus, und zur logikbasierten Bestimmung satzwertiger Einheiten gab es nur einige Vorarbeiten (etwa von Christian Weise; vgl. 3.1), die jedoch erst im Laufe des 18. Jahrhunderts konsequenter weitergeführt wurden.⁹³

Ein etablierter Grundbegriff in den sprachanalytischen Werken dieser Zeit war hingegen das aus der traditionellen Rhetorik ererbte Konzept der ‚Periode‘. Hierbei folgte man insbesondere dem Vorbild Ciceros, dem zufolge Texte in Form von aufwendig und kunstvoll, vor allem aber auch symmetrisch gestalteten Perioden realisiert werden sollten. Beim Verfassen von Perioden spielten somit ästhetische Gesichtspunkte eine Rolle; primär wurden sie allerdings durch rhythmische und semantische Faktoren charakterisiert.⁹⁴ Die Periode war definiert als eine selbständige Wortverbindung, welche sowohl im Hinblick auf ihre Bedeutung als auch aus rhythmischer Sicht als abgeschlossen empfunden wird. Typischerweise wurde die Periode zweigliedrig realisiert; sie bestand aus einem Vorsatz (protasis) und einem Nachsatz (apodosis):

- (1) [P] Nachdem ich die Ehre genossen/zu seiner Hochzeitlichen Festivität / als ein lieber Gast / *invitiret* zu werden: [A] Als habe nicht allein ich/vor meine Persohn/solches über die massen hoch *aestimiret*; sondern ich kan gleichfalls nicht beschreiben / was die gelibten Meinigen vor eine Vergnügung daraus geschöpffet haben. [nach Weise 1691:249]⁹⁵

Mit dem Vorsatz einer Periode soll eine gewisse Spannung aufgebaut werden, die dann durch den Nachsatz gelöst wird; gerade dies konstituiert die ‚Abgerundetheit‘ dieser Konstruktion.⁹⁶

Im deutschen Sprachraum etablierten sich verschiedene sprachliche Mittel zur Gestaltung der binären Periode.⁹⁷ So wurde der Vorsatz oft (wie im obigen Beispiel) mit *nachdem* eingeleitet (aber etwa auch mit *seithero*, *demnach*, *indem*, *alldieweil*, *unerachtet*, *sintemal*, *obwohl* und anderen Konjunktionen), und am Anfang des Nachsatzes stand oft das Korrelativum *als*, häufig aber auch *so*, ferner etwa *maßen*, *wasmaßen*, *jedennoch*, *dahero* u. a. Zudem wurden im Nachsatz oft Pronomina wie *derselbe*, *selbiger* und *solch-* gebraucht. Als weiteres typisches Mittel lässt sich die ‚Inversion nach *und*‘⁹⁸ nennen, die an der Wende zum Nachsatz realisiert wurde:

- (2) [P] Das Abdancken der Engelschen Trouppen wird / zum Widerwillen vieler Lords und Glieder des Parlaments / fortgesetzt / [A] **und verlanget man** sehr / wie S. Majestät der König solches auffnehmen werde [nach Lefèvre 2013:281]

Der Gebrauch dieser Mittel wird in der Fachliteratur oft als zeittypisch und zudem als charakteristisch für den sog. ‚Kanzleistil‘ angesehen.⁹⁹

Es ist wenig überraschend, dass dieser periodische Stil sich gerade in der Barockzeit großer Beliebtheit erfreute. Hiermit konnte ein Autor seine Bildung (d. h. seine Orientierung an klassisch-antiken Vorbildern) demonstrieren, und er konnte zugleich das Prinzip des sprachlichen Aufwands bei ‚wichtigen‘ Angelegenheiten umsetzen.

Diese periodische Gestaltungsweise wurde auch von zeitgenössischen Theoretikern beschrieben und analysiert, besonders ausführlich von Christian Weise.¹⁰⁰

⁹³ Vgl. hierzu Rinas (2017:133–141).

⁹⁴ Vgl. zum Folgenden auch Rinas (2017:49–57).

⁹⁵ [P] markiert hier den Beginn der Protasis (des Vorsatzes), [A] den Beginn der Apodosis (des Nachsatzes).

⁹⁶ Vgl. etwa Staab (2009:1502).

⁹⁷ Vgl. hierzu ausführlich Lefèvre (2013).

⁹⁸ Zu dieser Konstruktion vgl. Rinas (2021b).

⁹⁹ Vgl. etwa Steinhausen (1889:121–123) und Wells (1990:136–138).

¹⁰⁰ Vgl. Rinas (2021b:§3.2).

Wie schon in Abschnitt 1 angesprochen wurde, identifiziert von Polenz (2013:171) als mögliche Erscheinungen ‚barocken Kanzleistils‘ u. a. folgende Phänomene: i) die ‚Satzverschachtelung‘; ii) die ‚Häufung von Verbformen am Satzende‘; iii) die ‚Weglassung des finiten Verbs (afiniter Nebensatz)‘. – Phänomen i) kann ganz unmittelbar aus den Prinzipien der komplexen Periodengestaltung abgeleitet werden. Phänomen ii) manifestiert sich etwa in den Verbalkomplexen *invitiret zu werden* und *geschöpffet haben* in Beispiel (1). Diese stehen am Ende des Vor- und des Nachsatzes, und dies ist durchaus typisch. Derlei ‚gestreckte‘ Konstruktionen in der rechten Satzklammer sind ein nützliches Mittel, um diese Teileinheiten in Perioden abzuschließen und damit die Orientierung zu erleichtern. Aus demselben Grund wurden in Texten mit komplexen Perioden häufig auch Funktionsverbgefüge als eine Art ‚Gliederungssignal‘ eingesetzt.¹⁰¹

In Beispiel (1) findet sich auch eine Realisierung von Phänomen iii), also eine afinite Konstruktion: *Nachdem ich die Ehre genossen*. Hier wäre eigentlich noch das Auxiliar *habe* zu ergänzen, doch ist es weggelassen worden – was gerade eine afinite Konstruktion definiert. Derlei Konstruktionen waren in Texten der Barockzeit weit verbreitet. Rinas (2019) vertritt die These, dass die Genese dieser Konstruktion ebenfalls dem Kontext periodischen Schreibens verhaftet war: Ursprünglich wurden afinite Konstruktionen als Mittel der Spannungssteigerung in der Protasis eingesetzt; im Zuge ihrer Grammatikalisierung konnten sie dann generell als Abhängigkeitsmarker gebraucht werden. Darüber hinaus wurden sie auch für ästhetische Zwecke, etwa zur rhythmischen oder symmetrischen Gestaltung, verwendet.¹⁰²

Bereits in Abschnitt 3.1 wurde angesprochen, dass Christian Weise eine einflussreiche Interpunktionslehre vorgelegt hat (1691:238–255). Obwohl es sich um eine innovative und originelle Lehre handelte, blieb sie in gewisser Hinsicht der rhetorischen Tradition verhaftet, da auch Weise auf die Periodenkonzeption rekurriert. Weises Grundregeln lauten:¹⁰³

- Eine Periode zerfällt (mindestens) in einen Vor und einen Nachsatz, welche typischerweise durch zweigliedrige Konnektoren (z.B. *nachdem...als / obgleich...dennoch*) konstituiert werden.
- Die Periode wird durch einen Punkt abgeschlossen.
- Vor/Nachsätze erster Stufe werden durch ein Kolon abgetrennt.
- Vor/Nachsätze zweiter Stufe werden durch ein Semikolon abgetrennt.
- Das Komma (die Virgel) dient für ‚kleinere‘ Differenzierungen.

Ein Beispiel für die Anwendung dieser Lehre ist die oben angeführte Periode (1). Diese lässt sich zunächst einmal gliedern in den Vorsatz *Nachdem ich...invitiret zu werden* und den Nachsatz *Als habe...geschöpffet haben*. Diese Einheiten sind durch ein Kolon (:) getrennt, das hier also als reines Gliederungszeichen (nicht als Ankündigungszeichen) zu lesen ist. Dieser Nachsatz lässt sich nun seinerseits in Vor- und Nachsatz ‚zweiter Stufe‘ gliedern: *Als habe...hoch aestimiret* und *sondern ich kan...geschöpffet haben*. Zwischen diesen beiden Teilen steht ein Semikolon. – Weises Lehre bietet somit eine Möglichkeit, die Einbettungstiefe von Vor- und Nachsätzen zu markieren und damit die Orientierung in der Periode zu erleichtern. Es handelt sich folglich um ein effektives Mittel, um die hierarchische Struktur der Periode zu verdeutlichen. Hierbei ist bemerkenswert und ungewöhnlich, wie konsequent Weise diese ‚rein strukturalistische‘ Perspektive verfolgt hat.¹⁰⁴ In der traditionellen (aus der Rhetorik stammenden) Interpunktionslehre wurde regelmäßig hervorgehoben, dass Interpunktionszeichen Pausen markieren, die etwa von einem Vorleser zum Atemholen oder von einem Zuhörer zum Nachvollziehen des Gehörten genutzt werden können. In der Konzeption Weises hingegen sind Schreiber, Leser oder Hörer als Bezugsgrößen überhaupt nicht mitgedacht; die Regeln

¹⁰¹ Vgl. auch Rinas (2021b:§6).

¹⁰² Vgl. auch Rinas (2021c).

¹⁰³ Ausführlicher wird Weises Lehre in Rinas (2017:145–151) vorgestellt.

¹⁰⁴ Vergleichbare ‚strukturalistische‘ Tendenzen finden sich auch in anderen Werke der Zeit, insbesondere im Umfeld der ‚Weise-Schule‘. Vgl. auch Vellusig (2000:49) sowie Rinas (2017:128–130).

sind ausschließlich an der Struktur der Periode orientiert. – Dieser Ansatz scheint in einem gewissen Widerspruch zu der ansonsten so dezidiert adressatenorientierten barocken Sprachtheorie zu stehen, doch lässt er sich als Ausprägung einer anderen wirkmächtigen Idee dieser Zeit deuten: als Orientierung an einer ‚überindividuellen kosmischen Ordnung‘ (vgl. 2.3.4).

In einigen anderen Bereichen der Syntax hat sich allerdings gerade die Adressatenbezogenheit in einer sehr konsequenten, ja geradezu absurden Weise manifestiert. Gemäß den Prinzipien der *constructio politica* musste nämlich „die Hierarchie der sozialpolitischen Ordnung [...] in der syntaktischen Folge korrekt abgebildet werden, so daß mit der sozialen Priorität die zeitliche kongruiert“ (Beetz 1990:206). Abermals wirkt sich hier also die Rangordnung aus: „Wie Personen als soziale Rollenträger, so haben auch Wörter im Barock ihre Präzedenzrechte“ (ebd.). Demgemäß wäre etwa die folgende Konstruktion fehlerhaft:

(3) Da nun Ew. Excellenz hohe intercession bey unsern gnädigsten Landes-Herrn das meiste gilt:
So ergethet mein unterthäniges Bitten an Ew. Excellenz [...]. (Neukirch 1722:27)

Hier gibt es zwei „Verstöße contra ‚constructionem politicam““ (Beetz 1990:206): Der Minister steht im Text vor den Fürsten und der Bittsteller vor dem Patron. Unter Umständen kann die Höflichkeitskonvention sogar zu grammatisch grenzwertigen Konstruktionen führen, wie bei der folgenden Nachstellung des Pronomens *ich* (S. 206f.):

(4) Ob nun wohl Ewr. Excell. ich nicht mit dergleichen beschwerlich fallen will. (Volck von Wertheim 1746:60)

„Als Ausweg vor grammatikalischen Härten bieten sich die Eliminierung des Personalpronomens der 1. Person Singular oder Passivkonstruktionen an“ (Beetz 1990:207). So darf ein Statushöherer „im Aktiv vom Niedrigeren sagen ‚Ich kenne diese Person‘, während umgekehrt dem Statusinferioren nur die Passiv-Konstruktion erlaubt ist: ‚Ich habe die Ehre von ihm gekannt zu werden.““ (ebd.). Auch Einbettungsstrukturen werden zur Markierung von Hochachtung und Verehrung eingesetzt, was zu hypotaktischen Strukturen führt, die dem folgenden Prinzip verpflichtet sind:

„Die Hypotaxe verlegt die sachliche Information in den Nebensatz und macht die Höflichkeitsleistung des Adressaten bzw. die Dreistigkeit des Sprechers im Hauptsatz zur Hauptsache.“ (Beetz 1990:220)

Hier einige Beispiele für derartige Transformationen (S. 119f.):

nicht:	sondern:
Ich habe Sie gestern gesehen.	Ich habe die Ehre gehabt, Sie zu sehen.
Wollen Sie dieses oder jenes tun.	Wollen Sie geruhen,...
Haben Sie das getan?	Haben Sie die Güte gehabt,...

Im Sinne des sozialen Codes kann sogar die Zahl der Matrixsätze den sozialen Abstand der Interagierenden signalisieren (S. 220f.).

Wir sind bereits auf die Rolle konfessioneller Unterschiede zu sprechen gekommen (vgl. 2.1). Diese haben sich auch sprachlich ausgewirkt. So entwickelte sich im süddeutsch-katholischen Sprachraum wohl schon im 16. Jahrhundert die Varietät der an lateinischen Vorbildern und dem barocken Kanzleistil orientierten ‚süddeutschen Reichssprache‘, welche deutliche Unterschiede zum norddeutscht protestantischen Sprachgebrauch aufwies.¹⁰⁵ Dass es hierbei auch syntaktische Differenzen gab, hat Wiesinger (1983:235f.) am Beispiel der im mährischen Olmütz um die Mitte des 18. Jahrhunderts verlegten Zeitschrift *Monathliche Auszüge Alt / und neuer Gelehrten Sachen* illustriert. Hier finden sich noch typisch barocke Sprachmerkmale wie die periodische Vorsatz-/Nachsatz-Gliederung mit

¹⁰⁵ Vgl. hierzu Mattheier (1989). Vgl. etwa auch von Polenz (2013:182) und Niefanger (2012:125).

pronominalen Formen wie *selbiges* sowie komplexen Prädikatskonstruktionen im Schlussfeld, des Weiteren Inversionen nach *und*.¹⁰⁶ Diese Gestaltungsweise scheint im süddeutschen Sprachraum um die Mitte des 18. Jahrhunderts noch gängig gewesen zu sein.¹⁰⁷ Manches hat sich wohl sogar bis heute gehalten. So gilt zwar die Inversion nach *und* im heutigen Deutsch als nahezu ausgestorben, doch hat Vollmann (2015) demonstriert, dass sie weiterhin in der österreichischen Verwaltungssprache in Gebrauch ist.

3.5. Frakturschrift

Ein auffälliger Zug barocker Druckwerke ist der Gebrauch aufwendig und kunstvoll gestalteter Frakturschriften. Im Folgenden sollen einige Aspekte dieser Schriftart angesprochen werden.

Die Frakturschrift wurde aus der spätmittelalterlichen gebrochenen Schrift Bastarda entwickelt, wobei offenbar eine böhmische Variante den Ausgangspunkt bildete. Von dieser ererbte die Fraktur die „Elefantenrüssel, jene eigenwillig ausholenden Schnörkel am Beginn von *ſ*, *ß*, *ſſ*, *ſſſ*, *ſſſſ*, *ſſſſſ*, *ſſſſſſ*, und *ſſſſſſſ*“ (Kapr 1993:22). Erstmals eingesetzt wurde die Fraktur in einem 1513 gedruckten Gebetbuch für den römisch-deutschen Kaiser Maximilian I. An der Gestaltung dieses Buches waren Schreibmeister, Drucker und Illustratoren beteiligt. 1517 wurde auf Veranlassung Maximilians der Versroman *Theuerdank* gedruckt, wobei die Frakturschrift typographisch weiterentwickelt wurde. In dieser Gestalt wurde sie zum Vorbild für viele Druckwerke.¹⁰⁸ In der Barockzeit wurden die Verzierungen noch weiter ausgearbeitet; die Frakturschriften dieser Zeit zeichnen sich durch eine „opulente Ornamentik“ aus (Kapr 1993:54).

Mit ihren Verzierungen und ihrer ‚Überstrukturiertheit‘ folgen diese Schriften der zeittypischen Neigung zur Komplexität. Darüber hinaus lässt auch der konkrete Gebrauch der Fraktur eine direkte Anbindung ans Ständedenken jener Zeit erkennen. Generell wurde die barocke Schriftgestaltung nämlich gezielt dazu verwendet, ‚wichtige‘ Texte und Textbestandteile herauszuheben. Kapr (1993:56) zufolge verfuhr man „nach dem Motto“: „Je mehr Schnörkel, desto wichtiger ist der Inhalt und desto bedeutungsvoller ist der Absender.“ In diesem Sinne hat auch Beetz (1990:201–203) detailliert ausgeführt, wie in manchen barocken Texten Schriftgrößen und andere Mittel (z. B. Versalien und Fettdruck) zur Widerspiegelung sozialer Rangunterschiede eingesetzt wurden. So variiert der Schriftgrad „in der Widmung von Hunolds erfolgreichstem Komplimentierbuch [...] fünffach nach dem jeweiligen Status des Referenten“ (S. 201). – Was hier in teils extremer Weise differenziert wurde, hatte im Übrigen auch in der äußeren Briefgestaltung seine Entsprechung. Beetz (1990:203–205) führt aus, dass Faktoren wie der Status des Adressaten und Adressanten, aber etwa auch die Textsorte reflektiert wurden durch Faktoren wie: Papiersorte und -größe; Falten des Briefes; Größe, Art, Farbe und Platzierung des Siegels; Platzierung und Abstand von Textteilen wie Anreden oder Grußformeln.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gab es Bemühungen, die Frakturschrift durch die Antiqua zu ersetzen, doch stießen diese teils auf starke Widerstände, sodass die Fraktur letztlich erst im 20. Jahrhundert verdrängt wurde.¹⁰⁹

Insgesamt unterscheidet sich die Fraktur als Schriftsystem teils markant von der Antiqua. Das Zeicheninventar der Fraktur ist reicher, insbesondere deshalb, weil hier mehrere funktional differenzierte S-Schreibungen in Gebrauch sind (<ſ>, <ß> und <ſſ>) und es zudem Ligaturen gibt, deren Verwendung in vielen Kontexten obligatorisch ist (vor allem <ſſ>, <ſſſ>, <ſſſſ> und <ſſſſſ>). Dies hat unmittelbare Konsequenzen für Wortschreibungen und Silbentrennungen, sodass man der Frakturschrift eine eigene Graphematik zuschreiben kann.¹¹⁰

¹⁰⁶ Vgl. auch Rinas (2022a:43f.).

¹⁰⁷ Vgl. etwa Reiffenstein (1992:485f.).

¹⁰⁸ Vgl. Kapr (1993: 20–22, 32–36).

¹⁰⁹ Vgl. hierzu Hartmann (1998).

¹¹⁰ Vgl. hierzu ausführlicher Rinas (2021a).

In barocken Drucken wurden Fraktur und Antiqua oft nebeneinander gebraucht. Diese Zweischriftigkeit wurde in verschiedener Weise funktionalisiert, etwa zur Unterscheidung nativer und nicht-nativer Ausdrücke. Insbesondere im 17. Jahrhundert finden sich solche Differenzierungen sogar innerhalb einzelner Wörter.¹¹¹ Man stößt auf Schreibungen wie: „die Philologischen Difficultäten“ (Weise 1696:123).

In der Barockzeit wurden also typographische Mittel für unterschiedlichste Differenzierungen eingesetzt. Diese gehen in Neueditionen häufig verloren. Daher sollten beim Umgang mit barocken Texten (auch) Originalausgaben oder Faksimiles herangezogen werden.

3.6. Wucherungen

In der Sprache des Barock ist es zu gewissen ‚Auswüchsen‘ gekommen, die häufig als problematisch angesehen werden. So hat laut Admoni (1990:176) „der Hang zur Gelehrsamkeit“ und die hiermit verbundene ausgeprägt hypotaktische Schreibweise in der Zeit zwischen 1550 und 1700 „eine immer tiefere Entfremdung zwischen der Sprache der Schriftwerke und der gesprochenen Sprache“ bewirkt. Namentlich „in den kanzleimäßigen Texten“ fänden sich hochkomplexe „unpräzise Konstruktionen“ (S. 197). Als Beleg zitiert Admoni (ebd.) den Anfang eines Vertrages von 1714. Hier eine vereinfachte Wiedergabe der Hauptteile dieses Beispiels:

- P: Nachdeme zwischen dem Hauß Hessen-Cassel und dem Hauß Hanau von alten Zeiten her eine gute Verbindung gewesen / welche die in Kriegs-Zeiten geleistete Hülffe an den Tag legen und die nahe Verwandschafft erfordert /
- A: daß hochgedachte Häußer sich zusammen thun / und ein und anders miteinander zu verabreden suchen.

Diese beiden Teile sind (modern gesprochen) als konjunkional eingeleitete Nebensätze realisiert, aber es gibt keinen Hauptsatz, auf den sie bezogen sind. Entsprechend konstatiert Admoni, dass es hier nicht gelungen sei, „die strukturelle Gestaltung des Satzgefüges aufrechtzuerhalten“, da die „Nebensätze“ „keinen wirklichen strukturellen Halt in der Redekette“ hätten (S. 197).

Lefèvre (2013:265) hat dieser Einschätzung widersprochen. Er verweist auf die (in der obigen Wiedergabe berücksichtigte) Gliederung in Protasis [P] und Apodosis [A] und betont, dass diese der traditionellen Perioden-Konzeption entspreche. Demnach habe diese Konstruktion „eindeutig eine strukturierende Funktion“ und müsse „als syntaktische Einheit betrachtet werden“ (S. 267) – aber eben nicht im Sinne der modernen Satzlehre, sondern im Sinne der Periodenkonzeption.

Lefèvres Argumentation ist überzeugend. Es wäre auch schwerlich vorstellbar, dass ein Schreiber gleich am Anfang eines derart wichtigen Dokuments ‚den Überblick verliert‘; vielmehr wird man sich gerade beim Auftakt besonders um eine repräsentative Gestaltung bemüht haben. Dennoch ist Admoni darin zuzustimmen, dass solch komplexe und artifizielle Perioden sich scharf von Konstruktionen der gesprochenen Alltagssprache unterscheiden haben müssen. Es stellt sich somit die Frage, wie diese von den Zeitgenossen rezipiert wurden.

In der diachronen Forschung wird häufiger die These vertreten, dass die Syntax mittelalterlicher deutscher Texte Hörerorientiert war, während sich in Texten der Neuzeit allmählich eine ‚Syntax des Auges‘ entwickelte.¹¹² Wie aber fügen sich die hochkomplexen Perioden des 17. Jahrhunderts in diese Entwicklung? Sind deren markante Gliederungssignale (Konjunktionen, Verbalgruppen) leser- oder Hörerorientiert? Wurden solche Perioden laut verlesen? In welcher Weise? Wurden sie eher mechanisch vorgetragen, unter besonderer Betonung der Gliederungssignale? – Selbst wenn das der Fall war, scheint es kaum vorstellbar, dass die damaligen Zuhörer in der Lage gewesen wären, derartige Konstruktionen zu verarbeiten. Aber vielleicht kam es darauf auch gar nicht an. Vielleicht war bei diesen Perioden die Repräsentationsfunktion wichtiger als ihr Inhalt. So wie bei Gesetzen

¹¹¹ Vgl. etwa von Polenz (2013:65). Vgl. auch Rinas (2021a:271).

¹¹² Vgl. etwa Betten (1987:161f.).

offenbar nicht immer ihre Befolgung im Vordergrund des Interesses stand, so ging es bei sprachlichen Äußerungen wohl nicht durchgehend um die Übermittlung ihres propositionalen Gehalts.¹¹³

Auch in der Komplimentierkunst des 17. Jahrhunderts gab es ausufernde Tendenzen. Beetz (1990:281f.) führt aus, dass eine schriftliche Tanzaufforderung um die Mitte des 17. Jahrhunderts „15 Druckzeilen einer Oktavseite“ umfassen konnte, während um 1720 bereits von „verdrießlichen langen Complimenten“ abgeraten wurde und eine solche Aufforderung lediglich aus einem kurzen Satz bestehen konnte.

Wucherungen gab es auch bei der Gestaltung der Frakturschrift. Kapr attestiert ihr für die Barockzeit eine „opulente Ornamentik, die sich sorglos über das Anliegen einer guten Lesbarkeit hinwegsetzt“, sodass „die Schnörkel“ zum „Selbstzweck“ werden (1993:54). Die Lesbarkeit war vor allem bei den Majuskeln beeinträchtigt, weshalb sie auch kaum für Hervorhebungen wie **CHRISTUS** oder **GOTT** eingesetzt wurden. Stattdessen wurden gewöhnlich nur die beiden ersten Buchstaben als Majuskeln realisiert:¹¹⁴ **Ch**ristus, **G**ott.

Es kann kaum überraschen, dass derlei Ausuferungen bereits im zeitgenössischen Diskurs karikiert wurden.¹¹⁵ Allerdings sollten solche Äußerungen nicht überbewertet werden. Der Umstand, dass jemand eine übertrieben befolgte Konvention verspottet, muss nicht bedeuten, dass er die Konvention als solche ablehnt.

4. Barock und Protestantismus

Barock wird oft assoziiert mit Katholizismus und Gegenreformation (vgl. 2.1). Namentlich im Bereich barocker Sprachkultur gibt es jedoch Momente, die diese Zuordnung relativieren. Dies zeigt sich schon daran, dass zahlreiche bedeutende Barockautoren Protestanten waren, etwa Opitz, Harsdörffer, Gryphius, Hoffmann von Hoffmannswaldau, von Zesen, von Lohenstein, Weise und Beer. Auch die barocken Sprachgesellschaften waren dem Protestantismus verbunden,¹¹⁶ ebenso Grammatiker wie Gueintz, Schottel und Stieler. – Gewöhnlich wird dieser Umstand dadurch erklärt, dass Luthers Bibelübersetzung und die hiermit verknüpfte religiöse Praxis eine Aufwertung des Deutschen implizierte, wohingegen man in den katholischen Ländern länger am Vorrang des Lateinischen festhielt und das Deutsche als zweitrangig betrachtete. Dadurch gewann die deutsche Sprachkultur der protestantischen Länder einen Vorsprung, der in den katholischen Ländern erst allmählich wettgemacht wurde.¹¹⁷

Freilich gab es auch auf katholischer Seite erfolgreiche deutschsprachige Schriftsteller, etwa Martin von Cochem und Abraham a Sancta Clara. Allerdings galt für Katholiken das Prinzip, sich in der deutschen Sprache eines nicht-elitären mittleren Stils (*sermo humilis*) zu befleißigen.¹¹⁸ Die Konsequenz war, dass die prestigeträchtigen Werke des hohen Stils, also gerade die ‚mustergültigen‘ Barockwerke, fast ausnahmslos von Protestanten stammten.¹¹⁹

Auf einen noch frappierenderen Umstand hat Beetz (1990:78–83) hingewiesen: Auch die Verfasser der barocken Anstandsbücher waren nahezu ausschließlich Protestanten. Zudem bündelten sich deren Aktivitäten in den Städten Leipzig, Jena, Halle und Hamburg – also an Orten, die sich bald zu Zentren der Aufklärung und damit zu Ausgangspunkten der Überwindung barocken Denkens entwickeln sollten.¹²⁰ Hingegen scheint es in den katholischen Ländern kaum Höflichkeitstheoretiker

¹¹³ Eine weitere Form ritualisierten Vortragens war die Lesung des (den meisten Kirchgängern unverständlichen) lateinischen Bibeltextes in der katholischen Messe. Dieses ‚Performance-Lesen‘ gehörte somit zur Alltagserfahrung.

¹¹⁴ Vgl. Killius (1999:114–116).

¹¹⁵ Vgl. etwa Beetz (1990:280) oder Schwitalla (2002:387–389).

¹¹⁶ Vgl. etwa Gardt (1999:104) und Hundt (2000:113).

¹¹⁷ Vgl. etwa van Dülmen (1999:142–145) und Meid (2009:24–31 u. 884) sowie Abschnitt 3.4. – Auch im Bereich des Deutschunterrichts waren die protestantischen Länder progressiver; vgl. Frank (1973: Kap. I).

¹¹⁸ Vgl. Meid (2009:24f., 130, 132, 781, 784, 792f., 798).

¹¹⁹ Vgl. Meid (2009:134, 232, 533f., 587, 800).

¹²⁰ Vgl. etwa Riedel (1995).

gegeben zu haben, doch haben sich traditionelle Formen der Höflichkeit dort anscheinend stärker erhalten.¹²¹

Wie lässt sich dies erklären? – Offenbar haben sich hier besondere Denk- und Verhaltensweisen der Protestanten ausgewirkt. Bereits der Ansatz Luthers, den Bibeltext für jedermann zugänglich zu machen und jedes Individuum in ein unmittelbares Verhältnis zu Gott zu setzen, hatte einen ‚aufklärerischen‘ Charakter. Dies dürfte bei den Protestanten das Bedürfnis forciert haben, die Größen Individuum, Gesellschaft und Religion ‚zusammenzudenken‘.¹²² So drehten sich die gesellschaftsethischen Werke regelmäßig um die Frage, wie die utilitaristische Umgangslehre mit christlichen Werten vereinbart werden könne.¹²³ Des Weiteren finden sich in den Briefstellern von Kaspar von Stieler und Christian Weise Betrachtungen über das Verhältnis von Individualstil und rangorientierter stilistischer Angemessenheit.¹²⁴ Anscheinend hatten die Aporien der barocken Gesellschaft die Dringlichkeit solcher Fragen verstärkt (vgl. 2.3).

Es drängt sich somit der Eindruck auf, dass sich die barocken Höflichkeitstheoretiker ihrem Gegenstand mit einer geradezu ethnographischen Distanz genähert haben: Sie versuchten ein Phänomen zu durchdringen, das ihnen bereits etwas fremd geworden war. Insofern erhebt sich die Frage, ob die äußerst subtilen Ausführungen über die standesgemäße Gestaltung von Komplimenten, Anreden, Schriftarten, Briefen usw. wirklich getreue Wiedergaben von Praktiken waren oder ob es sich nicht um Ausarbeitungen handelt, die eher der ‚Liebe zur Theorie‘ geschuldet waren. – Vermutlich gab es hier die eine oder andere idealisierende Übertreibung. Andererseits kann kaum bezweifelt werden, dass diesen Regelungen zumindest ein wahrer Kern zugrunde lag, dass sie also Verhaltensweisen des ständeorientierten Alltagslebens reflektierten.

Es gab somit zweifellos deutliche Asymmetrien zwischen der katholischen und der protestantischen Kultur im Barock. Diese reflektiert auch Hersche (2015:2f.):

„Der protestantische ‚Randbarock‘ konnte sich zwar an den international ausgerichteten Höfen entfalten, hatte aber in der Bevölkerung, besonders in dem [...] Bürgertum, weit weniger Rückhalt. Günstigere Bedingungen bot ihm die stärker adlig-bäuerlich geprägte katholische Welt. Qualitativ und quantitativ überragt die Kunstproduktion, besonders im sakralen Bereich, in den katholischen Ländern die protestantischen bei weitem, dasselbe gilt [...] weitgehend auch für die Musik. Hingegen fanden Philosophie und Literatur in der Tat eher im wortfixierten Protestantismus eine Heimstätte, wobei aber die Schwierigkeit besteht, zu formulieren, was daran denn eigentlich ‚barock‘ sein soll. Dauerte das Barockzeitalter im katholischen Raum mindestens anderthalb Jahrhunderte, so war die begrenzt barock geprägte Epoche im protestantischen Europa kürzer, einerseits weil – im Gegensatz zu Südeuropa – spätmittelalterlich-renaissancehafte Formen sich länger hielten, andererseits die Aufklärung schon früher, bereits im späten 17. Jahrhundert, einsetzte.“

Damit ließe sich erklären, weshalb ‚barocke‘ Verhaltensweisen in den katholischen Ländern teils bis heute resthaft vorhanden sind. Hersches Relativierung der protestantischen Beiträge zur Literatur der Barockzeit ist allerdings wenig überzeugend, denn seine Frage, was hieran ‚barock‘ sein soll, lässt sich recht problemlos beantworten: Die literarischen, rhetorischen und gesellschaftsethischen Beiträge protestantischer Autoren reflektieren ausgiebig die Ständeordnung, und dies manifestiert sich oft auch sprachlich in der typisch barocken Erscheinung des ‚Schwulst‘ – konkreter gesprochen: der hohen Komplexität, der Indirektheit, der ausgeprägten Unterwürfigkeit und der Weitschweifigkeit. (‚Schwulst‘ ist letztlich die sprachliche Ausprägung barocker Theatralität.)

¹²¹ Dies bezeugen noch heute verbreitete Klischees der wechselseitigen Wahrnehmung von Österreichern/Tschechen und Deutschen: Die Nachfolger der katholischen Habsburger-Monarchie werden oft als äußerst höflich wahrgenommen, die Deutschen (v.a. solche aus protestantischen Gegenden) gelten hingegen als sehr direkt, täppisch oder gar unhöflich. Vgl. hierzu etwa Mappes-Niediek (2001:40) und Šmídová (2001).

¹²² Bezeichnenderweise entstammen auch die autobiographischen Schriften des 17. Jahrhunderts überwiegend dem protestantischen Umfeld; vgl. Bernheiden (1988:271).

¹²³ Vgl. Beetz (1990:243f.). Vgl. etwa auch Sinemus (1978:117f.).

¹²⁴ Vgl. hierzu Sinemus (1978:106–118, 126–128).

Eine solche Auffassung scheint zu implizieren, dass Werke, denen die Merkmale des ‚Schwulst‘ fehlen, als weniger typische Erscheinungen des Barock einzustufen wären. Schon in Abschnitt 3.2 wurde Grimmelshausens *Simplicissimus* als ein Werk genannt, in dem die barocken Eigenschaften nicht in ihrer markantesten Form ausgeprägt sind. Noch untypischer ist etwa das lyrische Werk von Paul Gerhardt. Dessen protestantische Erbauungslieder sind in einem betont schlichten Stil verfasst (und gerade dies dürfte ihre intensive Rezeption bis auf den heutigen Tag erklären).¹²⁵ Sollte man derlei Werke also nicht zur Barock-Literatur rechnen? – Doch! Auch die Werke des ‚mittleren‘ und ‚niedereren‘ Stils waren ja Bestandteile des Systems barocker Textgestaltung, denn die Wahl der Stilhöhe erfolgte keineswegs beliebig, und sie war erst recht nicht das Resultat gestalterischer Unbedarftheit, sondern sie basierte auf einer bewussten, die kommunikative, nicht zuletzt auch die ständische Situation reflektierenden Entscheidung.

Auch im mittleren oder niederen Stil verfasste Texte der Barockzeit sind also keine Abweichungen vom barocken Sprachdenken. Sie sind auch nicht einfach als Vorboten jener Vereinfachungen zu deuten, die sich nach dieser Epoche durchsetzten. Vielmehr sind sie ein fester, eindeutig funktionaler Bestandteil des komplex-differenzierten barocken literarischen Feldes.

Dass wir uns in diesem Beitrag vornehmlich mit Erscheinungsformen des ‚Schwulst‘ befasst haben, diene somit nicht einer ausgrenzenden Beschränkung auf den vermeintlich ‚einzig wahren‘ Barock, sondern hatte vor allem strategische Gründe: Gerade diese Erscheinungsformen wirken auf heutige Leser irritierend und sind daher besonders erklärungsbedürftig. Gleichwohl müssen auch die weniger auffälligen Phänomene in die Betrachtung einbezogen werden.

5. Was danach geschah

Nach gängigem Verständnis folgte auf die Barockzeit die Epoche der Aufklärung (vgl. 2.1). Gewisse aufklärerische Ansätze zeigten sich bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert, vor allem im protestantischen Kontext (vgl. 4). Im 18. Jahrhundert verstärkten sich diese Tendenzen; sie führten zu einer Abwendung vom barocken Denken, die sich in den 1720er Jahren andeutete und um die Mitte des 18. Jahrhunderts kulminierte.¹²⁶ Es ist beeindruckend, dass sich dieser Bruch in den unterschiedlichsten Bereichen nahezu synchron manifestierte:

- Im Kontext des ‚Aufgeklärten Absolutismus‘ wurden wichtige legislative und andere Weichenstellungen vorgenommen, etwa schon von Friedrich dem Großen und Maria Theresia.¹²⁷
- In sozialer Hinsicht war gerade die Schicht der gebildeten ‚Bürgerlichen‘ ein wesentlicher Träger und Propagator barocker Kultur (vgl. 1; 2.3.2; 3.1). Deren Situation wurde jedoch im Laufe des 18. Jahrhunderts prekär; ihre Aufstiegschancen verschlechterten sich, weshalb sie sich von der höfischen Repräsentationskultur distanzieren und ihr ein „bürgerliches Tugendmodell“ entgegensetzten.¹²⁸ Es kam zu einem Rückgang ständeorientierten Denkens, der sich etwa darin widerspiegelt, dass Gerichtsprozesse um Rangordnungen nach 1750 signifikant abnahmen.¹²⁹
- Auch in der Höflichkeit ging die Orientierung am Vorbild des Adels allmählich verloren, sodass eine zunehmende ‚Verbürgerlichung‘ einsetzte. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts wurden schlichtere, ‚natürlichere‘ Komplimente postuliert. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurde die Schlichtheit der Interaktion sogar zu einer moralischen Forderung.¹³⁰

¹²⁵ Vgl. etwa Meid (2009:234–237). Vgl. auch Trunz (1992:22).

¹²⁶ Eine mentalitätsgeschichtliche Darstellung dieser Umbruchzeit bietet Schröter (2011: Kap. 5).

¹²⁷ Vgl. etwa Schneiders (2008:83–89). Vgl. auch Freist (2008:95–109).

¹²⁸ Meid (2009:41). Vgl. auch Reinhard (2006:319f.) sowie bereits Martino (1976:136).

¹²⁹ Vgl. Stollberg-Rilinger (2001:393 u. 407).

¹³⁰ Vgl. Beetz (1990: 95–98, 281–283).

- Im religiösen Bereich wurde in wachsendem Maße die katholische ‚Barockfrömmigkeit‘ (und damit gleichsam ein Prototyp barocken Verhaltens) kritisiert.¹³¹
- Auch im literarischen Kontext vollzog sich ein Wandel; es kam zur ‚Negation des Wertes der barocken Repräsentationsdichtung‘ und zur ‚Schaffung einer nach Stil und Inhalt dem von ihr anvisierten Publikum der mittleren Stände angemessenen Literatur‘ (Martino 1976:143).
- Generell beobachten wir in der Sprachkultur eine Abwendung vom ‚genormten Schreiben‘ im Sinne der periodischen Schreibweise. Frühe Propagatoren eines ‚natürlichen‘ Stils waren Gottsched und Gellert. Sie übten scharfe Kritik an den ‚geschraubten‘ Perioden der Barockzeit.¹³² • In analoger Weise wurde in der didaktischen Literatur ein variables ‚natürliches‘ Lesen eingefordert.¹³³
- Selbst in der Schrift wirkte sich dieser Wandel aus: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts kam es zu ersten Bemühungen, in deutschen (literarischen) Texten die Antiqua zu etablieren. Diese Entwicklung war dadurch motiviert, dass die Antiqua als schlichtere und klarere Schriftart wahrgenommen wurde, die der neueren ‚natürlicheren‘ Schreibweise gemäßer sei.¹³⁴
- Auch im Theater distanzierte man sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts von ‚den steifen Darstellungsformen des Barocks‘ und suchte stattdessen eine ‚psychologische Wahrheit auf der Grundlage empirischer Beobachtungen‘ auf die Bühne zu bringen (Kolesch 2014:233).
- Ebenso empfand man in der Musik um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Zurückliegende als ‚überladen‘ oder ‚verworren‘, und man strebte eine neue Natürlichkeit und Lebendigkeit an.¹³⁵
- Analoges ereignete sich in der Kunst.¹³⁶ Hiermit korrelierte der Niedergang der Emblematik.¹³⁷

Kein Zweifel: Um die Mitte des 18. Jahrhunderts gab es im deutschen Sprachraum einen markanten geistesgeschichtlichen Bruch. Dieser hatte weitreichende Folgen auch für die Sprachpraxis und die Sprachtheorie, sodass es um mehr ging als um einen bloßen Stilwandel:

- Konjunktionen, die bis dahin zur Markierung von Vor- und Nachsatz in der Periode eingesetzt worden waren (*seithero*, *alldieweil*, *sintemal* usw.), wurden ungebräuchlich und starben aus.¹³⁸
- Die ‚Inversion nach *und*‘, die in der Periode den Übergang von Vor- und Nachsatz markierte, wurde nun ‚funktionslos‘. Seit dem 19. Jahrhundert wurde sie als Erscheinung des ‚Papierdeutsch‘ bekämpft, was im 20. Jahrhundert zu ihrer fast vollständigen Eliminierung führte.¹³⁹
- Auch die afiniten Konstruktionen erlebten seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Rückgang.¹⁴⁰ Von Polenz (2013:303) erklärt dies dadurch, dass ‚die unpräzisen und übertriebenen Hypotaxeformen des 16. bis frühen 18. Jh. weitgehend vermieden,

¹³¹ Bereits Walch (1734:637) wertet die katholische Praxis der Eucharistie ‚als eine theatralische Vorstellung‘, ‚als wenn eine Comödie gespielt wird‘. Vgl. auch van Dülmen (1999:139).

¹³² Vgl. Blackall (1966:69) und Beetz (1990:303–310). Zu einer Rekonstruktion dieses Wandels vgl. Rinas (2021d).

¹³³ Vgl. hierzu Rinas (2017: 67–73, 203–205, 245f.).

¹³⁴ Zu dieser Entwicklung und ihren Hintergründen vgl. Killius (1999:142–184 u. 201f.).

¹³⁵ Vgl. Dammann (1995:477)

¹³⁶ Vgl. Erben (2020:120).

¹³⁷ Vgl. etwa Martino (1976:133) und Erben (2020:122f.). Vgl. auch 2.3.4.

¹³⁸ Vgl. hierzu etwa von Polenz (1978:123f.) und Reiffenstein (1992:486).

¹³⁹ Vgl. hierzu Rinas (2021b).

¹⁴⁰ Vgl. Janigáné-Prokai (2013:105, 115f.).

also die Satzgefügestrukturen durchsichtiger wurden“. Dies ist zwar nicht falsch, aber verkürzend: Es ist nicht bloß zu einer Konstruktions-Vereinfachung gekommen; vielmehr wurde das Schreiben von Perioden durch das Schreiben einfacherer und flexibler gestalteter Sätze verdrängt, sodass hier auch eine sprachliche Kategorie durch eine andere ersetzt wurde.¹⁴¹

- Entsprechend erwuchs auch in der Grammatikschreibung des 18. Jahrhunderts der traditionellen Kategorie der Periode Konkurrenz durch den Satzbegriff. Ein frühes Beispiel für eine konsequent satzorientierte Sprachlehre legte Basedow (1756) vor. Später hat vor allem Adeling in seinen grammatischen Werken (z. B. 1782) die satzbezogenen Analysen weiter befördert. Allgemein durchgesetzt hat sich die Satzkonzeption in der Grammatik/Syntax des 19. Jahrhunderts.¹⁴²
- In analoger Weise wurde auch in der Interpunktionslehre die Einheit der Periode allmählich durch die Konzeption des Satzes verdrängt. Zudem wurden die beiden zentralen Gliederungszeichen für die Periode, das Kolon und das Semikolon, sukzessive marginalisiert, während das Komma nun zum zentralen Gliederungsmittel für Sätze avancierte.¹⁴³
- Mit der Abkehr von der periodischen Schreibweise korrelierte zudem die Ausbreitung des Gedankenstrichs, welcher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einem Modezeichen wurde. Bezeichnenderweise wurde er häufig eingesetzt, um eine ‚lockere‘ sprunghaft-assoziative Schreibweise zu unterstützen.¹⁴⁴
- Erst diese Abwendung von der weitgehend standardisierten Periode und die Hinwendung zu flexibler gestalteten Sätzen ermöglichte es, Satzkonstruktionen in ihrer Mannigfaltigkeit und Individualität wahrzunehmen. Vor allem zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde hier in den Grammatiken und in den Interpunktionslehren wichtige Grundlagenarbeit geleistet.¹⁴⁵

Diese und viele andere Brüche haben uns der Barockzeit entfremdet, doch handelt es sich letztlich nur um Symptome eines Wandels im Gesellschaftsleben, im Alltagsverhalten und in der gesamten Denkweise, eines Wandels, der viel umfassender und grundlegender war, als uns dies im allgemeinen bewusst ist. Umso wichtiger ist es, die hieraus resultierenden Differenzen zu reflektieren und damit der Gefahr vorzubeugen, dass wir unsere heutige Wahrnehmungsweise allzu unbekümmert auf barocke Lebensäußerungen projizieren.

Literaturverzeichnis

- ADELUNG, Johann Christoph (1782): *Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache...* Leipzig.
- ADMONI, Wladimir (1990): *Historische Syntax des Deutschen*. Tübingen.
- ALEWYN, Richard (1974): *Probleme und Gestalten*. Frankfurt/M.
- ALEWYN, Richard (1989): *Das große Welttheater*. München.
- ASMUTH, Bernhard (1992): „Angemessenheit“. In: UEDING (Hrsg.) (1992–2012), Bd. 1, S. 579–604.
- BARNER, Wilfried (1970): *Barockrhetorik*. Tübingen.
- BARNER, Wilfried (1984): Christian Weise. In: STEINHAGEN, Harald / VON WIESE, Benno (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*. Berlin, S. 690–725.
- BASEDOW, Johann Bernhard (1756): *Lehrbuch prosaischer und poetischer Wohlredenheit...* Kopenhagen.
- BEEZ, Manfred (1990): *Frühmoderne Höflichkeit*. Stuttgart.

¹⁴¹ Ausführlicher wird dieser Zusammenhang in Rinas (2019) dargestellt.

¹⁴² Vgl. zu diesen Entwicklungen Rinas (2017:49–62, 121–124, 132–142, 138f., 140f., 213f.).

¹⁴³ Vgl. Rinas (2017:156f., 182f., 222, 234f., 204–243, 272–274).

¹⁴⁴ Vgl. Rinas (2022b).

¹⁴⁵ Vgl. hierzu Forsgren (1985), Naumann (1986) und Rinas (2017: Kap. 7).

- BERNHEIDEN, Inge (1988): *Individualität im 17. Jahrhundert*. Frankfurt/M.
- BESCH, Werner et al. (Hrsg.) (1998–2004): *Sprachgeschichte*. 2. Aufl. 4 Bde. Berlin; New York. [Bd. 1: 1998/Bd. 2: 2000/Bd. 3: 2003/Bd. 4: 2004]
- BETTEN, Anne (1987): *Grundzüge der Prosasyntax*. Tübingen.
- BLACKALL, Eric A. (1966): *Die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache 1700–1775*. Stuttgart.
- BRABANT, Dominik (2017): Widerstreit der Bilder. Beobachtungen zu Caravaggio und dem Barock. In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 209–244.
- BRABANT, Dominik / LIEBERMANN, Marita (2017): Zur Einführung: Barock. In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 9–18.
- BRABANT, Dominik / LIEBERMANN, Marita (Hrsg.) (2017): *Barock. Epoche – ästhetisches Konzept – Denkform*. Würzburg.
- BREMER, Kai (2008): *Literatur der Frühen Neuzeit*. Paderborn.
- BRUNDIN, Gudrun (2004): *Kleine deutsche Sprachgeschichte*. München.
- BUCHOLTZ, Andreas Heinrich (1659): *Des Christlichen Teutschen Groß-Fürsten Herkules Und der Böhmischen Königlichen Fräulein Valjska Wunder-Geschichte*. Bd. 1. Braunschweig.
- CORETH, Anna (1982): *Pietas Austriaca. Österreichische Frömmigkeit im Barock*. 2. Aufl. Wien.
- DAMMANN, Rolf (1995): *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. 3. Aufl. Laaber.
- DINZELBACHER, Peter (2008): Zu Theorie und Praxis der Mentalitätsgeschichte. In: DINZELBACHER (Hrsg.), S. XVII–XLIII.
- DINZELBACHER, Peter (Hrsg.) (2008): *Europäische Mentalitätsgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart.
- DUCHHARDT, Heinz (2007) *Barock und Aufklärung*. 4. Aufl. München.
- VAN DÜLMEN, Richard (1981): Formierung der europäischen Gesellschaft in der Frühen Neuzeit. In: *Geschichte und Gesellschaft* 7/1981, S. 20–41.
- VAN DÜLMEN, Richard (1997): *Die Entdeckung des Individuums 1500–1800*. Frankfurt/M.
- VAN DÜLMEN, Richard (1999): *Kultur und Alltag in der Frühen Neuzeit*. 3. Bd. 2. Aufl. München.
- ERBEN, Dietrich (2020): *Die Kunst des Barock*. 3. Aufl. München.
- ERNST, Peter (2005): *Deutsche Sprachgeschichte*. Wien.
- ERWENTRAUT, Kirsten (1999): Briefkultur und Briefsteller – Briefsteller und Briefkultur. In: MEIER (Hrsg.), S. 266–285.
- ETTL, Susanne (1984): *Anleitungen zu schriftlicher Kommunikation*. Tübingen.
- EUSTERSCHULTE, Anne (2017): Athanasius Kirchers Konzept barocker Wissenschaft. In: BRABANT/LIEBERMANN (Hrsg.), S. 331–365.
- FICK, Monika (2016): *Lessing-Handbuch*. 4. Aufl. Stuttgart.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*. 2. Aufl. Tübingen; Basel.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2001): Einleitung. In: dies. (Hrsg.), S. 1–19.
- FISCHER-LICHTE, Erika (Hrsg.) (2001): *Theatralität und die Krisen der Repräsentation*. Stuttgart; Weimar.
- FISCHER-LICHTE, Erika (2012): *Performativität*. Bielefeld.
- FIX, Ulla, Andreas GARDT / KNAPE, Joachim (Hrsg.) (2008/2009): *Rhetorik und Stilistik*. 2 Bde. Berlin; New York.
- FORSGREN, KjellÅke (1985): *Die deutsche Satzgliedlehre 1780–1830*. Göteborg.
- FRANK, Horst Joachim (1973): *Dichtung, Sprache, Menschenbildung. Geschichte des Deutschunterrichts von den Anfängen bis 1945*. München.
- FREIST, Dagmar (2008): *Absolutismus*. Darmstadt.
- FRIEDEL, Egon (1991): *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Band 1. 9. Aufl. München.
- FULDA, Daniel (2016): Komik. In: KAMINSKI, Nicola / SCHÜTZE, Robert (Hrsg.): *Gryphius-Handbuch*. Berlin; Boston, S. 643–654.
- FURGER, Carmen (2010): *Briefsteller*. Köln; Weimar; Wien.
- FÜSSEL, Marian (2017): Barock im Plural. In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 21–39.
- GARDT, Andreas (1999): *Geschichte der Sprachwissenschaft in Deutschland*. Berlin; New York.

- GEYER, Helen (2017): Zwischen Theatrum und Mors: Überlegungen zu Klangkonzepten und Ästhetik. In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 153–171.
- GÖTTERT, KarlHeinz (2009): *Einführung in die Rhetorik*. 4. Aufl. Paderborn.
- GREULE, Albrecht / MEIER, Jörg / ZIEGLER, Arne (Hrsg.) (2012): *Kanzleisprachenforschung*. Berlin; New York.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (1669): *Der Abentheurliche SIMPLICISSIMUS Teutsch...* Monpelgart.
- GUEINTZ, Christian (1641): *Deutscher Sprachlehre Entwurf*. Cöthen.
- HARSDÖRFFER, Georg Philipp (1656): *Der Teutsche Secretarius...* 3. Aufl. Nürnberg.
- HARTMANN, Silvia (1998): *Fraktur oder Antiqua. Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*. Frankfurt/M.
- HERSCHE, Peter (2015): Barock: Politik, Wirtschaft, Kultur und Mentalität einer Epoche (Vortragsmanuskript) Zugänglich unter: <https://silo.tips/download/peter-hersche-barock-politik-wirtschaft-kultur-und-mentalitt-einer-epoche> [20.02.2023]
- HÖCHLI, Stefan (1981): *Zur Geschichte der Interpunktion im Deutschen*. Berlin; New York.
- HÜNECKE, Rainer / AEHNELT, Sandra (Hrsg.) (2016): *Kanzlei und Sprachkultur*. Wien.
- HUNDT, Markus (2000): *„Spracharbeit“ im 17. Jahrhundert*. Berlin; New York.
- JANIGÁNÉ-PROKAI, Katalin (2013): *Afinite Nebensatzkonstruktionen und ihre Geschichte*. Frankfurt/M.
- JELLINEK, Max Hermann (1913)/(1914): *Geschichte der neuhochdeutschen Grammatik von den Anfängen bis auf Adelung*. 2 Bde. Heidelberg.
- JUST, Anna (2016): Das barocke Briefzeremoniell im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis. In: HÜNECKE / AEHNELT (Hrsg.), S. 243–262.
- KAPR, Albert (1993): *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*. Mainz.
- KETELSEN, Uwe K. / WELS, Ulrike (2011): Christian Weise. In: KÜHLMANN, Wilhelm (Hrsg.): *Killy-Literaturlexikon*. Bd. 12. 2. Aufl. Berlin, S. 238–241.
- KILLIUS, Christina (1999): *Die Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*. Wiesbaden.
- KLUETING, Harm (2007): *Das Konfessionelle Zeitalter*. Darmstadt.
- KOLESCH, Doris (2014): Natürlichkeit. In: FISCHER-LICHTE et al. (Hrsg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar, S. 230–234.
- LEFÈVRE, Michel (2013): *Textgestaltung, Äußerungsstruktur und Syntax in deutschen Zeitungen des 17. Jahrhunderts*. Berlin.
- LEONHARD, Karin (2017): Was ist Barock? In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 247–273.
- LOCHNER, Johann Hieronymus (1730): *Kunst zu reden in gemeinem Umgang...* Nürnberg.
- MAPPES-NIEDIEK, Norbert (2001): *Österreich für Deutsche*. Berlin.
- MARTINO, Alberto (1976): Barockpoesie, Publikum und Verbürgerlichung der literarischen Intelligenz. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 1, S. 107–145.
- MATTHEIER, Klaus J. (1989): Gemeines Deutsch – Süddeutsche Reichssprache – Jesuitendeutsch. In: KOLLER, Erwin et al. (Hrsg.): *Bayrisch-österreichische Dialektforschung*, Würzburg, S. 160–166.
- MAURER, Michael (1999): Geschichte und gesellschaftliche Strukturen des 17. Jahrhunderts. In: MEIER (Hrsg.), S. 18–99.
- MEID, Volker (2009): *Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock*. München.
- MEIER, Albert (Hrsg.) (1999): *Die Literatur des 17. Jahrhunderts*. München.
- MÜNCH, Paul (1999): *Das Jahrhundert des Zwiespalts. Deutschland 1600–1700*. Stuttgart.
- NAUMANN, Bernd (1986): *Grammatik der deutschen Sprache zwischen 1781 und 1856*. Berlin.
- NEUKIRCH, Johann George (1722): *FVNDAMENTA Zu Teutschen Briefen...* Halle.
- NEUMEISTER, Sebastian (2017): Das Theater der Macht und die Macht des Theaters im Barock. In: BRABANT / LIEBERMANN (Hrsg.), S. 105–124.
- NICKISCH, Reinhard M. G. (1969): *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts*. Göttingen.
- NIEFANGER, Dirk (2012): *Barock*. 3. Aufl. Stuttgart; Weimar.

- ORT, Claus-Michael (1999): Affektenlehre. In: MEIER (Hrsg.), S. 124–139.
- OSTERKAMP, Ernst (1999): Emblematis. In: MEIER (Hrsg.), S. 233–254.
- OTTMANN, Henning (2017): Politisches Denken im Zeitalter des Barock. In: BRABANT/LIEBERMANN (Hrsg.), S. 41–53.
- PILTZ, Georg (1980): *Geschichte der europäischen Karikatur*. 2. Aufl. Berlin.
- VON POLENZ, Peter (1978): *Geschichte der deutschen Sprache*. 9. Aufl. Berlin; New York.
- VON POLENZ, Peter (2013): *Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart. Band II: 17. und 18. Jahrhundert*. 2. Aufl. Bearb. v. Claudine MOULIN. Berlin.
- REIFFENSTEIN, Ingo (1992): Oberdeutsch und Hochdeutsch in Gelehrtenbriefen des 18. Jahrhunderts. In: BURGER, Harald et al. (Hrsg.): *Verborum Amor*. Berlin u. a., S. 481–501.
- REINHARD, Wolfgang (2006): *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*. München.
- RIECKE, Jörg (2016): *Geschichte der deutschen Sprache*. Stuttgart.
- RIEDEL, Manfred (1995): Europäische Bewegung und deutsche Aufklärung. In: HARTWICH, Hans-Hermann (Hrsg.): *Universitätsjubiläum und Erneuerungsprozess*. Opladen, S. 95–119.
- RIEHL, Wilhelm H. (1859): Studien in alten Briefstellern. In: ders.: *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*. Stuttgart, S. 22–37.
- RINAS, Karsten (2014): Von der Rhetorik zur Syntax: Die deutsche Interpunktionslehre im Zeitalter der Aufklärung. In: *Sprachwissenschaft* 39/2, S. 115–181.
- RINAS, Karsten (2015): Die Unfähigkeit zu zürnen? Zum Ausdruck des Zorns in Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts. In: *Wirkendes Wort* 65. Jg. Heft 3/2015, S. 467–483.
- RINAS, Karsten (2016): Formelbücher im Kontext der Sprachtheorie und Sprachkultivierung. In: HÜNECKE/AEHNELT (Hrsg.), S. 87–95.
- RINAS, Karsten (2017): *Theorie der Punkte und Striche. Die Geschichte der deutschen Interpunktionslehre*. Heidelberg.
- RINAS, Karsten (2019): Afinite Konstruktionen im Kontext der älteren Rhetorik und Stilistik. In: *Sprachwissenschaft* 44/1, S. 73–109.
- RINAS, Karsten (2021a) Zur Graphematik der Frakturschrift. In: *Beiträge zur Geschichte der Sprachwissenschaft* 31/2, S. 239–288.
- RINAS, Karsten (2021b): Wandlungen der Sprachkultur und der Syntax. Das Beispiel der Inversion nach ‚und‘. In: *Sprachwissenschaft* 46/1, S. 1–34.
- RINAS, Karsten (2021c): Afinite Konstruktionen in Grimmelshausens *Simplicissimus*. In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* Nr. 29/2021, S. 25–49.
- RINAS, Karsten (2021d): Vom genormten Satzbau zur genormten Interpunktion. In: RÖSSLER, Paul / BESL, Peter / SALLER, Anna (Hrsg.): *Vergleichende Interpunktion*. Berlin; Boston, S. 109–134.
- RINAS, Karsten (2022a): Aufgeklärter Stilwandel in Prag: Karl Heinrich Seibts Abhandlung über die Unterschiede der ‚Schreibarten‘ (1768). In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* 30/2022, S. 25–51.
- RINAS, Karsten (2022b): Des Widerspenstigen Zähmung: Gebrauch und Reflexion des Gedankenstrichs im 17. und 18. Jahrhundert. In: *Wirkendes Wort* 72/2, S. 195–229.
- ROELCKE, Thorsten (2009): *Geschichte der deutschen Sprache*. München.
- VON ROHR, Julius Bernhard (1730): *Einleitung zur Ceremoniel-Wissenschaft Der Privat-Personen...* 2. Aufl. Berlin.
- SCAGLIONE, Aldo (1981a,b): *Komponierte Prosa von der Antike bis zur Gegenwart*. 2 Bde. Stuttgart.
- SCHILLING, Heinz (2022): *Das Christentum und die Entstehung des modernen Europa*. Freiburg; Basel; Wien.
- SCHLUMBOHM, Jürgen (1997): Gesetze, die nicht durchgesetzt werden – ein Strukturmerkmal des frühneuzeitlichen Staates? In: *Geschichte und Gesellschaft* 23, S. 647–663.
- SCHMID, Hans Ulrich (2013): *Einführung in die deutsche Sprachgeschichte*. 2. Aufl. Stuttgart; Weimar.
- SCHNEIDERS, Werner (2008): *Das Zeitalter der Aufklärung*. 4. Aufl. München.

- SCHOEPS, Hans Joachim (1978): *Deutsche Geistesgeschichte der Neuzeit. Band II.* Mainz.
- SCHOTTEL, Justus Georg (1663): *Ausführliche Arbeit von der Teutschen HauptSprache.* Braunschweig.
- SCHRÖTER, Juliane (2011): *Offenheit.* Berlin; New York.
- SCHWITALLA, Johannes (2002): Komplexe Kanzleisyntax als sozialer Stil. In: KEIM, Inken / SCHÜTTE, Wilfried (Hrsg.): *Soziale Welten und kommunikative Stile.* Tübingen, S. 379–398.
- SINEMUS, Volker (1978): *Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat.* Göttingen.
- ŠMÍDOVÁ, Olga (2001): Deutsch-tschechische Spiegelbilder. In: KOSCHMAL, Walter et al. (Hrsg.): *Deutsche und Tschechen.* München, S. 516–527.
- SPERBER, Hans (1929): Die Sprache der Barockzeit. In: *Zeitschrift für Deutschkunde* 43, S. 670–84.
- STAAB, Gregor (2009): Satzlehre im Rahmen der klassischen Rhetorik. In: FIX et al. (Hrsg.), S. 1498–1514.
- STEINHAUSEN, Georg (1889): *Geschichte des deutschen Briefes. Erster Teil.* Berlin.
- STEINHAUSEN, Georg (1895): Galant, Curiös und Politisch. In: *Zeitschrift für den deutschen Unterricht.* 9. Jg., S. 22–37.
- STIELER, Kaspar von (1691): *Kurze Lehrschrift Von der Hochteutschen Sprachkunst.* Anhang zu: ders.: *Der teutschen Sprache Stammbaum und Fortwachs.* Altdorf.
- STIELER, Kaspar von (1701): *Der Auf allerhand Vorfälle / mit ansehnlicher Menge wolgestellter BriefMuster Trefflichstversehene ganz neuerscheinende vollständige Secretarius...* Nürnberg.
- STOLLBERG-RILINGER, Barbara (2001): Rang vor Gericht. In: *Zeitschrift für Historische Forschung* 28/3, S. 385–418.
- STOLLBERG-RILINGER, Barbara (2017): *Die Aufklärung.* 4. Aufl. Stuttgart.
- STOLT, Birgit (2003): Rhetorikkonzeptionen in der Geschichte der deutschen Sprache. In: BESCH et al. (Hrsg.) (1998–2004), S. 2582–2599.
- TRUNZ, Erich (1992): *Weltbild und Dichtung im deutschen Barock.* München.
- UEDING, Gert (Hrsg.) (1992–2012): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik.* 10 Bde. Tübingen; Berlin.
- UEDING, Gert / STEINBRINK, Bernd (1994): *Grundriß der Rhetorik.* 3. Aufl. Stuttgart; Weimar.
- VELLUSIG, Robert (2000): *Schriftliche Gespräche. Briefkultur im 18. Jahrhundert.* Wien; Köln; Weimar.
- VOCELKA, Karl (2017): *Frühe Neuzeit 1500–1800.* 2. Aufl. Konstanz; München.
- VOLCK VON WERTHEIM, Heinrich (1746): *Auf neue Manier abgefaßter und allzeit fertiger Brief=Steller...* Chemnitz.
- VOLLMANN, Ralf (2015): ‚...und muss das Bad daher geschlossen bleiben.‘ – Die Inversion nach ‚und‘ im österreichischen Deutsch. In: *Grazer Linguistische Studien* 82, S. 91–117.
- WALCH, Johann Georg (1734): *Historische und Theologische Einleitung in die Religions=Streitigkeiten der Evangelisch-Lutherischen Kirchen. Anderer Theil.* Jena.
- WEISBACH, Werner (1921): *Der Barock als Kunst der Gegenreformation.* Berlin.
- WEISE, Christian (1691): *Curiöse Gedancken Von Deutschen Briefffen...* Dresden.
- WEISE, Christian (1693): *Christian Weisens Curiöse Gedancken Von Deutschen Versen...* 2. Aufl. Leipzig.
- WEISE, Christian (1696): *NeuErleuterter Politischer Redner.* Leipzig.
- WELLS, Christopher J. (1990): *Deutsch: eine Sprachgeschichte bis 1945.* Tübingen.
- WIESINGER, Peter (1983): Zur Entwicklung der deutschen Schriftsprache in Österreich unter dem Einfluß Gottscheds in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: NERIUS, Dieter (Hrsg.): *Entwicklungstendenzen der deutschen Sprache seit dem 18. Jahrhundert.* Berlin, S. 227–248.
- ZEDLERS LEXICON (1741) = *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universallexicon...* Bd. 28. Halle; Leipzig.

Goethe als Sprachhistoriker¹

Norbert Richard WOLF

Für Arne Ziegler
zum 60. Geburtstag

Abstract

Goethe as a language historian

The famous verses from Goethe's ‚Faust I‘ *Mein schönes Fräulein, darf ich wagen, / Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?* and Margarethe's answer *Bin weder Fräulein, weder schön, / Kann ungeleitet nach Hause gehn.* repeatedly provoke discussion about why Margarethe emphasizes that she is not a *Fräulein*. It is also clear from other passages in the text, especially in the use of personal names, that Goethe likes to cite historical usage of language. We know that Goethe read early New High German texts, so we can assume that Goethe was concerned with earlier language use. Language history, especially word history, thus becomes an important tool for adequately understanding Goethe's texts.

Keywords: Goethe, Faust I, word history, *Fräulein*, *Jungfer*, *Junker*, *Professor*.

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0003

Contact: University of Ostrava, NRWolf@t-online.de

Alte männliche Professoren sind ein Problem, und sie verursachen Probleme. Das lehrt uns nicht nur die universitäre Alltagserfahrung, sondern auch die belletristische Literatur. Es fällt auf, dass gerade ältere Professoren gerne Romane, also fiktive Texte über Kollegen und Kolleginnen und über das Leben an Universitäten schreiben. Bekannt sind etwa die Bücher des englischen Literaturwissenschaftlers David Lodge, dessen Universitätsromane (*campus novels* auf Englisch) es dem Autor ermöglicht haben, seine Professorenstelle aufzugeben und als freier Schriftsteller zu leben. Der Hamburger Anglist Dietrich Schwanitz hatte mit seinem Erstling ‚Der Campus‘ einen solchen Erfolg, dass er ebenfalls auf seine wissenschaftliche Tätigkeit verzichten, wohl aber seine Lehrstuhlsekretärin behalten wollte, damit sie seine literarischen Manuskripte und die dazugehörige Korrespondenz auf Staatskosten tippen könne. Dies nur nebenbei. All diesen Romanen sind bestimmte Konstellationen gemeinsam: Es geht den Protagonisten – bei den erwähnten Autoren sind das immer Männer – nicht so sehr um ihre Wissenschaft, um fachliche Argumentation und das Finden neuer Fakten, das Entwickeln neuer Theorien, sondern viel mehr um ihre Position zum

¹ Die Ausführungen in diesem Artikel beruhen auf einem Vortrag, den ich am 27. Februar 2023 an der Universität Ostrava gehalten habe.

weiblichen Geschlecht. Die modernen Autoren schaffen allerdings nicht ein Klischee, sondern sie bedienen es, wie es auch schon zu früheren Zeit geschehen ist. Ein Beispiel dafür ist Heinrich Manns Professor Unrat, der allerdings kein Universitätsprofessor, sondern ein Gymnasialprofessor ist. Er erliegt der Attraktivität einer Nachtclubsängerin und stürzt sich dadurch ins Unglück und sein gesellschaftliches Aus.

Als idealtypische Verkörperung des deutschen Professors gilt weithin Johannes oder, wie er bei Goethe heißt, Heinrich Faust. Bekanntlich hat Johann Wolfgang von Goethe das weltliterarische Bild dieses spätmittelalterlichen Kollegen geschaffen. Und dieses Bild soll uns jetzt beschäftigen. Friederike Schmidt-Möbus und Frank Möbus fassen Goethes Charakterisierung zusammen:

Seit „an die zehen Jahr“ zieht er als hochangesehener akademischer Lehrer mit Magister- und Dokortitel in einer ungenannten Universitätsstadt seine „Schüler [Studenten] an der Nase herum“, ist offenkundig unverheiratet, wohnt in Hörweite zu einer Kirche und ist zu Beginn der Handlung als mindestens fünfzigjähriger Mann zu denken, da er sich in der Hexenküche „30 Jahre vom Leibe“ wünscht. [...] Mit Philosophie, Jura, Medizin und Theologie hat er schlicht alles studiert, was es zu studieren gab, denn bis ins 19. Jahrhundert hinein wurden mit diesen Begriffen die vier universitären Fakultäten bezeichnet, in die alle Fächer eingeordnet waren [...], und auf die Beschäftigung mit der Magie hatte er sich auch deshalb verlegt, weil seine Schulweisheit ihm nicht bei der Erkenntnis dessen hilft, was die Welt „im Innersten zusammenhält“. (Schmidt-Möbus/Möbus 1999:47)

Nach drei Prologteilen beginnt ‚Der Tragödie Erster Theil‘ mit der Szene, die mit ‚Nacht‘ überschrieben ist. Sie spielt ‚In einem hochgewölbten, engen, gothischen Zimmer, Faust unruhig auf seinem Sessel am Pulte‘ (‚Faust I² vor V. 354). Diese Szenenbeschreibung gibt uns erste Informationen über die Situation dieser Szene. Albrecht Schöne notiert dazu in seinem Kommentarband zu Goethes Faust-Texten:

gothisch ist „hier negativ bestimmt im Sinne von: disparat zusammengestoppelt und überladen, dumpf und beklemmend, naturfern. Im 18. Jh. überdies gängig für Mittelalterlich-Überlebtes, Unmodernes.“ (Schöne 2005:208)

Wir erfahren demnach, wann die Handlung zumindest dieser Szene spielt und wie Goethe diese Situation bewertet. Zudem ist sie nicht mit ‚Studierstube‘ überschrieben, wie spätere Szenen, sondern mit ‚Nacht‘, das sich gut zur ‚Gothik‘ fügt. Dementsprechend lauten auch die bekannten Worte des ersten Monologs:

FAUST
*Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerey und Medicin,
Und leider auch Theologie!
Durchaus studirt, mit heißem Bemühn.
Da steh' ich nun, ich armer Thor!
Und bin so klug als wie zuvor;
Heiße Magister, heiße Doctor gar,
Und ziehe schon an die zehen Jahr,
Herauf, herab und quer und krumm,
Meine Schüler an der Nase herum –
Und sehe, daß wir nichts wissen können!*
(Faust I V. 354–364)

Faust stellt sich hier als enttäuschter und unzufriedener Universalgelehrter und als Professor dar, obwohl er sich in der Endfassung nicht so nennt. Anders hingegen im sog. ‚Urfaust‘. Bevor wir darauf eingehen, einige Bemerkungen zu den Goethe’schen Faustversionen. Die vier wichtigsten sind:

² Die Zitate aus Goethes ‚Faust I‘ und ‚Faust II‘ sind Goethe (2018) entnommen.

- „Urfaust“, entstanden zwischen 1772 und 1775, postum 1887 veröffentlicht („Urfaust“)
- „Faust. Ein Fragment“, vollendet 1788, erschienen 1790 („Fragment“)
- „Faust. Der Tragödie Erster Teil“, erschienen 1808 („Faust I“)
- „Faust. Der Tragödie Zweiter Teil“, erschienen 1832 („Faust II“)

Der „Urfaust“,³ für den die heutige Literaturwissenschaft die Bezeichnung „Faust. Frühe Fassung“ vorzieht, ist nur in einer „Niederschrift des Weimarer Hoffräuleins Luise von Göchhausen“ erhalten und „umfaßt Teilstücke lediglich des späteren Ersten Teils der *Faust*-Dichtung“ (Schöne 2055:827). Diese Abschrift wurde erst 1887 gefunden und publiziert.

Darin lautet der Vers 360:

Heisse Docktor und Professor gar
(„Urfaust“ V. 7)

Und wenige Verse später steht im „Urfaust“:

Docktors, Professors, Schreiber und Pfaffen
(„Urfaust“ V. 14)

Goethe scheint mit der Nennung der Professoren nicht zufrieden gewesen zu sein. Bereits im „Fragment“⁴ steht statt dessen:

Heiße Magister, heiße Doktor gar
(„Fragment“ V. 7)

Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen
(„Fragment“ V. 14)

Und in „Faust I“ liest man:

*Zwar bin ich gescheidter als alle die Laffen,
Doctoren, Magister, Schreiber und Pfaffen;*
(„Faust I“ V. 366f.)

Goethes Faust ist Professor:

„Seit ‚an die zehen Jahr‘ zieht er als hochangesehener akademischer Lehrer mit Magister- und Dokortitel in einer ungenannten Universitätsstadt seine ‚Schüler [Studenten] an der Nase herum‘ (361/363), ist offenkundig unverheiratet, wohnt in Hörweite zu einer Kirche (vgl. 737–761) und ist zu Beginn der Handlung als mindestens fünfzigjähriger Mann zu denken, da er sich in der Hexenküche ‚dreißig Jahre [...] vom Leibe‘ wünscht (2342).“ (Schmidt-Möbus/Möbus 1999:47)

Dennoch hat Goethe das ursprüngliche *Professor* durch *Doktor* ersetzt. Dieser Befund mag überraschen, weil uns Heutige der Titel *Professor* als der Gipfel akademischer Karriere gilt. Diese Wertung hat ihren Grund in der

„Frage, ob wir es bei ‚Professor‘ mit einem Titel oder nur einer Bezeichnung für eine Tätigkeit zu tun haben. Ist nämlich ‚Professor‘ nur eine Bezeichnung für eine bestimmte Tätigkeit, so verliert sein Träger das Recht, sich so zu nennen oder nennen zu lassen, sobald seine Lehrtätigkeit, etwa aus Altersgründen, endet. Diese Rechtsauffassung wird nur von einer Minderheit vertreten. Die Mehrheitsmeinung lautet: die Bezeichnung als ‚Professor‘ sei vielleicht eine akademische Würde, die als Ausdruck des gelehrten Tuns allein an der Person hänge. Diese persönliche Würde gelte – ebenso wie der akademische Grad – für das gesamte Leben.“ (Krabs 2004:101 f.)

³ Der „Urfaust“ wird nach Goethe (2005) zitiert.

⁴ Das „Fragment“ wird nach Goethe (1990) zitiert.

Auch das bekannte Studentenlied nennt in seiner ‚Universitätsstrophe‘ nur die Professoren sowie daneben die anderen Mitglieder:

*Vivat academia, vivant professores!
Vivat membrum quodlibet, vivant membra quaelibet,
semper sint in flore!* (Kommersbuch 2015:118)

Dazu eine „nahezu wörtliche Übersetzung“ aus Kommersbuch (2015:119):

*Es lebe die Universität, es leben die Professoren! Es liebe jedes Mitglied, es leben alle Mitglieder,
mögen sie immer in Blüte stehen!*

Goethe könnte dieses Lied schon gekannt haben, es war zu seiner Zeit schon gängig (vgl. Kommersbuch 2015:117 f.). Wie dem auch sei, Goethe – das zeigen zahlreiche Belege aus seinen Schriften – kannte den *Professor*, so wie wir ihn auch heute noch kennen. Im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit jedoch war die akademische Hierarchie ganz anders. Krabs (2004:100) führt

„zum Ahnherren aller akademischen Magister, dem *magister universitatis*“ aus: „Im 13. Jahrhundert, an den aufkommenden Universitäten, steht er einerseits dem Lizentiaten zu, und zwar sobald dieser in die Korporation der Professoren aufgenommen ist; andererseits wird er auch den Absolventen einer hohen Schule zuerkannt, aus Respekt vor dem Gewinn, den sie aus ihren Studien gezogen haben sollten, und zwar in den Tugenden der Frömmigkeit, Weisheit, Ernsthaftigkeit und Demut. So ging er in den universitären Gebrauch ein, bald durch Zusätze wie *magister theologiae*“ nach Fakultäten unterschieden. Nur die Juristen zogen den Dokortitel vor.“

Und zum akademischen Grad eines Doktors:

„Das Mittelalter dann brachte den *doctor* im 13. und 14. Jahrhundert zu schwindelnder Höhe, es überhäufte ihn mit Ehren, die allen Makel seiner Abkunft unter wuchernden Girlanden akademischen Lorbeers verbargen. Es verlieh den wirklich großen Gelehrten der Scholastik nicht nur den Dokortitel. Ein schmückendes Beiwort trat hinzu. So wurde Thomas von Aquin ‚*doctor angelicus*‘, Raimundus Lullus ‚*doctor illuminatus*‘, Wilhelm von Occam gar ‚*doctor invincibilis*‘ und Duns Scotus ‚*doctor subtilis*‘ genannt.

[...]

Das Aufblühen der Universitäten zwischen dem 12. und 14. Jahrhundert gab der Karriere des Doktors neuen Schwung. Bei zunehmender Autonomie der Hohen Schulen gelangte das Promotionsrecht – die Berechtigung, den Titel zu verleihen – ausschließlich in die Hand der akademischen Körperschaft, in diesem Falle in die Zuständigkeit der ranghöchsten Lehrbefugten und des Rektors. Der Baccalaureus und das Lizentiat, beide mit förmlichen Prüfungen verbunden, mussten zuvor erworben worden sein, wenn die *summos honores* – die höchste akademische Würde, nämlich der Doktorgrad – verliehen werden sollte.“ (Krabs 2004:93 f.)

Die Karriere Martin Luthers exemplifiziert die Krabs’schen Darlegungen; der Netzauftritt der ‚Universität Wittenberg‘, die von den Humanisten gräzisierung *Leucorea* (λευκός ‚weiß‘ und ὄρος ‚Berg‘ ← Wittenberg) genannt wurde und 1817 mit der Universität Halle vereinigt wurde und seit 1994 durch die Stiftung Leucorea wieder als eine akademische Einrichtung in Erscheinung tritt, stellt Luthers Karriereschritte zusammen:

- 1506 Aufnahme als Augustinermönch; seine Vorgesetzten bestimmten, dass er Priester werden und Theologie studieren soll.
- 1508 Immatrikulation in Wittenberg; Luther hält Vorlesungen in Moralphilosophie; Promotion zum Bakkalaureus Biblicus.
- 1511 Endgültige Übersiedelung nach Wittenberg.
- 1512 Promotion zum Doktor der Theologie durch Andreas Bodenstein.
- 1513/14 Aufnahme der Vorlesungstätigkeit als Professor für Bibelauslegung im Wintersemester. (URL 1)

Luther führte nicht den Titel *Professor*. – Angesichts dieses historischen Befundes überrascht der lexikographische Befund nicht:

„**Professor** m. einem Hochschullehrer, verdienten Wissenschaftler, Künstler verliehener höchster akademischer Titel, Inhaber dieses Titels; im 16. Jh. sich allmählich durchsetzende Berufsbezeichnung für Hochschullehrer aller Fakultäten, zum Teil auch für Lehrer an Lateinschulen, nachdem der alte Doktor- und Magistertitel durch Verleihung an Außenstehende unzulänglich geworden war. Die Bezeichnung erscheint zuerst an den theologischen Fakultäten, deren Lehrer seit etwa 1400 *sacrae theologiae professores* heißen, wobei der Gedanke an zugrunde liegendes lat. *profitēri* ‚(sich) bekennen‘ und an kirchenlat. *cōfessor* ‚Bekenner‘ (des christlichen Glaubens) eingewirkt haben mag. Im Grunde handelt es sich um eine Entlehnung von lat. *professor* ‚öffentlicher Lehrer‘, einer Bildung zu lat. *profitēri* (*professus sum*) ‚laut und öffentlich, frei bekennen, sich bekennen, sich erklären, sich zu etw. freiwillig anbieten, sich öffentlich (zu einem Amte) melden‘, daher eigentlich ‚wer sich öffentlich und berufsmäßig zu seiner wissenschaftlichen Tätigkeit bekennt‘ (s. *Profession*). Oder ursprünglich ‚wer bekannt gibt, daß er öffentlich reden und lehren will‘?“ (Pfeifer 1993)

Auch die Textbelege im Grimm'schen Wörterbuch bestätigen diesen Befund:

„**PROFESSOR**, m.,[...] professor, ein öffentlicher lehrer etwo einer freien kunst. ROTH *dict.* N 3^b; da kam d. Jac. Ammanus, der ietz lang ein professor ist gsin. TH. PLATTER 79 B.; mich bedunkt, der professoren sygen (seien) vill zwill, dan iren sind oft schier mer den studenten. 97; professor ihrer universitet. WURSTISEN 473; jesebellitische predigerlin und professorn haben auch die schrift versucht. FISCHART *bielenk.* (1580) 97^a; er (Spener) hoffet sonst, bald nach Gieszen zu gehen, um allda professor zu werden. LEIBNITZ 2, 171“ (DWB 1889)

Die hier genannten Quellen (nach dem Quellenverzeichnis zum DWB):

- SIMON ROTH: ein teutscher dictionarius. 1571.
- THOMAS PLATTER (1499–1582): briefe an seinen sohn Felix.
- CHRISTIAN WURSTISEN: Baszler chronick. 1580.
- JOHANN FISCHART: binenkorb des heyl. römischen imenschwarms. 1580.
- GOTTFRIED WILHELM VON LEIBNIZ / LEIBNITZ (1646–1716): gesammelte werke 2.

Es fällt auf, dass die Autoren des späten 16. Jahrhunderts aus dem Süden des deutschen Sprachraums stammen: Roth war Kärntner, Platter und Wurstisen Schweizer und Fischart Elsässer. Man könnte also vermuten, dass das Wort *Professor* sich zunächst im Süddeutschen ausbreitete. Doch dazu bedürfte es noch weiterer Forschungen. In unserem Zusammenhang ist aber wichtig, dass Goethe in diesem Punkt in seinem ‚Faust‘ den Sprachgebrauch seiner Zeit vermied und den historischen Sprachgebrauch zitierte. Der erste deutsche Text, der den Faust-Stoff behandelte, ist das sog. Volksbuch, die ‚Historia Von D. Johann Fausten‘, die 1587 in Frankfurt gedruckt erschienen ist. Auf dem Titelblatt wird Faust als Doktor genannt, er ist ein *Zauberer und Schwartzkünstler*, aber kein *Professor*. Es ist wahrscheinlich, dass Goethe auch diese ‚Historia‘, zumindest in einer späteren Fassung, gekannt hat; er hat sich zudem mit dem Nürnberger Meistersinger Hans Sachs beschäftigt, der von 1494 bis 1576 gelebt hat. Mit anderen Worten, Goethe dürfte sprach- bzw. wortgeschichtliche und wohl auch kulturgeschichtliche Studien betrieben haben, die ihn dann zur Änderung seines Wortlauts veranlasst haben.

Goethes Faust verschreibt sich bekannterweise dem Teufel, der sich Mephistopheles nennt, und die Handlung beginnt jetzt. Mephistopheles bemüht sich, Faust seine Depression auszutreiben. Zu guter Letzt führt er seinen Herrn in die Hexenküche, wo Faust, wie schon kurz erwähnt, um etwa dreißig Jahre verjüngt wird. Mephisto – so die Kurzform des Teufelsnamens – hat sich schon vor dem Besuch der Hexenküche als Junker verkleidet:

MEPHISTOPHELES

1533 *Wir werden, hoff' ich, uns vertragen;
Denn dir die Grillen zu verjagen*

- 1535 *Bin ich, als edler Junker, hier,
In rothem goldverbrämten Kleide,
Das Mäntelchen von starrer Seide,
Die Hahnenfeder auf dem Hut,
Mit einem langen, spitzen Degen,*
1540 *Und rathe nun dir, kurz und gut,
Dergleichen gleichfalls anzulegen;
Damit du, losgebunden, frey,
Erfahrest was das Leben sey.* (,Faust I‘ V. 1533–1543)

Mephisto schildert als spezielles Kennzeichen des Junkers dessen Kleidung, und er empfiehlt Faust, es ihm nachzutun; Faust könne sich dann „losgebunden“ und „frey“ fühlen und erfahren, „was das Leben sey“. Faust ist skeptisch, ob ihm eine solche Verkleidung helfen würde. Mephisto erwidert:

- 1635 *Hör‘ auf mit deinem Gram zu spielen,
Der, wie ein Geyer, dir am Leben frißt.* (,Faust I‘ V. 1635 f.)

Schlussendlich lässt sich Faust in die Hexenküche führen, ist aber anfangs wiederum sehr skeptisch:

- 2337 *Mir widersteht das tolle Zauberwesen!
Versprichst du mir, ich soll genesen,
In diesem Wust von Raserey?*
2340 *Verlang‘ ich Rath von einem alten Weibe?
Und schafft die Sudelköcherey
Wohl dreyßig Jahre mir vom Leibe?* (,Faust I‘ V. 2337–2342)

Eine Hexe liest aus einem großen Buch das berühmte „Hexeneinmaleins“ vor:

- 2540 *Du mußt verstehn!
Aus Eins mach‘ Zehn,
Und Zwey laß gehn,
Und Drey mach‘ gleich,
So bist du reich.*
2545 *Verlier‘ die Vier!
Aus Fünf und Sechs,
So sagt die Hex‘,
Mach‘ Sieben und Acht,
So ist’s vollbracht:*
2550 *Und Neun ist Eins,
Und Zehn ist keins.
Das ist das Hexen-Einmal-Eins!* (,Faust I‘ V. 2540–2552)

Ganze Generationen von Forschern haben versucht, diesen Versen einen Sinn zu entlocken. Man hat sogar, durchaus passend zu unserem Thema, aufs Mittelalter zurückgegriffen:

„Im Rückgriff auf okkulte Schriften des Spätmittelalters und der Renaissance, kabbalistische Zahlenmystik oder magische Quadrate und mit verschiedenen anderen Ansätzen hat man sich immer wieder bemüht zu dechiffrieren, was doch zweifellos als Nonsens, als eine in sich sinnlose, verdeckten Sinn nur vortäuschende Karikatur solcher Zauberlehren und Rätselsprüche gemeint ist.“ (Schöne 2005:287)

Es hat also mehrmals den Versuch gegeben, Goethe’sche Textstellen mit Hilfe des Mittelalters und der frühen Neuzeit verständlich und verstehbar zu machen. Doch nicht in jedem Fall soll und darf der Rückgriff aufs Mittelalter helfen. Faust ist deutlich verjüngt und bekommt noch einen Zaubertank, vermutlich ein Aphrodisiakum, von dem Mephisto sagt:

2603 *Du siehst, mit diesem Trank im Leibe,
Bald Helenen in jedem Weibe.* (Faust I' V. 2603 f.)

So durch chemische Mittel, eine frühe Form von Viagra, gestärkt, wird auch Faust die Kleidung eines Junkers annehmen und losziehen.

Zu V. 1535 notiert Albrecht Schöne (2005:256) in seinem Kommentar: „Mephisto in der Tracht eines höfisch-adligen Weltmannes. Aber dieses rote Kleid und die *Hahnenfeder auf dem Hut* sind zugleich doch traditionelle Insignien des Satans.“ Ein Blick in das ‚Grammatisch-kritische Wörterbuch der hochdeutschen Mundart‘ Johann Christoph Adelungs, des großen Lexikographen der Goethe-Zeit, macht uns deutlich, dass für die Zeitgenossen das Wort *Junker* nicht mehr einfach „höfisch-adliger Weltmann“ bedeutete. Adelung führt u. a. aus:

„Ehedem ein Ehrentitel der Prinzen und Söhne des Herrenstandes oder hohen Adels, ingleichen der jüngern Brüder regierender Herren, welche erstem im mittlern Lateine *Juniores*, *Domicelli* und *Heriles* genannt wurden [...] Heut zu Tage wird es nur noch von einem Jungen von niedern Adel, und auch hier nur noch im gemeinen Leben gebraucht, da in der anständigem Sprechart Herr von üblicher ist.

[...]

In weiterer Bedeutung verstehet man unter dem Nahmen eines Junkern auch wohl einen schon erwachsenen Edelmann, obgleich mit einiger Verachtung. Ein Landjunker, ein Landedelmann, ein Stadtjunker, ein Stadtedelmann. Ehedem war es auch in dieser Bedeutung rühmlicher, daher man die Domherren auch wohl Gottesjunkern nannte.“ (Adelung 1796)

Für Goethes Zeitgenossen gehört das Wort *Junker* nicht mehr zur „anständigen Sprechart“. Mephistopheles bezeichnet sich als „edlen Junker“ (Faust I' V. 1535), wobei er nicht erkennen lässt, dass er sich in dieser Szene nicht der „anständigen Sprechart“ befleißigt. Auch zum Adjektiv *edel* stellt der Lexikograph fest:

„Ob man nun gleich schon ältere Beyspiele findet, daß Personen des niedern Adels gleichfalls edel genannt worden, so ward doch dieser Titel zu Anfange des 15ten Jahrhunderts, da der hohe Adel andere Titel anzunehmen anfang, ihnen besonders eigen, und von ihnen werden die Wörter Edelmann, Edelfrau u. s. f. nur noch allein gebraucht; obgleich das Wort edel selbst in dieser Bedeutung ungewöhnlich geworden, seitdem adelig mehrern Beyfall gefunden.“ (Adelung 1793)

Auch hier also greift Goethe auf älteren Wortgebrauch zurück. Das heißt natürlich nicht, dass immer, wenn Goethe das Wort *Junker* verwendet, historischen Sprachgebrauch zitiert. Wohl aber kann man sagen, dass der Autor genau reflektiert, welches Wort er in welcher Bedeutung im jeweiligen Kontext wirken lässt.

Dies gilt in noch höherem Maße für eine weitere Stelle in ‚Faust I‘. Nach der Verjüngungskur in der Hexenküche geht, sicher nicht absichtslos, Faust mit Mephisto in der Stadt spazieren. Albrecht Schöne nimmt an, dass Faust, „Mephistos Rat 1535ff. folgend, [...] sich inzwischen wohl *als edler Junker* ausstaffiert [hat] und [...] sich jetzt in der Rolle eines schmeichelnd zudringlichen Verführers [versucht]“ (Schöne 2005:289):

Straße

FAUST. MARGARETE vorüber gehend

FAUST

2605 *Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,
Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?*

MARGARETE

*Bin weder Fräulein, weder schön,
Kann ungeleitet nach Hause gehn.*

Sie macht sich los und ab. („Faust I“ V. 2605 ff.)

Faust ist von diesem kurzen Auftritt des Objekts seiner Begierde ganz begeistert:

FAUST

Beym Himmel, dieses Kind ist schön!

- 2610 *So etwas hab' ich nie gesehn.
Sie ist so sitt- und tugendreich,
Und etwas schnippisch doch zugleich.
Der Lippe Roth, der Wange Licht,
Die Tage der Welt vergess' ich's nicht!*
- 2615 *Wie sie die Augen niederschlägt,
Hat tief sich in mein Herz geprägt;
Wie sie kurz angebunden war,
Das ist nun zum Entzücken gar!*

MEPHISTOPHELES tritt auf

FAUST

Hör, du mußt mir die Dirne schaffen! („Faust I“ V. 2609 ff.)

Faust ist von Margarete begeistert: Sie ist *schön*, sie ist anständig und fromm, sie weist die unangemessene Kontaktaufnahme durch Faust, sofort zurück, und sie ist *schnippisch*, d. h. „schnell und keck im Reden, naseweis im Reden“ (Adelung 1798). Sie beweist ihre Haltung auch dadurch, dass sie Alles, was Faust ihr positiv anträgt, *per negationem* zurückweist: *weder Fräulein, weder schön und ungeleitet*.

Margaretes Antwort, dass sie kein *Fräulein* sei, kann Leser oder Hörer aus heutiger Sicht überraschen. Denn wir wissen, dass Margarete unverheiratet ist und keine sexuellen Erfahrungen hat. Das Substantiv *Fräulein* bedeutet im Gegenwartsdeutschen „unverheiratete Frau“ und gilt als „heute veraltet“ (Wahrig 2012). Das ‚Duden-Universalwörterbuch‘ notiert s. v. *Fräulein*: „Als Anrede für eine erwachsene weibliche Person sollte, unabhängig von Alter, Familienstand und Beruf, immer *Frau* statt *Fräulein* gewählt werden. Die Anrede *Fräulein* ist nur noch üblich, wenn die angesprochene Frau diese Bezeichnung selbst wünscht“ (Duden 2019). Im Zuge der Frauenbewegung wurde die Bezeichnung bzw. Anrede *Fräulein* obsolet. Von alldem ist Margarete weit entfernt, dennoch will sie nicht mit *Fräulein* adressiert werden. Im Gespräch mit Mephisto verwendet Faust den Ausdruck *Fräulein* auch nicht mehr, sondern spricht von *Kind* und *Dirne*, also zwei Wörtern, die junge Menschen weiblichen Geschlechts bezeichnen.

Dass Fausts Sprachgebrauch auch für andere Figuren im Drama außergewöhnlich ist, zeigt sich in der Szene ‚Der Nachbarinn Haus‘. Margarete hat sich zu Marthe Schwerdtlein begeben, um bei ihrer „erheblich ältere[n] Nachbarin und Freundin“ (Schmidt-Möbus/Möbus 1999:119) Rat zu holen. Während des Gesprächs taucht Mephisto auf und bittet um Entschuldigung für die Störung:

MEPHISTOPHELES

- 2897 *Bin so frey g'rad' herein zu treten,
Muß bey den Frauen Verzeihn erbeten.
Tritt ehrerbietig vor Margareten zurück
Wollte nach Frau Marthe Schwerdtlein fragen!*

MARTHE

- 2900 *Ich bin's, was hat der Herr zu sagen?*

MEPHISTOPHELES

- leise zu ihr
*Ich kenne Sie jetzt, mir ist das genug;
Sie hat da gar vornehmen Besuch.*

*Verzeiht die Freyheit die ich genommen,
Will Nachmittage wieder kommen.*

MARTHE

laut

2905 *Denk', Kind, um alles in der Welt!*

Der Herr dich für ein Fräulein hält. („Faust I“ V. 2897–2906)

Mephistopheles spricht vom *vornehmen Besuch* bei Marthe, die das sofort versteht und zu Margarete sagt, dass der *Herr* sie *für ein Fräulein* halte.

Es versteht sich nahezu von selbst, dass solch ein Sprachgebrauch für uns Heutige der Erklärung bedarf. Nahezu jeder Kommentar zu einer Faust-Ausgabe geht auf diese Stellen ein, insbesondere auf V. 2605, in dem Margarete mit „Mein schönes Fräulein“ angesprochen wird. Victor Lange, der Bandherausgeber in der Münchner Ausgabe hält fest:

„Fräulein“ war die Anrede für unverheiratete Damen des Adels.; ein bürgerliches Mädchen wurde als ‚Jungfrau‘ oder ‚Jungfer‘ angesprochen.“ (Victor Lange in: Goethe 1986:1016)

Dieser Kommentar offenbart eine Schwäche, wie sie oft in literaturwissenschaftlichen Texten zu finden ist. Sprachgeschichtliche, in unserem Fall: Wortgeschichtliche Fakten werden nicht zur Kenntnis genommen, sondern es wird als Erklärung etwas gesucht und gefunden, was in die vorgefasste Meinung oder das vorhandene Wissen des Kommentators passt. Es wird nicht versucht, Wortbedeutungen vor dem wortgeschichtlichen Hintergrund aus dem Text zu rekonstruieren. Das Wort *Jungfer* kommt im ganzen ‚Faust‘ nur einmal vor, und zwar in der sog. ‚Klassischen Walpurgisnacht‘, wo Prometheus zur Kunstfigur Homunkulus sagt: „Du bist ein wahrer Jungfern-Sohn“ („Faust II“ V. 8253), womit der „Sohn einer ledigen Mutter; evtl. zugl. blasphemisch konnotiert“ (Goethe-Wörterbuch 2011), bezeichnet wird. *Jungfer* kann, zumindest im ‚Faust‘ nicht die übliche Anrede an eine bürgerliche unverheiratete Frau sein. Und wenn *Jungfrau* als Anrede dient, dann ist damit in religiösem Sinn Maria gemeint, etwa in der Szene ‚Bergschluchten‘ des Zweiten Teils der ‚Doctor Marianus‘ sagt: „Jungfrau, rein im schönsten Sinn“ („Faust II“ V. 12009)

Albrecht Schöne versucht, die Anrede *Jungfrau* mit einem Zitat aus Adelungs Wörterbuch etwas präziser zu beschreiben: „Ehrentitel unverheiratheter adeliger Frauenzimmer“ (Schöne 2005:289). Ein Blick in Adelungs Wörterbuch lohnt sich:

„Das **Fräulein**, des -s, plur. ut nom. sing. das Oberdeutsche Diminut. des Wortes Frau. 1) * Eine Person oder ein Thier weiblichen Geschlechtes. Und er schuf sie ein Männlein und Fräulein, 1. Mos. 1, 27. Kap. 5, 2. Und du sollt in den Kasten thun allerley Thiere -je ein Paar Männlein und Fräulein, Kap. 6, 19. Doch diese Bedeutung ist im Hochdeutschen veraltet, seitdem statt dessen Weibchen üblicher geworden ist. 2) * Eine kleine Frau; auch nur im Oberdeutschen. Im Hochdeutschen würde man dafür ein Fräuchen sagen. 3) Ein Ehrentitel unverheiratheter adeliger Frauenzimmer; für das veraltete Edeljungfer. Das Fräulein von Hohendorf.“ (Adelung 1796)

Der Unterschied zwischen *unverheurathet* und *unverheirathet* ergibt sich wohl daraus, dass Albrecht Schöne für seinen Kommentar die erste Auflage des Adelung'schen Wörterbuchs benutzt, dies mit dem Hinweis, dass diese „in Goethes Gebrauch“ (Schöne 2015:1071) gewesen sei. Demgegenüber steht mir nur die zweite Auflage zur Verfügung. Doch in den semantisch relevanten Angaben scheint es keinen Unterschied zu geben.

Der Wortartikel beginnt mit den notwendigen grammatischen Informationen, dazu kommen Hinweise auf die Wortgeschichte und die Region, die diese Bildung hervorgebracht hat. Als erste Bedeutung folgt die zoologische Fachsprache, allerdings mit der Angabe, dass diese Bedeutung veraltet sei. Dies trifft auch auf die zweite Bedeutung zu, wobei Adelungs Urteil auf der „Suffixgeographie“ beruht. Und dann kommt die dritte Bedeutungsvariante, um die es hier geht: „Ehrentitel unverheiratheter adeliger Frauenzimmer“. Der Kommentator scheint den zweiten Teil der Bedeutungserklärung, das Kontextbeispiel „Das Fräulein von Hohendorf“ nicht gelesen oder nicht zur

Kenntnis genommen zu haben. Es wäre ihm ansonsten aufgefallen, dass dieser einzige Kontextbeleg neben dem Wort *Fräulein* auch noch einen adeligen Namen enthält. Daraus ist zu schließen, dass die Bedeutung „Ehrennahme unverheiratheter adeliger Frauenzimmer“ nur in Kombination mit einem Eigennamen realisiert werden kann. Die Vermutung liegt nahe, dass auch hier historischer Sprachgebrauch vorliegt. Werfen wir deshalb einen Blick in den entsprechenden Artikel in Matthias Lexers ‚Mittelhochdeutschem Handwörterbuch‘:

„**vrouwelîn, vröuwelîn, vröulîn** *stn.* (BMZ III. 425a) *dem. zu vrouwe: herrin, gebieterin, frau od. jungfrau von stande, dame* PARZ. WH. v. Öst. 41a (froulîn, von d. königin). WG. 216. ERNST 2654. 725. Z. 7. 76,485; von der jungfr. Maria SUCH. 41,1108. MARLD. *han.* 23,3; *geliebte (niederer standes), od. nur als schmeichelnde anrede* WALTH. 49,15. lache liebez vrouwelîn! MSH. 3,329a. leider muoz ich sîn lange versümet, ich meine ein vröuwelîn *ib.* 2,170a. vil zartez fröulîn SUCH. 31,154; *herablassende bezeichnung für ein mädchen niederer standes, mädlein* A. HEINR. 1094. PARZ. 554,9. LESEB. 894,3. 967,15 f. RENN. 22477. MSH. 2,22a. 3,292b. MERV. 78. ELIS. 3368; *feile dierne, hure: die varnden freulîn ûz der stat trîben* AUGSB. STB. s. 48. unkiuschiu fröuwelîn RENN. 11935. ir traget veile euwern lip als ein gemeinez vröuwelîn APOLL. 215. MERAN. 13. ein finez vrouwelîn LUDW. 21,12; *nachtfahrerin: er frägt, wem man den tisch gerichtet het. dô sprächen sie, den guoten fräulîn, die dô des nachtes faren, den bereit man zuo essen* ANZ. 11,248 (15. jh.); *tierweibchen* Mone 8. 495,48. MGB. 116,7. 9“ (Lexer 1878)

In unserem Zusammenhang ist zunächst das Interpretament „*dem. zu vrouwe: herrin, gebieterin, frau od. jungfrau von stande, dame*“ wichtig; wir können daraus erschließen, dass die semantische Grundinformation ‚unverheiratete adelige Frau‘, insbesondere ‚unverheiratete adelige junge Frau‘ ist und dass das Substantiv *vrouwelîn* auch als „als schmeichelnde anrede“ verwendet werden kann. Mit anderen Worten: auch in dieser Szene setzt Goethe historischen, genauer: mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Sprachgebrauch ein, um die Situation, in der diese Szenen spielen, zeitlich oder sprachgeschichtlich zu charakterisieren. Dafür spricht auch, dass *Fräulein* in der Bedeutung ‚unverheiratete adelige junge Frau‘ im ganzen ‚Faust‘ nur dreimal vorkommt:

2605 *Mein schönes Fräulein, darf ich wagen,*
2607 *Bin weder Fräulein, weder schön,*
2906 *Der Herr dich für ein Fräulein hält.*

Noch zweimal kommt in ‚Faust I‘ das Wort *Fräulein* vor, beide Male aus dem zynisch-ironischen Mund Mephistos. Einmal will Mephisto das Treffen Fausts mit Margarete im Garten der Kupplerin Marthe Schwerdtlein fest arrangieren:

3018 *Und hier die Jungfrau ist auch da? –*
Ein braver Knab'! ist viel gereis't,
Fräuleins alle Höflichkeit erweis't.

Zunächst bezeichnet Mephisto Margarete als *Jungfrau*, womit nach Adelung „eine freye noch unverheirathete Person weiblichen Geschlechtes, deren Keuschheit zugleich vor der Welt noch unverletzt ist“ (Adelung 1796), gemeint ist. Faust wird als *braver Knab* ‚gekennzeichnet, als junger Mann, der er nach der Hexenküche ist, und der die jungen Damen, die *Fräueins* (Lexer: „herablassende bezeichnung für ein mädchen niederer standes“) sehr wohl zu behandeln weiß.

Marthe Schwerdtleins Ehemann ist verschwunden, er dürfte seine Frau, aus welchen Gründen auch immer, verlassen haben. Mephisto will der Verlassenen die Gewissheit verschaffen, dass der Mann unter zweifelhaften Umständen in Neapel verstorben ist:

2980 *Ein schönes Fräulein nahm sich seiner an,*
Als er in Napel fremd umher spazirte;
Sie hat an ihm viel Lieb's und Treu's gethan
Daß er's bis an sein selig Ende spürte.

Der letzte Beleg verwendet das Substantiv *Fräulein* in der Bedeutungsvariante ‚feile dierne, hure‘; dazu am besten Albrecht Schönes Kommentar:

„Der Ironiker Mephisto macht sich den Spaß, Fausts erste Worte an Margarete auf eine Dirne anzuwenden, bei der sich Frau Marthes Mann in *Napel* [...] geholt haben soll, was er *bis an sein selig Ende spürte*: die auch als ‚mal de Napel‘ bezeichnete Syphilis.“ (Schöne 2005:302)

Wie gesagt, das Wort *Fräulein* kommt im ganzen ‚Faust‘ nur fünf Mal vor, dies nur in zwei Szenen, in der Straßenszene und in ‚Der Nachbarin Haus‘. Trotz der geringen Anzahl an Fällen zeigt Goethe, dass sehr wenig Kontexte nahezu sämtliche Lesarten des Wortes ‚frouwelîn‘ aktualisieren.

Bei unseren Fragen hat uns das Adelung’sche Wörterbuch gut unterstützt. Dieses Wörterbuch ist aber kein Epochenwörterbuch wie etwa das ‚Mittelhochdeutsche Handwörterbuch‘ von Matthias Lexer oder das im Entstehen begriffene ‚Mittelhochdeutsche Wörterbuch‘ der Akademien von Mainz und Göttingen. Wir müssen Adelung – er lebte von 1732 bis 1806 – vielmehr als einen Zeitgenossen Goethes ansehen, der mit wachem Sprachbewusstsein den Sprachgebrauch seiner Zeit beobachtet, beschrieben und bewertet hat. Für Ulrike Haß-Zumkehr (2001:106) ist Adelung ein Lexikograph, der „den Wortgebrauch in einem gewissen sozialen Rahmen dokumentiert und beschreibt“. So gesehen, ist Adelung ein guter Gewährsmann für den Sprachgebrauch seiner Zeit und wurde also solcher auch von den Zeitgenossen geschätzt.

„Die Orte der Handlung“ von Goethes ‚Faust‘ „sind weit verstreut – vom Harz der Walpurgisnacht und von Auerbachs Keller in Leipzig werden wir durch ganz Europa in das südliche Griechenland und den heutigen Peloponnes [...] geführt.“ (Schmidt-Möbus/Möbus 1999:46). Und der Zeitraum der Handlung umfasst „volle 3000 Jahre [...] von Troja’s Untergang bis zur Einnahme von Missolonghi durch die Türken im griechischen Freiheitskrieg anno 1824“ (ebd.).

Man möchte vermuten, dass Goethe auch andere Epochen seiner Handlung sprachlich charakterisieren will. Wie dem auch sei, dass Goethe sich mit dem Sprachgebrauch des 16. Jahrhunderts und möglicherweise auch der Zeit davor auseinandergesetzt hat, liegt nahe. Goethe kannte spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Texte – man denke auch an Götz von Berlichingen –, und es ist, wie gesagt, nicht ausgeschlossen, dass auch er die älteste Version des Faust-Stoffes, die ‚Historia von D. Johann Fausten‘ vom Jahr 1587 kannte.

Es ist die Aufgabe der deutschen Sprachwissenschaft, den Bau und das Funktionieren sowie die Geschichte der deutschen Sprache zu beschreiben. Es ist des Weiteren die Aufgabe der deutschen Sprachwissenschaft das Instrumentarium für die Textanalyse und für das Verständnis der Texte zu liefern. Dazu gehört auch die Sprachgeschichte, gerade auch dann, wenn ein Autor selber sich mit Sprachgeschichte beschäftigt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

GOETHE, Johann Wolfgang (1986): *Weimarer Klassik 1798-1806. Tl 1*. Hrsg. von LANGE Victor. München; Wien. (=Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Bd. 6.1).

GOETHE, Johann Wolfgang (1990): *Italien und Weimar. 1786–1790*. Hrsg. von MILLER, Norbert / REINHARDT, Hartmut. München; Wien. (=Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe Bd. 3.1).

GOETHE, Johann Wolfgang (2005): *Faust. Texte*. Hrsg. von SCHÖNE, Albrecht. Frankfurt (Main).

GOETHE, Johann Wolfgang (2018): *Faust. Historisch-kritische Edition*. Hrsg. von BOHNENKAMP, Anne / HENKE, Silke / JANNIDIS, Fotis. Frankfurt (Main); Weimar; Würzburg. Digitale Ausgabe.

Sekundärliteratur:

ADELUNG, Johann Christoph (1793-1801): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. 2. Ausgabe. Bd. 1 1793. Bd. 2 1796. Bd. 3 1798. Bd. 4 1801. Digitalisierte Fassung

- im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. <https://www.woerterbuchnetz.de/Adelung?lemid=J00394>. [10. 02. 2023].
- DUDEN (2019): *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 9.Aufl. Online-Version. Berlin.
- DWB 1889: Professor. In: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm* Bd. 7. Bearb. von LEXER, Matthias. 1889. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=P07871. [08. 02. 2023].
- GOETHE-WÖRTERBUCH (2011): „Jungfernsohn“. In: *Goethe-Wörterbuch Bd. 5*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Zugänglich unter: www.woerterbuchnetz.de/GWB?lemid=J00691. [15. 02. 2023].
- HASS-ZUMKEHR, Ulrike (2001): *Deutsche Wörterbücher – Brennpunkt von Sprach- und Kulturgeschichte*. Berlin; New York.
- KOMMERSBUCH (2015): *Großes Österreichisches Kommersbuch*. Bearb. von LANG, Raimund / STOCKINGER, Petrus. Wien.
- KRABS, Otto (2004): *Von Erlaucht bis Spektabilis. Kleines Lexikon der Titel und Anreden*. München.
- LEXER, Matthias (1872–1878): *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer*. Bd. 1 1872. Bd. 2 1876. Bd. 3 1878, Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities. Zugänglich unter: <https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer?lemid=V06315>. [17. 02. 2023].
- PFEIFER, Wolfgang (1993): Professor. In: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 1993. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version. In: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*. Zugänglich unter: www.dwds.de/wb/etymwb/Professor. [08.02.2023].
- SCHMIDT-MÖBUS, Friederike / MÖBUS, Frank (1999): *Who is Who in Goethes Faust?*. Leipzig.
- SCHÖNE, Albrecht (2005): *Johann Wolfgang von Goethe. Faust. Kommentare*. Frankfurt (Main).
- WAHRIG (2012): *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*. CD-ROM-Version. Gütersloh; München.

Internetquellen:

URL 1: *Martin Luther*. In: www.uni-wittenberg.de/kollegen/luther-martin/ [07. 02. 2022].

Kultur und Kulturtransfer aus translationsrelevanter Sicht Begriffsklärung und Modellierung des Kulturtransfers im Rahmen der literarischen Übersetzung

Tetiana LIASHENKO

Abstract

The concepts of culture and cultural transfer from the viewpoint of translation. Designing an approach to the definition and modelling of cultural transfer in the context of literary translation

The concepts of culture and cultural transfer are concepts that “travel” between disciplines, and they need a clearer definition in the context of Translation Studies. Relying on interpretations and definitions of culture and cultural transfer that are common in German studies and German-language Translation Studies, I present my own views of the understanding of both concepts. In the cognitive-communicative dimension, I outline the model of cultural transfer within the boundaries of literary translation.

Keywords: the concept of culture, the concept of cultural transfer, the model of cultural transfer, literary translation, translation as a cognitive-communicative activity, literary text as an integrative megaconcept

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0004

Contact: Ivan Franko National University of Lviv, tetyana.lyashenko@lnu.edu.ua

1. Einleitung

In germanistischen und translationswissenschaftlichen Studien gewinnen kulturwissenschaftlich orientierte Ansätze immer mehr an Boden. Seit den 1980er Jahren wird Translation generell und literarische Übersetzung insbesondere als Sondersorte kulturellen Kulturtransfers (Reiß/Vermeer 1984:13), als cross-cultural event (Snell-Hornby 1988:39) und als bewusster Austausch von kulturellen Werten zwischen den Völkern gedeutet, welcher nicht nur die Zielkultur und -literatur, sondern auch die Weltliteratur bereichert (vgl. Zorivchak 2007). In der modernen Translationswissenschaft wird auch die Einbettung des Textes in einen soziokulturellen Kontext hervorgehoben. Somit wird Kultur zu einem Schlüsselbegriff der Translationswissenschaft, der jedoch noch einer systematischen Erfassung aus translationsrelevanter Sicht bedarf, sei es konzeptionell oder methodisch gesehen. Die in den translationswissenschaftlichen Studien gängigen Definitionen dieses komplexen Phänomens sind aus anderen Wissenschaften „zugewandert“, deswegen wird der Kulturbegriff sehr unspezifisch, eher intuitiv verwendet. Darüber hinaus besteht noch die Notwendigkeit, das Konzept „Kultur“ für die Übersetzungspraxis und -didaktik zu operationalisieren (vgl. Hennecke 2015:213). Trotz des allgemeinen Konsenses über das Übersetzen als Kulturtransfer fehlt es auch an einem

konsequenten und übersichtlichen Konzept des Kulturtransfers. Wenig Aufmerksamkeit wurde bisher der Frage der Erschließung der systematischen Manifestierungen von Kultur in Texten und deren Übertragung in eine andere kulturelle Wirklichkeit gewidmet.

Ziel des vorliegenden Artikels ist, einen Beitrag zur Klärung der Begriffe „Kultur“ und „Kulturtransfer“ aus translationsrelevanter Sicht zu leisten. Auf einer theoretisch-abstrakten Ebene wird zunächst die Relevanz eines integrativen Herangehens an das translatorische Kulturverständnis begründet. Es wird ein Überblick über konzeptionelle Überlegungen zu den Begriffen „Kultur“ und „Kulturtransfer“ in germanistischen und deutschsprachigen translationswissenschaftlichen Studien gegeben. Ausgehend von dem semiotischen Text- und Kulturverständnis wird eine differenzierte translatorische Kulturdefinition präsentiert. Literarische Übersetzung als Kulturtransfer wird zunächst aus der funktionalen Perspektive betrachtet. Anschließend wird das Modell des Kulturtransfers aus kognitiv-kommunikativer Sicht skizziert, welches das Konzept der Translation als kognitiv-kommunikative Tätigkeit und die Auffassung des literarischen Textes als ein integratives Megakonzept untermauert.

2. Kulturverständnis in germanistischen und translationswissenschaftlichen Studien

2.1. Integratives Herangehen an das translatorische Kulturverständnis

Mit dem Beginn des Paradigmenwechsels Ende der 1980er bekannt als *Cultural Turns* wird der traditionelle Kulturbegriff neuen Konzepten entgegengesetzt. Den Pluralismus des Kulturellen und dessen Forschungstraditionen veranschaulicht Bachmann-Medick (2009), indem sie sieben Wendungen – *interpretive, performative, reflexive/literary, postcolonial, translational, spatial* und *iconic turns* (Kursivschreibung übernommen aus Original) – darstellt. Jede Wende bietet ihre eigene Konzeption der Kultur und entsprechende Analysekatoren (vgl. Bachmann-Medick 2009).

Die Analyse verschiedener Konzeptionen der Kultur lässt mich zum Schluss kommen, dass für das translatorische Kulturverständnis die Verbindung von konzeptionellen Vorstellungen und methodischen Ansätzen der drei Wendungen fruchtbar sein kann: der linguistischen, der interpretativen (semiotischen) und der translatorischen. So ein integratives Herangehen erlaubt es, die Verbindung von Sprache und Kultur neu umzudeuten, dabei die Translation als ein komplexes vielseitiges Handeln zu betrachten und eine neue Sicht auf die Rolle der Übersetzenden zu gewinnen. Es ist der These von Bachmann-Medick (2009) zuzustimmen, dass *linguistic turn* als entscheidender „Mega-Turn“ zu betrachten ist:

„Denn er durchzieht alle einzelnen *turns* und bildet das mächtige Vorzeichen für alle weiteren Richtungswechsel und Schwerpunktverlagerungen, die sich jeweils auf ihre Weise am *linguistic turn* abarbeiten“. (Bachmann-Medick 2009:33)

Der Linguistische Paradigmenwechsel hat das Verständnis von „Text und Repräsentation als Erkenntnisbedingung“ (ebd.:34) expliziert und damit auch einen engen Zusammenhang von Sprache und Kultur verdeutlicht. Im Rahmen des *linguistic turns* entsteht das semiotische Kulturverständnis, welches in dem *interpretativen turn* weiterentwickelt wird. Laut Bachmann-Medick (2009) ist Clifford Geertz die Wende hin zur interpretativen Kulturanthropologie sowie zu einer Neubewertung von Kultur als ein Zeichen- und Symbolsystem zu verdanken. Dieses Zeichen- und Symbolsystem ist auf seine Bedeutungen hin auslegbar und leistet Selbstdeutungen (vgl. ebd.:37).

In der Vielfalt konkurrierender Kulturbegriffe wird die Metapher von der „Kultur als Text“ bevorzugt. In seinem semiotischen Kulturverständnis betont Posner (1991) auch die Notwendigkeit, die drei Komponenten von Kultur, d. h. ihre materiale, soziale und mentale Seiten, in Verbindung zu betrachten:

„Wenn eine Gesellschaft als Menge von Zeichenbenutzern, eine Zivilisation als Menge von Texten und eine Mentalität als Menge von Kodes definiert werden, so sind diese drei Bereiche notwendig

miteinander verbunden, denn Zeichenbenutzer sind auf Kodes angewiesen, wenn sie Texte verstehen wollen.“ (Posner 1991:53)

Der interpretative Forschungsansatz führt auch zur kritischen Umdeutung des Textbegriffs als fixiertes Handeln. Handlungssituationen können wie Texte betrachtet und entsprechend gelesen werden. Dieser Textbegriff kann somit auf Rituale, Kunstwerke, Feste usw. ausgedehnt werden und dient als Grundlage für den Kulturbegriff als ein Ensemble von Texten (vgl. Bachmann-Medick 2009:72).

Eine nähere Betrachtung verdient *translational turn*, denn dieser setzt sich im Zuge der Globalisierungsprozesse in Sozial- und Kulturwissenschaften immer mehr durch. Das Übersetzen löst sich mit der Zeit aus dem linguistisch-textlichen Paradigma heraus und wird in den Kulturwissenschaften zu einer analytischen Kategorie, mit deren Hilfe „vielschichtige und spannungsreiche kulturelle Lebenswelten“ (Bachmann-Medick 2009:239) analysiert werden können. Die Erkennung des Übersetzens als „eine unverzichtbare Praxis in einer Welt wechselseitiger Abhängigkeiten und Vernetzungen“ (ebd.:238) setzt eine kulturwissenschaftliche Wende selbst in der Übersetzungswissenschaft voraus. In dem *translational turn* wird der Übersetzungsbegriff auf die umfassendere Kultur-Übersetzung, auf die Übersetzung von und zwischen Kulturen erweitert, „ohne jedoch die Text-, Sprach- und Repräsentationsdimension auszublenden“ (ebd.:240). Ein erweiterter Übersetzungsbegriff wird als Transfer „fremder Denkweisen, Weltbilder und differenter Praktiken“ (ebd.:243) aufgefasst. Prunč (2002) weist auf einen deutlichen Paradigmenwechsel in der Auffassung der Translation, indem er die Entwicklung der Translationstheorie von Reiß/Vermeer beobachtet: Translation wird zunächst als Kulturtransfer im Kontext der primär auf das Sprachliche orientierten Translationstheorie gedeutet (vgl. Reiß/Vermeer 1984:1), dann nur noch „in beschränktem Sinn“ als sprachlicher Transfer verstanden (Vermeer 1986, zit. nach Prunč 2002:174). Reiß/Vermeer (1984) betonen, dass „Translation vielmehr ein kultureller und d a r i n sprachlicher Transferprozeß ist“ (Reiß/Vermeer 1984:122). Dementsprechend betrachtet man Übersetzende als Vermittler zwischen Sprachen und Kulturen (vgl. ebd.:7). Im Rahmen des semiotischen Ansatzes kann man Übersetzende als Experten in der Dekodierung der Kultur (vgl. Hennecke 2015:221), anders gesagt in der Deutung eines komplizierten Systems von Sinn und Bedeutungen betrachten. *Translational turn* führt nicht nur zur Erweiterung des Übersetzungsbegriffs, sondern auch zu einem translatorischen Überdenken des Kulturbegriffs. Bachmann-Medick (2009) plädiert in diesem Zusammenhang für das neue dezentrierte Kulturverständnis, in dem Kultur als „hybride“, unreine, vermischte Erfahrungs- und Bedeutungsschichtung“ (Bachmann-Medick 2009:248) konzipiert wird.

2.2. Kulturbegriff in germanistischen und translationswissenschaftlichen Studien

Germanistische und translationswissenschaftliche Studien der 1970er Jahre messen der kulturellen Dimension noch keine große Bedeutung bei. Erst seit den 1990er Jahren setzen sich Übersetzungstheoretiker wie Wills, Koller und Vermeer intensiv mit dem Kulturbegriff in neueren übersetzungswissenschaftlichen Arbeiten auseinander.

Koller (2002) zählte zwar Kultur zu einer Reihe wichtiger Faktoren, „die es bei einem sprach-, text- und kommunikationswissenschaftlichen Ansatz zu berücksichtigen gilt“ (Koller 2002:122), relativierte jedoch die Operationalisierbarkeit eines umfassenden Kulturbegriffs für die Beschreibung von kulturellen Übersetzungsproblemen und für die Bewertung von Übersetzungslösungen. Koller (2002) diskutiert dabei die Kulturdefinition von Vermeer, welche Lauscher (1998) in ihrem Beitrag präsentiert:

„Kultur umfasst Normen und Konventionen sowie die daraus resultierenden Produkte und sprachliche Festschreibungen eines Kollektivs, in die der einzelne hineinwächst und die er kennen muss, um als Mitglied des Kollektivs akzeptiert zu werden. Normen und Konventionen prägen die Wahrnehmung und das Verständnis ‚der Welt‘ und sind unter Umständen mit ihnen identisch. [...] Kognition, Handeln und Verstehen sind von Kollektiv zu Kollektiv verschieden und somit relativ.“ (Lauscher 1988, zit. nach Koller 2002:123)

Problematisch erscheint Koller (2002) an Vermeers Definition der Begriff „des (Ziel- oder Rezipienten-)Kollektivs“ (2002:125, Kursivschreibung übernommen aus Original) und merkt dazu an, dass das Verstehens- und Vermittlungsproblem nicht (primär) zwischen den Kollektiven verschiedener Sprach- und Kulturgemeinschaften entsteht, sondern schon innerhalb einer Sprach- und Kulturgemeinschaft. Diese These illustriert er mit dem Beispiel deutscher Linguistik-Professoren, deren Lebenswelt mehr Gemeinsamkeiten mit der Lebenswelt französischer Linguistik-Professoren aufweisen dürfte, als mit der von deutschen Brauereiarbeitern (vgl. ebd. 126f.). In seinem Kulturverständnis schließt sich Koller (2002) keiner der gängigen Kulturdefinitionen an. Kultur versteht er nah an die Konzeption von Wills als kulturelle Dimension von Texten und betrachtet das Kulturproblem nicht aus der Perspektive der Kulturtheorie, sondern bezogen auf konkrete Texte (Original und Übersetzung) (vgl. ebd. 122).

In der Übersetzungswissenschaft besteht bis heute noch keine Einigkeit über die Definition von Kultur. Plausibel erscheint mir die Meinung von Floros (2003), dass der translationsbezogene Kulturbegriff auf Definitionen der Disziplinen beruhen kann, die einen interkulturellen Vergleich voraussetzen, durchführen oder theoretisch untermauern, wie z. B. Kulturanthropologie, Kulturwissenschaft, Kultursemiotik, interkulturelle Kommunikation und Germanistik, Komparatistik und Soziologie (vgl. Floros 2003:9f.). Floros (2003) analysiert zahlreiche Definitionen der Kultur, deren sich die Übersetzungswissenschaftler bedienen. Dabei unterzieht er der Kritik ihre meistens abstrakten Formulierungen, weil diese das Erkennen von Kultur in Texten erschweren (Floros 2003:27f.). Das Erschließen von kulturellen Informationen in Texten sei eine Voraussetzung für die Übersetzung (vgl. ebd.:36). Floros (2003) setzt sich mit der Problematik der kulturellen Elemente in Texten auseinander und entwickelt das theoretische Konzept der „kulturellen Konstellationen“, unter denen er zusammenhängende Aktualisierungen von systematisch vermittelbarem kulturellem Wissen versteht. Dieses Konzept könnte nach der Auffassung des Autors die Übersetzung von Kultur in Texten methodisch begründen (vgl. ebd.:33).

Das Kulturkonzept von Mudersbach (2002) weist die Bindung an die Gemeinschaft, die Funktion von Kultur als Sinnggebung und die Strukturierung als System auf:

„Die *Kultur einer Gemeinschaft* ist die gemeinsame invariante Funktion aller Kultursysteme in einer Gemeinschaft hinsichtlich der *Sinnbewahrung* und *Sinn-Einheitlichkeit*.“ (Mudersbach 2002:186; Hervorhebungen im Original)

Aus dieser Definition ist ersichtlich, dass Mudersbach (2002) Kultur als die Gesamtheit von einzelnen Kultursystemen auffasst. Unter einem Kultursystem wird eine auf einen Lebensbereich bezogene Konvention verstanden, welche eine Festlegung von Handlungsabläufen, von Handlungsmustern für Mitglieder einer Gemeinschaft sei (vgl. Mudersbach 2002:170ff.). Nachvollziehbar ist Mudersbachs (2002) These über eine Kontrast-Kultur, eine fremde Kultur, die für eine Gemeinschaft sowie jeden ihren Vertreter notwendig sei, damit das „Selbstverständliche der eigenen Kultursysteme“ reflektiert und der „Absolutheitsanspruch“ relativiert werden (vgl. Mudersbach 2002:188). Überzeugend erscheint auch seine Vorstellung von der Rolle der Übersetzenden als einer verantwortlichen Vermittlung zwischen Ausgangs- und Zielkultur, die auf Grund des Bewusstmachens der Unterschiedlichkeit der beiden Kulturen möglich ist (vgl. ebd.:189).

Das Kulturverständnis von Göhring (2006) scheint in der Übersetzungswissenschaft am weitesten verbreitet zu sein. Er entwickelt die Definition der Kultur von Goodenough weiter, indem er diese an die Zwecke der Übersetzenden anpasst: Kultur sei all das, was die Übersetzenden wissen und empfinden können müssen, um beurteilen zu können, wo sich Einheimische in ihren verschiedenen Rollen erwartungskonform oder abweichend verhalten, um sich selbst in der betreffenden Gesellschaft erwartungskonform verhalten zu können und um die Welt und die Texte wie ein Einheimischer wahrnehmen zu können (vgl. Göhring 2006:112f.). Allerdings findet Göhring selbst diese Definition nicht gänzlich erfüllbar, weil es kaum möglich sei, Wissensbestände der beiden Kulturen komplett beherrschen zu können (vgl. ebd.:113).

Göhrings Definition der Kultur wird von Albrecht (2017) kritisiert. Er findet diesen Kulturbegriff nur auf kulturspezifische gesellschaftliche Rollenerwartungen eingeeignet (vgl. Albrecht 2017:74). Auch Floros (2003) findet Göhrings Definition zu verhaltensbezogen und zu wenig handlungsbezogen (vgl. Floros 2003:49). Nichtsdestotrotz ist das Kulturverständnis von Vermeer, Snell-Hornby und Holz-Mänttari stark von Göhring geprägt (vgl. Floros 2003:29).

Das Problem des Umgangs mit dem Begriff „Kultur“ stellt Dengerschz (2018) dar. Sie macht darauf aufmerksam, dass dieser Begriff im Fachdiskurs auf unterschiedliche und sogar widersprüchliche Konzepte bezogen wird (vgl. Dengerschz 2018). Dengerschz (2018) stützt sich auf Ausführungen von Welsch und hält für wichtig, in der transkulturellen Kommunikation zwei Dimensionen des Kulturbegriffs zu unterscheiden, nämlich die inhaltliche (*was* ist Kultur) und die extensionale (*wer* repräsentiert die Kultur) (vgl. ebd.:232). Infolge einer Neubewertung von Kultur im Zuge von *Cultural Turns* wurde der Kulturbegriff auf der inhaltlichen Ebene erweitert. Diese Erweiterung birgt laut Dengerschz (2018) „die Gefahren von Pauschalisierung und Essentialisierung – wenn dem nicht auch auf der extensionalen Ebene durch eine Neubewertung entgegengewirkt wird“ (ebd.:233). Zur Neubewertung der Kultur auf der extensionalen Dimension bringen die Ansätze bei, die „gegen ein homogenisierendes und begrenzendes Kulturverständnis“ (Saal 2014, zit. nach Dengerschz 2018:233) gerichtet sind. Die extensionale Dimension der Kultur wird in der Translationswissenschaft als variables Element aufgefasst. So können Kollektive, Diskursgemeinschaften bzw. Adressaten(gruppen) in der translatorischen Kommunikationssituation sowohl auf nationaler als auch auf sozialer Ebenen gefasst und gedacht sein (vgl. ebd.:234). Dabei sei die Kategorie der „Nationalkultur“ noch relevant, sie reiche aber in vielen Kommunikationssituationen nicht, weil dabei kollektive Verflechtungen außer Acht gelassen werden (vgl. ebd.:234). Problematisch sei auch der Terminus „Soziokultur“ wegen seiner inhaltlichen Verschwommenheit. Zur konzeptionellen Klärung können weitere interdisziplinäre Studien beitragen, bspw. im Bereich der Soziologie oder der vergleichenden Kulturwissenschaft (vgl. ebd.: 234f.).

Hennecke (2015) weist auf die Notwendigkeit hin, eine für das Übersetzen als Prozess und Produkt eines transkulturellen Transfers operationalisierbare Kulturdefinition zu finden (vgl. Hennecke 2015:216f.). Es gilt auch zu klären, ob eine translationsrelevante Definition primär sprachlich oder primär kulturell ausgerichtet sein soll (vgl. ebd.:217). Hennecke (2015) stellt eine mögliche Modellierung des Zusammenhangs zwischen Text, Interagierenden und Kultur aus der für das translatorische Handeln relevanten Perspektive dar. Dabei geht sie von einem semiotischen Text- und Kulturbegriff aus, weil ihr „Semiotik als übergreifende Basis für eine interdisziplinär ausgerichtete moderne Translationswissenschaft sehr geeignet erscheint“ (Hennecke 2015:213).

Die Analyse des Forschungsstands zum Problem von Kulturverständnis lässt mich Folgendes schlussfolgern: Bis heute bleibt ein integrativer und transparenter Kulturbegriff wünschenswert, welcher in der translatorischen Praxis und Didaktik anwendbar wäre. Aufbauend auf den oben dargelegten Auffassungen wird von mir ein differenzierter translatorischer Kulturbegriff entwickelt. Ich folge Reiß/Vermeer und vertrete den Standpunkt, dass „Translation nicht nur ein sprachlicher, sondern immer auch ein kultureller Transfer ist“ (Reiß/Vermeer 1984:4). Es ist anzumerken, dass die Translation in diesem Falle sowohl eine soziale Handlung als auch ein Produkt ist. Die erarbeitete Definition modelliert den Zusammenhang zwischen Kultur, Text und den Übersetzenden im translatorischen Handeln. Es wird dabei von einem semiotischen Text- und Kulturbegriff ausgegangen, wo die Kenntnis von kulturell determinierten und konventionalisierten Kodes vorausgesetzt wird:

„Kultur ist ein hierarchisch aufgebautes System von materiellen, geistigen und sozialen Werten einer Sprach- und Kulturgemeinschaft, welche deren Spezifik der Weltauffassung, des gesellschaftlichen Lebens und des Alltags im Vergleich zu den anderen Sprach- und Kulturgemeinschaften reflektieren. Kultur schlägt sich in der Sprache und im Text als spezifisches sprachlich kodiertes Weltbild und als Darstellungsobjekt nieder. Sie wird durch den interkulturellen Dialog weitergegeben, welchen die Translation als Kulturtransfer und Translator als Experte in der Deutung eines komplizierten Systems von Sinn und Bedeutungen der Ausgangs- und der Zielkultur ermöglichen.“ (Liashenko 2021:124)

3. Literarische Übersetzung als Kulturtransfer

Als allgemeiner Konsens gilt in der modernen Translationswissenschaft die Vorstellung von der Translation als einer Handlung, die sprachlich sowie kulturell bedingt ist. Als sprachliches Handeln wird Übersetzen „durch eine komplexe und vielfältige Konstellation zwischen einzelnen Kulturen bedingt“ (Krapoth 1998, zit. nach Hennecke 2015:214). Logische Folge des Handlungskonzepts sei das Verständnis der Translation als kulturellen Transfer (Prunč 2002:174). Es herrscht jedoch sowohl in der Deutung als auch in der Bezeichnung keine Einigkeit dieses Phänomens. In der kulturwissenschaftlich orientierten Translationswissenschaft kann man Termini „Kulturtransfer“, „kultureller Transfer“, „kulturelle Übersetzung“, „Transfer kulturspezifischer Textbedeutungen“ u.a. vorfinden. „Kulturelle Übersetzung“ sei laut Wagner (2012) ein „wandernder Begriff“, der „zwischen den Fächern, zwischen einzelnen Wissenschaftlern sowie zwischen historischen Perioden und geographisch verstreuten akademischen Gemeinschaften“ (Bal 2002, zit. nach Wagner 2012:33) kursiert und ausgetauscht wird.

Je nach Forschungsbereich könnte man von diesem Phänomen im weiteren und engeren Sinne sprechen. Im weiteren Sinne wird das Konzept „Kulturtransfer“ in Kulturwissenschaften verwendet. Darunter werden Prozesse der interkulturellen Übertragung und Vermittlung kultureller Artefakte wie Texte, Diskurse, Medien und Praktiken zwischen kulturellen Systemen gemeint (vgl. Nünning/Nünning 2008:318). Dabei wird die grundlegende Prozessualität betont und auf die enge Verzahnung der drei Komponenten „Selektion“, „Vermittlung“ und „Transfer“ verwiesen (vgl. ebd.:319). Bei Selektionsprozessen geht es um interkulturelle Selektion von Werken, ästhetischen Stilen und Ausdrucksformen eines Sprach- und Kulturraums für das kulturelle Übersetzen in Form einer Imitation bzw. einer produktiven Aneignung in andere Kulturräume (vgl. ebd.:318). In den Vermittlungsprozessen werden unterschiedliche interkulturelle Vermittler und Vermittlungssituationen unterschieden (vgl. ebd.:318). Es sei hier angemerkt, dass beim literarischen Übersetzen solche Vermittlungsinstanzen bzw. -figuren wie Übersetzer, Verleger, Dramaturgen und Schriftsteller sowie deren interkulturelle Interaktion für das sprachliche, symbolische bzw. gestische (im Falle der Theaterstücke) Übersetzen des Werkes eine zentrale Rolle spielen. Ebenso wichtig erscheint auf der Rezeptionsebene des interkulturellen Transfers die Interaktion von Kritikern und dem Publikum der Zielkultur, die „das Sinnpotential des Werkes aus ihrer eigenen kulturspezifischen Perspektive heraus ausfüllen“ (vgl. ebd.:319). Wagner (2012) unternimmt den Versuch, das transdisziplinäre Konzept zu erkunden. Kulturelle Übersetzung konzipiert sie als eine metaphorische Ausweitung des Übersetzungsbegriffs, als „die Übertragung von Vorstellungsinhalten, Werten, Denkmustern, Verhaltensmustern und Praktiken eines kulturellen Kontexts in einen anderen“ (Wagner 2012:30). Es ist unstrittig, dass der dynamische Kulturtransfer nicht einseitig ist, sondern sich durch gegenseitige Durchdringung der beiden Kulturen auszeichnet.

Im engeren Sinne wird das Konzept des Kulturtransfers in der Translationswissenschaft gebraucht und als Vermittlung von Informationen über eine fremde Kultur verstanden (vgl. Sulikowska-Fajfer 2016:146). In Bezug auf Übersetzung der Kultur ist Koller (2001) eine „Kultur des Übersetzens“ wichtig, welche

„die Kulturbarriere überwindet, aber nicht, indem sie die Barriere plattwalzt, und auch nicht, indem sie das Fremde, das Andere zum Unverständlichen und damit Nicht-Vermittelten macht, sondern indem sie einen [...] von Respekt geleiteten Zugang zum Fremden ermöglicht, der das Andere in seiner Andersheit kommuniziert.“ (Koller 2001:129)

Beim kulturellen Transfer ginge es im Vergleich zum sprachlichen Transfer weder um ein Ersetzen der einen Kultur durch eine andere noch um eine bloße Übermittlung der Informationen ohne Rücksicht auf das Wissen der Zielrezipienten (vgl. ebd.:146f.). Die Vertreter der funktionalen Übersetzungstheorie (Reiß/Vermeer 1984, Nord 2014) betrachten die Übersetzung als kulturellen Prozess aus der Perspektive des zielkulturellen Empfängerkreises. Sie orientieren sich an den pragmatischen Erwartungen und am sozio-kulturellen Wissenshintergrund des zielkulturellen Adressaten. Nach

Vermeer (1986) kann das Translat zum Element der Zielkultur erst dann werden, wenn ein Phänomen aus seinen alten kulturellen Verknüpfungen gelöst und in neue, zielkulturelle Verknüpfungen „eingepflanzt“ wird (vgl. Vermeer 1986:34).

Zur Verdeutlichung des Funktionalen Übersetzens als zielgerichtete Handlung beim Überwinden von Sprach- und Kulturbarrieren hat Nord (2014) ein „Hürdenmodell“ entworfen, „das die Zielkultur und die in ihr herrschenden Bedingungen wirklich ernst nimmt“ (Nord 2010:84). Dieses Modell sieht vor, dass man „über die Sprach- und Kulturhürde springt, um sich dann in der Zielkultur die Maßstäbe für die zu produzierende Übersetzung zu suchen“ (ebd.:84). Anhand der Metapher eines Hürden-Sprungs kann der Übersetzungsvorgang als Kulturtransfer beschrieben werden. Die „Kultur-Hürde“ kann übersprungen werden, indem man sich auf das Phänomen der Intertextualität stützt und sich in der Zielkultur nach Vorbildern umschauf (vgl. Nord 2010:85f.). Das Konzept ist mit dem Bild der „Neueinpflanzung“ von Vermeer (1986) vergleichbar:

„Wenn also ein übersetzter Text in das zielkulturelle Textrepertoire kommt, tritt er in Beziehung mit den dort bereits vorhandenen Texten – den „originalen“ und den übersetzten. Und er muss dort seinen Platz finden.“ (Nord 2010:86)

Die „Neueinpflanzung“ des Ausgangstextes (AT) bei der Übersetzung in die Zielkultur versteht Hennecke (2015) als „Herstellung von *kultureller Kohärenz*“ (vgl. Hennecke 2015:217, Kursivschreibung übernommen aus Original). Für das Zustandekommen der kulturellen Kohärenz, konzeptionell als Textdimension aufgefasst, ist neben der Korrelation der textinternen Faktoren mit den textexternen pragmatischen Faktoren (Zeit, Raum, Ort, Sender und Empfänger) auch „die Konstellation dieser Faktoren im konkreten und spezifischen kulturellen Wirklichkeitsmodell der jeweiligen Rezipienten“ (Hennecke 2015:217) zu berücksichtigen. In Anlehnung an die Definition von Kultur als Zeichensystem von Posner (1991:53f.) fasst Hennecke (2015) Textverstehen als „*Dekodierung von Kultur*“ auf (Hennecke 2015:221, Kursivschreibung übernommen aus Original). Sie modelliert das Zustandekommen der kulturellen Kohärenz von Texten analog: Materiale, soziale und mentale Dimensionen sind auch für das sprachliche Handeln mit Texten untrennbar miteinander verbunden, die kulturelle Kohärenz eines Textes ist an die Herstellung einer semantischen (textinternen) und einer pragmatischen Kohärenz gebunden (vgl. ebd.:221). Die drei Dimensionen sind Voraussetzung für das Verstehen der Textbotschaft: Die Textbotschaft ergibt sich nicht nur auf der Ebene der textinternen Kohärenz oder auf der Ebene der pragmatischen Kohärenz, sondern „nur durch den Bezug auf die Gesamtheit aller herrschenden Codes, d. h. die Mentalität einer Kultur- und Sprachgemeinschaft, mit allen gültigen Normen und Werten“ (ebd.:221). Diese Schlussfolgerung korreliert auch mit Bachmann-Medicks (2009) These über kulturelle Bedeutungen, die „niemals aus einzelnen Textelementen, Schlüsselbegriffen oder Symbolen zu erschließen sind, sondern erst aus den umfassenderen Bezügen auf ihre soziale Verwendung und kulturelle Selbstausslegung“ (Bachmann-Medick 2009:242f.). Ich schließe mich den beiden Meinungen an und berücksichtige diese beim Modellieren des Kulturtransfers im Rahmen der literarischen Übersetzung aus kognitiv-kommunikativer Sicht.

4. Modell des Kulturtransfers im Rahmen der literarischen Übersetzung aus kognitiv-kommunikativer Sicht

Unter dem Kulturtransfer wird in dieser Studie die Wiedergabe von kulturspezifischen Bedeutungen des Ausgangstextes durch die Projektion auf das zielkulturelle Wirklichkeitsmodell im Zieltext verstanden.

Der Kulturtransfer aus kognitiv-kommunikativer Sicht wird methodologisch in Anlehnung an Andriienko (2017) mit dem Konzept der Translation als kognitiv-kommunikative Tätigkeit und mit der Auffassung des literarischen Textes als ein integratives Megakonzept untermauert.

Das Übersetzen als kognitiv-kommunikative Tätigkeit erfolgt in einem dreiphasigen Prozess (vgl. Andriienko 2017:140). Dieser lässt sich wie folgt beschreiben: in der ersten Phase wird das

Megakonzept des Ausgangstextes (AT) interpretiert, in der zweiten Phase wird das Megakonzept des Zieltextes (ZT) modelliert und in der dritten Phase kommt es schon zu seiner Vertextung in der Zielsprache (ZS).

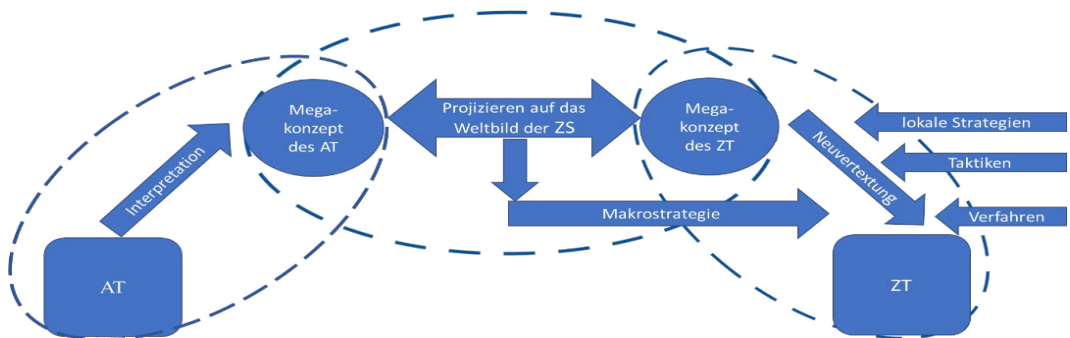


Abb. 1: Modell des Kulturtransfers aus kognitiv-kommunikativer Sicht

In der ersten Phase wird das integrative Megakonzept des literarischen Textes umrissen. Dafür wird die Methode des Schichtmodells des Konzeptes gewählt (vgl. Andriienko 2017:141). Das Megakonzept des literarischen Textes wird als eine hierarchische Struktur aufgefasst, die aus drei Schichten besteht: einer *begrifflichen*, einer *bildlichen* und einer *wertenden*. In einer früheren Studie wurde die Hypothese entwickelt und an einem Textbeispiel bewiesen, dass sich kulturelle Bedeutungen in allen Schichten des integrativen Megakonzeptes erschließen lassen (Liashenko 2021). Die *begriffliche* Schicht des integrativen Megakonzeptes bilden inhaltliche Informationen im literarischen Text, die sich auf Sujet und Komposition, auf Figuren und deren demografische Charakteristika beziehen. Kulturelle Informationen in der begrifflichen Schicht werden durch die Analyse der denotativen Bedeutungen lexikalischer Marker im Text erschlossen, die sich auf die Kategorien „Mensch“, „Zeit“ und „Ort“ beziehen: Antroponyme, Toponyme, Realienbezeichnungen, Historizismen, archaische Lexik und Dialektismen u.a. Die *bildliche* Schicht des Megakonzeptes wird durch verschiedene Bilder als sprachlich kodierte Weltbilder konstituiert. Sprachlich-semantische (Phraseologismen, Idiome, Symbole, Sinnsprüche) und sprachlich-stilistische Bilder (Tropen und Figuren) im Text als Produkte des bildhaften und bildlichen Denkens der Vertreter einer Sprach- und Kulturgemeinschaft spiegeln deren Interpretation der objektiven Wirklichkeit wider. Kulturelle Informationen in der bildlichen Schicht werden durch die Analyse konzeptueller Metaphern erschlossen. Die *wertende* Schicht des Megakonzeptes umfasst mehrere Komponenten: Ideengehalt und rekonstruierte axiologische Werte im literarischen Text; gesellschaftlich-politischen Wert und ästhetischen Wert. Bei der Analyse von kulturellen Informationen wird der Fokus auf rekonstruierte axiologische Werte im literarischen Text gerichtet. Diese Informationen werden durch die Analyse impliziter und expliziter Bewertungshandlungen der axiologischen Textstruktur erschlossen. In Anlehnung an Winko (1991) werden Bewertungshandlungen auf zwei Ebenen unterschieden: fiktionale Wertzusammenhänge auf der Figurenebene und nicht-fiktionale Wertzusammenhänge, s. g. „axiologische Werte zweiter Ordnung“, die „dem Text selbst“ und nicht seinen Figuren zugeschrieben werden können“ (Winko 1991:182). Im Falle der fiktionalen Bewertungshandlungen geht es um die von einer Figur geäußerten Werturteile und die offene bzw. verdeckte Beurteilung von Figuren, Handlungsweisen oder Zuständen von einer Erzählerinstanz im Text. In literarischen Texten kommen auch verschiedene Arten wertenden Handelns und Präferenzverhaltens in Form einer Beschreibung von Wertungen vor, bspw. die von Figuren vollzogenen Akte des Vorziehens oder Ablehnens (vgl. ebd.:179). Die

fiktionalen Wertzusammenhänge bilden eine gewisse Materialbasis für axiologische Werte auf der Ebene „des Textes selbst“. Die Rekonstruktionen der Werte zweiter Ordnung weisen einen interpretativen Status auf. Während fiktionale Bewertungshandlungen auf der Textoberfläche sprachlich geäußert oder sprachlich vermittelt werden, sind Bewertungshandlungen auf der Ebene des Textes ausschließlich implizit. Das sind implizite und verdeckte Bewertungen, zu deren Entschlüsselung eine Reihe von kotextuellen und kontextuellen Informationen zu beachten sind (vgl. ebd.:182f.). Bewertungshandlungen auf dieser Ebene sind nicht mehr fiktional: „Die Wertungen bedienen sich der fiktiven Objekte als Beispiele, um Werte zu veranschaulichen, die in der Realität gelten sollen“ (ebd.:185). Die axiologischen Werte im Text können durch axiologische Lexik, darunter Namen von Konzepten und deskriptiv-bewertende Lexeme; Aussagen mit dem Charakter der Sinnsprüche und der debitiven Modalität; Wiederholungen u. a. verbalisiert werden.

In der zweiten Phase werden die kulturellen Informationen, die im Rahmen der drei Schichten des Megakonzeptes des Originals erschlossen wurden, auf das Weltbild der zielsprachlichen Sprach- und Kulturgemeinschaft projiziert. Dieses Projizieren ermöglicht es, Gemeinsamkeiten und Differenzen in Bezug auf kulturelle Informationen und deren wertenden Interpretationen festzustellen und somit das ideelle Megakonzept des Zieltextes zu modellieren. In dieser Phase wird auch die Makrostrategie als mentales Programm der Vorgehensweise des Übersetzers für die Neugestaltung des Megakonzeptes des Ausgangstextes als Ganzes bestimmt.

In der dritten Phase werden lokale Strategien, ihnen untergeordnete Taktiken und Übersetzungsverfahren bestimmt, mit deren Hilfe die Komponenten des ideellen Megakonzeptes des Zieltextes, welche kulturelle Informationen enthalten, im Zieltext versprachlicht werden. Unter der lokalen Strategie wird ein mentales Programm zur Wiedergabe des konzeptuellen Sinns eines Textabschnitts verstanden, welcher ein konkretes Übersetzungsproblem bei der Wiedergabe kulturspezifischer Informationen enthält. Um die lokale Strategie zu realisieren, können die Übersetzenden unter verschiedenen Taktiken wählen. Die Taktik ist hier als bestimmte Art u. Weise des Vorgehens gemeint, die durch die kommunikative Absicht bedingt wird. Je nachdem, ob inhaltliche, pragmatische oder formelle Aspekte der kulturspezifischen sprachlichen Einheiten des Ausgangstextes im Zieltext wiederzugeben sind, werden entsprechende Taktiken eingesetzt. Während Strategien und Taktiken zu den mentalen Operationen gehören, werden Übersetzungsverfahren als Entscheidungen des Übersetzers aufgefasst, welche die Wahl einer zielsprachlichen Einheit im Rahmen der entsprechenden lokalen Strategie und der Taktik ergeben. Die Übersetzungsverfahren sind Mittel der sprachlichen Realisierung im Zieltext.

Bei der Wiedergabe bspw. einer kulturspezifischen Realienbezeichnung kann man sich an dem sprachlichen und konzeptuellen Wirklichkeitsmodell der ausgangssprachlichen Sprach- und Kulturgemeinschaft orientieren und verfremdend übersetzen. Die lokale Strategie der Verfremdung kann durch verschiedene Taktiken realisiert werden, die die Wiedergabe von formellen Aspekten der Realienbezeichnung in der Zielsprache beabsichtigen: a) vollständige Beibehaltung der ausgangssprachlichen Form (Übersetzungsverfahren Übernahme als Zitatwort), ohne Wiedergabe des Sinns oder mit entsprechenden Kommentaren direkt im Text bzw. Erläuterungen mit Hilfe der Editionstechniken; b) Wiedergabe durch Anpassung der Schreibweise (Transliteration) oder des Lautbildes (Transkription) der Realienbezeichnung, diese können wiederum durch Kommentare oder Erläuterungen begleitet werden; c) Wiedergabe der inneren Form der Realienbezeichnung (Claque bzw. morphemgetreue Nachprägung). Die Realienbezeichnung kann mit der Orientierung am sprachlichen und konzeptuellen Wirklichkeitsmodell der zielsprachlichen Sprach- und Kulturgemeinschaft wiedergegeben werden, so geht es in diesem Fall um die Strategie der Einbürgerung. Dabei können die Taktiken der Wiedergabe von inhaltlichen und pragmatischen Aspekten der Realienbezeichnung eingesetzt werden: a) Wiedergabe denotativer / signifikanter Bedeutung (Übersetzungsverfahren Umschreibung / Paraphrase / Explikation), b) Wiedergabe konnotativer / pragmatischer Bedeutung (Ersetzung / Analogieverwendung / Adaptation). Wenn man sich aber bei der Wiedergabe der Realienbezeichnung auf die universellen, für die beiden Sprach- und Kulturgemeinschaft gemeinsamen kognitiven Strukturen stützt, kann man von der Strategie der Neutralisation der Kulturspezifik sprechen. Diese

lokale Strategie wird mit Hilfe der Taktik der Wiedergabe der denotativen Hauptbedeutung, des s. g. Archisems, und mit Hilfe des Übersetzungsverfahrens Generalisierung bzw. Umschreibung realisiert.

5. Fazit

In diesem Beitrag wurde zunächst gezeigt, dass trotz dem allgemeinen Konsens über die kulturelle Bedingtheit des translatorischen Handelns immer noch keine differenzierten translatorischen Kultur- und Kulturtransferdefinitionen in der modernen Translationswissenschaft entwickelt wurden. Hier wurde eine Definition des Kulturbegriffs vorgeschlagen, die auf Translation als Kulturtransfer eingeschränkt ist und das kulturelle Hintergrundwissen der Übersetzenden modellieren kann. Eine wichtige Voraussetzung für die Dekodierung der Kultur im Ausgangstext, anders gesagt für das Erfassen von konkreten Manifestierungen des holistischen Kultursystems auf der Textebene und für deren adäquate Wiedergabe im Zieltext, ist der Bezug auf die Wirklichkeitsmodelle der beiden Sprach- und Kulturgemeinschaften.

Für den Kulturtransfer, in dieser Studie als Wiedergabe von kulturspezifischen Bedeutungen des Ausgangstextes durch die Projektion auf das zielkulturelle Wirklichkeitsmodell im Zieltext verstanden, wurde ein Modell skizziert, welches eine kognitive Sicht auf das Problem bietet. Ein literarischer Text wird als eine ästhetisch bedingte kognitiv-semiotische Struktur gedeutet, als Megakonzept mit Schichten. Im Rahmen des kognitiv-kommunikativen Ansatzes wird literarisches Übersetzen als dreiphasiger Prozess mit der Interpretation des Megakonzeptes des Ausgangstextes, dem Modellieren des Megakonzeptes des Zieltextes und mit seiner Vertextung in der Zielsprache aufgefasst.

Beim Kulturtransfer sind kulturelle Bedeutungen in einer begrifflichen, bildlichen und werten- den Schicht des integrativen Megakonzeptes des literarischen Textes zu erschließen. Das Projizieren von in der ersten Phase gewonnenen kulturellen Informationen auf das Weltbild der zielsprachlichen Sprach- und Kulturgemeinschaft ergibt das ideelle Megakonzept des Zieltextes. Dabei gewinnt man eine Vorstellung von der Makrostrategie als mentales Programm der Vorgehensweise des Übersetzers für die Neugestaltung des Megakonzeptes des Ausgangstextes als Ganzes. In der Phase der Vertextung des ideellen Megakonzeptes des Zieltextes werden lokale Strategien, ihnen untergeordnete Taktiken und Übersetzungsverfahren eingesetzt, deren Auswahl durch das jeweilige Übersetzungsproblem und durch die kommunikative Absicht bei der Wiedergabe kulturspezifischer Bedeutungen bedingt ist.

Für die praktische Implikation des Modells des Kulturtransfers aus kognitiv-kommunikativer Sicht sind allerdings noch weitere Untersuchungen im Bereich der literarischen Übersetzung notwendig, um eine breitere Basis zu schaffen. Es wäre aufschlussreich, an konkreten Texten explizite und implizite Ausprägungen der Kultur auf der Textebene herauszufinden. Es gilt Wege aus kognitiver Sicht aufzuzeigen, wie kulturelle Bedeutungen im Zieltext wiedergegeben werden können, indem man Strategien, Taktiken und Übersetzungsverfahren zur Überbrückung der Unterschiede zwischen den sprachlichen und kognitiven Weltbildern der ausgangssprachlichen und zielsprachlichen Sprach- und Kulturgemeinschaften erforscht.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur:

ALBRECHT, Jörn (2017): Kultur und Kulturwissenschaft. Ihre Bedeutung für die Translationswissenschaft und für die Translationspraxis. In: HELLER, Lavinia (Hrsg.): *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verhältnis*. Bielefeld, S. 65–91.

ANDRIENKO, Tetiana (2017): *Stratehii v interaktsiinii modeli perekladu (na materialii perekladu anhlomovnykh prozovnykh ta dramaturhichnykh tvoriv ukrainskoiu ta rosiiskoiu)*. D.Sc. Dissertation. Kyjivskyj nacionalnyj universytet imeni Tarasa Shevchenka. Kyiv.

- BACHMANN-MEDICK, Doris (2009): *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg.
- DENGSCHERZ, Sabine (2018): Kampf der Kulturbegriffe? Eine Fallstudie zum wissenschaftlichen Schreiben über „Kultur“ im BA-Studium „Transkulturelle Kommunikation“. In: *HERMES – Journal of Language and Communication in Business*, Nr. 58, S. 231–256. Zugänglich unter: <https://tidsskrift.dk/her/article/view/111688/160685> [07. 02. 2023].
- FLOROS, Georgios (2003): *Kulturelle Konstellationen in Texten: Zur Beschreibung und Übersetzung von Kultur in Texten*. Tübingen.
- GÖHRING, Heinz (2006): Interkulturelle Kommunikation. In: SNELL-HORNBY, Mary / HÖNIG, Hans G. / KUSSMAUL, Paul / SCHMITT, Peter A. (Hrsg.): *Handbuch Translation*. 2. Aufl. Tübingen, S. 112–115.
- HENNECKE, Angelika (2015): Kulturelle Kohärenz als Textdimension: konzeptionelle Überlegungen und praktische Implikationen für das Übersetzen. In: *Lebende Sprachen*, 60/2, S. 212–232. Zugänglich unter: <https://doi.org/10.1515/les-2015-0011> [07.02.2023].
- KOLLER, Werner (2002): Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung – in den 70er-Jahren und heute. In: THOME, Gisela / GIEHL, Claudia / GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrum (Hrsg.): *Kultur und Übersetzung, Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. (= Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2/2001). Tübingen, S. 115–130.
- LIASHENKO, Tetiana (2021): Zur Erschließung von Kultur in literarischen Texten aus translationsrelevanter Sicht (am Beispiel der deutschen Übersetzung der Erzählung ‚Таку вже Бог долю судив‘ von Mychajlyna Roschkewytsch). In: *Linguistische Treffen in Wrocław*, 20/2, Wrocław, S. 121–131. Zugänglich unter: <https://doi.org/10.23817/lingtreff.20-7> [07.02.2023].
- MUDERSBACH, Klaus (2002): Kultur braucht Übersetzung. Übersetzung braucht Kultur. (Modell und Methode). In: THOME, Gisela / GIEHL, Claudia / GERZYMISCH-ARBOGAST, Heidrum (Hrsg.): *Kultur und Übersetzung, Methodologische Probleme des Kulturtransfers*. (= Jahrbuch Übersetzen und Dolmetschen. 2/2001). Tübingen, S. 169–225.
- NORD, Christiane (2010): *Fertigkeit Übersetzen. Ein Kurs zum Übersetzenlehren und -lernen*. Berlin.
- NORD, Christiane (2014): *Hürden-Sprünge. Ein Plädoyer für mehr Mut beim Übersetzen*. Berlin.
- NÜNNING, Ansgar / NÜNNING, Vera (2008): *Einführung in die Kulturwissenschaften: Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven*. Stuttgart; Weimar.
- POSNER, Roland (1991): Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe. In: ASSMANN, Aleida / HARTH, Dietrich (Hrsg.): *Kultur als Lebenswelt und Monument*. Frankfurt am Main, S. 37–74.
- PRUNČ, Erich (2002): *Einführung in die Translationswissenschaft, Bd. 1: Orientierungsrahmen. 2., erweiterte und verbesserte Auflage*. Graz.
- REISS, Katharina / VERMEER, Hans J. (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (= Linguistische Arbeiten 147). Tübingen.
- SNELL-HORNBY, Mary (1988): *Translation Studies. An Integrated Approach*. Amsterdam; Philadelphia.
- SULIKOWSKA-FAJFER, Joanna (2016): Der Kulturtransfer am Beispiel der deutschen Übersetzung des Romans ‚Jak zostałem pisarzem (próba autobiografii intelektualnej)‘ von Andrzej Stasiuk. In: FRIESS, Nina / LENZ, Gunnar / MARTIN, Erik (Hrsg.): *Grenzräume – Grenzbewegungen. Ergebnisse der Arbeitstreffen des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft Basel 2013, Frankfurt (Oder) und Štubice 2014*, Bd. 1, Potsdam, S. 143–158.
- VERMEER, Hans J. (1986): Übersetzen als kultureller Transfer. In: SNELL-HORNBY, Mary (Hrsg.): *Übersetzungswissenschaft – eine Neuorientierung. Zur Integration von Theorie und Praxis*. Tübingen, S. 30–53.
- WAGNER, Birgit (2012): Kulturelle Übersetzung. Erkundungen über ein wanderndes Konzept. In: BABKA, Anna / MALLE, Julia / SCHMIDT, Matthias (Hrsg.): *Dritte Räume. Homi K. Bhabhas Kulturtheorie. Kritik. Anwendung. Reflexion*. Wien; Berlin, S. 29–42.
- WINKO, Simone (1991): *Wertungen und Werte in Texten. Axiologische Grundlagen und literaturwissenschaftliches Rekonstruktionsverfahren*. Braunschweig.

ZORIVCHAK, Roksolana (2007). Ukrayinskyi khudozhniy pereklad yak nacyetvorchyj chynnyk [Ukrainian Literary Translation as a Nation-building Factor]. In: *Zarubizhna literatura*, Nr. 14, S. 1–5.

Zu den Sprechpositionen in den früheren lyrischen Texten von Marie Therese von Artner

Ingrid PUCHALOVÁ

Abstract

On self-image in the lyrical texts of Marie Therese von Artner

Marie Therese von Artner, born in 1772, is one of the almost forgotten German authors born in what is now Slovakia, which at the time was Upper Hungary. She was interested in various aspects of the social and political upheavals in the Habsburg Monarchy and in Europe around 1800, especially the everyday reality of women's lives. Against the background of contemporary socio-historical conditions, this study examines the self-image of the author, who lived and worked on the periphery of cultural centres and whose writing was determined by her personal artistic ambitions and the literary trends of the time.

Keywords: Marie Therese von Artner, self-image, female literature, lyrical I, speaking instance

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0005

Contact: Pavol Jozef Šafárik University in Košice, ingrid.puchalova@upjs.sk

1. Einleitung

[...] *im Dunkeln des Hauses, nur vom Zufall gepflanzt und vom Thau des Himmels genährt*[...] Mit diesen Worten artikuliert die auf dem Gebiet der heutigen Slowakei geborene, deutschschreibende Autorin Marie Therese von Artner (1772–1829) ihre Lebenssituation als Autorin und Frau. Zu Lebzeiten war Artner eine angesehene Schriftstellerin, nach ihrem Tod ist sie in Vergessenheit geraten. Obwohl sie zur ersten großen Generation schreibender Frauen in Österreich zählte, blieb sie von der Literaturforschung vernachlässigt. Sie taucht in heutigen deutschen Literaturlexika kaum auf. Die einzige Ausnahme stellt das ‚Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramati von Autorinnen (1730–1900)‘ dar. Das Verschwinden einer Person aus dem kulturellen Gedächtnis im Laufe der Literaturgeschichte ist heute relativ gut bekannt.

Vor dem Hintergrund der neuesten Methodenvielfalt, die sich im Rahmen der Literaturforschung in den letzten Jahrzehnten beobachten lässt, soll die Studie einen Beitrag zur Neuentdeckung der Autorin und ihrer lyrischen Produktion leisten. Dabei soll geklärt werden, wie die Sprechposition in Artners lyrischen Texten entworfen wird. In den nächsten Schritten werden die entworfenen Relationen zwischen der weiblichen Dichterpersönlichkeit der Autorin und der damaligen Gesellschaft analysiert.

Gleichzeitig sollte erwähnt werden, dass viele der Texte Artners inhaltlich schwer verständlich sind und auch syntaktisch teilweise nur mit Mühe entschlüsselt werden können. Es darf nicht außer Acht bleiben, dass Artners Texte aus einer zurückliegenden Epoche allein durch ihren zeitlichen und räumlichen Abstand zur Gegenwart in inhaltlicher, formaler und sprachlicher Hinsicht fremd geworden sind.

2. Zur Autorin¹

Therese von Artner wurde am 19. April 1772 in Schintau/Šintava als älteste Tochter eines Ödenburger Offiziers geboren. Sie entstammte einer adeligen protestantischen Familie. Als Therese 9 Jahre alt war, zog die Familie nach Ödenburg Sopron, wo sie bis 1796 lebte. Die Eltern legten großen Wert darauf, dass ihre Tochter eine sorgfältige Erziehung genoss. Ihr wurde Unterricht in Religion, Schreiben, Briefstil, Zeichnen und Geographie erteilt. Ebenfalls durfte sie eine Zeit lang an Musik- und Zeichenunterricht teilnehmen. Artner verfügte über Grundkenntnisse im Französischen und im Selbststudium eignete sie sich die italienische Sprache an. Ihre Bildung vervollständigte sie ferner durch ihre Freundschaft mit der Arztochter Doris von Conrad. Bei ihr lernte sie Marianne Neumann von Meißenthal kennen.

Seit ihrer frühen Jugend zeigte Artner ein großes Interesse an Literatur. Besondere Vorliebe pflegte sie für Klopstock, Milton, Voltaire und Homer. Ihre erste literarische Arbeit am Epos ‚Conrad der Hohenstaufe‘ begann sie mit 16 Jahren. „[...] ist alles dies umsonst und vollende ich dies Werk nicht, so mag ich nicht leben“ (zit. nach Schindel 1823:19). Mit diesen Worten artikuliert sie ihr Befinden während ihrer ersten literarischen Produktion, die sie mit großem Eifer begann. Die kurze Aussage – lieber tot sein als die Arbeit am Kunstwerk nicht vollenden zu können – reflektiert sehr intensiv die existentielle Bedeutung der literarischen Tätigkeit für die junge Autorin. Ihre Besessenheit steht auch im Blickpunkt dieser Studie. Mit viel Fleiß strebte Artner nach einer hohen Dichtung.

„Mit unbeschreiblicher Mühe sammelte sie die geschichtlichen Materialien; oft fand sie wohl Lücken, doch die ungemainen Anstrengungen ermüdeten ihren Eifer nicht, denn oft rief sie bei sich selbst aus: ‚ist alles dies umsonst und vollende ich dies Werk nicht, so mag ich nicht leben‘ – Nachdem sie den Plan bis zur Hälfte durchgeführt hatte, schritt sie nun zur Ausführung, die für sie genussreicher war. Mit unermüdetem Fleiße brachte sie 4 Jahre mit dieser Arbeit zu, und setzte sie bis zum vierzehnten Gesange fort, je weiter sie aber vorrückte, so deutlicher fühlte sie der Anlage, und wie wenig sie die Bildung des Hexameters gekannt. Mit unendlichem Schmerz gab sie ihre Lieblingsidee auf.“ (Schindel 1823:19)

1880 veröffentlichte Therese von Artner in Jena zusammen mit ihrer Jugendfreundin Marianne Neumann von Meißenthal die Gedichtsammlung ‚Feldblumen auf Ungarns Fluren gesammelt von Nina und Theone‘,² die 1808 nachgedruckt wurde. Ganz im Sinne der leidenschaftslosen und auf den Verstand gezielten Aufklärung, zeichnen sich diese, während der napoleonischen Züge entstandenen Gedichte, durch lebhaft vaterländische Empfindung der beiden Autorinnen aus. Tugend, Wahrheit, Vaterland, Freundschaft, aber auch der Mensch und seine Beziehung zu Leben und Kunst stellen Themen dieses ersten Bandes dar.

¹ Einige grundlegende Aussagen zu Herkunft, sozialem Status, Schreibmotivation, Arbeitsweise und Selbstbild von Therese von Artner lässt die biografische Skizze im Schindel-Lexikon ‚Die deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts‘ (1823) zu.

² Das Erscheinen der *Feldblumen*-Sammlung beachtet tatsächlich auch die deutsche Literaturkritik. Im Dezember 1800 veröffentlicht die Allgemeine Literatur-Zeitung eine positive Rezension. Auch dann, wenn man auf den Umstand: dass diese Gedichte nicht nur von Frauenzimmern, sondern auch von Ausländerinnen stammten, keine Rücksicht nehmen wollte, – auch dann wenn der bescheidene Ton des Vorberichts keiner Empfehlung diene – auch dann würde jeder billige Leser hoffentlich bekennen, dass er viele dieser Gesänge mit Vergnügen gelesen habe; würde den Verfasserinnen im Ganzen ein feines Gefühl, einen edlen Ausdruck desselben, eine größtentheils glückliche Wahl der Gegenstände, und nicht selten auch eine neue Ansicht derselben zugestehen, und eben deshalb zur weiteren weitem Ausbildung ihres dichterischen Talents, als zum Aufhören ermahnen. (ALZ 1800, Bd.4, 726–727)

In ihrer früheren Schaffensperiode stand Therese von Artner vor allem unter österreichischem Einfluss. Anregungen empfand sie aber auch von Klopstock und dem Göttinger Kreis. Im Jahr 1803 besuchte Therese ihre Schwester Charlotte in Freiburg im Breisgau, wo sie mit dem Philosophen und Schriftsteller Johann Georg Jacobi (1740–1814) und seinen Freunden Bekanntschaft schloss. Jacobi war ein einflussreicher kultureller und politischer Kommentator, der während seines langen Lebens viel zur Gestaltung der öffentlichen Meinung gebildeter Kreise beitrug. Er wurde zum Förderer von Artner. Zu den von Klopstock und dem Göttinger Kreis empfangenen Anregungen erhielt die Autorin auch von der Weimarer Klassik literarische Impulse und begeisterte sich für Schiller und Goethe.

*Du mit heiterem Ton, und mit der Leyer; die
Keine Kunst dir zu stimmen wies,
Du willst singen dem Volk, welchem ein Klopstock sang
Welchem Göthe und Schiller singt:* (Nina und Theone 1800:13–14)

Während dieser Zeit entstanden auch die in ihrem Stil und Inhalt von Jacobi beeinflussten ‚Neueren Gedichte von Theone‘, die Therese von Artner kurz vor ihrer Rückkehr von Ödenburg nach Tübingen schickte, wo sie 1806 unter ihrem Pseudonym *Theone* erschien. Es folgten zahlreiche Veröffentlichungen von Gedichten in Zeitschriften wie ‚Aglaja‘, ‚Minerva‘ und ‚Jacobis Iris‘.

Zum engen Freundeskreis von Maria Therese von Artner gehörte auch die sieben Jahre jüngere, ebenfalls literarisch interessierte Gräfin Maria von Zay (1779–1842). In den Jahren 1806 bis 1815 lebte Artner auf den Schlössern Buscan und Zay-Ugroc der Familie Zay. Zur Zeit des Wiener Kongresses hielten sich die beiden Freundinnen in Wien auf, wo sie Bekanntschaft mit der Schriftstellerin Caroline Pichler machten. Beide waren regelmäßige Gäste in Pichlers literarischem Salon, wo Therese von Artner auch Freundschaft mit Franz Grillparzer schloss und wo Friedrich Schlegel und viele andere große Schriftsteller der damaligen Zeit verkehrten. Nach dem Modell des Wiener Salons der Caroline Pichler gründeten Artner und die Gräfin von Zay einen literarischen Salon in Ödenburg/Sopron und auf den Schlössern Buscan und Zay-Ugroc, wo Therese von Artner ein hohes Ansehen genoss.

In ihrer späteren Schaffensperiode trat die Autorin auch vermehrt als Dramatikerin hervor. Ihre Tragödie ‚Die That‘ (1817) widmete sie ihrer Freundin Maria von Zay, wie auch mehrere ihrer Gedichte. Artner setzt sich mit der Frage des menschlichen Schicksals auseinander und versteht es als Macht und Pflicht. Die Tragödie wurde 1813 in Wien uraufgeführt.

Ihre letzten Jahre verbrachte Therese von Artner bei ihrer Schwester Wilhelmine Romano in Agram, dem heutigen Zagreb. Dort schrieb sie ihre historischen Dramen, die den Bezug zur slawischen Geschichte aufweisen. Im Drama ‚Rogneda und Wladimir‘ (1828) greift sie zum geschichtlichen Thema der Einführung des Christentums in Russland und zur Geschichte des Zaren Wladimir und seiner geschiedenen Frau Rogneda. In ‚Stille Größe‘ (1824) entwirft die Autorin ein bürgerlich-bescheidenes Familienbild des Maurers Richard. In Kroatien entstand auch ihr bekanntestes Werk ‚Briefe über einen Theil von Croatien und Italien an Caroline Pichler‘, das 1830 posthum in Pest erschien. Es handelt sich um ein in Briefform konzipiertes Reisebuch, das die von der Schriftstellerin bereisten Orte und Landschaften, ihre Sehenswürdigkeiten und Besonderheiten, aber auch das kulturelle Leben beschreibt.

Zu Lebzeiten gelangte Artner als Autorin zu einer gewissen Bekanntheit. Die moderne germanistische Forschung schenkt der Autorin wenig Aufmerksamkeit. Ihr Name taucht in heutigen deutschen Literaturlexika kaum auf. Wie oben bereits erwähnt, stellt die einzige Ausnahme ‚Das Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)‘ dar. Ihr Name ist aber auch im ‚Lexikon der Schriftsteller Jugoslawiens‘ von 1972 (Baric 2007:57) zu finden, da die Autorin ihre letzten Lebensjahre bei ihrer Schwester Wilhelmine Romano in Agram verbrachte. Die tschechische Germanistin slowakischer Herkunft Viera Glosíková bezeichnet Artner in ihrem ‚Handbuch der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem Gebiet der Slowakei (17.–20. Jahrhundert)‘ als eine der größten Persönlichkeiten, die auf dem Gebiet der heutigen Slowakei geboren wurden (Glosíková 1995:25).

Die hier kurz skizzierte und informative Biografie der Autorin zeugt davon, dass Artner als Tochter eines österreichischen Offiziers durch adelige Abstammung noch mitten in feudalem Umfeld lebte, aus dem sich ihre individuellen Konflikte und Dilemmata ableiten lassen. Ihre schriftstellerischen Ambitionen musste sie gegen den Willen ihrer Mutter durchsetzen. Die nächsten Verwandten repräsentierten *jenen gesellschaftlichen mainstream*, der ernsthaftes weibliches Schreiben ablehnte (Birgfeld 2012:598).

„Diese Beschäftigungsweise [Schreiben] Theresens lag nun freilich nicht im Sinn ihrer guten, ganz für ihr Haus und ihre Familie lebenden Mutter, – nicht als ob sie den Werth höherer Geistesbildung verkannt, oder die Anlagen ihrer Tochter nicht mit Vergnügen bemerkt hätte; aber die häusliche Sphäre, als die Hauptbestimmung des Weibes, im Auge haltend, hielt sie Theresen früh zum Fleiß in weiblichen Beschäftigungen an; sie erlaubte ihr zwar zu lesen und zu schreiben, aber nur in Stunden der Muße, und Therese mochte noch so gedankenvoll bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung sitzen, wurde sie bei dem geringsten ihr erwartenden Geschäft abgerufen.“ (Schindel 1823:19–20).

In diesen Zusammenhängen stellt sich die Frage, inwieweit die geschilderten Fakten für eine Frau um 1800 aus dem niederen Adel, und Schriftstellerin noch dazu, gesellschaftskonform und gewissermaßen normgerecht waren. Seit ihrer Kindheit versuchte Artner auf ihre Art und Weise aus dem festgesetzten Klischee auszubrechen, um ihrer „Berufung“ nachgehen zu können.

„Als sie ihr großes Heldengedicht begann, wollte sie Nacht zu Hülfe nehmen, aber auch diesem Vorsatze widersetzte sich die Mutter, ihr Licht verweigernd; gab aber den dringenden schmeichelnden Bitten Theresens, sie schienen zu bescheiden, wenigstens die übrigen Lichtendchen nehmen zu dürfen, nach; aber diese war nun so eifrig in Sammeln und Sparen, daß die Absicht der Mutter, ihre Tochter von zu angestrengter Arbeit zurückzuhalten, vereitelt wurde.“ (Schindel 1823:19–20).

Nach dem Tod der Mutter, 1796, übernahm die damals 26-jährige Artner sowohl den Haushalt als auch die Aufgabe, sich um ihre Schwestern und ihren Vater zu kümmern. Drei Jahre später starb auch Artners Vater und so lag die volle Verantwortung allein bei ihr. Die Frage ist, verbrachte Artner ein „durchschnittliches“ Leben, ähnlich tausender anderer Frauen oder wagte sie es, ihr Dasein und ihre Existenz nach eigenen Wünschen und Vorstellungen zu gestalten?

Schon die Tatsache, dass die in der Provinz lebende Therese von Artner schriftstellerisch tätig war und ihre Texte veröffentlichte, hebt sie aus der Masse der damals lebenden Frauen und insbesondere der zu ihrer Zeit dominierenden Lebensentwürfe für das weibliche Geschlecht hervor. Das Publizieren von Schriften aus weiblicher Hand besaß nicht nur in der Provinz eine politische Dimension. Die übliche Karriere für Damen aus der Gesellschaftsschicht Therese von Artners umfasste Ehe gefolgt von Mutterschaft. Artners Leben und Karriere stellten auf jeden Fall eine Ausnahme dar und passten keineswegs in die den Frauen ihrer Schicht generell zugewiesenen sowie zugestandenen Lebensentwürfe. Andererseits, sieht man von ihrer Nichtverheiratung ab, lebte die Schriftstellerin relativ konventionell. Diesen Verstoß gegen die allgemeine Gesellschaftsordnung deckte sie ab, indem sie sich nach dem Tod der Mutter um den Haushalt kümmerte und ihre Schwestern aufzog. Bis zu ihrem eigenen Tod leistete Artner ihren Schwestern Beistand. Wegen ihrer jüngsten Schwester zog sie schließlich sogar nach Agram. Artner übte eine Mutterfunktion aus und leistete damit wieder gesellschaftlichen Vorgaben Genüge. Caroline Pichler betrachtete sie als Vertreterin echter Weiblichkeit und rühmte sie für ihre häuslichen Qualitäten und Tugenden.

„Sie war Frau im wahren und höheren Sinne, und darum war ihr Leben und Wirken im Kreise der Ihrigen, in den Mauern ihres Hauses verborgen, und nur zuweilen tönten liebliche Saitenklänge aus diesen stillen Umschränkungen hervor, erfreuten die horchende Welt und machten sie mit dem Daseyn der Sängerin bekannt.“ (Pichler 1844:409)

Pichler sah in der Freundin das Idealbild der Künstlerin verwirklicht. Therese von Artner dürfte der Spagat zwischen professioneller schriftstellerischer Tätigkeit und tugendhaftem häuslich zentriertem Frauendasein einigermaßen gelungen sein.

3. Lyrikkonzepte um 1800

Artners Lyrik entspricht sowohl den Grundbegriffen der Aufklärung als auch der Romantik. Die Zeit um 1800 lässt sich als Epoche des Umbruchs charakterisieren. In allgemeiner Betrachtung kann man feststellen, dass es die Zeit des Übergangs von der Aufklärung zur Romantik war. Literaturtheoretiker Stefan Matuschek unterscheidet im Schlagwort ‚Romantik‘ in Metzler’s Literatur-Lexikon (2007:662–666) auf europäischer Ebene für das 18. und 19. Jahrhundert drei Großepochen: Aufklärung / Romantik / Realismus. Durch die Säkularisierung und Befreiung „des Menschen aus seiner verschuldeten Unmündigkeit“ (Kant 1999:20) ändert sich das Verständnis vom Dichter als aufklärendem Lehrer zum Künstler als einem Genie. Mit Sturm und Drang rückt der Dichter in die Position des gottgleichen Schöpfers. Schon die Schweizer Theoretiker der Empfindsamkeit Johann Jakob Bodmer und Johann Jakob Breitinger bezeichnen den Dichter als „Schöpfer originärer Werke“ (Alt 2007:91). Das seit der Antike verpflichtende Prinzip, dass die Kunst die Natur nachahmt, das Natur-Mimesis-Prinzip, wurde hinfällig. Diese besondere Anerkennung des Dichters führte ab Mitte des 18. Jahrhunderts zu einer stärkeren Betonung von emotionalen Aspekten. Die Befreiung des Dichters ging mit der Befreiung von formalen Zwängen einher. Die Gedichte verbanden sinnliche Selbstvergewisserung mit Formen, die sich der Dichter meistens selbst vorgegeben hatte. Sie stellen Ausdruck seiner dichterischen Individualität dar. Gleichzeitig entwickelte sich eine Kunsttheorie, die so genannte Autonomieästhetik, die Dichtung als autonomen ästhetischen Bereich bestimmte. Die Kunst bezieht sich auf sich selbst, auf das Schöne an sich. Im Sinne der bürgerlichen Gattungstheoretiker wie Johann Gottfried von Herder (1744–1803) oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) ist Lyrik die emotional-subjektive Gattung, in der das Individuum seine Empfindungen und Gefühle zum Ausdruck bringt. Herder bestimmt in seinen etwa 1765 entstandenen ‚Fragmenten einer Abhandlung über die Ode‘ die Lyrik als ursprüngliche Ausdrucksform der Empfindung, die der *Logik des Affekts*, nicht der Vernunft, unterliegt.

„Die Logik des Affekts – man verzeihe mir diesen anscheinenden Widerspruch – ist die kürzeste und schwerste aller Logiken im Reich der Wirklichkeit und Möglichkeit. In ihm empfindet man die sinnlich größte Einheit, ohne sie mit der Uebereinstimmung des Verstandes vergleichen zu können; die wahrste Sinnlichkeit, unter der ein Beweis beinahe bis zum Lächerlichen erniedrigt ist: die rührendste Mannichfaltigkeit ohne Kette des Mathematikers.“ (Herder 1765:73).

Im Mittelpunkt der Überlegungen Hegels zur Lyrik steht das dichterische Subjekt, dessen individuelle Weltansichten sich im Gedicht manifestieren. Elemente der objektiven Wirklichkeit können zu lyrischen Inhalten werden, indem der Dichter sie in ihrer Wirkung auf das Subjekt reflektiert und auch gewissermaßen subjektiviert:

„Denn in der Lyrik ist es eben nicht die objektive Gesamtheit und individuelle Handlung [wie im Epos], sondern das Subjekt als Subjekt, was die Form und den Inhalt abgibt. Dies darf jedoch nicht etwa so verstanden werden, als ob das Individuum, um sich lyrisch äußern zu können, sich von allem und jedem Zusammenhange mit nationalen Interessen und Anschauungen losmachen und formell nur auf seine eigenen Füße stellen müsse. Im Gegenteil, in dieser abstrakten Selbständigkeit würde als Inhalt nur die ganz zufällige und partikuläre Leidenschaft, die Willkür der Begierde und des Beliebens übrigbleiben und die schlechte Querköpfigkeit der Einfälle und bizarre Originalität der Empfindungen ihren unbegrenzten Spielraum gewinnen. Die echte Lyrik hat, wie jede wahre Poesie, den wahren Gehalt der menschlichen Brust auszusprechen. Als lyrischer Inhalt jedoch muß auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, angeschaut, vorgestellt und gedacht erscheinen. Zweitens ferner handelt es sich hier nicht um das bloße Sichäußern des individuellen Inneren, um das erste unmittelbare Wort, welches episch sagt, was die Sache sei, sondern um den kunstreichen, von der zufälligen, gewöhnlichen Äußerung verschiedenen Ausdruck des poetischen Gemüts.“ (Hegel 1993:435–436).

Dieses hegelianische Verständnis der Lyrik als *Kunst des subjektiven Ich-Ausdrucks* hat Rezeption und begriffliche Abgrenzung dieser Gattung noch anhaltend geprägt. Die Annahme einer Identität zwischen Autoren-Ich und dem Ich³ des Gedichtes durchzieht die Literaturgeschichte jedoch bis weit ins 20. Jahrhundert. In der heutigen Literaturwissenschaft besteht weitgehend Einigkeit darüber, dass das Ich eines Gedichts keineswegs der realen Dichterpersönlichkeit entspricht, das Gedicht ist also kein ‚authentischer‘ Ausdruck einer ‚realen‘ Erfahrung der Dichterin oder des Dichters.

3.1. Zur Sprechinstanz bei Therese von Artner

Wie bereits mehrmals erwähnt, wurde die Meinung, Lyrik sei der Ausdruck des inneren Lebens des Subjekts, des Dichters, im Laufe des 19. Jahrhunderts kaum in Frage gestellt. Seit Klopstock wird Lyrik im Sinne von Hegel als ein subjektives Gebilde betrachtet, in dem das in ihr redende Ich für das Persönliche des Dichters gehalten wird.

„Aus der Objektivität des Gegenstandes steigt der Geist in sich selber nieder, schaut in das eigene Bewußtseyn, und giebt dem Bedürfnisse Befriedigung, statt der äußeren Realität der Sache, die Gegenwart und Wirklichkeit derselben im s u b j e k t i v e n Gemüth, in der Erfahrung des Herzens und Reflexion der Vorstellung, und damit den Gehalt und die Thätigkeit des innerlichen Lebens selber darstellig zu machen. Indem nun aber dieß Aussprechen, um nicht der zufällige Ausdruck des Subjektes als solchen seinem unmittelbaren Empfinden und Vorstellen nach zu bleiben, zur Sprache des p o e t i s c h e n Inneren wird, so müssen die Anschauungen und Empfindungen, wie sehr sie auch dem Dichter als einzelнем Individuum eigenthümlich angehören, und er sie als die Seinigen schildert, dennoch eine allgemeine Gültigkeit enthalten, d. h. sie müssen in sich selbst wahrhafte Empfindungen und Betrachtungen seyn, für welche die Poesie nun auch den gemäßen Ausdruck lebendig erfindet und trifft.“ (Hegel 1993:420).

Der Blick auf Artners Lyrik zeigt, dass das Ich in vielen ihrer Gedichte eine zentrale Rolle spielt. Dabei sehen sich ihre Rezipientinnen und Rezipienten in ihrer Poesie häufig einer weiblichen Sprechinstanz gegenüber, unterzeichnet schon dadurch, dass die Autorin ein weibliches Autorpseudonym *Theone* verwendet und sich in den Vorreden ihrer Sammlungen zur Selbstaussage bekennt. Dazu kommt, dass Artners Sprechinstanz in der Regel ohne Exposition eingeführt wird, sehr häufig in keinem zeitlich-räumlichen Kontext verortet wird und meistens auch keine Spezifikation über eine namentliche Benennung erfährt. Das alles verweist direkt auf die Autorin als Sprecherin ihrer Gedichte. Einen ähnlichen Effekt bringt der monologische Charakter ihrer lyrischen Gedichte hervor. In einigen poetischen Texten, wie z. B. ‚An der Gruft meiner Eltern‘ oder ‚An die Musen‘, ‚Nach dem Tod meines Vaters‘, wird die Autorin sogar mit ihrem Pseudonym selbst erwähnt. Im zweiten genannten Gedicht klagt das Ich bei den Töchtern Mnemosynens, den neuen Musen, „Es“ zu vergessen.

*Wie lange weilt, o Töchtern Mnemosynens,
Ihr von mir ferne? Habt Ihr der Freundinn ganz
Vergessen? Scheuchet Euch das blasse*

³ Der Begriff *das lyrische Ich* wird in der heutigen Literaturwissenschaft als vorbelastet und unscharf empfunden. Eingeführt wurde der Begriff 1910 von der Dichterin Margarete Susman, um eine deutlichere Trennung zwischen Autor und sprechender Instanz im lyrischen Text zu schaffen. Demzufolge ist *das lyrische Ich* eher die fiktive Stimme oder der nicht existente Sprecher des Textes. Heutzutage wird der Begriff meist gebraucht, um die Sprechinstanz respektive den Sprecher bei einer Gedichtanalyse zu benennen. Der Begriff hat aber keine Wertung oder übergeordnete Merkmale und Funktionen, die einheitlich erfüllt werden müssten. Von einem *lyrischen Ich* wird gesprochen, auch wenn es nicht in der Ich-Form vorkommt. Dann kann es als neutraler Beobachter auftreten oder die Stimme sein, die uns einen Blick auf eine Situation ermöglicht. Problematisch ist, dass alle lyrischen Texte, die vor 1910 entstanden sind, nicht unbedingt dem Begriff verpflichtet sind und wir, wenn ein *lyrisches Ich* angenommen wird, mitunter die Aussage eines Gedichts verfehlen. Ich verwende in meiner Studie vereinfacht nur den schlichten Begriff des *Ich* oder der *Sprechinstanz*, die neutral im Hinblick auf das sprachliche Medium des Gedichtes sind. Dabei bleibt offen, inwieweit das Ich sich selbst artikuliert und wieweit es andererseits durch ein anderes Subjekt artikuliert worden ist (vgl. Burdorf 1997:182–214).

*Antlitz, das thränende Aug zurücke?
Als noch mein Frühling blühte, als Scherze noch
Um meine Wangen spielten, da kanntet Ihr
Theonen wohl. Vom Arm des besten
Vater umfaßt, war sie kühn und glücklich.* (Theone 1806:77–78)

Auch in ihrem 1818 Caroline Pichler gewidmeten Gedicht ‚Die Rettung‘ verkündet das Ich von Theone:

*Siehe, da wagt' es Theone zu singen das seltn Ereignis
Und auf der Meisterinn Knie legt sie das herzliche Blatt* (Artner 1818:136).

Der Blick auf Artners Lyrik zeigt, dass das Ich in vielen ihrer Gedichte eine zentrale Rolle spielt. Ganz im Sinne ihrer Epoche bringt Artner oft das Privateste, das Allerbeste ihrer menschlichen Gefühlswelt zum Ausdruck. Ihre Dichtung erweckt den Eindruck, als würde sie die poetische Biographie der Autorin entwerfen, die sich aus Biographemen, invarianten Strukturen und Motiven speist. Sie lässt sich sogar als intimes Tagebuch lesen (‚Elegie‘, ‚Nach dem Tode der Mutter im Oktober‘ 1796 [1796], ‚An der Gruft meiner Eltern‘ [1806], ‚Trennung von Bucsan‘ [1806], ‚Abschied vom Vaterhaus‘ [1806]). Die allgemein verbreitete Annahme, dass das Ich die Gedanken und Gefühle des Autors/der Autorin ausdrückt, erfährt meiner Meinung nach schon darin ihre Bestätigung, dass die Texte oft eine gewisse Deckung zwischen dem Geschlecht der Sprechinstanz und dem der Autorin herstellen. Dabei entsteht in Artners Lyrik der Eindruck einer einzigen, in sich geschlossenen lyrischen Person, die der Rezipient durch das Auf und Ab persönlicher Erlebnisse begleitet.

Die Sprechinstanz in Artners Gedichten tritt in mehreren heterogenen weiblichen Rollen auf – etwa die Rolle der jungen Adligen, der Dichterin oder des jungen Mädchens wie im Gedicht ‚Ein kindlicher Dank an Franz II‘ (1792).

*O Franz! Vergiebs der Dankbarkeit,
Wenn Dich ein Mädchen singt;
Wenn sich ein Herz, ganz Dir geweiht,
Zu Deinem Throne schwingt.* (Nina und Theone 1800, Bd. 1:93)

Die Sprechinstanz wendet sich vom gesellschaftlich vorgezeichneten Weg ab und wird aktiv, indem sie ihre Gedanken in einem in Versen verfassten Text formuliert. Das artikulierende Ich mündet in die paradoxe Rolle einer kindlich-weiblichen Sprechinstanz, die das Bild einer liebenden Tochter, die ihren Vater vergöttert, zeichnet und sich nach den *männlichen Heldentaten* sehnt.

*Besäß' ich Männergeist und Kraft,
Längst hätt' ich voll Begier
Zu Deinem Dienst mich aufgeraft
Und dankt' mit Thaten Dir!* (Nina und Theone 1800, Bd. 1:95)

Artners Lyrik charakterisiert die Abwendung vom gesellschaftlich vorgezeichneten Weg der Sprechinstanz. In ihrem 1806 veröffentlichten Gedicht ‚An der Gruft meiner Eltern‘, in dem die Sprechinstanz in relativ komplizierten freien Rhythmen über den Sinn des Lebens grübelt, bekennt sich die Autorin zur Sprecherin ihres Gedichtes und setzt sich mit ihren Todesgedanken und der Nichtigkeit des Daseins auseinander. Der Tod als Übergang von Sein zu Nichtsein ermöglicht der Dichterin die Gestaltung intensiver Gefühle des Ichs, wobei die innere Gewissheit der existenziellen Grenzerfahrung in der Gruft der Eltern der Autorin ihren symbolischen Ausdruck findet. Die Gruft der Eltern wird zu einer gewissen Projektionsscheibe der Dichterin, die mit dem Ich identisch ist.

*Alles was athmet und lebt, scheu vor den Todten Gebiet.
Doch mich schaudert es nicht! Ich schling' um die modrigen Bretter
Liebend die Arme, und ström' Thränen und Küße darauf.
Beben denn nicht die Särg', und stossen die Händ', die gefaltnen,*

*Denn nicht die Deckel herab, eure Theone zu schaun?
O wie kalt ist der Tod! Sie fühlen die Nähe des Liebings,
Seine Liebkosungen nicht, fest ist ihr eherner Schlaf.
Wahrheit von Dauer des Geists! Nie trittst du, göttlicher, lichter,
Vor den Sterblichen hin, als in dem Dunkel der Gruft. (Theone 1806:86)*

Die Gewissheit und die absolute Sicherheit des Sterbens verleiht der Selbsteinschätzung der Autorin eine erweiterte Perspektive, die das eigene Leben in ein neues Licht stellt.

*Doch noch gehör' ich dem Tag und dem regen Geschlecht der Lebend'gen!
Noch strömt, purpurn und warm, mir durch die Adern das Blut,
Noch umschlingen mich fest des Lebens magische Bande,
Fäulniss und Auflösung flieht noch der beseelte Stoff. (Theone 1806:89)*

Das Todesbewusstsein ist in der Literatur besonders in den Zeiten tiefgreifender historischer Um-
schichtungen ausgeprägt. Therese von Artner gehört zu der Generation, für die die Französische
Revolution zum schwerwiegenden Erlebnis wurde. Diese Zeitumstände haben der Radikalität
ihres Denkens die Richtung gezeigt. Die beginnende Restauration, die Enttäuschung über die ge-
schlechtsspezifischen Eingrenzungen, aber auch über die rückschrittliche gesellschaftliche Entwick-
lung hatten vielen ihrer Hoffnungen die Möglichkeit der konkreten Verwirklichung entzogen. Die
Radikalität der Hoffnung schlägt in die Radikalität des Denkens und das Dichten um, wovon schon
Artners frühere Lyrik zeugt. Mit 20 Jahren schrieb die Autorin ihren lyrischen Text ‚Die Spazier-
fahrt‘ (1792).

*O wohl mir, wohl! Nun dünk ich mich geborgen
Vor Harm und Pein!
Flieht all zurück, ihr düstern schwarzen Sorgen!
Du heil'ger Hain,
Von der Natur gepflanzt, der Ruh geweiht,
Ich grüße dich!
Dein holder Anblick schon belebt, erneuet,
Entzucket mich. (Nina und Theone 1800, Bd. 1:79)*

Die bereits zitierte Strophe deutet an, dass das gewöhnliche Leben, durch Hain, Pein und düstere
schwarze Sorgen gekennzeichnet, der Sprecherin des Gedichtes, nicht reicht. Das Ich flüchtet auf
einem Pferdegespann aus seiner entmutigenden Lebenssituation, aus den traditionellen Konstrukten,
um sich zu emanzipieren. Das Ich sucht sein individuelles Potential sich zu entwickeln, indem es
aus der alltäglichen Realität in eine fiktive Welt flüchtet. Artners ‚Die Spazierfahrt‘ stellt eine Flucht
in die Einsamkeit, dar.

*Komm, Einsamkeit, in deiner stillen Feier!
Mein Herz, durch dich
Gebildet, tut sich auf; mein Geist wird freier:
Schon hebt er sich!
Schon fliegt er auf in die bekannten Sphären,
Wo fern der Erd,
Sich, wie der Aar, vom Sonnenstrahl zu nähren,
Du ihn gelehrt. (Nina und Theone 1800, Bd. 1:80)*

Artners Einsamkeit hat alle Merkmale der Selbstbestimmung. In direkter Berührung mit der Natur
befindet sich die Sprechinstanz in einer Idealgesellschaft. Indem sie sich aus den Wirrnissen der
Welt zurückzieht, erreicht sie den höchstmöglichen Grad der Besonnenheit. Die Autorin entwick-
elt den Gedankengang, dass die Einsamkeit die wichtigste Stufe auf dem Weg zur menschlichen
Selbsterkenntnis ist. Die Selbsterkenntnis erwächst aus dem ruhigen Gespräch mit dem eigenen
Ich, der nahen Natur und der fern liegenden Gesellschaft. Im Gedicht mischen sich scharfe kritische

Vorbehalte gegenüber der eigenen Zeit in das Lob der Einsamkeit. Das Kontrastpaar Hain/Stadt beleuchtet den Konflikt zwischen einsamer, aber freier Entfaltung der menschlichen Anlagen und dem Versagen im Leben, welches sich an den ständig wechselnden Forderungen der Gesellschaft orientiert.

*O wärst du zur Gefährtin mir gegeben!
An deiner Brust
Sehnt' ich mich nie in's laute Menschenleben
Nach Jugendlust.
Doch fern von dir verscheucht nur die Gedanken
Das Weltgewühl,
In leerem Rausch verarmen und erkranken
Geist und Gefühl.* (Nina und Theone 1800, Bd. 1:80)

Artners düstere Gefühlsregungen finden ihren Ausdruck auch im Gedicht ‚Die toten Schmetterlinge‘. Auch in den Mittelpunkt dieses Gedichtes stellt Therese von Artner das Phänomen des Todes. Schmetterlinge, die die Leichtigkeit des Seins vermitteln, sind tot. Das Ich beobachtet *die holden Schmetterlinge*, die Unbeschwertheit und Freude bringen. Die anfängliche Harmonie, wird plötzlich durch das den Tod bringende Unwetter zerstört. Das *unbeschwerte Leben* der Schmetterlinge findet auch in Form des Gedichtes ihren Ausdruck. Die Autorin verwendet in ihrem aus sechs Strophen bestehenden lyrischen Text regelmäßige Verse, die sich rhythmisch und klanglich anpassen und sich durch Kreuzreim auszeichnen.

*Der Beeten Schmuck verscheuchten rauhe Wetter;
Den Zephyr Nordenluft;
Gefallen sind der Rose leichte Blätter,
Verweht der Nelke Duft.
Vorüber ist auch euer frohes Schweben;
Ein Hauch war euer Seyn.
Ihr wolltet klug nur schöne Tageleben,
Und sterbt, wenn Stürme drä'un.* (Theone 1806:76–77)

Das Ich des Gedichtes sehnt sich nach dem Leben wie dem von Schmetterlingen – Geburt, Leben und Tod und dazwischen eine faszinierende Metamorphose. Was die Natur an Wundern bereithält, wird komprimiert auf das vergleichsweise kurze *unbeschwerte* Leben eines Schmetterlings. Das Ich möchte gern einer bedrückenden Situation entfliehen, sich von einer Welt befreien, deren Verfassung nicht dem eigenen Ideal entspricht. Die wunderschöne Metapher der verwelkten Rose symbolisiert eine sinnhafte Auflösung im Moment der Leidenschaft. Das Ich verzehrt sich nach dem *plötzlichen Tod*, im *Kelch der Rose*, im Moment der Leidenschaft.

*O stürb' ich auch mit euch im Kelch der Rose!
Wer will des Lebens Rest? —
Umsonst! es zog ein Gott mir härtre Loose,
Und hält mein Daseyn fest.
Entgegen tragen muß ieh, wie die Eichen,
Dem Winterfrost mein Haupt;
Fest hält mich das Geschick; ich darf nicht weichen,
Obs mir auch alles raubt.* (Theone 1806:77)

Der Wunsch des Ichs geht nicht in Erfüllung. Es sieht sich gezwungen, weiter zu machen, da es nicht die Kontrolle über Leben und Tod hat. *Ein Gott* bestimmt über sein Schicksal, zog ihm *härtre Loose*. Aus diesen Versen und vor allem im Gebrauch des indefiniten Artikels *ein Gott* lässt sich Artners harte Ironie und ihr Sarkasmus herauslesen, gekennzeichnet durch eine gewisse Skepsis gegenüber der Glaubenswelt des Christentums, der traditionell-christlichen Ordnung.

Artners Dichtung ist mit einer mythischen Todesvertrautheit und Todesverfallenheit, die uns an die Barock-Lyrik erinnert, überfüllt. Die Ergebenheit ist die einzige Haltung, die diesem Schicksal angemessen erscheint. Ähnliche Skepsis spürt man in den ersten Versen der 1793 verfassten Ode bzw. Hymne ‚An die Unsterblichkeit‘, wenn das Ich die Unsterblichkeit als *Trost der Vergänglichen* (Nina und Theone 1800, Bd.2:5) anspricht.

*Über dem Grab und Moder der Sterblichkeit
Stehst du lächelnd! Wo ist der Erdensohn
Welcher unerschrocken in deine
Schauer, o Grab, sonst zu blicken vermochte?*

*In deine Moder, in deine Verwesungen,
Knochen und Staub; dein banges, düstres,
Schreckliches Schweigen, das Nichtseyn,
Weh mir! – Nichtseyn den Sterblichen dräuet.* (Nina und Theone 1800, Bd.2:5)

In auffälliger, expressiver Rhetorik, nicht charakteristisch für das weibliche Schreiben und die weibliche Ästhetik, beklagt das Ich die Nichtigkeit des Lebens und des menschlichen Daseins: *Umsonst alle Thaten, umsonst die Versagungen, / Nachwachen, Thränen!* (Nina und Theone 1800, Bd.2:6) Alles scheint dem Ich vernichtet, zerstört, vergessen zu sein. *Wie sträubt sich dagegen das Innre empor!*“ (Nina und Theone 1800, Bd.2:6). Die einzige Haltung, die diesem Schicksal angemessen erscheint, ist die Ergebenheit und Hoffnung auf die Unsterblichkeit. Ihren Nihilismus kleidet Artner in die Form eines als elegische Klage gestalteten Lobes an die Unsterblichkeit, die für *glücklichen* Christen *himmlische Tröstung* bedeutet und *das Grab zur Ruhestatte, den Tod zum freundlichen Pförtner* verwandelt (Nina und Theone 1800, Bd.2:7). Das Ich des Gedichtes steht der Unsterblichkeit skeptisch gegenüber, weil für die Sprechinstanz nur der Geist ewig lebt.

Therese von Artner gestaltet in ihrem lyrischen Text ‚An die Unsterblichkeit‘ eher ausnahmsweise eine distanzierte dichterische Haltung. Das Gedicht stellt die Aussage durch eine eher unpersönliche Distanzierung dar, die auf eine allgemeine Ebene gehoben wird.

4. Schlussbemerkung

Der vorliegende Aufsatz soll einen Beitrag zur Erforschung der Sprechinstanz in den ausgewählten lyrischen Texten der aus dem Gebiet der heutigen Slowakei stammenden Autorin Marie Therese von Artner leisten.

Der kurze Blick auf Artners Lyrik zeigt, dass das Ich in vielen ihrer Gedichte eine zentrale Rolle spielt. Dabei sehen sich ihre Rezipienten in ihrer Poesie häufig einer weiblichen Sprechinstanz gegenüber, unterzeichnet schon dadurch, dass die Autorin ein weibliches Autorpseudonym *Theone* verwendet und sich sogar in den Vorreden ihrer Lyriksammlungen zur Selbstaussage bekennt. Dazu kommt, dass Artners Sprechinstanz in der Regel ohne Exposition eingeführt wird, sehr häufig in keinem zeitlich-räumlichen Kontext verortet wird und meistens auch keine Spezifikation über eine namentliche Benennung erfährt. Das alles verweist direkt auf die Autorin als Sprecherin ihrer Gedichte.

Allgemein lässt sich feststellen, dass Artners Sprecherin sich bemüht, sich aus dem kulturellen Bedeutungskonstrukt *Frau* zu emanzipieren und ihr individuelles Potential zu entwickeln – in der Einsamkeit, in der Phantasie, in der Dichtung, da das gewöhnliche Leben der Sprecherin nicht genug ist. Im Dichten flüchtet die Autorin mittels ihrer Sprechinstanz aus der Wirklichkeit und Realität in die Welt der Stille, Ruhe und Dunkelheit. Da fühlt sie ihren Geist vom Körper losgelöst, um ins *Reich der Musen* einzutreten, wie sie das in ihrer Ode *Stunden der Begeisterung* (1798) thematisiert.

*Von euch [Stunden der Begeisterung] berührt, sinkt meine irdische
Hülle, wie schlafend, zusammen mit starrem Aug;*

*Den Geist entführt ihr über der Gegenwart,
Ueber die Gränze der Wirklichkeit fort.* (Nina und Theone 1800, Bd.1:30–31)

Anhand der gewählten Texte lässt sich feststellen, dass schon Artners erste lyrische Versuche auf das Selbstverständnis der jungen Autorin hindeuten. Auflehnung gegen Konventionen, eigenwillige Veränderung des Vorhandenen inklusive des Religiösen zeichnen ihre poetischen Texte aus. In den meisten ihrer Texte verfügt die Sprechinstanz über eine betont feminine Identität und ihre Lyrik entwickelt sich zur bewussten Gestaltung eines expliziten weiblichen Ichs. Die suggerierte Identität mit der realen Autorin stärkt die konventionelle Vorstellung eines authentischen artikulierenden Ichs der damaligen Zeit.

Therese von Artner als Lyrikerin, die ihrer Berufung konsequent mit großem Selbstbewusstsein folgt, ist in jeder Hinsicht außergewöhnlich in der deutschsprachigen Literatur um 1800. Sie mutet sich zu, trotz einer äußerst komplexen kulturpolitischen Gesamtkonstellation in Ungarn als deutschsprachige Dichterin initiierende und zukunftsweisende Impulse zu geben.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- ARTNER, Therese von (1818): *Gedichte. Gewählt, verbessert, vermehrt.* Leipzig.
- ARTNER, Therese von (1817): *Die That.* Trauerspiel in fünf Akten. Der Schuld von Adolph Müllner erster Teil. Leipzig.
- ARTNER, Therese von (1824): *Stille Größe.* Kaschau.
- ARTNER, Therese von (1828): *Rogneda a Wladimir.* Trauerspiel in drei Aufzügen. In: Schießler, S.W.: *Neues Original=Theater.* Bd.1.Prag.
- ARTNER, Therese von (1830): *Briefe über einen Teil von Croatien und Italien an Caroline Pichler.* Pest.
- NINA UND THEONE (1800): *Feldblumen auf Ungarns Fluren* gesammelt von Nina und Theone. Jena.
- PICHLER, Caroline (1837): *Zerstreute Blätter von meinem Schreibtische.* Leipzig.
- PICHLER, Caroline (1914): *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben.* München.

Sekundärliteratur:

- ALT, Peter-André (2007): *Aufklärung.* Stuttgart; Weimar.
- BARIC, Daniel: *Therese von Artner (1772–1829). Eine Schriftstellerin vor der Vielfalt der Sprachen in Kroatien.* In: BOBINAC, Marijan / MÜLLER-FUNK, Wolfgang: *Gedächtnis-Identität-Differenz. Zur kulturellen Konstruktion des südosteuropäischen Raumes und ihrem deutschsprachigen Kontext.* Tübingen. 2008, S. 55–62
- BIRGFELD, Johannes (2012): *Krieg und Aufklärung. Studien zum Kriegsdiskurs in der deutschsprachigen Literatur des 18. Jahrhunderts.* 2 Bde. Hannover.
- BUCHENAU, Artur / CASSIRER, Ernst (1913): *Immanuel Kants Werke.* Band IV. Schriften von 1783–1788. Berlin, S. 167–176.
- BURDORF, Dieter (1997): *Einführung in die Gedichtanalyse.* Stuttgart.
- BURDORF, Dieter / FASBENDER, Christoph / MOENNINGHOFF, Burkhard: *Metzler's Literatur-Lexikon* (2007). Stuttgart – Weimar.
- GLOSIKOVÁ, Viera (1995): *Handbuch der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem Gebiet der Slowakei (17.–20. Jahrhundert).* Wien.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1993): *Werke in 20 Bänden mit Registerband.* Band 15, 3. Auflage. Frankfurt am Main.
- LOSTER-SCHNEIDER, Gudrun / PAILER, Gaby (2006): *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900).* Marburg
- SCHINDEL, Carl Wilhelm Otto August von (1823): *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts.* Band 1. Leipzig

Internetquellen:

URL1: HERDER, Johann Gottfried von (1765): *Fragmenten einer Abhandlung über die Ode. Zugänglich unter* http://www.lyriktheorie.uni-wuppertal.de/lyriktheorie/texte/1764_herder.html
[10.05.2023]

Paratexte, ohne die es keine Literatur gäbe

Zur Rezeption des Werkes von Paul Celan und der Funktion von Paratexten in der totalitären Tschechoslowakei (1948–1989)¹

Petr PYTLÍK

Abstract

Paratexts without which there would be no literature. On the reception of the work of Paul Celan and the function of paratexts in totalitarian Czechoslovakia (1948–1989)

The reception of literature written in German in Czechoslovakia after the Second World War was (and still is) in a hybrid position, oscillating between aversion to historical events that still resonate in Czech culture and society, and interest due to intensive cultural contacts and exchange projects between Germany and the Czech Republic. The reception of works by Paul Celan was all the more complicated because Jewish issues were by and large considered undesirable by the communist regime. The regime was officially only anti-Zionist, but de facto, as is well known, this meant anti-Semitic. In this article, attention is drawn to a neglected aspect of the surprising history of the reception of Celan's poems in Czechoslovakia between 1945 and 1989 (with a brief excursion into the period 1990–2020) – namely, the “mediating function” of paratexts in the totalitarian regime. The first part briefly presents a definition of the term “paratext” and outlines the function of this type of text (taking into account the specific situation in which literature found itself in socialist Czechoslovakia). The following part illustrates the “mediating function” of paratexts in the Czechoslovak and the Czech editions of Celan's poems.

Keywords: Paul Celan, reception studies, paratexts, Czechoslovakia, literature in totalitarian regime

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0006

Contact: Masaryk University, Brno, pytlik@ped.muni.cz

1. Einleitung

„Das Vorwort tötet den Roman“ – diese durchaus provokative These stammt von Wolfgang Tischer, Literaturkritiker und Begründer des renommierten Literatur-Portals literaturcafe.de, der in einem Artikel aus dem Jahre 2011 behauptet, ein Vorwort sei *bloß eine Entschuldigung*, eine überflüssige Erklärung, warum der Text an sich nicht gut genug ist (Tischer 2011). Dieser These möchte ich eine andere

¹ Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen des Projekts ‚Funkce paratextů při recepci autorů skupiny Gruppe 47 v Československu mezi lety 1948–1989‘ (23-04980S), das durch die Tschechische Wissenschaftsstiftung (Czech Science Foundation – GACR) unterstützt wird.

gegenüberstellen, die sich aus meinen Rezeptionsanalysen ergibt, nämlich: Ohne das Vorwort gäbe es keine Literatur. Dies muss selbstverständlich präzisiert werden; unter dem Begriff *Vorwort* verstehe ich hier Paratexte, die von tschechischen LiteraturkritikerInnen und ÜbersetzerInnen deutscher Literatur in Zeiten des sozialistischen totalitären Regimes in der Tschechoslowakei verfasst wurden und deren Adressaten in erster Linie der Zensor und erst dann „die restlichen LeserInnen“ waren. Mit *Literatur* werden in diesem Artikel die Übersetzungen von Gedichten des Dichters Paul Celan bezeichnet.

Im vorliegenden Beitrag wird folglich auf einen wenig beachteten Aspekt der Rezeption von Celans Gedichten in der Tschechoslowakei aufmerksam gemacht – nämlich auf die „vermittelnde Funktion“ der Paratexte im totalitären Literaturbetrieb. Im ersten Teil wird kurz auf die Definition des Begriffs „Paratext“ und auf die Funktion dieser Textsorte (unter Berücksichtigung der spezifischen Situation, in der sich die Literatur in der sozialistischen Tschechoslowakei befand) eingegangen. Nachfolgend wird die „vermittelnde Funktion“ von Paratexten an den tschechoslowakischen bzw. tschechischen Ausgaben von Celans Gedichten veranschaulicht.

2. Vorwort und Nachwort im totalitären Literaturbetrieb

Unter dem Begriff „Paratext“ versteht die Literaturwissenschaft Texte, die eine konkrete Präsenz um den Text herum, im Zwischentext oder in einer anderen Dimension des künstlerischen Werkes darstellen. Diese können eine spezifische Funktion bei der Rezeption von literarischen Texten haben. Neben Vorwort und Nachwort sind es Titel, Fußnoten, Widmung, Danksagung, aber auch Zwischenüberschriften oder Inhaltsverzeichnisse u. a. Paratexte befinden sich oft an einer unbestimmten Grenze (Genette 1989) zwischen dem Text und der Außenwelt und rahmen den Text ein (Wirth 2004). Sie beeinflussen die Rezeption von literarischen Texten, spielen eine wichtige Rolle in der Projektion des fiktionalen Statutes der Texte und stellen in einigen Fällen die Substanz der durch die Kunst geschaffenen Welt scheinbar in Klammern (Stancu 2010). Der französische Literatur- und Kulturwissenschaftler Gérard Genette definiert Paratexte als

„[B]eiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle [...]; um eine ‚Unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen dem Diskurs der Welt über den Text aufweist“ (Genette 2019:10).

Aus dieser Definition ergibt sich unter anderem, dass sich Genette der „Zwitterstellung“ der Paratexte, auf die im vorliegenden Beitrag eingegangen wird, bewusst ist, wenn er zwischen den LeserInnen, dem Privaten, und der Öffentlichkeit, dem Offiziellen, unterscheidet. Diese Zwitterstellung wird in der Wirklichkeit eines totalitären Systems besonders deutlich, denn totalitäre Systeme zielen darauf hin, die Unterschiede zwischen dem öffentlichen und dem privaten Leben zu verwischen, und die AutorInnen, HerausgeberInnen, RezensentInnen oder ÜbersetzerInnen sind gezwungen, die Texte, die herausgegeben werden sollen, mittels der Paratexte in einen allgemein akzeptablen, ideologischen Kontext zu setzen, wobei sie sich allerdings bemühen, die persönliche Interpretation, die eigene Begeisterung an die intendierten LeserInnen weiterzugeben. Gerade deshalb ist allerdings anzunehmen, dass die im totalitären Literaturbetrieb verfassten Paratexte der in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Definition, die einen Paratext als eine „zone indéfinie entre le dedans et le dehors“ auffasst, nicht gänzlich entsprechen. Für den Inhalt der Paratexte, die in einem totalitären Literaturbetrieb entstehen, ist nämlich die Praxis der Zensur prägend, die erwartet, dass mittels Paratexte eine klare, der herrschenden Doktrin entsprechende Lektüre der Texte festgelegt wird, die eindeutig der Welt „von außen“ angehört und nicht „unbestimmt“ ist, sondern eine bestimmte Verkettung der Textebene mit der ideologisierten Realität anbietet. Die totalitäre Zensur versucht deshalb die *permanente Rahmenbewegung* (Wirth 2004) – Derrida bezeichnet sie als *Parergon* (Derrida 1992) – einzuschränken, indem sie der *Rahmung* literarischer Texte eine feste Grenze, eine Demarkationslinie setzt.

Die oben genannte Zwitterstellung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten kann mithilfe von Paratext-Charakteristika von Stancu eingehender beschrieben werden (Stancu 2010). Stancu nennt drei Charakteristika, die für den Randdiskurs der Paratexte als definitorisch gelten: a) die Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken, b) die „Kontrolle“ über die Lektüre und c) die Ähnlichkeit, was den sprachlichen und textuellen Status des begleiteten Textes betrifft (Stancu 2010:64). Für die vorliegende Untersuchung sind diese Charakteristika von unterschiedlicher Wichtigkeit und können aus unterschiedlichen Perspektiven angewandt werden. Denn besonders in totalitären Systemen, die den literarischen Betrieb stark regulieren, kommen sie in einer Koinzidenz zum Ausdruck, die sich auf völlig unterschiedlichen Ebenen realisiert.

Zuerst realisiert sich die Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken in den Vorworten und Nachworten zu Übersetzungen von literarischen Werken im totalitären Literaturbetrieb unterschiedlich auf der offiziellen und auf der „privaten“ Ebene. Wie Arendt und andere WissenschaftlerInnen, die sich mit totalitären Systemen beschäftigt haben, feststellen, ist es das Ziel des totalitären Regimes, diese zwei Ebenen zu einer „Totalität“ verschmelzen zu lassen (Arendt 1991). Am Beispiel der in diesem Beitrag analysierten Paratexte kann anschaulich gezeigt werden, inwieweit diese von der kommunistischen Regierung mit den Instrumenten der Zensur erzwungene Verschmelzung in der Tschechoslowakei gelungen ist, aber auch, ob die ÜbersetzerInnen und RezensentInnen dem System entgegengekommen sind oder nicht, und wenn nicht, welche Strategien sie gewählt haben, um ihre eigene private/künstlerische Identität nicht zu verlieren. Damit hängt auch die Feststellung zusammen, dass Paratexte in einem totalitären Regime immer zumindest zwei unterschiedliche AdressatInnen haben: die Zensurierenden und die eigentlichen LeserInnen.

Stancus zweites Charakteristikum der „Kontrolle“ über die Lektüre ist mit der Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken eng verknüpft und realisiert sich im totalitären Literaturbetrieb wiederum auf verschiedenen Ebenen, und zwar grundsätzlich ebenfalls auf der offiziellen und auf der privaten Ebene, wobei diesmal allerdings zwischen der Kontrolle von Seiten der Zensurierenden und von Seiten der ÜbersetzerInnen/RezensentInnen zu unterscheiden ist. Nicht zu vergessen ist dabei, dass in Paratexten wie dem Vorwort und Nachwort ein/e ideale/r LeserIn des jeweiligen Textes modelliert wird.

Das dritte Charakteristikum der Ähnlichkeit, was den sprachlichen und textuellen Status der Paratexte zum begleiteten Text betrifft, das primär auf auktoriale Paratexte anzuwenden ist, wird bei der vorliegenden Analyse als ergänzendes Kriterium herangezogen, das besonders bei der Erörterung der Unterschiede zwischen den Paratexten vor 1989 (in der kommunistischen Tschechoslowakei) und nach 1989 (im demokratischen System) berücksichtigt werden kann. Das Charakteristikum der Ähnlichkeit besteht bei Paratexten, deren AutorInnen ÜbersetzerInnen und RezensentInnen sind, besonders in intertextuellen Bezügen zum eingerahmten Haupttext. Genette (1989:10) bezeichnet diese intertextuellen Bezüge als *Co-Präsenz*.

Die oben erwähnten Charakteristika und ihre Realisierung werden im Folgenden an Beispielen von Übersetzungen von Paul Celans Gedichten, die in der Tschechoslowakei zwischen den Jahren 1945–1989 (mit einem kurzen Exkurs in die Jahre 1990–2020) erschienen sind, veranschaulicht und analysiert. Im Anschluss an das Aufzeigen der genannten Charakteristika werden folgende Fragen behandelt: Auf welche Weise verschmelzen oder divergieren in den untersuchten Paratexten die offizielle und private Sphäre? Wer ist der/die intendierte AdressatIn der Paratexte und wie wird er/sie angesprochen? Welche Strategien wählen die AutorInnen von Paratexten, um die LeserInnen der Texte von Celan zu modellieren? Und schließlich auch: Welche Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten ergeben sich aus der vergleichenden Analyse der untersuchten Paratexte in der Tschechoslowakei (in der Tschechischen Republik) vor und nach der Samtenen Revolution im Jahre 1989?

3. Celans Debüt in der Tschechoslowakei (60er Jahre)

In seinem Vorwort zur tschechischen Übersetzung von Celans Gedichtband ‚Gedichte‘ (in Tschechien unter dem Titel ‚Černé vločky‘ [Schwarze Flocken] aus dem Jahre 2015 schreibt Malý:

„Sehr überraschend ist die Tatsache, dass die ersten Übersetzungen von Celans Gedichten, die der Dichter, Essayist und Übersetzer Ivan Kupec im Jahre 1966 im Gedichtband ‚Piesok z urien‘ zusammengestellt hat, auf Slowakisch erschienen sind.“ (MALÝ 2015, übers. von P. P.)

Trotz der lockeren Atmosphäre der 1960er Jahre in der Tschechoslowakei, in der die KünstlerInnen aufatmen konnten, wird die Herausgabe dieses Gedichtbandes mit dem Attribut „sehr überraschend“ bezeichnet, wahrscheinlich weil Celan als Autor der kommunistischen Zensur aus vielen Gründen auch weiterhin suspekt war. Erstens galt er für das Regime als ein Autor der feindlichen deutschen Kultur und Sprache, zweitens wurde er als Darsteller einer lebensfernen experimentellen Poesie betrachtet und zugleich wurde er als Vertreter des verhassten „Zionismus“ angesehen (Munzar 2009).

Der Paratext, den Kupec zum Gedichtband ‚Piesok z urien‘ verfasst hat, ist tatsächlich überraschend gewagt, besonders im Vergleich mit anderen Paratexten zu tschechischen Übersetzungen deutscher Literatur aus dieser Epoche und auch mit späteren Paratexten zu Celans Gedichtband ‚Sněžný part‘, übersetzt von Ludvík Kundera (erst 1986 erschienen). Im Unterschied zu den eingangs genannten Paratexten, die der damaligen Doktrin entsprechend versuchten, mögliche osteuropäische Inspirationsquellen des jeweiligen Autors zu akzentuieren, verortet Kupec Celan als einen Vermittler zwischen West und Ost. Genauso wie andere AutorInnen späterer Paratexte zu Celans Gedichtbänden erwähnt auch Kupec die osteuropäischen Wurzeln von Celans Poesie (Alexander Blok, Sergei Jesenin, Osip Mandelstam²), was den Forderungen der Zensur bei literarischen Übersetzungen aus der deutschen Sprache entgegenkam. Zugleich identifiziert er aber die französischen avantgardistischen Vorbilder, besonders die Revolutionäre der modernen Poesie Paul Éluard und René Char (Kupec 1966:184). Schließlich hebt er die Einflüsse der deutschsprachigen Poesie von Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger und Ingeborg Bachmann hervor, denn genauso wie ihre Gedichte sei auch Celans Werk „schicksalsvoll zu Diensten der Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens engagiert“ (Kupec 1966:185).

Die Nähe von Celan zu den tschechischen und slowakischen LeserInnen sucht Kupec nicht in dessen osteuropäischer Herkunft, wie dies in vielen damaligen Paratexten üblich war, in denen die Nähe des Autors zur *osteuropäischen Seele* betont werden musste, sondern darin,

„dass seine Poesie keine Zeit für die Feier des Vergessens hat. Sie kehrt immer wieder mit dem verbrannten warnenden Finger des Gedächtnisses zurück. Darin ist ihre Stimme menschlich, darin ist sie überzeugend, uns aufregend nah.“ (Kupec 1966:185).

Für Kupec ist Celan „ein Dichter, der keine Botschaft des Friedens und der konfliktlosen Zustände bringt – sein ganzes Werk erweckt einen geradezu physisch folternden uneindeutigen Eindruck: so hat man einst im Elfenbeinturm geschrieben“ (Kupec 1966:185). Kupec nennt Celan schließlich den provokativsten aller deutschen DichterInnen der Nachkriegszeit, ein Attribut, das sowohl in den 1950er als auch in den 1970er Jahren und auch später noch für die Zensur sicherlich ein Signal gewesen wäre, die Herausgabe eines solchen Gedichtbandes zu verbieten.

Erwähnenswert ist im Zusammenhang mit Celans Debüt in der Tschechoslowakei die Edition ‚Otvorené okna‘ (*Offene Fenster*; Verlag *Slovenský spisovateľ*), die Kupec zusammen mit Ján Stacho geleitet hat und die sich zum Ziel setzte, hervorragende Persönlichkeiten der Poesie des 20. Jahrhunderts zu präsentieren (vgl. Pytlík 2022). In dieser Edition erschienen in den Jahren 1965–1972 neben den Werken der russischen Futuristen Majakovski und Chlebnikow auch Werke von Breton, Pasolini, Char, Lorca oder Hesse. Die geplante Herausgabe des Gedichtes ‚Das Geheil‘ des amerikanischen Dichters Alain Ginsberg war für die kommunistische Zensur wahrscheinlich schon zu gewagt und die Tätigkeit der Edition wurde im Jahre 1972 in der beginnenden Zeit der „Normalisierung“ beendet. Für die nachfolgenden Jahre erhielt Kupec Publikationsverbot und befasste sich nur noch privat mit dem Übersetzen (vgl. Slovenske literárne centrum: keine Angabe).

² Osip Mandelstam war allerdings kein Liebling der tschechischen Zensoren. Die erste tschechische Übersetzung der Gedichte von Mandelstam erschien erst 1968. Auch Kupec hält Mandelstam offensichtlich für ein *Opfer der revolutionären Willkür* (vgl. Kupec 1966:183).

Nach dem oben erwähnten Gedichtband mit Celans Texten von 1966 trat eine Pause ein, die erst nach zwanzig Jahren mit der Herausgabe des Bandes ‚Sněžný part‘ (1986) in der Übersetzung von Ludvík Kundera beendet wurde. Die Paratexte zu diesem Band sind etwas zurückhaltender als das Nachwort von Kupec von 1966 und bei ihrer Lektüre wird ersichtlich, wie strategisch und vorsichtig Kundera bei der Verfassung von Paratexten vorgehen musste.

4. Wiederentdeckung von Celan (1980er Jahre)

Der Übersetzer Ludvík Kundera gliedert die Geschichte der totalitären Zensur der Literatur in der Tschechoslowakei nach Jahrzehnten, indem er in einem Interview sagt:

„Die fünfziger Jahre waren grausam, die Sechziger brachten eine Lockerung der Verhältnisse, und die Siebziger, das waren die schrecklichsten Jahre der Nachkriegszeit für die Literatur. In den achtziger Jahren waren schon alle erschöpft, auch die Zensur, also ist vieles durchgegangen.“ (Kundera 2009, übersetzt von P. P.)

Es ist keine Überraschung, dass die Geschichte der Rezeption von Celans Werk in der Tschechoslowakei die oben erwähnte Periodisierung von Kundera, einem der aktivsten ÜbersetzerInnen von Celans Texten und von deutscher Literatur überhaupt, völlig entspricht. Nach der ersten Publikation in den 1960er Jahren ist es erst Ende der 1980er Jahre gelungen, einen Sammelband von Celans Texten unter dem Titel ‚Sněžný part‘³ zu publizieren.

Anders als Kupec kommt Kundera den durch das Regime festgelegten Zensurvorgaben entgegen, in dem er Celan in Mittel- und Osteuropa positioniert und nach der *osteuropäischen Seele* in Celans Texten sucht (Kundera 1986:218). Entsprechend der nationalistischen Stimmung in der damaligen Tschechoslowakei versucht er auch die mährischen und böhmischen Wurzeln und Einflüsse in Celans Texten hervorzuheben. Kundera gibt zwar zu, dass Celan seiner deutschen Muttersprache treu geblieben ist, allerdings betont er Celans Position als Opfer:

„Celan zählt logischerweise zur österreichischen Literatur. Er hätte aber gleichfalls ein rumänischer oder später französischer Dichter, im Gefolge von Tzara oder Ionesco, sein können, blieb allerdings dem Deutschen, seiner Muttersprache treu, deren Sprecher seine Mutter ermordet und sein ganzes Schicksal auf grausamste Weise gekennzeichnet haben: Celans ganze Familie, alle seine engen und weitläufigen Verwandten, alle Freunde und Kameraden starben in nationalsozialistischen Vernichtungslagern.“ (übersetzt von P.P.)

Nachfolgend ergründet Kundera die Zugehörigkeit der Poesie von Celan zum Osten, zu Rumänien, wenn er behauptet, dass „Trakls Melancholie Celan näher ist als Rilkes präziöser Trauerkult, er (Celan) ist einfach östlicher (in einer Widmung schreibt Celan ‚vom östlichen menschlichen Herzen‘)“ (Kundera 1986:212). Schließlich wird Celan als Entdecker *des slawischen Elements für das Deutsche* bezeichnet. Ein weiteres Signal für die Zensur ist die Behauptung, dass sich Celan „abenteuerlich zu den Truppen der Roten Armee durchgekämpft hat und mit ihnen als Krankenpfleger nach Rumänien zurückgekehrt ist“ (Kundera 1986:213). Kundera zieht auch eine Parallele zum früher verbotenen, in den 1980er Jahren aber bereits wieder rehabilitierten tschechischen Dichter František Halas, der „einst derselben Feindseligkeit der Kritik am Übermaß an ‚Gedichten über Dichten‘ begegnete“ (Kundera 1986:220). Diese und weitere Hinweise zeugen davon, dass sich Kundera der möglichen Schwierigkeiten bei der Publikation von Celans Texten in der Tschechoslowakei gänzlich bewusst war, schließlich hatte er in den 1970er Jahren selbst ein Publikationsverbot erhalten. Adressat des ersten Abschnitts des Nachwortes von Kundera, der Celans Texte in einen öffentlich akzeptablen Kontext einbettet, ist daher vielmehr die Zensur als die Leserschaft.

³ Die Gedichte hat Kundera aus den Gedichtbänden Gedichte I, Gedichte II (erschienen in Suhrkamp Verlag 1975) und Gesammelte Werke, (dritter Band), Gedichte III (Reden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983) selbst ausgewählt und zusammengesetzt.

Nach der vorsichtigen Einleitung, in der Kundera der Zensur entgegenkommt, formuliert er seine Betrachtungen über Celan, womit er eine ganze tschechoslowakische Rezeptionstradition von Celans Texten begründet, an die noch in heutigen Tagen hingewiesen wird. Er bezeichnet Celans Verse in *Niemandrose* als Poesie der Stille, des Schweigens, als *verkehrte Sprache*, als Poesie voller Unruhe (Kundera 1986:219). Celan ist für ihn zugleich ein „geduldiger, doch immer leidenschaftlich begeisterter Straßenbauer, der einen Steinblock nach dem anderen, einen Stein nach dem anderen, einen Kiesel nach dem anderen zerschlägt.“ Kundera akzentuiert auch den Kosmopolitismus seiner Sprache und die Zeitlosigkeit seiner Gedichte und bietet einen Schlüssel zu Celans Poesie, indem er feststellt:

„Überwinden wir das äußere Neue dieser Texte, das Neue, das allgemein zum abstrakten Blick verführt, werden in diesen Versen auf einmal scharfe konkrete Bilder enthüllt, und zwar meistens ganz übliche, alltägliche: zertretene Hausecken, Blüten auf einem Müllhaufen, Notunterkunft für Obdachlose, [...]. Wir sehen Sachen um uns herum mit den Augen des Zeitgenossen, und diese Sachen tragen Namen, und wir sind auf einmal auch in der Welt der Worte – und diese Worte, ungewöhnlich zusammengesetzt, versuchen den Raum der Gegenwart, in der wir leben, auszudehnen, sind neugierig, bewegen sich – angestoßen oder von selbst – und das Gemüt des Lesers kann dieser Bewegung nicht folgen.

Ist es ein ideales Leserbild? Das ist es, zumindest teilweise.“ (übersetzt von P. P.)

Der zweite Teil des Nachworts erweckt den Eindruck, als ob Kundera die kommunistische Zensur nicht mehr wahrnehmen möchte. Es folgt eine detaillierte Analyse von Celans Texten, eine der ersten in der tschechischen Literaturwissenschaft überhaupt. Kundera betrachtet Celans Poesie als ein Geflecht von Vers-Aussagen (*pletivo veršované promluvy*) (Kundera 1986:220), in dem der dichterische Text (eine autonome Einheit) zum eigenständigen semantischen Feld wird, in dem jegliche Eindeutigkeit erlischt. Seinen Schlüssel zur Celans Poesie findet Kundera im *Wort*, denn

„Celans Texte verlangen vom Leser, dass er immer wieder zu ihnen zurückkehrt, um auf einmal die ursprüngliche banale Bedeutung eines Wortes, oder ein neu entstandenes oder aus der Vergessenheit geholt Wort zu finden – erst dann leuchtet das Gedicht wie in einem Blitz auf, die Bedeutungen fangen an im magnetischen Feld zu schillern.“ (Kundera 1986:221)

Beim Vergleich mit späteren Paratexten zeigt sich, dass diese Betrachtungsweise der späteren Rezeption von Celans Texten bei Eva Syřišťová (2012) und vor allem bei Radek Malý (2016) entspricht, die die *semantische Tiefe*, die Grenzenlosigkeit von Celans Texten, in denen eine neue Welt ausschließlich aufgrund der Sprache entsteht, akzentuieren. Damit stellt Kunderas Nachwort nicht nur ein Beispiel für einen hybriden, im totalitären Literaturbetrieb entstandenen Paratext dar. Der Autor begründet gleichzeitig auch die tschechische Übersetzungstradition von Celans Texten und schafft damit einen Anknüpfungspunkt für deren künftige Rezeption im demokratischen Tschechien.

5. Celan – „ein Dichter, den wir nicht verstehen können“

Das im Titel dieses Unterkapitels genannte Zitat stammt aus einem Essay von Hrdlička (2016), der „das tschechische Lesen“ von Celans Texten zusammenfasst und, obwohl er sich vor allem mit den Schwierigkeiten der Übersetzung von Celans Texten befasst, auf die (vorgebliche) Ratlosigkeit der tschechischen Leserschaft angesichts der Texte von Celan aufmerksam macht. Gerade gegen dieses Vorurteil der Ratlosigkeit wendete sich in den 1980er Jahren Kundera und später auch seine NachfolgerInnen, die tschechischen ÜbersetzerInnen von Celans Texten Eva Syřišťová und Radek Malý, denen es schließlich gelungen ist, Celan den tschechischen LeserInnen näher zu bringen.

Nachdem 1986 Kunderas Gedichtband mit Celans Texten erschienen ist, erwachte, zumindest in der tschechischen Literaturwissenschaft, ein kurz anhaltendes Interesse an der österreichischen modernen Poesie. So erschien ein Jahr nach der Wende im Jahr 1990 die erste Diplomarbeit zu den Übersetzungen von Celans Gedichten von Kyzlinková an der Masaryk Universität in Brno

(Kyzlinková 1990). Kyzlinková beschreibt in ihrer Arbeit zwei Interpretationstraditionen: die tschechische, die besonders durch Kunderas Paratexte geprägt wurde, und die deutsche. Sie wendet sich gegen die noch heute verbreiteten Vorurteile gegenüber Celans Texten, denen zufolge sie für tschechische Leser zu experimentell und unverständlich sind, und behauptet, dass Celans Dichtung „aus der Verantwortung komme, sie sei fern von jeder ästhetischen Selbstgenügsamkeit, fern jeden artistischen Experimenten.“ Genauso wie für Kundera sind Celans Texte für Kyzlinková eine Herausforderung, die ein tieferes Verständnis der Poesie bringt und unsere Teilnahme verlangt (vgl. Pytlík 2022).

1993, kurz nach der Samtenen Revolution, erschien dann der Sammelband ‚Magické kameny‘ [Magische Steine] mit Texten moderner österreichischer Dichter, darunter auch von Rose Ausländer und Paul Celan, übersetzt vom tschechischen Dichter und Übersetzer der deutschen Literatur Josef Suchý. Der Sammelband war mit einem Nachwort mit dem Titel *Rakouská lyrika žije* [Österreichische Lyrik lebt] vom österreichischen Literaturwissenschaftler Herbert Zeman in der Übersetzung von Suchý versehen, der die Geschichte der modernen österreichischen Poesie zusammenfasst. Am Ende des Bandes findet sich außerdem eine kurze Bemerkung (eigentlich sechs Sätze) von Suchý, die sein persönliches Bekenntnis zur österreichischen Poesie enthält, die allerdings auf Celans poetisches Werk detaillierter nicht eingeht.

Vergleichen wir die Paratexte im Sammelband von Suchý mit den oben genannten Paratexten von Kupec und Kundera, so wird deutlich, in welchem Maße sich der demokratische Literaturbetrieb vom totalitären Literaturbetrieb unterscheidet. Der „Zensor-Leser“ ist in den Paratexten nicht mehr präsent, denn Suchý muss die Texte selbstverständlich nicht vor der totalitären Zensur verteidigen, er muss sie in keinen offiziellen Kontext stellen. Im Gegenteil äußert er in der Nachbemerkung nur sehr kurz sein persönliches Interesse, seine persönliche Begeisterung für moderne österreichische Poesie, um so sein Buch der Leserschaft zu empfehlen.

Obwohl nach der Revolution ein wachsendes Interesse an der österreichischen modernen Poesie kam, ist kein selbstständiger Gedichtband von Celans Gedichten erschienen. Celan musste auf seine erneute Wiederentdeckung bis 2012 warten und dank den Übersetzern Eva Syřišťová und Radek Malý wird seine Poesie auch in heutigen Tagen übersetzt und gelesen (Syřišťová 2012, Malý 2015). Die Frage, ob die tschechischen LeserInnen Celans Poesie mittels tschechischer Übersetzungen auch in ihrer ganzen semantischen Breite vollständig verstehen können, bleibt aber immer noch offen (Hrdlička 2016).

6. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurden überwiegend Paratexte, die von tschechischen LiteraturkritikerInnen und ÜbersetzerInnen von Celans Gedichten in den Zeiten des sozialistischen totalitären Regimes in der Tschechoslowakei verfasst wurden, untersucht. Das Ziel war festzustellen, wie in diesen Texten die offizielle und private Sphäre, der Zensor und „die restlichen LeserInnen“ einander begegnen und welche Strategien die AutorInnen wählen, um die Leserschaft der Texte von Celan zu modellieren. Im letzten Teil des Beitrags wurden ausgewählte Paratexte, die in der Tschechoslowakischen Republik vor 1990 entstanden sind, mit Paratexten aus der Tschechischen Republik der 1990er Jahre verglichen.

Bei der Untersuchung zeigte sich, dass der totalitäre Literaturbetrieb sowohl die Form als auch den Inhalt der Paratexte stark beeinflusste. Deutlich zu erkennen ist der Druck der kommunistischen Zensur, der dazu führte, dass die zu erscheinenden Texte durch den Paratext in den jeweiligen herrschenden Kontext eingebettet werden mussten. Inhalte, die als entgegenkommende Signale an die Zensur zu verstehen sind, sind sowohl in den 1960er Jahren (so bei Stacho) als auch in den 1980er Jahren (bei Ludvík Kundera) erkennbar. Beide Übersetzer versuchten die Forderungen der kommunistischen Zensur zu erfüllen, nutzten jedoch zugleich das Nachwort dazu, dem Publikum einen Schlüssel zum Verständnis der von ihnen herausgegebenen Texte zu geben, womit sie gleichzeitig ihre eigene literarische Freiheit zu behaupten wussten.

Aufgrund der Analyse der vorliegenden Paratexte lässt sich feststellen, dass die Zensur bei der Kontrolle der Texte einen starken Nachdruck auf biographische Daten und auf das Aufzeigen des Zusammenhangs des herausgegebenen Textes mit der osteuropäischen, insbesondere der russischen Kultur legte, wahrscheinlich wegen der eindeutigen Überprüfbarkeit der eigenen Zensurarbeit. Im Fall Celan, der bei der kommunistischen Zensur durch die deutsche Sprache, seinen jüdischen Ursprung und durch die „Unverständlichkeit“ seiner experimentellen Poesie besonders benachteiligt war, war die Formulierung einer solchen „Verteidigung des Autors“ für die Herausgabe des jeweiligen Gedichtbandes von entscheidender Bedeutung. Folglich werden in den Paratexten zu Celans Gedichtbänden an erster Stelle immer die Einflüsse der russischen Literatur auf seine Werke genannt. Ferner werden biographische Daten des Autors aufgeführt, die bezeugen, dass er für den mitteleuropäischen Raum von Bedeutung ist, so etwa bei Kundera, der auch die tschechische Herkunft der Mutter von Celan erwähnt. Des Weiteren werden Parallelen zur offiziellen tschechischen Poesie gesucht.

Auf der anderen Seite haben sich sowohl Kupec als auch Kundera offensichtlich bemüht, einen tschechoslowakischen Leser zu modellieren. Bei Kupec wird Celans Poesie beispielsweise als „warnender Finger“, „Gedächtnis gegen das Vergessen“, „Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens“ betrachtet. Während Kupec in Celan einen stets fragenden Dichter sieht, der die Fragen der Schuld, die durch das tschechoslowakische totalitäre Regime als definitiv beantwortet betrachtet werden, in seinen Texten immer wieder stellt, beeinflusst Kundera wiederum die zeitgenössische Rezeptionstradition mit seiner Akzentuierung der Sprache-Welt in Celans Texten, die er als „verkehrte Sprache“ charakterisiert. An Kundera knüpften auch die späteren ÜbersetzerInnen von Celan, Josef Suchý, Eva Syříšťová und Radek Malý, an. Die Doppeldeutigkeit der im totalitären Literaturbetrieb entstandenen Paratexte, die durch die oben beschriebene Verschmelzung des Offiziellen und des Privaten verursacht wurde, wird deutlich im Vergleich mit den nach 1990 entstandenen Paratexten, die selbstverständlich keine Signale für den „Zensor-Leser“ mehr enthalten, sich dann allerdings die alleinige Aufgabe zum Ziel setzen, tschechischen LeserInnen einen Schlüssel zum Verständnis von Celans Texten bereitzustellen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- KUNDERA, Ludvík (1986): *Sněžný part* [Nachwort]. Praha, S. 211–227.
 KUPEC, Ivan (1966): *Piesok z urine* [Nachwort]. Bratislava, S. 183–185.
 MALÝ, Radek (2015): *Černé vločky* [Nachwort]. Zlín, S. 179–206.
 SUCHÝ, Josef (1993): *Magické kameny* [Anmerkung]. Praha, S. 294.
 SYŘIŠŤOVÁ, Eva (2012): *Báseň – domov v bezdomoví* [Nachwort]. Praha, S. 9–14.

Sekundärliteratur:

- ARENDET, Hannah (1991): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus. Imperialismus. Totale Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München.
 DERRIDA, Jacques (1992): *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien.
 GENETTE, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, aus dem Französischen von Dieter Hornig*. Frankfurt/M.
 Hrdlička, Josef (2016): *Básník, jemuž nemůžeme rozumět, O českých překladech Paula Celana*. A2 22/2016. zugänglich unter: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/22/basnik-jemuz-nemuzeme-rozumet> [10. 04. 2023].
 KUNDERA, Ludvík (2009): *Jsem psavec, ale bestselery mám jen tři*. In: *Brněnský deník* 11. 10. 2009. zugänglich unter: <https://brnensky.denik.cz/rozhovor/ludvik-kundera-jsem-sice-psavec-ale-bestselery-mam.html> [10. 04. 2023].
 KYZLINKOVÁ, Jana (1990): *Gedichte Paul Celans und ihre Übersetzungen ins Tschechische*. Brno (Manuskript).

- MALÝ, Radek (2012): *Domovem v jazyce: České čtení Paula Celana*. Olomouc.
- MUNZAR, Jiří (2009): Zur Aufnahme der Werke Paul Celans in Tschechien. In: MÜLL Manfred / CYBENKO Larissa (Hrsg.): *Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918*. Transkulturelle Forschungen, Bd. 2. Wien, S. 37–39.
- PYTLÍK, Petr (2022): „Ein Dichter, den wir nicht verstehen können?“ Zur tschechischen Rezeption von Paul Celan, In: AUTERI, Laura (Hrsg): *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive, Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)* (Bd. 11) – Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte. Bern, S. 163–171.
- Slovenské literárne centrum (k. A.): *Ivan Kupec*. zugänglich unter: <https://www.litcentrum.sk/autor/ivan-kupec/zivotopis-autora> [10. 04. 2023].
- STANCU, P. Valeriu (2010): Der paratextuelle Code als Merkmal der ästhetischen Individualisierung. In: *Neohelicon* 37, S. 63–73.
- TISCHER, Woflgang (2011): *Das Vorwort tötet den Roman: Warum Autoren zum unnötigen Blabla neigen*. Zugänglich unter: <https://www.literaturcafe.de/das-vorwort-toetet-den-roman-warum-autoren-zum-unnoetigen-blabla-neigen/> [10. 04. 2023].
- WIRTH, Uwe (2004): Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: FOHRMANN, Jürgen (Hrsg.): *Rhetorik. Germanistische Symposien Berichtsbände*. Stuttgart, S. 603–628.
- ZEMAN, Herbert (1993): Rakouská lyrika žije, In: SUCHÝ, Josef (1993): *Magické kameny*. Praha, S. 269–280.

Stille Fragen: ein psychoanalytischer Blick auf die Identitätssuche in Ernst Weiß' ‚Marengo‘ (1926)

Michal SMRKOVSKÝ

Abstract

Silent questions: a psychoanalytic look at the search for identity in Ernst Weiß's ‚Marengo‘ (1926)

The aim of the article is to present this short story as a turning point in Weiß's literary work, as his departure from expressionist influences that ushers in his existential period. The theoretical basis for an analysis of the plot draws from psychoanalytical theories of object relations (e.g. works by Fairbairn, Guntrip, Seinfeld and others), especially in connection with the so-called schizoid personality. It is in the relationality of the disillusioned protagonist that the interpretive key is sought, a key to the departure from the expressionist cult of the individual, replaced in Weiß's late work by a series of heroes searching for their identity.

Keywords: Ernst Weiß, object relations theory, identity, Marengo

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0007

Contact: Charles University, Prague, michal.smrkovsky@post.cz

1. Einleitung: Literatur und Psychoanalyse

Spätestens seit der berühmten Gradiva-Studie aus der Feder Sigmund Freuds wurde Literatur zum treuen Begleiter und Objekt der Psychoanalyse. Der problematischen Beziehung zwischen dem Analytiker und dem Schriftsteller, die von Konkurrenzkämpfen und Prioritätsstreben durchwoben war, widmet sich ausführlich der Literaturwissenschaftler Thomas Anz (Vgl. Anz 1997). Die unter den Psychoanalytikern oft vorkommende Tendenz, nicht das Werk, sondern den Autor selbst auf die Couch zu legen und im Grunde als einen Neurotiker zu behandeln, dessen Werk einem Symptom gleicht, führte bei vielen Autoren zu scharfen Abwehrreaktionen. In der Verwissenschaftlichung der Literatur sahen sie eine Bedrohung für das Künstlerische an sich.¹ Ähnlich erging es den Versuchen, einzelne Figuren, quasi für den Schriftsteller stellvertretend,² psychoanalytisch zu untersuchen. Auch sie wurden seitens der Künstler kritisiert und als „die Naivität eines Affen, der in den

¹ Für viele andere sei hier Thomas Manns Bedenken zitiert: „Die Kunst wird unmöglich, wenn sie durchschaut ist.“ (Zitiert nach: Schönau/Pfeiffer, 2003:3)

² Freud tendierte in seiner Traum-Analogie tatsächlich dazu, Protagonisten als herbeigewünschte Ich-Ideal der Autoren zu betrachten – siehe hierzu sein Essay ‚Der Dichter und das Phantasieren‘.

Spiegel greift“ bezeichnet.³ Dass literarische Figuren keine Menschen im engeren Sinne sind und für eine Analyse ihrer *Leben* kaum taugen, lässt sich nicht bestreiten, gleichzeitig bleiben sie aber menschlich in ihrem Wesen, sodass sie Beziehungen anknüpfen und eine feste Identität anstreben. So werden sie zu durchaus tauglichen Objekten einer sich auf Objektbeziehungen konzentrierenden Analyse, die nach den Quellen einer gestörten Identität forscht. Der vorliegende Beitrag macht sich gerade das zum Ziel, indem er sich die Schizoidie⁴ des Protagonisten der Erzählung ‚Marengo‘ zum Ausgangspunkt macht im Bestreben, einen neuen Blickwinkel auf das Gesamtwerk des Schriftstellers zu bieten.

2. Marengo als Wendepunkt

In dem Werk des böhmischen, deutsch schreibenden Schriftstellers Ernst Weiß, der ein Freund von Franz Kafka war und von Thomas Mann einst als „das stärkste Talent unserer neuesten Prosadichtung“ (zit. nach Metz 2010:91) bezeichnet wurde, werden gewöhnlich zwei Perioden unterschieden: die expressionistisch beeinflusste und die zunehmend realistische.⁵ Als die Zäsur wird die Zeit um das Jahr 1923 betrachtet.⁶ Unterschiede findet man nicht nur unter den formalen Merkmalen⁷ und in ihrer thematischen Ausrichtung (wachsende Einbeziehung der gesellschaftlichen Prozesse in seinem Spätwerk), sondern auch in ihrer Einstellung zur Frage der menschlichen Identität. Die kurze Erzählung ‚Marengo‘, ursprünglich mit dem Untertitel ‚oder das Leben ohne Illusionen‘ versehen und als Beginn eines Romans beabsichtigt, entstand vermutlich gerade in der Zeit der künstlerischen Neuorientierung.⁸ Welche *Illusionen* hier gemeint sind, dürfte dem Leser nach der ersten Lektüre ein Rätsel aufgeben. Denn rätselhaft ist nicht nur der Protagonist selbst, seine Entscheidungen und seine abschließende Reflexion, sondern auch die Stellung des Erzählers. Der vorliegende Beitrag versucht unter Anlehnung an eine psychoanalytische Betrachtung der Objektbeziehungen die Bewandnis der Illusionen zu erhellen, denn gerade in der desillusionierten Beziehungslosigkeit des Helden liegt der Schlüssel zum Verständnis seiner schizoiden Natur – die auch für die Protagonisten seiner späteren Romane prägend bleibt.

Die erste Hälfte von Weiß' literarischem Werk wurde von dem expressionistischen Kult des Individuums und des starken Willens beeinflusst.⁹ Diese den literarischen Expressionismus beherrschende Besessenheit mit dem starken Menschen wird rückblickend als ein Wunschdenken betrachtet¹⁰ und bietet so unübersehbare Parallelen mit der narzisstischen Grandiosität, welche die

³ So drückte sich Robert Musil aus. Zitiert nach: Pfohlmann, (2003:14).

⁴ Dieser Begriff wird in diesem Beitrag nicht in seinem klinischen Gebrauch – als eine Diagnose – verwendet, sondern vielmehr als ein größeres, wenn nicht gar universell menschliches Problem, das eine Störung der eigenen persönlichen Identität bedeutet und in der Praxis durch eine Reihe anderer Abwehrmechanismen kompensiert werden kann. Vgl. Guntrips prägnante Einleitung in die Verwendung dieses Wortes in der Objektbeziehungstheorie (Guntrip 1985:151–155).

⁵ Längle (1981:73–75). Chytil unterscheidet in seiner Periodisierung zwar 3 Etappen, doch kann man die zweite auch als eine Übergangsetappe betrachten (Chytil 1967:271 ff). Delfmann findet vier Etappen, gibt aber zu, auch die erste, vom Jugendstil geprägte, steht schon im Zeichen des Expressionismus, während die beiden letzteren eine Versachlichung des Stils bedeuten (Delfmann 1989:50 ff).

⁶ Von der Wichtigkeit dieses Jahres zeugt auch Weiß eigene Aussage. Von seinem um diese Zeit entstehenden Roman ‚Feuerprobe‘ berichtete er als von einem „letzte[n] Versuch meiner Selbstbehauptung“. Zit. nach Pazi (1993:60).

⁷ Vor allem die späteren Romane, die sog. *fiktionalen Autobiografien* (nach: Kindt 2008:1), zeichnen sich durch viele Gemeinsamkeiten aus, nicht zuletzt durch die Ich-Form.

⁸ Der Entstehungsgeschichte der Erzählung widmet sich näher Christiane Dätsch in ihrer Studie aus dem Jahr 2009. Interessanterweise nannte auch Delfmann in seiner Studie das Marengo gewidmete Kapitel ‚Dasein ohne Illusionen‘. (Delfmann 1989:114)

⁹ Längle beweist das durch eine Analyse von Weiß' Essays (Längle 1981:38–42) Vgl. auch Delfmanns (1989:75). Charakteristik der expressionistischen Periode, deren Ziel – in Weiß' eigenen Worten – die „Überwindung des Wirklichsten durch den Geist“ war.

¹⁰ So schreibt Hinton Thomas (in: Rothe 1969:24), die expressionistische „Bejahung des Ich als eines kostbaren Besitzes und Ziels der menschlichen Existenz [war] durch ein Pathos verherrlicht, das weniger den Glauben daran verkörperte,

innere Unsicherheit verbergen soll und wenig mit der starken Selbstliebe zu tun hat, mit der sie im gewöhnlichen Gebrauch gleichgestellt wird.¹¹ Das Werk scheint – natürlich nicht nur in der Periode des Expressionismus –, in die Rolle des Spiegels geschlüpft zu sein, welches das ersehnte und in der Wirklichkeit nicht vorhandene Bild der menschlichen Natur bieten soll.¹² Die folgenden Worte des britischen Psychoanalytikers Harry Guntrip gelten zwar der narzisstischen Abwehr, könnten aber in jeder Studie über den literarischen Expressionismus stehen: „He may often produce superficial attitudes of superiority but only as a defence against feeling inferior. His narcissistic self-preoccupation is enforced by his fears for the stability of his ego.“ (Guntrip 1969:89)

Einem Patienten ähnlich, dessen narzisstische Abwehr die primäre Schizoidie verbirgt, macht auch der starke, die Welt bekämpfende Geist in Weiß' Werk langsam Platz vorsichtigeren Fragen nach der eigenen Identität. Obwohl die analysierte Erzählung einen direkten Einblick in diesen Wandel bietet, etwa in die Beziehung der Figuren zur eigenen Familie oder in ihre Angst vor den früher so unerschrocken proklamierten Gefühlen, wurde sie bisher kaum zum Objekt literarischer Analysen. Detailliert wurde sie m. W. nur von Christiane Dätsch interpretiert und richtig als einer der ersten Versuche um den sachlichen Stil, der Weiß' Werk nach dem Jahr 1924 annahm, eingestuft. Thomas Delfmann widmet Marengo in seiner Monografie nur wenige Seiten,¹³ in anderen Werken bleibt sie oft ohne Erwähnung. Der vorliegende Beitrag bedeutet schließlich auch einen Versuch, dies zu ändern.

3. Schlüsselmotiv der inneren Leere

Die problematische Identität des Helden wird bereits im Titel der Erzählung zusammengefasst. Marengo wird dem Protagonisten wegen seiner Vorliebe für *schwarze, graumelierte Stoffe* (S. 104)¹⁴ zum Rufnamen. Diesen Namen verwendet sogar er selbst, ihn von anderen passiv übernehmend. Eine feste Identität gewinnt er dadurch jedoch nicht, denn ein Stoff, ein Teil der materiellen, äußeren Welt, kann ein authentisches Selbst nicht ersetzen. Was sich unter dem Stoff versteckt, bleibt unerkannt – nicht zuletzt von dem Protagonisten selbst.

Der Psychoanalytiker Jeffrey Seinfeld beschäftigt sich mit empfundener innerer Leere in seiner Studie ‚The empty core‘. Hier beschreibt er das Phänomen als eine Folge des unerfüllten Bedarfs nach Verbindung, der mit allen Mitteln unterdrückt wird, anstatt dass seine Erfüllung angestrebt wird (Vgl. Seinfeld 1991:8, 33). In der Psychoanalyse wird die auf einer Verdrängung der als *schlecht*, bedrohlich empfundenen Libido basierende Leere spätestens seit der Erscheinung der Studie ‚Schizoid Factors in the Personality‘ des britischen Psychoanalytikers W. R. D. Fairbairn im Jahr 1940 mit der sog. schizoiden Persönlichkeit in Verbindung gesetzt. In ihr brachte Fairbairn neues Licht in die Problematik der gestörten Identität, zu deren deutlicher Ausbreitung, wie von Psychoanalytikern berichtet wird, vermutlich auch die moderne Lebensweise beiträgt (Vgl. Guntrip 1969:139; Riemann 1975:16).

Schon auf den ersten Seiten der analysierten Erzählung werden viele typische Züge der schizoiden Persönlichkeit als Charaktermerkmale Marengos genannt. So wird der Nachdruck auf

als vielmehr den Wunsch, es zu erreichen.“ Sokel (1970:151) beschreibt den Expressionismus gar als einen Versuch, die „Impotenz des Herzens“ zu überwinden.

¹¹ So stellt Nancy McWilliams (1994:171) fest: „Many have noted that in every vain, grandiose narcissist hides a self-conscious, shame-faced child“.

¹² Vgl. Lichtensteins (1971:212) Bemerkung zum Narzissmus: „Somebody who is in love with his mirror image loves a picture or a phantom which he can never possess and reach.“

¹³ Gleichzeitig weist er aber auf die Wichtigkeit der Erzählung hin, indem er sagt, in Marengo sei „zum ersten Mal im Weißschen Werk explizit die Erkenntnis vertreten, dass es für den Menschen die Möglichkeit der Entwicklung eigener Perspektiven geben kann, vorausgesetzt er bringt genug Entschlossenheit und geistige Beweglichkeit mit.“ (Delfmann 1989:116)

¹⁴ Wenn nicht anders angegeben, stammen alle Zitationen aus der Sammlung ‚Die Erzählungen‘ (siehe Literaturverzeichnis).

Unabhängigkeit und Autarkie (*Sich frei fühlen, sein eigener Herr sein, war ein hoher Genuss, ein großes, ein einziges Gefühl.* [S. 105]) von einer forcierten Beziehungslosigkeit begleitet (*Daher der Wunsch, möglichst großen Zwischenraum zwischen sich und die Menschen zu setzen. [...] Außerhalb seines Berufes blieb er den Menschen fern.* [S. 105]). Gleichzeitig wird aber dieser ausgeprägte „Ausfall an Bindungen“ (Riemann 1975:31) von einer Sehnsucht nach seiner Überwindung gekennzeichnet, denn Marengo ist *hungrig nach Illusion* und *weibisch vom Herzen* (Weiß 1982:104). Die leeren Sonntage, an denen ihm die unermüdliche Tätigkeit kein Ersatz-Selbst¹⁵ mehr bieten kann, sind für ihn oft qualvoll, und er – seinem ewig feuchten und kalten, totenstillen Haus ähnlich – scheint das Leben nur noch zu *ertragen*.¹⁶ In seiner Freizeit, ohne das feste Regime der Arbeit, hört er dann beinahe auf, zu existieren. Er versteckt sich, scheint *seine ganze Existenz auszulöschen* (S. 105) und ist letzten Endes *für niemanden da, nicht einmal für sich selbst* (S. 106).

4. Kindheit und die Rolle der Eltern

Diese Leere wird vom auktorialen Erzähler in direkte Verbindung mit Marengos – der eigentlich *Felix* heißt¹⁷ – Vergangenheit gesetzt.¹⁸ Die familiären Verhältnisse enthalten einen direkten Hinweis auf Weiß' Spätwerk und von ihrer Bedeutung zeugt die Tatsache, dass der Held fest in ihnen verankert bleibt. Auch sein Name, bzw. der ihn ersetzende Stoff, bildet eine Konsequenz seiner Verwaisung und der Trauer, die zum Merkmal seines Lebens wurde. Diese Grundkonstellation teilt Marengo mit vielen Protagonisten von Weiß' späteren Romanen. In ihnen wird die beinahe mythische, übermenschliche Instanz des Vaters manchmal mit Hass, bzw. einer gehässigen Resignation begleitet (,Die Feuerprobe', ,Georg Letham'), manchmal mit einer bedingungslosen Liebe (,Der arme Versuchwender', ,Der Verführer'), deren Berechtigung zwar kaum von dem Protagonisten selbst, doch umso klarer – und im großen, zuweilen fast irritierenden Kontrast – von dem Leser infrage gestellt wird. Wie auch Längle in ihrer Monografie schreibt, ist für Weiß' Spätwerk typisch, „daß sich der Ich-Erzähler der Liebe zum Vater als des stärksten Gefühls überhaupt bewußt ist, während er seine ödipalen Auflehnungsversuche verdrängt und meist nicht explizit ausspricht.“ (Längle 1981:149)

Im Unterschied zu den späteren Figuren, die zu ihren Vätern eine ambivalente, auf jeden Fall aber besonders starke Beziehung haben, ist Marengos Vater auffällig absent. In der ganzen Erzählung wird er nur zweimal erwähnt: Am Anfang und kurz vor dem Ende als der ursprüngliche Inhaber des ,Kosmos' von Humboldt und des Neuen Testaments. Auf die Gefahr hin, in billigen Biografismus zu geraten, muss an dieser Stelle erwähnt werden, dass Marengo in dieser Hinsicht doch autobiografische Züge aufweist, denn auch Weiß selbst wuchs vaterlos auf. Erwähnt werden muss dies schon deshalb, weil die Vaterlosigkeit des Autors oft zu einer Verwirrung bei den Interpretationsversuchen seines Werks führt, denn die Vaterbesessenheit der späteren Romane lasse sich – so seine Interpreten – nicht aus seinem Leben ableiten (vgl. Pazi 1993:81). Auch hier kann also Marengo kostbare Einblicke bieten. Gerade die Absenz des Vaters wird noch von einer verwirrenden Familienlage (vgl. Dätsch 2009:209–210) hervorgehoben, sodass der ganze familiäre Hintergrund des Helden eher auf Gefühlen als auf festen Tatsachen zu basieren scheint. Diese Verwirrung trägt der Sohn – u. a. in seinem Namen – mit sich sein Leben lang als ein gähnendes Loch, das *zugeflickt* werden musste. Es bleibt also wenig verwunderlich, dass Weiß' spätere Figuren so stark an ihren Vätern

¹⁵ Vgl. auch die Feststellung Dätschs (1981:193), der Beruf „ist mit ihm identisch“, die klar mit der für den Schizoiden typischen Bemühung korreliert, das *being* durch das *doing* zu ersetzen (Guntrip 1969:254).

¹⁶ Vgl. Weiß (1982:106): „So sehr logisch und der menschlichen Vernunft angemessen zwar dieser Lebensplan konstruiert war, ertrug Felix dieses Dasein doch bloß bis zu seinem zweiunddreißigsten Lebensjahre.“

¹⁷ Wie der Name Felix, der so viel wie glücklich heißt, versteckt sich also auch Marengos *Glück* hinter der angenommenen Fassade.

¹⁸ Vgl. Weiß (1982:105): „Er hatte trübe Kindheitserinnerungen hinter sich.“ Dieser Satz wird übrigens nicht erläutert. Ob mit ihm der frühe Tod der Eltern (der auch nicht genauer beschrieben wird), oder noch ein weiteres Trübsal gemeint ist, erfährt der Leser nicht.

hängen.¹⁹ In Freuds Worten: Der Ödipuskomplex konnte nicht erfolgreich überwunden werden, weil die Identifikation mit dem Vater nicht erfolgen konnte.²⁰ Dies wird in der realen Welt oft durch ein ablehnendes Verhalten der Väter verursacht²¹ – doch auch die bloße Absenz kann als eine Art *Ablehnung* verstanden werden, die zur Internalisierung des unerreichbaren Objekts führt. So wird auf die leere Stelle ein imaginäres Gebilde installiert, welches für den Betroffenen unnahbar bleibt. Der wirkliche Vater – falls vorhanden – kann dann, hinter dieser Imago versteckt, nie wirklich herausgefordert werden.²²

Bleibt man bei der Terminologie der Objektbeziehungstheoretiker, so wird die Mutter bei den schizoiden Persönlichkeiten oft undifferenziert *gut* wahrgenommen. (vgl. Fairbairn 1952:124). Auch diese unbeschränkt positive Wahrnehmung der Mutter teilt Marengo mit vielen anderen Figuren Weiß' – am deutlichsten etwa mit dem ‚Armen Verschwender‘. So wird seine Mutter von ihm durchgehend als *schön* bezeichnet (vgl. Weiß 1982:106, 107, 126), wobei dieses Attribut noch mitfühlend mit Adjektiven *tot*, *arm* oder *früh verloren* ergänzt wird. Gleichzeitig taucht hier aber auch das Motiv einer Ablehnung des Kindes auf, denn die Mutter schien wenig Verständnis für die Gefühlslage ihres Kindes zu haben, wie in einem seltenen Moment der konkreten Erinnerung berichtet wird.²³ Als sich der kleine Felix gegen ihr Taschentuch wehrte, mit dem sie ihm die Haare aus der Stirn strich, wurde ihm nur ein *Weine nicht!* zuteil (S. 107). Die Mutter wird von ihm also verbissen positiv gewertet, obwohl ihr *unerbittliches* Taschentuch auch mit dem *frühen, unerbittlichen Altern* (S. 108) in Zusammenhang gebracht wird. Das Alt-Sein scheint in der Erzählung eine vertretende Funktion für die empfundene Leere, das Zurückziehen der Libido, zu haben. Der später als besonders *zärtlichkeits-hungrig* (S. 116) beschriebene Felix wird mit einer ‚unerbittlichen‘ Ablehnung seiner Persönlichkeit konfrontiert, die, mit Fairbairn gesprochen, dazu führt, dass die eigenen, nie erhörten, nie durch den Anderen legitimierten Bedürfnisse als schlecht empfunden werden (vgl. etwa Fairbairn 1952:113). Die ausgelassene Fröhlichkeit der Kindheit und der Jugend kann nie zum Ausdruck kommen.

5. Die Assel als der Todesbote

Auch Dätsch erkennt – im bemerkenswerten Unterschied zum Protagonisten selbst – die trübe Kindheit des Helden als die Ursache seines Unglücks, doch findet sie hinter der Trauer um den Verlust der Eltern (von Dätsch [2009:194] zutreffend als ‚Verlust der Liebe‘ bezeichnet) die Angst vor dem Tod. Diese Annahme stützt sich auf die Stelle, an der Marengo beim Blick in den Spiegel über den Tod als über die Grenze der Existenz nachdenkt. Doch scheinen seine Überlegungen in dieser

¹⁹ Die von Lattmann (in: Engel 1982:193) aufgestellte These, die mächtigen Vaterfiguren sollen die Leere nach dem ab-
senten Vater erfüllen, findet hier also eine Begründung, obwohl es nicht klar ist, ob Weiß seinen eigentlichen Vater tat-
sächlich ‚schmerzlich vermißt hatte‘, oder ob seine Figuren eher nach einem Orientierungspunkt suchen.

²⁰ Vgl. Freud (1923:37). Die Kraft der Internalisierung des Vaters, ja gar eine von Freud beschriebene *Identifikation* mit der
Mutter und den folgenden Wunsch nach einer – mitunter inzestuösen – ‚Selbstaufgabe im Vater‘, beschreibt Längle am
Beispiel von Weiß' Roman ‚Böetius von Orlamünde‘ (Längle 1981:228–229). Dies sei übrigens ein typisches Merkmal
des Expressionismus, wie Thomas (1969:28) beweist. Vgl. hier auch Seinfeld (1991:13): ‚When there is no substitute for
the parent, the child creates one imaginatively because the individual cannot shape his own self without an inner image
to fill the void, the empty core in which a parental image must be inserted.‘

²¹ Vgl. Fairbairn (1981:67): Das Kind hat bei seinen primären Bezugspersonen keine Möglichkeit das ‚bad object‘ abzu-
lehnen, denn jede Objektbeziehung, und sei es auch eine schlechte, ist besser als gar keine.

²² Typisch ist hierfür der Roman ‚Der arme Verschwender‘. Dies sollte allerdings nicht behaupten, dass Ernst Weiß hier
seine eigene Biografie transponierte. Es wird bloß auf mögliche Überschneidungen zwischen einzelnen Figuren hin-
gewiesen. Zur Kritik eines übertriebenen Zurückgreifens auf die Biografie als Erklärungshilfe für das Werk (oder um-
gekehrt) siehe auch Längle (1981:17–18). Längle selbst macht allerdings auf das Bedauern aufmerksam, welches Weiß
gegenüber der ihn betreffenden Absenz von Ahnen, Lehrern oder Meistern ausdrückte, wobei sich eine biografische zu
der auch in den späteren Romanen deutlichen ‚Sehnsucht nach einer Autorität‘ nur zu einfach biografisch deuten ließen.
(vgl. Längle 1981:43).

²³ Auch hier bieten sich vor allem Parallelen zu dem *armen Verschwender*, der von seinem Vater wiederholt ob seiner an-
geblich übertriebenen Liebe gescholten wurde.

Hinsicht nicht mit Angst gefüllt zu sein. Den Tod sieht er als den Moment, an dem alles *wenn nicht gut, so doch unverbesserbar gelöst* (S. 106) wird. Mehr als Furcht spricht aus diesem Satz Erleichterung. Dies korrespondiert mit der Feststellung des bekannten Psychoanalytikers Fritz Riemann, der den Schizoiden eine erhöhte Gleichgültigkeit ihrem Schicksal gegenüber attestiert: „Da sie nicht so viel in die Welt und in die Menschen investiert haben, haben sie auch weniger zu verlieren und aufzugeben; sie hängen an nichts besonders stark, nicht einmal an sich selbst, und können daher leichter loslassen.“ (Riemann 1979:57). Diese *scheinbare* Absenz der Angst im Allgemeinen wird in schizoiden Persönlichkeiten gewöhnlich als eine Folge der starken antilibidinösen Selbstwahrnehmung, des „heart of steel towards myself“ (Guntrip 1969:157) verstanden. Tatsächlich deutet nichts in Marengos Überlegungen darauf hin, dass seine Wahrnehmung des Todes von – bewusster – Angst geprägt wäre. Im Gegenteil, der Tod führt hier zum Gleichgewicht zwischen der empfundenen eigenen Nichtexistenz²⁴ und dem tatsächlichen physischen Ableben. Gerade diese allgemeine, von Libido befreite Gleichgültigkeit seinem eigenen Schicksal gegenüber, welches im Ganzen vornehmlich auf die Minderung der Gefahr ausgerichtet ist, nicht aber auf das (Er)Leben selbst, bewirkt die Erschütterung, als sie von ihrem Träger erkannt wird.

Der Schlüsselmoment ereignet sich während eines Ausflugs, als Marengo eine Assel erblickt, die sich *ohne erkennbaren Zweck* (S. 112) an der Zimmerwand bewegt und sich dabei – scheinbar? – im Kreis dreht. Bezeichnend ist, dass Marengos stumme, auf die Assel konzentrierte Fragestellung sich einerseits allgemein mit dem Lebenssinn beschäftigt, andererseits aber auch die Frage nach einem *ihresgleichen* Wesen thematisiert. Die Einsamkeit der Figur wird hier deutlich und in Zusammenhang mit der Leere der Existenz gesetzt. Ihren Höhepunkt erreicht die Szene in dem Desinteresse, welches die Assel auch einem angebotenen Brotkrümel gegenüber an den Tag legt. Sie unterscheidet nicht zwischen Nahrung und Hindernis, sondern überwindet beide mit gleichmäßigen Bewegungen (Weiß 1982:113). Die Parallelen werden hier noch durch einige Anführungszeichen hervorgehoben, die auf frühere Textstellen verweisen, also auf Marengos Überlegungen über sich selbst. Seinfeld hält „the encounter with the basic fault“ (Seinfeld 1991:210), also das (An)Erkennen der eigenen Leere für den Schlüsselmoment jeden schizoiden Patienten, denn nur nachdem das Problem benannt wird, eröffnen sich Möglichkeiten seiner Lösung. Eine ähnliche Entwicklung sehen wir dann auch bei Marengo.

6. Abwehr durch Intellektualisierung

An dieser Stelle soll noch ein kurzer Blick auf die Art des Erzählens gestattet werden, welche in Marengo gewählt wurde. Dätsch befasst sich eingehend mit der Tatsache, dass Marengos Innenleben nur in Form von vielen rhetorischen Fragen wiedergegeben wird. Sie, so Dätsch, „illustrieren einerseits [seine] Beziehungs- und Orientierungslosigkeit, andererseits [seine] Wahrnehmungskrise“ (2009:205). Gleichzeitig seien sie „als Annäherung des sich selbst entfremdeten Menschen an seinen ‚inneren‘ Menschen zu erklären“ (2009:205). Wie aber Dätsch richtig feststellt, tasten diese Fragen immer nach philosophischen oder weltanschaulichen Inhalten.²⁵ Starke Intellektualisierung der Welt gehört zu schizoiden Zügen²⁶ und ermöglicht eine Bewältigung des individuellen Lebens, ohne dass man sich der Gefahr aussetzt, von Gefühlen überschwemmt zu werden. Die einzige Stelle,

²⁴ Als einen „Menschen ohne eigene Identität“ beschreibt Marengo auch Delfmann (1989:116). Der Protagonist selbst fühle sich *mit seiner ganzen Existenz [...] ausgelöscht* (Weiß 1982:122), und zwar gerade in dem Moment, als er sich einem Menschen seelisch nähert.

²⁵ Vgl. hier den Seufzer Riemanns (1975:60), unsere Sprache ist heute „immer technischer und theoretischer geworden“ und nicht zur „Mitteilung persönlichen Erlebens“ dient. Dies setzt er in den Zusammenhang mit einer Schizoidisierung unserer Gesellschaft.

²⁶ Vgl. Manfield (1992:205): „Schizoid people are able to cut off most of their intense feelings of fear, hopelessness, and isolation through workaholism, intellectualization, and other distancing defenses“. Zur Intellektualisierung äußert sich auch Fairbairn in seiner bekannten Studie „Psychoanalytic factors of the personality“, in der sie als „a very characteristic schizoid feature“ und weiter als „an extremely powerful defensive technique“ bezeichnet werden. (Fairbairn 1952:20).

an der der Leser von Marengos Gefühlen erfährt – bezeichnenderweise in Bezug auf den flüchtigen Moment der Liebe: „Ihr Schweigen tat ihm Weh“ (vgl. Dätsch 2009:205) –, wurde von Weiß später gestrichen. So bleibt Marengo in flacher Intellektualisierung gefangen und die Erzählung wird als das „motivisch unspektakulärste und stilistisch nüchternste Werk von Ernst Weiß“ (Delfmann 1989:114) bezeichnet. Diese intellektualisierende Tendenz kann als eine allgemeine Grundlage aller späteren *fiktionalen Autobiografien* betrachtet werden, in denen die Identität immer wieder aufs Neue *gesucht* wird²⁷ – ein Vorgehen, welches am deutlichsten in ‚Die Feuerprobe‘ zum Ausdruck kommt.

Auch das abgekapselte Sein der Assel,²⁸ die sich, wie er selbst, nicht mit Namen nenne, sei *durch keinen Aufwand an Scharfsinn zu ermessen* (S. 114).²⁹ So spiegelt sie die Leere ihres Beobachters wider, der durch seine Projektion mit dem schizoiden „feeling of nothingness, having no substance“ (Manfield 1992:215) konfrontiert wird. Marengos folgende Entscheidung, den Ausflug vorzeitig abzubrechen und nach Hause zurückzukehren, ist ein Versuch, sich seinem Inneren nun fragend zuzuwenden.

7. Hoffnung in der Hingabe

Nachdem ihm die Leere seiner Existenz bewusst geworden ist, wird Marengo für neue Wahrnehmungen und die Libido im Allgemeinen empfindlich: Schon bald merkt er – zum ersten Mal – die Reize seiner Sekretärin, und lädt sie spontan zu einer Bootsfahrt ein. Ihr Name, Margot, weist eine Alliteration mit Marengo auf, sodass sich der Gedanke bietet, die Sekretärin ist als einen Teil seiner selbst, seine Anima im Sinne C. G. Jungs, zu verstehen, und ihr folgendes gemeinsames Erlebnis als sein Versuch, den Weg zu sich, zu seiner femininen³⁰ Seite zu finden. Diesen Eindruck verstärkt weiter die Tatsache, dass der Leser über Margot nur spärliche Informationen erhält und diese dann noch relativiert werden. Schon während der Bootsfahrt werden ihre noch am Vortag so verlockenden Reize zu androgynen Zügen, als von breiten Schultern und von mit Flaum besäten Händen die Rede ist. *Je näher die Natur ihm kam, desto fremder wurde ihm der Mensch* (S. 122), stellt der Erzähler später fest und beschreibt so die Grenze, die „nicht überschritten werden kann“ (Dätsch 2009:198), die Grenze der Intimität. Je mehr sich Marengo auf seine Gefühle und die Nähe zu einem anderen Menschen einlässt, desto stärker wird die innere Abwehr. Ein Rückzug der Libido von den zu nah erscheinenden und so das geordnete System bedrohenden Objekten bildet ein grundsätzliches Merkmal der schizoiden Persönlichkeit und wurde ausführlich beschrieben (vgl. etwa Fairbairn 1952:50).

Als die Bootsfahrt dann im physischen Akt der Liebe endet, wird dieser, sowie der Rest der Geschichte, vom Erzähler mit einer „allzu große[n] Distanzierung“ (Delfmann 1989:115)³¹ wiedergeben. Versteht man also – wie von Dätsch suggeriert wird – den Erzähler als Marengos innere Stimme, wird diese sprachliche Distanzierung zu einem Versuch, den emotionsgeladenen Moment seiner Intensität durch nüchterne Betrachtungen zu berauben. Und obwohl das eigentliche Zusammenkommen des Paares für einen kurzen Moment in einer Reihe poetischer Wahrnehmungen beschrieben wird,³² macht sich diese Distanzierung unmittelbar danach in den Handlungen des Protagonisten klar. Marengo bedeckt der Frau das Gesicht mit seiner Hand. *Aus Zärtlichkeit? Aus Angst, ihr ins*

²⁷ Kindt (2001:206) beschreibt sie als Versuche, in den „Bruchstücke[n] einer großen Konfusion“ zur Selbsterkenntnis zu kommen.

²⁸ Harry Guntrip spricht in diesem Zusammenhang von dem „closed system“ des schizoiden Patienten. (Guntrip 1969:198; vgl. auch Scharff 1996:102).

²⁹ Man merke hier wieder den hartnäckigen Versuch, in das Emotionale durch das Intellektuelle einzudringen.

³⁰ Man denke hier an die bereits zitierte Passage, in der dem Leser mitgeteilt wird, Marengo sei „weibisch vom Herzen“.

³¹ Dies korrespondiert mit der stillen Art des in der Erzählung als „wortkarg“ bezeichneten Marengos. (Weiß 1982:108).

³² Delfmann berichtet hier vom gelungenen Perspektivenwechsel, als die sonstige Distanz des Erzählten von der Nähe der unmittelbaren Eindrücke abgelöst wird. (Delfmann 1989:115) Dieser Moment ist jedoch von kurzer Dauer und es fällt auf, dass die starre, sich nicht rührende (1989:118) Frau hier nur als stummes Objekt, nicht als ein lebendiger Mensch beschrieben wird.

Auge zu sehen? Schämte er sich vor ihr? War sie ihm zu fremd? (S. 120) Scheu mischt sich mit Abneigung, Liebe mit Widerstreben.³³ Die rhetorische Frage – ob das, was bei der Begegnung mit der Assel begonnen hatte, nun endete, bleibt unerklärt. Uns eröffnet sich aber doch eine Erläuterung: Der Wunsch nach der menschlichen Nähe wurde erfüllt, gleichzeitig zeigte es sich jedoch, dass diese in ihrer Intensität die Kräfte Marengos aktuell übersteigt.

Die folgenden Beobachtungen der Umgebung, die in diesem dramatischen Moment fast störend wirken, werden so zu einer weiteren Flucht vor dem Menschen in den beruhigenden Schoß der Natur. Der Protagonist braucht diese Beruhigung, denn die Annäherung stürzt ihn in ein Chaos, in dem er sich Erwartungen gegenübergestellt sieht, die er nicht erfüllen kann. Er denkt an das Warnen und Beteuern, findet aber keine Worte, als wäre er nun, nach dem Rückzug der Libido, gar nicht mehr da. Den erfolgten Akt der Vereinigung sieht er nun als *ungewollt* (S. 123) und wird wieder allein – wie die Assel, die als Symbol der Teilnahmslosigkeit an der Welt in diesem Moment wieder auftaucht. Margots plötzliches, beinahe magisches Verschwinden in der Natur beendet die Episode. Sie verschwindet aus seinem Radar, denn die Hoffnung an eine menschliche Bindung, die ihm bei der ersten Begegnung mit der Assel erschien, erweist sich bei der zweiten Begegnung als ein Trugbild. Die Grenze bleibt bestehen und Marengo kehrt heim.

Beide Formen der Flucht – auf der Ebene der Form in eine distanzierende Sprache sowie in die Naturbeschreibung auf der Ebene des Inhalts – zeigen eine weitere Dimension der schizoiden Angst,³⁴ die in Marengos Psyche verwurzelt bleibt.

8. Das schmutzige Gefühl

An dieser Stelle soll noch eine weitere Figur erwähnt werden, und zwar „ein aus der Ordnung gefallener lästiger Alter“ (Dätsch 2009:199) namens Kornitzer, der sich bei Marengo, dem Direktor, unter dem Vorwand, ein entfernter Verwandter von ihm zu sein, einführen lässt, um ihn ums Geld anzusuchen. Dätsch sieht ihn als das Sinnbild des „triebhaft[e] Lebens und [der] Sexualität“ (2009:204). Tatsächlich deutet sein wiederholtes, kaum zu motivierendes Auftauchen (und Verschwinden) auf einen allegorischen Charakter, der – als ein ehemaliger Unternehmer – „Marengos Spiegel- und Gegenbild“ darstellt (Dätsch 2009:204). Zum ersten Mal erscheint er nach Marengos dreißigstem Geburtstag und der ihn begleitenden ersten bewussten Verunsicherung im eigenen Sein. Dieselben Menschen, die Marengo, ihren Vorgesetzten, kaum zu Kenntnis nehmen und ihn auf der Straße nicht einmal grüßen würden (S. 109),³⁵ schenken dem schmutzigen, nach Schnaps riechenden Greis Geld *aus Mitleid und aus Dank für die Unterhaltung* (S. 109), die darin besteht, dass er *Angelegenheiten privatester Natur* (S. 109) unter Tränen vorbringt, seine Verwandten dabei verfluchend. Im starken Kontrast zu Marengo zögert er also nicht, seine Gefühle zu zeigen, gar Unmut gegenüber seiner Familie zu äußern.³⁶ Zu den Rätseln, bzw. Inkongruenzen in der Erzählung zählt Dätsch (2009:209) unter anderem die Tatsache, dass Marengo zwar schnell begreift, dass Kornitzer lügt, ihn aber trotzdem beschenkt, und als er dann später erfährt, dass er in seinem Verdacht richtig lag, *erst recht an dem alten Mann Interesse* [gewinnt] (S. 111). Ein Grund hierfür mag sein, dass Marengo in dem lügenden Alten gerade das entdeckt, woran es ihm selbst mangelt: Spontaneität, Zügellosigkeit und Lebenslust.

Obwohl Marengo den Auftrag gibt, Kornitzer am Eintreten nicht zu hindern, kommt der Greis erst nach Marengos erster Begegnung mit der Assel wieder und es ist seine überschwängliche An-

³³ Die chronische Unentschlossenheit der Schizoiden, sein ewiges Dazwischenstehen, wurde etwa von Guntrip (1969:60) beschrieben, der sie als sog. „in-and-out-programme“ bezeichnet.

³⁴ Riemann beschreibt es bei den schizoiden Persönlichkeiten als „besonders wichtig, wieder zu lernen, die Sprache nicht nur als Informationsmittel zu gebrauchen, sondern zur Mitteilung persönlichen Erlebens, zum mitmenschlichen Erfahrungsaustausch“ (Riemann 1975:55).

³⁵ Marengo ist also auch in Augen anderer folgerichtig mit seinem Beruf identisch.

³⁶ Gerade in diesem Zusammenhang wird vom Erzähler erwähnt, in Marengos Familie, habe „man [...] sich nie umeinander gekümmert“ (Weiß 1982:110).

kunft, die Marengo zum Ansporn wird, Margot zu der Bootsfahrt einzuladen. Wäre Kornitzer, das personifizierte Gefühl, nicht erschienen, hätte Marengo wohl nicht den Mut gehabt, denn trotz der Anziehung, die seine Sekretärin plötzlich auf ihn ausübt, ist er nicht imstande, sie zu berühren – in dem Moment aber, als Kornitzer an die Tür pocht, schmiegen sich ihre Körper aneinander (S. 115).

Die seltsame Beziehung, die zwischen Marengo – von Kornitzer wird er mit seinem eigentlichen Namen, als Herr R., angesprochen – und dem verkrachten Unternehmer herrscht, erreicht ihren Höhepunkt nach dem Bootsausflug. Innerlich erschüttert, entdeckt Marengo vor seiner Tür *etwas Fahles, Seidiges über einer schwarzen, unbeweglichen Masse* (S. 123). Man vergleiche dies mit den stürmischen früheren Auftritten des Alten. Auch seine Präsenz fügt sich in die geistige Einstellung Marengos. Dem wird nun klar, dass er sich *nie mehr ohne Gewalt von ihm würde losmachen können, wenn er jetzt den Obdachlosen einließe* (S. 124). Genau das tut er aber, obwohl er nach wie vor zweifelt, ob er den Mann in seiner Nähe ertragen kann. Dass dieser nur ein scheinbarer Neankömmling ist, beweist die ungewohnte Sicherheit, mit der er sich in Marengos Wohnung zurechtfindet. Als er dann aber nach dem – ihn vom trügerischen Schein reinigenden – Bad wieder erscheint, ist er nur noch alt und traurig, *ein kläglicher Funke endenden Lebens*. (S. 126)

Diese Veränderung in seiner Erscheinung muss jedem Leser auffallen. Dätsch findet in ihr eine erneute Erinnerung an den Allgegenwärtigen, ständig nahenden Tod. Wird man sich aber der in Bezug auf den Tod erschütternden Gleichgültigkeit bewusst, die Marengo bei der Begegnung mit der Assel vor Augen trat, und versteht man dann das Zusammenkommen mit Margot als einen Versuch, sich auf Gefühle einzulassen und dem Leben so einen Sinn einzuhauchen – dann eröffnet sich eine andere Erklärung: Marengos Versuch ist fürs Erste gescheitert und auch der lustige Greis, das zügellose Gefühl, bekommt realistische Züge. Die Naivität, mit der Marengo seine ersten Liebesgefühle anging, verflüchtigt sich – ein für alle Mal. Dadurch lässt sich auch seine Überlegung verstehen, die sonst rätselhaft bleiben müsste, er würde Margot nun nie wieder sehen. Es bleibt ein Gefühl der Leere und des Alt-, also des Schwach-Seins. Das Liebesspiel hat sich als eine falsche Hoffnung erwiesen, weil in ihm naiv zu viel gesucht wurde: nämlich das eigene Selbst. Der Abschied des Autors vom ausgeprägten Expressionismus bekommt hier klare Konturen. Diese Enttäuschung zeichnet sich dann im Erscheinungsbild des Alten. Doch gerade das macht sie beide menschlich. Dank der Enttäuschung ist Marengo gezwungen, sich zum ersten Mal ohne Illusionen zu sehen – und bekommt die Chance, das Gesehene zu integrieren.

9. Erlösung der Integration

Als Boten der Integration erscheinen nun am Fenster zwei Behälter. Eine alte, ihn an Mutter und Margot erinnernde zerbrochene Teetasse steht neben einem Kompottglas, durch dessen Wände man die Wurzeln einer Pflanze genau beobachten kann. Gefühl und Vernunft, die zwei zusammenzubringenden Seiten des Menschen stehen hier nebeneinander. Bezeichnenderweise sind sie beide zerbrochen und die Nostalgie erweckende Tasse durchlässt viel Wasser. In zwei alten Buchseiten, die unter der Tasse gebreitet wurden, findet Marengo die Hoffnung für seine weitere Existenz: Die Seiten stammen aus den Büchern seines Vaters, aus dem Neuen Testament und aus Humboldts ‚Kosmos‘. Gefühl und Vernunft. Nur gemeinsam können sie helfen, das auslaufende Wasser aufzuhalten. Nur gemeinsam können sie das Selbst des Menschen aufrechterhalten. Marengo versteht das, wie seine letzten Überlegungen beweisen. *Längst erloschene Zeiten oder neue, mit unverbrauchter Kraft zu entzündende? Verlassen aller Sicherheit? Niewiedersehen mit Margot, mit der Fabrik, dem alten Hause hier? Letztes oder erstes Kapitel?* (S. 127)

Man hört in diesen Fragen die expressionistische Vorstellung, das „Einssein mit der Natur und dem Kosmos“ (Thomas 1969:28) sei die Antwort auf die Bedrohung des Identitätsverlustes und des Ich-Zerfalls. Der Traum von einem starken Individuum, das sich treu bleibt, wodurch es „das Kosmische in sich“ (Weiß, zit. nach Längle 1981:39) erreicht, läuft hier aber weniger auf einen Konflikt mit der Welt hinaus, sondern vielmehr auf eine Frage nach der eigenen Position *innerhalb* dieser Welt. Weiß' „Heroismuskonzept“ (Längle 1981:42) wird merklich abgeschwächt.

Anstatt eines starken Individuums, das sich „allen zum Trotz“ (Längle 1981:42) durchsetzen muss, bleibt die Hauptfigur mit einem „wie“ zurück. Gerade in ihrer stillen Unsicherheit ist der kritische Moment in Weiß' Schaffen zu sehen, der einen neuen Zugang zu der Frage nach der menschlichen Identität bedeutet. Delfmann bezeichnet diesen Schritt als eine „Hinwendung zu einem bewußten Neubeginn der eigenen Daseinsgestaltung“ (1989:124), die im Kontrast zu dem verbissenen Kampf der expressionistischen Helden steht. Auf die psychoanalytische Theorie zurückgreifend, dürfte dies als die Abwendung von den schizoiden Tendenzen betrachtet werden, die auf das Erhalten des geschlossenen, das schwache Ich schützenden Systems ausgerichtet sind (vgl. Guntrip 1969:213). Mit dem Grau der eigenen Existenz konfrontiert, entscheidet Felix, sich der Welt zu öffnen und seinen eigentlichen Namen neu zu suchen.

Ob Marengo den Schritt ins Leere letztlich wagen wird und seine Antworten findet, bleibt offen, doch schon das Bewusstsein um die Notwendigkeit des Schritts macht Marengo zu einem direkten Vorgänger der wohl in ähnlicher Zeit entstandenen ‚Feuerprobe‘, die den Untertitel ‚Detektivgeschichte einer Seele‘ trägt – und schließlich zu allen späteren fiktionalen Autobiografien, in denen die Figuren nach ihrer Identität forschen. Weiß' Spätwerk wird so zu einer Reihe von Versuchen, die in ‚Marengo‘ direkt, *ohne Illusionen*,³⁷ gestellten Fragen zu beantworten.

10. Fazit

Weiß' frühe, vom Expressionismus geprägte Helden, versuchen ihre innere Leere und die aus ihr hervorgehende Liebesunfähigkeit durch eine berufliche Leistung zu ersetzen, und da dies nie vollständig gelingt, sind sie bemüht, ihre mangelnde Identität in mehreren Beziehungsversuchen (sei es zu einer Reihe von Frauen wie in ‚Die Galeere‘ oder zu einem abstrakten Menschenbild in ‚Mensch gegen Mensch‘) zu finden – was meistens katastrophal endet.

Anders ergeht es Marengo, der als erster unter Weiß' Figuren die Fähigkeit beweist, das Vakuum seiner sicheren, aber an Gefühlen armen Existenz deutlich einzusehen. Diese zeigt deutliche Parallelen mit dem schizoiden Dilemma, wie es von den Psychoanalytikern der Objektbeziehungstheorie beschrieben wurde. Marengos erster Versuch um eine zwischenmenschliche Annäherung misslingt zwar, auch das wird ihm jedoch nur zum weiteren Anlass für eine noch tiefere Reflexion. Aus ihr ergibt sich klar die Notwendigkeit einer bewussten Suche nach dem authentischen Ich – wie sie dann mit besonderer Anschaulichkeit im Roman ‚Die Feuerprobe‘ zum Ausdruck kommt.

Die in ‚Marengo‘ still, ohne Pathos gestellten Fragen, dürfen als der Kern des Werkes von Ernst Weiß betrachtet werden. In ihrer Klarheit liegt auch der Schlüssel zum Verständnis der vielen Ich-Entwürfe seines Spätwerks. Durch Weiß' Freitod nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Paris wurde die Antwort auf die Frage, ob der therapeutische Prozess der Selbst-Suche zu einem erfolgreichen Ende käme, für immer verhindert. Zumindest sein Anfang wurde aber in der vorgestellten Erzählung festgehalten.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

WEISS, Ernst (1982): *Die Erzählungen*. Frankfurt am Main.

Sekundärliteratur:

ANZ, Thomas (1997): Psychoanalyse in der literarischen Moderne. Ein Forschungsbericht und Projektentwurf. In: RICHTER, Karl / SCHÖNERT, Jörg / TITZMANN, Michael (Hrsg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart, S. 377–413.

³⁷ Vgl. zuletzt Riemanns (1975:58) Beschreibung der positiven Seiten der Schizoiden, die zu ihrem Wohl genutzt werden können: „Sie glauben an ihre Fähigkeiten und vermögen es, weitgehend ohne Illusionen zu leben; das Geschick möchten sie meistern, Schicksal ist ihnen etwas zu Überwindendes – der Mensch als Selbstgestalter seines Schicksals.“

- CHYTIL, Jan (1967): Zum Werk von Ernst Weiß. In: GOLDSTÜCKER, Eduard / REIMANN, Paul (Hrsg.): *Weltfreunde: Konferenz über die Prager deutsche Literatur*. Prag, S. 271–278.
- DÄTSCH, Christiane (2009): *Existenzproblematik und Erzählstrategie: Studien zum parabolischen Erzählen in der Kurzprosa von Ernst Weiß*. Berlin.
- DELFMANN, Thomas (1989): *Ernst Weiss: existenzialistisches Heldentum und Mythos des Unabwendbaren*. Münster.
- FAIRBAIRN, Ronald (1952). *Psychoanalytic Studies of the Personality*. New York.
- FREUD, Sigmund (1941). Der Dichter und das Phantasieren. In: FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke. Bd. VII*. Frankfurt am Main, S. 211–224.
- GUNTRIP, Harry (1985): *Psychoanalytic Theory, Therapy, And The Self*. United States.
- GUNTRIP, Harry (1969): *Schizoid Phenomena, Object Relations and the Self*. London.
- KINDT, Tom (2008): *Unzuverlässiges Erzählen und literarische Moderne: Eine Untersuchung der Romane von Ernst Weiß*. Berlin.
- LATTMANN, Dieter (1982): Posthume Wiederkehr. In: ENGEL, Peter. *Ernst Weiß*. Frankfurt am Main. S. 184–200.
- LÄNGLE, Ulrike (1981): *Ernst Weiss, Vatermythos und Zeitkritik: die Exilromane am Beispiel des „Armen Verschwenders“*. Innsbruck.
- LICHTENSTEIN, Heinz (1971): *The Dilemma of Human Identity*. New York.
- MANFIELD, Philip (1992): *Split Self / split Object: Understanding and Treating Borderline, Narcissistic, and Schizoid Disorders*. New York.
- MASTERTSON, James / KLEIN, Ralph (1995): *Disorders of the Self: New Therapeutic Horizons: The Masterson Approach*. New York.
- MCWILLIAMS, Nancy (1994): *Psychoanalytic Diagnosis: Understanding Personality Structure in the Clinical Process*. New York.
- METZ, Bernhard (2010): ‚Versuche am lebenden Menschen‘ – Tödliche Experimente und Versuchsanordnungen bei Ernst Weiß. In: CALZONI, Raul / SALGARRO, Massimo (Hrsg.): *„Ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment“: Literatur und Wissenschaft nach Neunzehnhundert*. Göttingen, S. 91–116.
- PAZI, Margarita (1993): *Ernst Weiss: Schicksal und Werk eines jüdischen mitteleuropäischen Autors in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.
- PFOHLMANN, Oliver (2003): *„Eine finster drohende und lockende Nachbarmacht“?: Untersuchungen zu Psychoanalytischen Literaturdeutungen am Beispiel von Robert Musil*. Paderborn.
- RIEMANN, Fritz (1975): *Die schizoide Gesellschaft*. Klagenfurt.
- RIEMANN, Fritz (1979): *Grundformen der Angst*. München; Basel.
- SCHARFF, David (1996): *Object Relations Theory and Practice: An Introduction*. Maryland.
- SCHÖNAU, Walter / PFEIFFER, Joachim (2003): *Einführung in die psychoanalytische Literaturwissenschaft*. Berlin; Heidelberg; New York.
- SEINFELD, Jeffrey (1991). *The Empty Core: An Object Relations Approach to Psychotherapy of the Schizoid Personality*. New York.
- SOKEL, Walter (1970). *Der Literarische Expressionismus; Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts*. München; Wien.
- THOMAS, Hinton Richard (1969): Das Ich und die Welt: Expressionismus und Gesellschaft. In: ROTHE, Wolfgang (Hrsg.): *Expressionismus als Literatur*. Bern, S. 19–36.

Prometheische Herrscherfiguren Franz Grillparzers König Ottokar und Kaiser Mathias

Miroslav URBANEC

Abstract

Promethean Ruler Figures. Franz Grillparzer's King Ottokar and Emperor Mathias

Franz Grillparzer's dramas 'König Ottokars Glück und Ende' and 'Ein Bruderzwist in Habsburg' feature two ruler figures who exhibit Promethean traits. These are King Ottokar and Archduke Mathias. The study investigates the Promethean nature of these figures by relating them to the figure of Prometheus, which appears in the texts of Johann Wolfgang von Goethe.

Keywords: Franz Grillparzer, Prometheus, König Ottokars Glück und Ende, Ein Bruderzwist in Habsburg

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0008

Contact: Silesian University in Opava, miroslav.urbanec@fpf.slu.cz

1. Verurteilung des subjektivistischen Handelns im ‚König Ottokar‘

Im dritten Aufzug des 1825 uraufgeführten Trauerspiels ‚König Ottokars Glück und Ende‘ verurteilt Franz Grillparzer den neuzeitlichen Individualismus und das für ihn typische subjektivistische Handeln (laut Jürgen Kost die wiederkehrende Untugend in seinen Dramen – vgl. Kost 2002:130f. und 136f.), indem er den römisch-deutschen Kaiser Rudolf (eigentlich König Rudolf I. von Habsburg) reden lässt. Rudolf schildert hier seinen Reifungs- bzw. Läuterungsprozess, der in der als Fügung Gottes verstandenen Erhebung zum Kaiser gipfelt:

Mich hat, wie Euch, der eitle Drang der Ehre / Mit sich geführt in meiner ersten Zeit. / [...] Da nahm mich Gott mit seiner starken Hand / Und setzte mich auf jene Thronesstufen, / Die aufgerichtet stehn ob einer Welt. / Und gleich dem Waller, der den Berg erklommen, / Und nun hinabsieht in die weite Gegend / Und auf die Mauern, die ihn sonst gedrückt; / So fiels wie Schuppen ab von meinen Augen / Und all mein Ehrgeiz war mit Eins geheilt. / Die Welt ist da, damit wir Alle leben, / Und groß ist nur der ein alleinge Gott! (KO:455f.)¹

¹ Noch deutlicher als im ‚König Ottokar‘ spricht sich Grillparzer gegen den neuzeitlichen Individualismus im ‚Bruderzwist in Habsburg‘ aus. Im dritten Aufzug träumt Kaiser Rudolf II. – ein Nachfahre Rudolfs I. – von einem auf Selbstlosigkeit gegründeten Ritterorden, mit dem als seinem verlängerten Arm er weltweit gegen den entfesselten Individualismus einschreiten würde: *Ich hab erdacht im Sinn mir einen Orden, / Den nicht Geburt und nicht das Schwert verleiht, / Und Friedensritter soll die Schar mir heißen. / Die wähl ich aus den Besten aller Länder, / Aus Männern, die nicht*

Mit diesen Worten gibt sich Rudolf als eine der drei „nicht-subjektivistischen Personen“ (neben ihm sind es die böhmische Königin Margarethe und der steirische Ritter Merenberg) zu erkennen, die im ‚König Ottokar‘ „durch die Bedeutung ihres Todes [...] bzw. durch Erhöhung und Sieg [...] neben der Titelfigur besonders akzentuiert“ werden (Geißler 1987:90). Rolf Geißler, auf den der Terminus zurückgeht, sieht das Charakteristische der „nicht-subjektivistischen Personen“ darin, dass sie „die Leitlinien ihres Tuns nicht aus sich selbst [beziehen]. [...] Nicht Selbstgesetzgebung also bestimmt sie, vielmehr unterstellen sie sich bestehenden, traditionellen Gesetzen, Einrichtungen und Gepflogenheiten“ (Geißler 1987:90f.). Rudolf nimmt sich nach seiner Erhebung zum Kaiser vor, die Unordnung des Interregnums, die sich die Reichsfürsten zunutze gemacht haben, zu beseitigen und im gesamten Reich die gottgefällige, durch keinerlei Egoismus gestörte (das heißt in diesem Kontext die feudale, auf der Allianz des Kaisers und der Reichsfürsten beruhende) Ordnung wiederherzustellen.² Dabei versteht er sich selbst als den ausführenden Arm Gottes, dessen Energie allein aus dem von Gott verliehenen Amt des Kaisers ausgeht:

Mir fehlts an Manchem, fehlts an Vielem wohl! / Und doch, Herr, seht! bin ich so festen Muts, / Wenn diese mich verließen alle hier, / Der letzte Knecht aus meinem Lager wiche; / Die Krone auf dem Haupt, den Szepter in der Hand / Ging ich allein in Euer trotzend Lager, / Und rief Euch zu: Herr, gebet, was des Reichs! / Ich bin nicht der, den Ihr voreinst gekannt! / [...] Was sterblich war, ich hab es ausgezogen, / Und bin der Kaiser nur, der niemals stirbt. (KO:462)

Den „nicht-subjektivistischen Personen“ Rudolf, Margarethe und Merenberg stehen die „Subjektivisten“ gegenüber, zu denen Rolf Geißler den böhmischen Adligen Zawisch, die ungarische Prinzessin und neue böhmische Königin Kunigunde und vor allem die titelgebende Figur, den böhmischen König Ottokar (eigentlich Přemysl Otakar II.) zählt. Es ist Ottokar, den Rudolf in den vorstehenden Zitaten anredet und den er durch das eigene Beispiel zum Umdenken bewegen will. Rudolfs Kontrahent ist wie kein anderer in Grillparzers Dramenwelt (die kleine Figur des jungen Wallenstein im Trauerspiel ‚Ein Bruderzwist in Habsburg‘ wohl ausgenommen) die Verkörperung des rücksichtslosen Strebens nach der eigenen Selbstverwirklichung. Wie rücksichtslos er vorzugehen pflegte, gesteht Ottokar im fünften Aufzug selbst ein, als er vor seiner letzten Schlacht in einem Selbstgespräch mit Gott die zahlreichen, seinen Untertanen abgenötigten Menschenopfer beklagt: *Ich aber hab sie [die Menschen – Anm. M.U.] hin zu Tausenden geworfen, / Um einer Torheit, eines Einfalls willen, / Wie man den Kehrriech schüttet vor die Tür. (KO:503)* Grillparzers Ottokar ist aber weit mehr als nur ein Egoist, der für eine Idee (das mächtigste Reich, das Mitteleuropa bis dahin gesehen hat) das Blut seiner Untertanen mit der gleichen Leichtigkeit vergießt, mit der er seine Ehefrauen heiratet und wieder verstößt. (Er hat die Babenbergerin Margarethe geheiratet, um seine Herrschaft in Österreich zu festigen, und er verstößt sie der Ungarin Kunigunde zuliebe, um den Frieden mit Ungarn zu besiegeln und seinem Reich einen Erben zu sichern.) Er, an dessen Wiege nach Grillparzers eigenen Worten der altrömische Kriegsgott Mars und der französische Kaiser Napoleon gestanden haben (vgl. Pömbacher 1970:58f.), ist ein Held und sogar – um den modernen Interpreten zu zitieren – eine „prometheische Figur“ (vgl. Kost 2002:129). Worin genau

dienstbar ihrem Selbst, / Nein, ihrer Brüder Not und bitterm Leiden; / Auf dass sie weithin durch die Welt zerstreut, / Entgegneten fernher jedem Zwist, / Den Ländergier und was sie nennen: Ehre, / Durch alle Staaten sät der Christenheit, / Ein heimliches Gericht des offenen Rechts. (BH:47).

² Ottokars Kanzler schildert seinem Herrn die Zustände im Reich nach Rudolfs Amtsübernahme so: *Die Ruh ist hergestellt im weiten Deutschland, / Die Räuber sind bestraft, die Fehden ruhn. / Durch kluge Heirat und durch kräftiges Wort / Die Fürsten einig und ihm eng verbunden [...]. (KO:451)* Jürgen Kost nutzt diese Passage, um die in der Forschungsliteratur verbreitete These zu widerlegen, dass Grillparzers Rudolf – im Gegensatz zu Ottokar – der Träger von politisch-gesellschaftlich fortschrittlichen Ideen, sei es die Demokratie, der bürgerliche Liberalismus oder der aufgeklärte Absolutismus, ist: „Die Restituierung der durch Ottokar gestörten Lehnsordnung ist ja eins der zentralen Motive der politischen Handlung des Stücks, und der Friede, der durch Rudolf gestiftet wird, kommt ganz wesentlich durch die Versöhnung der Fürsten untereinander und mit dem Kaiser zustande [...] – und nicht etwa durch ihre Entmachtung. All das sind Kennzeichen des Feudalstaats, nicht etwa des aufgeklärten Absolutismus!“ (Kost 2002:136),

das „Prometheische“ der Ottokar-Figur liegt, will das folgende Kapitel durch einen Vergleich mit der Goetheschen Prometheus-Figur untersuchen.

2. Grillparzers Ottokar als „prometheische Figur“

Das Heldentum wird Ottokar von Rudolf selbst zugesprochen, wenn auch indirekt, als dieser das Ende der Urzeit, in der er den Böhmenkönig ertet, verkündet: *Der Jugendtraum der Erde ist geträumt, / Und mit den Riesen, mit den Drachen ist / Der Helden, der Gewaltigen Zeit dahin.* (KO:466) Konkreter, wenn auch mit Ersetzung des Substantivs „Held“ durch den höfischeren „Ritter“, spricht der steirische Adelige Seyfried von Merenberg, wenn er bestürzt auf die Nachricht über die Scheidung des von ihm bewunderten Königs reagiert: *Wie? so ein Herr, ein Ritter, so ein König, / Und täte schlimm an seinem eignen Wort, / Die Frau verlassend, die ihm angetraut?* (KO:394) Noch in der letzten Schlacht, als er von den Vasallen im Stich gelassen und von Merenberg zum tödlichen Zweikampf aufgefordert wird, steht Ottokar seinen Mann – diese Phrase passt hier genau, denn der König bezeichnet sich im oben erwähnten Selbstgespräch mit Gott, in dem sein Läuterungsprozess gipfelt, nur noch als einen Mann: *Es ist nicht Todesfurcht, was so mich reden lässt. / Der du die Herzen Aller kennst, / Du weißt, ob dieses Herz die Furcht bewegt? / Doch wenn dich eines Mannes Reu erfreut, / Den nicht die Strafe, den sein Unrecht schreckt; / So sieh mich hier vor deinem Antlitz knien [...].* (KO:503f.) Jürgen Kost resümiert in Bezug auf diese Worte: „Noch immer beugt sich Ottokar nicht fremdem Urteil, es ist nicht die Strafe, die ihn schreckt, nicht fremde Gewalt, nicht eine Bedrohung von außen.“ (Kost 2002:130)

Mit Prometheus wird Ottokar von seinen Mitfiguren nicht verglichen. Dennoch sind die Analogien zwischen dem altgriechischen Titanen, der den Menschen das Feuer gebracht und den Grundstein der Zivilisation gelegt hat, und dem böhmischen König, der die Enge der Provinz gesprengt und seine Heimat für die überlegene Kultur der westlichen Welt geöffnet hat, nicht zu übersehen. Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache definiert das Prometheische als das „an Größe und Kraft alles Überragende, dem griechischen Halbgott Prometheus Gleichkommende“ (DWDS) und suggeriert etwas körperlich und/oder geistig Riesenhaftes, sprich Titanisches. Darüber hinaus bietet die neuzeitliche Literatur eine weitere Deutung des nämlichen Adjektivs an. In der deutschsprachigen Literatur nahm sich vor allem Johann Wolfgang Goethe des altgriechischen (Kultur-) Heros an und machte aus dem Titanen in Anlehnung an eine Erfindung des Lexikographen Benjamin Hederich, bei dem er Inspiration gefunden haben dürfte, einen Sohn der Olympier (vgl. Schulz 2010:56f.). In drei Texten – einem Gedicht und zwei Dramen – hauchte Goethe Prometheus ein neues Leben und dem Prometheischen eine neue Bedeutung ein. Im berühmten Gedicht ‚Prometheus‘ von 1773/1774, dem ein unvollendetes Drama gleichen Namens vorausgeht und das ideell an die Schriften ‚Zum Shakespeares Tag‘ und ‚Von deutscher Baukunst‘ anknüpft (vgl. Reinhardt 2004:13; Schulz 2010:47), liegt der Fokus auf dem Schöpferischen und dem Rebellischen. Besonders markant kommt beides in der letzten Strophe zum Ausdruck: *Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde, / Ein Geschlecht, das mir gleich sei, / Zu leiden, zu weinen, / Zu genießen und zu freuen sich, / Und dein [Zeus – Anm. M.U.] nicht zu achten, / Wie ich!* (P1:327) Hartmut Reinhardt weist auf die enge Verflechtung des Schöpferischen mit dem Rebellischen hin, die den Akt der Schöpfung als eine Folge der Emanzipation von der Welt der Götter erscheinen lässt:³

„Dieser Schluss der Ode [...] lässt den angeredeten Zeus – nach dem trennenden Komma – förmlich in einer Senke der Verachtung verschwinden. Dass Prometheus seine Menschenschöpfung fortsetzt, während er zu Zeus spricht, stimmt zur eingenommenen Ich-Gebärde – des belebenden Hauchs der Minerva scheint er für sein Schaffen sicher oder nicht mehr bedürftig zu sein.“ (Reinhardt 2004:15)

³ Im Dramenfragment ‚Prometheus‘, in dessen zweitem Aufzug die gleichen Verse wie in der abschließenden Strophe des gleichnamigen Gedichts vorkommen (vgl. P2:182f.), bedarf Prometheus bei der Belebung der von ihm geformten Menschen noch des Beistands der Göttin Minerva, die ihn zum „Quell des Lebens“ führt (vgl. P2:181).

Das Prometheusche, sowohl als das „an Größe und Kraft alles Überragende“ (DWDS) als auch – in Anlehnung an Goethes Gedicht – als das Rebellische und Schöpferische, spricht aus Ottokars Werdegang. Der Böhmenkönig ist eine titanische Figur. Er überragt die Fürsten an Reichtum, die Feldherren an Ruhm, die Böhmen an Weitsicht und alle zusammen an Ehrgeiz. Bei seinem ersten Auftritt kommt seine überragende Größe besonders gut zum Vorschein. Wenn Ottokar die Bühne betritt, sieht er wie ein Kriegsgott aus. Diese Ähnlichkeit ist durchaus gewollt, gesteht doch Grillparzer in seiner ‚Selbstbiographie‘ ein, dass er das Vorbild für die Figur des Ottokar in einer Abbildung des Kriegsgottes Mars gefunden hat (vgl. Pörnbacher 1970:62). Auch später, im Augenblick der Niederlage, verliert Ottokar seine Größe nicht, wie ihm sein Gegner Rudolf versichert: *Ihr wart ein mächtiger Fürst, ein großer König, / [...] Ihr werdet bleiben, mächtig, reich und groß, / Wenn auch verloren, was nicht halten konnte.* (KO:465) Sogar nach seinem Tod, als er verlassen auf dem Schlachtfeld liegt, aller Attribute der Macht beraubt, verweigert ihm Rudolf die Größe nicht und nennt ihn einen *großen König* (KO:508).

Ottokar verkörpert neben dem Überragenden auch das Rebellische und Schöpferische. Wenn er bei seinem ersten Auftritt das Wort ergreift, ruft er schnell Erinnerungen an Goethes Prometheus wach. Ähnlich wie dieser, der dem Glauben an die Allmacht und Güte der Götter abgeschworen hat und dem Göttervater Zeus, der zugleich sein Vater ist, seine Geringschätzung entgegen schleudert (*Ich kenne nichts Ärmeres / Unter der Sonn als euch, Götter!* [P1:327]), distanziert sich Grillparzers Ottokar vom Glauben an die Sakrosanktität und Idealität der Ordnung, die er von seinen Vorfahren ererbt hat und die er anders als seine böhmischen (sprich tschechischen) Untertanen als eine bedrückende Enge empfindet. So schleudert er dem Prager Bürgermeister, der gegen die Vertreibung der Böhmen zugunsten der Kolonisten aus Deutschland zu protestieren wagt, die ganze Armseligkeit der altböhmischen Lebensweise entgegen und bricht zugleich mit den eigenen Vorfahren:

Ich weiß wohl was ihr mögt, ihr alten Böhmen: / Gekauert sitzen in verjährtem Wust, / Wo kaum das Licht durch blinde Scheiben dringt; / Verzehren was der vorge Tag gebracht, / Und ernten was der nächste soll verzehren, / Am Sonntag Schmaus, am Kirmess plumpen Tanz, / Für alles andre taub und blind; So möchtet ihr, ich aber mag nicht so! / [...] Ihr denkt der Zeit / Da eure Fürsten saßen an dem Herd / Und einen Kessel führten in dem schnöden Wappen; / Ich bin kein Solcher, straf mich Gott! (KO:410)⁴

Statt wie die früheren Fürsten selbstzufrieden in der provinziellen Enge des alten Böhmen zu „schlafen“ (vgl. KO:411), baut Ottokar ein neues, Grenzen sprengendes, die Erinnerungen an das Imperium Karls des Großen wachrufendes Reich (vgl. KO:415). Da es den Böhmen an Verständnis für dieses Projekt mangelt, schwingt sich der König über den Reichsgründer hinaus zum Menschenbildner auf. Er, der sich als ein dem Goetheschen Göttersohn vergleichbarer Kulturheros versteht,⁵ will nach seinem eigenen Bild (er ist väterlicherseits ein Böhme, mütterlicherseits ein Deutscher) aus den böhmischen Eingeborenen und den deutschen Einwanderern neue Menschen formen, denen er die überlegene Kultur der westlichen Nachbarn – symbolisiert durch den in Deutschland gekauften Königsmantel – beibringen und seinem jungen Reich dadurch einen gleichrangigen Platz unter den etablierten Mächten sichern wird. So sagt er zu den Prager Ratsherren:

Wie den Ertrinkenden man fasst am Haar, / Will ich euch fassen was am meisten schmerzt; / Den Deutschen will ich setzen euch in Pelz, / Der soll euch kneipen, bis euch Schmerz und Ärger / Aus

⁴ Der Bruch mit den Vorfahren ist dennoch nicht vollständig. Im vierten Aufzug, als er aus dem verlorenen Krieg heimkehrt, zögert Ottokar, die Prager Burg zu betreten, um die Residenz der „Väter“ nicht durch seine schmachbedeckte Person zu entehren: *Ich sollte dich betreten, Schloss der Väter? / Die Schwelle dir entweihn mit meinem Fuß?* (KO:472)

⁵ In ihrer Analyse von Goethes ‚Prometheus‘-Gedicht meint Manuela Helga Schulz, dass die Menschenformung, von der Prometheus in der letzten Strophe des genannten Gedichts spricht, nicht absolut als eine Neuschöpfung zu verstehen ist, sondern dass es sich eigentlich um die Kultivierung der bereits vorhandenen Menschheit handelt: „Was in diesem Prozess geschaffen wird, ist nicht die Menschheit in ihrem biologischen Sinne, sondern das Menschen-, ‚Geschlecht‘ als emanzipiertes Subjekt seiner eigenen Geschichte, ein ‚Geschlecht‘ eben ‚nach seinem Bilde‘ – nach dem Bild, das Prometheus in der Ode von sich selbst entwirft.“ (Schulz 2010:82)

eurer Dumpfheit wecken, und ihr ausschlagt / Wie ein gesporntes Pferd. [...] / [...] Seht her! / Der Mantel ward in Augsburg eingekauft. / Das Gold, der Samt, die Stickerei, das Ganze, / Könnt ihr das machen hier in eurem Land? / Ihr sollt! Bei Gott, ihr sollt! Ich will euch lehren! – / Mit Köln und Wien, mit Lunden und Paris / Soll euer Prag hier stehn in Einer Reihe! (KO:410)

Ottokar handelt nie selbstlos, sondern stets subjektivistisch. Wenn er Respekt für Böhmen fordert, tut er das primär für sich selbst, auch wenn er den Prager Ratsherren sagt, alles für sie, die Landeskinder, gemacht zu haben: *In alle Fernen trug ich Böhmens Namen, / Aus allen Fernen tönt zurück sein Ruhm. / Wie meine Väter konnt ich ruhig schlafen, / Euch lassen schlafen, so wie eure Väter; / Für wen hab ichs getan? Für euch!* (KO:411). Dem König liegt es vorrangig an der Verwirklichung seiner Ambitionen, denn ihnen ist die Idee seines Reichs entsprungen und sie motivieren ihn zu seinen titanischen Leistungen, mit denen allein er seine Herrschaft legitimiert (vgl. Kost 2002:128). Daher die ständige Betonung der eigenen Leistungen, die besonders penetrant in dem emotionsgeladenen Monolog zum Ausdruck kommt, in den Ottokar während des Gesprächs mit den Prager Ratsherren übergeht – während er seine Erfolge aufzählt, benutzt er 14mal das Personalpronomen „ich“ (vgl. KO:410f.) Ottokars Reich ist Ottokars Werk, auch wenn die „Basis“ (die böhmischen Länder) ererbt ist. Verdankt Goethes Prometheus seine Freiheit dem „heilig glühenden Herzen“, das ihn „vom Tode“ und „von Sklaverei“ gerettet hat (P1:328), so verdankt Grillparzers Ottokar seine Macht der kampfgeprobten Hand, mit der er seine durch Heirat (d. h. durch die Hand der Königin Margarethe) begründete Herrschaft über Österreich gegen fremde Ambitionen behauptet hat. Er baut sein Reich buchstäblich mit den eigenen Händen auf und glaubt sowohl das Geschick dieses Reiches als auch dasjenige dessen Einwohner in seinen Händen zu halten. Wenn ihn die scheidende Königin Margarethe vor der aufrührerischen Reaktion der österreichischen Stände warnt, weist er ihre Warnung mit dem Hinweis auf seine Hand zurück: *Ich halte sie, seht Ihr? mit dieser Hand; / Sie sollen sich nur regen, wenn sies wagen!* (KO:415) Auch die höchste irdische Würde, nämlich das Amt des römisch-deutschen Kaisers, will Ottokar sich selbst verdanken. Statt sich wie Rudolf von Gott bzw. von dessen irdischen Stellvertretern auf die Thronesstufen setzen zu lassen, *die aufgerichtet stehn ob einer Welt* (KO:466), will er sich nach eigenem Gutdünken auf diesen Thron setzen. Die Abgesandten der Reichsfürsten, die ihm die Kaiserkrone in Aussicht stellen, empfängt er ohne die zu erwartende Demut, lässt sie warten und fordert sie schließlich auf, die Krone nach Prag zu bringen, damit er – ein Ebenbild Napoleons – die Annahme der Kaiserwürde weit weg von den Wähler-Fürsten als einen Akt der Souveränität inszenieren kann (vgl. Kost 2002:129 und 132).

Neben dem Rebellischen und Schöpferischen verbindet die dämonische Arbeitswut den Grillparzerschen Ottokar mit dem Goetheschen Prometheus. Allerdings handelt es sich hier nicht um den Göttersohn aus dem Gedicht, sondern um denjenigen aus dem Dramenfragment ‚Pandora‘, der in einem deutlich düsteren Licht erscheint, nämlich als Verkörperung „des sich absolut setzenden Homo fabers“ (Schulz 2010:89). Gleich bei seinem ersten Auftritt lässt Ottokar eine ungeheure Aktivitätshektik zum Vorschein kommen. Im Vorbeigehen fertigt er die „tartarischen Gesandten“ ab, die ihm einen „Freundschaftsbund“ anbieten, und gibt ihnen Änderungsvorschläge hinsichtlich ihrer Ausrüstung und ihres Haarschnitts (vgl. KO:407). Während er sich entwaffnen und ankleiden lässt (wobei ihm neben zwei Dienern auch der auf die Audienz wartende Prager Bürgermeister behilflich sein muss), befiehlt er die Gründung der Stadt Marchegg, die an seinen neuesten Sieg über den ungarischen König Bela erinnern soll, resümiert den Verlauf der Schlacht gegen Ungarn und fragt gleichzeitig nach dem Noch-Grafen Rudolf von Habsburg, der sich in dieser Schlacht besonders hervorgetan hat (vgl. KO:408f.). Sich zurechtmachend, fragt er den Prager Bürgermeister nach dem Stand der Dinge in Prag und gerät in Wut, als er erfährt, dass seine Befehle nicht vollständig erfüllt wurden (vgl. oben). Sich von den Ratsherren ab- und zu den versammelten Ständen hinwendend, verkündet Ottokar die Scheidung von der Königin Margarethe, besteigt den Thron, nimmt die Huldigung der österreichischen Stände entgegen, steigt wieder vom Thron, spricht abwechselnd mit Margarethe und der Versammlung, und schickt die Noch-Königin schließlich weg, damit sie die Schenkungsurkunde für die babenbergischen Länder holt und er die unterdessen angekommene Delegation der Kärntner Stände, die ihm den durch Erbschaft erworbenen Kärntner Herzogshut

überbringt, empfangen kann. *Ihr seht, ich bin beschäftigt!* (KO:417), sagt er zu Margarethe, wenn er sie wegschickt. Gerade diesen Satz erkennt Rolf Geißler, der in der vorbeschriebenen Szene „nicht nur eine expositorische Meisterleistung Grillparzers, sondern auch eine charakteristische Vorstellung seines Helden“ sieht, als symptomatisch für Ottokar: „Ich bin beschäftigt! [...] dieser Ausdruck [...] bezeichnet sein ganzes Sein. Er ist der Manager der Macht“ (Geißler 1987:96).⁶

In dem Tatendrang und der Ungeduld, die der Böhmenkönig hier an den Tag legt, wiederholen sich der Tatendrang und die Ungeduld, die in Goethes ‚Pandora‘ Epimetheus seinem Bruder Prometheus zuspricht, wenn er vor dem Sonnenaufgang das Öffnen der Tore von Prometheus‘ Schmiede zu hören meint: *Wacht er schon, der Tätige? / Voll Ungeduld, zu wirken, zündet er schon die Glut / Auf hohlem Herdraum werkaufregend wieder an / Und ruft zu mächt'ger Arbeitslust die russige, [...] kräft'ge Schar?* (P3:334) Im ersten Auftritt des Böhmenkönigs, in dem keine Minute verschwendet werden will, wiederholt sich der erste Auftritt des ‚Pandora‘-Prometheus, wenn er mit einer Fackel in der Hand erscheint und sein „wackeres, arbeitstreues Volk“ (das in der Gestalt der deutschen Kolonisten und der von ihnen zur Arbeit angetriebenen Böhmen auch Ottokar vor-schweben dürfte) zum „kräftigen Hämmerchortanz“ auffordert (P3:337f.). In der Härte, mit der Ottokar seine Landeskinder behandelt – sie sollen ihm auf seiner Kulturmission folgen, auch wenn sie dabei den Hals brechen sollten (*Doch sollt ihr nach, des geb ich euch mein Wort! / Hin auf des Berges Mitte stellt ich euch, / Und nun klimmt weiter, oder brecht den Hals!* [KO:411]) –, klingt die Härte des ‚Pandora‘-Prometheus gegenüber dessen Sohn Phileros nach, nachdem dieser seine Kraft an einem wehrlosen Mädchen statt – Beute machend also Nutzen bringend – an fremden Kriegen erprobt hat: *Gerichteter! Dort ragen Felsen weit hinaus / Nach Land und See, dort stürzen billig wir hinab / Den Tobenden, der, wie das Tier, das Element, / Zum Grenzenlosen übermütig rennend stürzt.* (P3:346) Wenn Ottokar schließlich seinen Befehl wiederholt, die Böhmen aus der Prager Vorstadt zu vertreiben (und ihre Häuser niederzureißen, was zwar nicht offen ausgesprochen wird, sich aber von selbst versteht), so kann man nicht umhin, an die Worte des ‚Pandora‘-Prometheus zu denken: *Gebautes einzureißen, rat' ich, gnügt's nicht mehr; / Mit Willen tät' ich's!* (P3:358)

Hand in Hand mit der Aktivitätshetik geht bei Ottokar die Verblendung, sprich die Unfähigkeit, die Menschen in seiner Umgebung als etwas Anderes denn „als willenlos verfügbares Instrument seiner Interessen“ zu betrachten (Steinhagen 1970:460).⁷ Am Ende gesteht der König seine Verblendung selbst ein, um seine Fehler zu entschuldigen: *Geblendet war ich, so hab ich gefehlt [...]*. (KO:503) Hartmut Reinhardt spricht bei dem ‚Pandora‘-Prometheus ebenfalls von der Verblendung, wenn er auf dessen „Arbeitswut“ zu sprechen kommt, die auch Friedrich Schlegel in seinem Roman ‚Lucinde‘ bemängelt hat:⁸ „Dort wie hier wird die Arbeitswut des Antreibers mit Zügen der Verblendung und Fesselung kritisch bloßgestellt und in durchaus vergleichbarer Weise am Maß von Liebe und Schönheit gemessen.“ (Reinhardt 2004:37) Im ‚Pandora‘-Festspiel sind es allerdings nicht die Menschen, sondern es ist die Erde, die zu einem Instrument der prometheischen Interessen degradiert wird. Sie, die im ‚Prometheus‘-Gedicht noch „die unbelangbare Sphäre“ des Rebellen

⁶ Rolf Geißler zitiert auch den Satz: *Ich gehe meinen Gang, was hindert, fällt* (KO:415), mit dem Ottokar die Warnung Margarethes vor dem Verrat zurückweist und den Geißler treffend als die „Devise“ des Böhmenkönigs bezeichnet (Geißler 1987:96). Die Ähnlichkeit mit den trotzigsten Versen: *Hier sitz ich, forme Menschen / Nach meinem Bilde [...]* (P1:327), mit denen Prometheus bei Goethe seine unbeugsame Entschlossenheit verkündet, liegt auf der Hand.

⁷ In dieser Verblendung spiegelt sich die von Grillparzer dem historischen Napoleon zugeschriebene Unfähigkeit wider, nichts außer den eigenen Ideen zu sehen. In Grillparzers Tagebuch liest sich das so: „Fürchterlich ist schon bei seinem ersten Auftreten die Art wie Napoleon überall nichts sieht als seine Ideen und bereit ist ihnen alles aufzuopfern.“ (Zitiert nach Pömbacher 1970:63)

⁸ In der ‚Idylle über den Müßiggang‘, die ein Kapitel des Romans bildet, ist von einer Abbildung des Prometheus die Rede, *der Menschen verfertigte. Er war an einer langen Kette gefesselt, und arbeitete mit der größten Hast und Anstrengung; auch standen einige ungeheure Gesellen daneben, die ihn unaufhörlich antrieben und geißelten* (L:28). Auf ihn, *der die Menschen zur Arbeit verführt hat* (L:29), führt Schlegel durch den Mund eines „Sataniskus“ die Arbeitswut zurück, die den Menschen nicht in Ruhe lässt: *Von ihm habt ihr es, dass ihr nie ruhig sein könnt, und euch immer so treibt; daher kommt es, dass ihr, wenn ihr sonst gar nichts zu tun habt, auf eine alberne Weise sogar nach Charakter streben müsst, oder euch einer den andern beobachten und ergründen wollt.* (L:29)

war, „die ihm Stand gab für sein trotziges Beharren gegen die Götter im Himmel“ (Reinhardt 2004:40),⁹ wird nun rücksichtslos ausgebeutet, um Rohstoffe für die von Prometheus angetriebenen Schmiede zu liefern – „sie wird ‚gequält‘, dem Prinzip Nutzen untergezwungen bis zur Zerstörung“ (Reinhardt 2004:40). Die von Hartmut Reinhardt in diesem Zusammenhang zitierte Passage aus dem „Hämmerchortanz“ der Prometheus-Schmiede übertrifft an Brutalität auch die Selbstvorwürfe des Böhmenkönigs, er habe das von Gott gebaute „Wunderwerk“ Mensch „um einer Torheit, eines Einfalls willen“ wie „Kehricht“ behandelt (KO:502f.): *Erde, sie steht so fest! / Wie sie sich quälen lässt! / Wie man sie scharrt und plackt! / Wie man sie ritzt und hackt! / Da soll's heraus. / Furchen und Striemen ziehn / Ihr auf den Rücken hin / Knechte mit Schweißbemühn [...].* (P3:338)

3. Ein Mächtegern-Prometheus – Grillparzers Mathias

Prometheische Züge im Sinne des Goetheschen Prometheus, also Rebellentum und Schöpfertum, weist (zumindest im Wunschdenken) auch einer der zwei verfeindeten Brüder in Grillparzers postum (1872) uraufgeführtem Trauerspiel ‚Ein Bruderzwist in Habsburg‘ auf. In diesem als Fortsetzung des ‚König Ottokar‘ „unter gegensätzlichen Vorzeichen“ (Kost 2002:139) zu interpretierenden Drama,¹⁰ dessen Anfänge in der Mitte der 1820er Jahre (also kurz nach der Fertigstellung des ‚König Ottokar‘) liegen, stehen sich zwei Herrscherfiguren gegenüber: der alternde Kaiser Rudolf II. und sein jüngerer Bruder Mathias. Der Ältere sitzt auf dem Thron aufgrund von Erbfolge und Erstgeburt, sieht sich selbst als Herrscher von Gottes Gnaden und lehnt mit einem Hinweis auf das Gottesgnadentum jegliche Gedanken auf den Thronverzicht kategorisch ab (vgl. BH:54f.). Der Jüngere will nicht warten, bis Gott oder die Zeit ihn auf den so gut wie sicheren Thron (Rudolf II. hat keinen legitimen Sohn) setzt, sondern er will sich selbst auf *einen* Thron setzen, auch wenn er ihn erst unter revolutionären Bedingungen erschaffen müsste. (Das von Karl Vocelka in diesem Kontext verwendete Verb „erkämpfen“ [vgl. Vocelka 2009:28] wird der Absicht von Mathias nicht ganz gerecht.) Von daher kommt der letztlich gescheiterte Versuch des jungen Erzherzogs, ohne Absprache mit den Habsburgerhöfen in Wien und Madrid auf der Seite der antispansischen Aufständischen in den Aufstand in den Spanischen Niederlanden einzugreifen: *Doch war der Plan [...] göttlich schön: / Hineinzugreifen in den wilden Aufruhr / Und aus den Trümmern, schwimmend rechts und links, / Sich einen Thron erbaun, sein eigner Schöpfer; / Niemand darum verpflichtet als sich selbst.*“ (BH:7) Mathias, der sich zurückgesetzt fühlt, begehrt auf und will sich die eigene, von der ihn zurücksetzenden Autorität (der ältere Bruder, der nicht nur Kaiser, sondern auch Familienchef ist) unabhängige Existenz aufbauen. Er will eine prometheische Figur sein, will mit Blick auf den von ihm erschaffenen Thron dem älteren Bruder die gleichen Worte entgegen schleudern, mit denen Prometheus in Goethes gleichnamigem Fragment mit Blick auf die von ihm erschaffenen (aber noch nicht lebendigen) Menschen das zwiespältige, weil Herrschaft mit Unterwerfung verbindende Angebot der olympischen Götter, bei ihnen zu wohnen, ablehnt: *Hier meine Welt, mein All! / Hier fühl ich mich; / Hier alle meine Wünsche / In körperlichen Gestalten.* (P2:178) Allerdings scheitert Mathias bei seinem Emanzipationsversuch und sein Scheitern legt seine unprometheische Labilität bloß. Der Erzherzog ist „wankelmütig“ (vgl. BH:91) und schwankt zwischen den Extremen. Anders als Prometheus, der in Goethes gleichnamigem Gedicht den Göttervater trotzig fragt, ob er etwa

⁹ Auch Ottokar beschwört die Festigkeit der Erde, wenn er angesichts der angeblich unmittelbar bevorstehenden Erhebung zum römisch-deutschen Kaiser einen festen Halt für seine angeblich alles überragende Majestät verlangt: *Nun Erde, steh mir fest! / Du hast noch keinen Größeren getragen!* (KO:418)

¹⁰ In beiden Stücken gibt es einen Kaiser Rudolf, der sich auf der Schwelle einer neuen Zeit sieht. Während aber Rudolf I. im ‚König Ottokar‘ die neue Zeit, die ein goldenes Zeitalter zu sein verspricht, durch seine Taten herbeiführt, sieht Rudolf II. im ‚Bruderzwist in Habsburg‘ der – bis auf eine Ausnahme – ohne sein Zutun anbrechenden neuen Zeit, die sich am Ende des Stücks durch Trompetenstöße als eine Apokalypse ankündigt (Grillparzer verlegt den Tod Rudolfs II. auf den Vorabend des Dreißigjährigen Krieges) mit Schauern entgegen. „Geschichte erscheint nicht mehr als ein Prozess, der vom Chaos zur Ordnung führt, sondern als Entwicklung von der Ordnung zum Chaos.“ (Kost 2002:139)

wegen einiger Misserfolge aufgeben sollte,¹¹ denkt Mathias nach dem Misserfolg in den Niederlanden, auf den buchstäblich ein Sturz vom Olymp folgt,¹² offen an den Verzicht und will sich ins Privatleben zurückziehen: *Mit mir ist's aus. / Ich will den Kaiser untertänig bitten / Mir zu verleihn die Stadt und Herrschaft Steyr; / Dort will ich leben, und dafür entsagen / All meinem Erbrecht, aller Sukzession, / Die mir gebührt auf österreich'sche Lande.* (BH:7f.)

Mathias ist nur in seinem Wunschdenken ein Prometheus. In der Realität lässt er das Prometheische, sprich das „an Größe und Kraft alles Überragende“ (DWDS) vermissen. Er ist ein Spielball seiner Umgebung, vor allem seines plebejischen Intimus Bischof Klesel, der ihm gibt, was Zeus dem Kind Prometheus seinerzeit verweigert hat: Rat, Mut und Tatkraft (vgl. BH:52).¹³ So muss Klesel den Erzherzog, den er um Haaresbreite von dessen Verzichtsgedanken abgebracht hat, geradezu drängen, dem Kaiser die Bitte um ein Kommando in Ungarn (auch dies ist eine Idee des Bischofs) vorzutragen: *Nehmt Euch nur Mut! Ihr zittert, weiß es Gott. / [...] Die Zeit ist günstig. Seine Majestät / Scheint frohgelaunt. Versucht's!* (BH:11) Kein Wunder, dass Erzherzog Max seinen Bruder Mathias als bloßes „Echo“ von Klesel bezeichnet (BH:34) und Erzherzog Ferdinand – auch er ein künftiger Herrscher im Schatten eines übermächtigen Dieners (der Warlord Wallenstein) – dem Bischof vorwirft, den zum König (aber noch nicht zum Kaiser) erhobenen Mathias im Offenen wie im Verborgenen zu dirigieren: *Nur neulich sprach ich endlich ihn allein, / Nur merkt' ich wohl aus den zerstreuten Blicken, / Die stets er warf nach der Tapetentür; / Dass jemand dort versteckt, der uns behorchte. / Und Ihr wart's, mein ich; leugnet's wenn Ihr könnt.* (BH:86) Auch der alternde Rudolf fürchtet nicht so sehr die Ambitionen seines Bruders, als viel mehr dessen Manipulation durch den schlaunen Ratgeber: *Das wäre schlimm. Wenn jener list'ge Priester / Das was dem andern fehlt, den Mut, die Tatkraft, / Ihm gösse in die unentschiedne Seele. / Das wäre schlimm, und denk ich fort und weiter; / Vergrößert sich's zu wirklicher Gefahr* (BH:52)

Der zweite Rudolf charakterisiert seinen Bruder mit ähnlichen Worten, mit denen der erste Rudolf seine vor-kaiserliche Zeit schildert: *Er hat nur seiner Eitelkeit gefrönt, / Und dacht' er an die Welt, so war's als Bühne, / Als Schauplatz für sein leeres Heldenspiel.* (BH:82)¹⁴ Zum Kaiser geworden, kommt Mathias zur Einsicht und erkennt die Verderblichkeit seiner „Heldenspiele“, in denen sich sein Streben nach der Selbstverwirklichung manifestiert hat: *Am Ziel ist nichts mir deutlich als der Weg, / Der kein erlaubter war und kein gerechter. / [...] Gekostet hab ich was mir herrlich schien, / Und das Gebein ist mir darob vertrocknet, / Entschwunden jene Träume künft'ger Taten [...].* (BH:100) Ähnlich wie der erste Rudolf, der sie Ottokar als höchstes Gut empfiehlt (*Ihr habt der Euren Vorteil stets gewollt; / Gönnt ihnen Ruh, Ihr könnt nichts Bessres geben!* – KO:466), will Mathias nur noch die Ruhe: *Wird mir denn nimmer Ruh'?* *Was soll es noch?* (BH:99), fragt er verzweifelt, wenn er die Vivat-Rufe von der Straße hört und von seiner Umgebung gedrängt wird, sich der jubelnden Menge zu zeigen. Das Verlangen nach Ruhe kommt dem Verzicht auf das Prometheische gleich. Eine prometheische Figur kann nicht in Ruhe leben. In Goethes gleichnamigem Fragment lehnt Prometheus die Funktion eines olympischen „Burggrafen“, die ihm die Herrschaft über die Erde sowie – unausgesprochen, aber selbstverständlich – ein ruhiges Leben im Schatten der Götter verspricht, kategorisch ab (vgl. P2:178). Im ‚Pandora‘-Fragment schließlich kann er die

¹¹ *Wähntest du etwa, / Ich sollte das Leben hassen, / In Wüsten fliehen, / Weil nicht / alle Blütenträume reifen?* (P1:328)

¹² Als er bei seinem ersten Auftritt einen subalternen Hofbeamten um eine Audienz bei seinem älteren Bruder bittet und dabei erfährt, dass er höchstens auf eine Audienz bei Rudolfs Kämmerer Rumpf hoffen darf, muss sich Mathias den vollständigen Verlust seines einstigen Prestiges eingestehen: *Du heil'ger Gott! / Und das im selben Schloss, denselben Zimmern, / Wo ich an unsers Vaters Hand einherging, / Mit meinem Bruder, – der geliebte Sohn. / [...] / Entehrt, verstoßen!* (BH:7)

¹³ In der dritten Strophe von Goethes gleichnamigem Gedicht beklagt sich Prometheus über die Gleichgültigkeit des Göttervaters gegen die Not seines heranwachsenden Sohnes: *Da ich ein Kind war, / Nicht wusste, wo aus noch ein, / Kehrt ich mein verirrtes Auge / Zur Sonne, als wenn drüber wär / Ein Ohr, zu hören meine Klage, / Ein Herz wie meins, / Sich des Bedrängten zu erbarmen.* (P1:327f.)

¹⁴ Rudolf I. sagt genau: *An Fremden und Verwandten, Freund und Feind / Übt ich der raschen Tatkraft jungen Arm, / Als wär die Welt ein weiter Schauplatz nur / Für Rudolf und sein Schwert.* (KO:465f.)

Morgendämmerung kaum erwarten, um sich von Neuem ans Werk zu machen, und verlangt „göttliche Verehrung“ für die Flamme seiner Fackel, die „morgendlich dem Stern voran“ „den Tag vor dem Tage“ kündigt (P3:337). Mathias graut es jedoch vor dem neuen Tag, von dem er weiß, dass er der erste Tag des (Dreißigjährigen) Krieges ist. Er erkennt zu spät, dass die unprometheische Passivität seines verstorbenen Bruders ein verzweifelter Abwehrversuch gegen die gefürchtete „neue Zeit“ war, von der er wusste, dass sie durch eine Tat wie eine Lawine durch einen Stein ins Rollen gebracht werden würde.¹⁵ Am Rande des Nervenzusammenbruchs kniet der Kaiser nieder und schlägt die Brust (die gleiche Geste, mit welcher der zweite Rudolf auf seinen einmaligen Versuch reagiert, aus der üblichen Passivität auszubrechen und mit Hilfe des Passauer Kriegsvolkes aktiv in die um ihn tobenden Machtkämpfe einzugreifen – vgl. BH:64), wobei er sich zu seiner Schuld bekennt: *Mea culpa, mea culpa, / Mea maxima culpa.* (BH:100)

4. Zusammenfassung

Die Figur des Grillparzerschen Ottokar, die an der Grenze zwischen Gewaltigkeit und Gewalttätigkeit balanciert (vgl. Kost 2002:127f.), weist Züge auf, die man durchaus als „prometheisch“ bezeichnen könnte, und zwar unter der Bedingung, dass man dieses Adjektiv in der Zwiespältigkeit versteht, die ihm die Figur des Goetheschen Prometheus verliehen hat. Hat der Weimarer Klassiker in seinem berühmten Gedicht den altgriechischen Titanen als ein kompromissloses, aber sympathisches Genie dargestellt, das zugleich Rebell und Schöpfer ist, so zeigt er im unvollendeten ‚Pandora‘-Festspiel den als Nebenfigur auftretenden Prometheus als einen hyperaktiven, unsympathischen „Macher, der nur auf seine eigene Kraft setzen will“ und die von ihm erschaffenen Menschen „auf das Tätige und Nützliche fixiert“ (Reinhardt 2004:42 und 37). Auch Ottokar ist hyperaktiv und wirkt durch den barschen Kommandoton seiner Reden und die bramarbasierende Zurschaustellung seiner Leistungen unsympathisch. Er ist aber auch ein Rebell und ein Schöpfer. Er rebelliert gegen die väterliche Lebensweise, in der er die Wurzel der Rückständigkeit Böhmens erkennt, will ein nie da gewesenes Reich schaffen, das *seiner* Größe Gestalt gibt, und einen neuen Menschen formen, der *sein eigenes* Bild widerspiegelt. Im Augenblick seines Glücks träumt Ottokar von der Nachfolge Karls des Großen, will aber dessen Krone weder durch die Gnade Gottes noch durch die Gunst der Reichsfürsten erlangen, sondern er will sie sich selbst verdanken. So, wie er sich als Herrscher von Böhmen und Österreich erschaffen hat (vgl. Kost 2002:128f.), will sich Ottokar auch als Kaiser erschaffen, der vom Willen der Reichsfürsten unabhängig ist und weder die Macht noch den Reichtum mit ihnen zu teilen hat. In seinen Antworten an den Abgesandten der Reichsfürsten: *Gar viel ist abzustellen in dem Reich, / Gar mancher Trotz zu beugen und zu strafen; / Ich seh wohl, euer Herr, war euer Knecht* (KO:422), und: *Euch Herren gefiele wohl, mit meiner Habe / Zu helfen eurer dringend bitterm Not; / Doch will ich lieber hier in Böhmen sitzen / Und eines armen deutschen Kaisers lachen, / Als selbst ein armer deutscher Kaiser sein* (KO:439), klingt die Antwort des Prometheus an dessen Bruder Epimetheus nach, wenn dieser auf den Vorschlag der Olympier zu sprechen kommt, auf dem Olymp einzuziehen und von dort über die Erde zu herrschen: *Ihr Burggraf sein / Und ihren Himmel schützen? – / [...] Sie wollen mit mir teilen, und ich meine, / Dass ich mit ihnen nichts zu teilen habe. / Das, was ich habe, können sie nicht rauben, / Und was sie haben, mögen sie beschützen.* (P2:178)

Sich als Herrscher selbst erschaffen möchte auch Erzherzog Mathias, der jüngere Bruder des regierenden Kaisers Rudolf II. So begibt er sich unter Missachtung der Politik der Habsburgerhöfe in Wien und Madrid in die von Aufruhr gebeutelten Spanischen Niederlande, um sich dort aus den Trümmern der spanischen Macht seinen eigenen Thron zu erbauen (BH:7) – eine wahrhaft

¹⁵ Wolfgang Düsing erklärt die auf den ersten Blick unverständliche Passivität des zweiten Rudolf mit dessen auf Einsicht beruhender Angst um „das mühsam ausbalancierte Gleichgewicht“ der Welt: „Sein Zögern entspringt [...] der Ohnmacht des Wissenden in einer Welt von Unwissenden, die durch ihr Handeln den Untergang herbeiführen. [...] Jede Aktion im ‚Bruderzwist‘ beschleunigt nur die Katastrophe. Das gilt nicht nur für die Unternehmungen der Gegner Rudolfs, sondern auch für die Taten seiner Freunde.“ (Düsing 1987:190 sowie 192; vgl. auch Schicho 2008:58)

prometheische Absicht, die jedoch titanischer Kräfte bedarf, die Mathias, anders als Ottokar, nicht besitzt. Nachdem dieser Plan gescheitert ist, gibt Mathias auf. Er will auf seine Rechte im Hause Habsburg verzichten und sich ins Privatleben zurückziehen. Wäre der Verzicht auf die dynastischen Rechte vor der Abreise in die Niederlande geleistet worden, so könnte er als eine prometheische Tat interpretiert werden – das „niederländische Abenteuer“ (Vocelka 2009:28) baute ja nicht auf das Erbrecht, sondern auf den Tatendrang des Erzherzogs, der sich selbst auf einen von ihm erschaffenen, bis dahin nicht existenten Thron setzen wollte. Jetzt kommt er dem Verzicht auf das Prometheische gleich. Von Klesel überredet, zieht sich Mathias zwar nicht ins Private zurück, sondern er verlangt von Rudolf eine Kommandostelle in Ungarn, die er als Sprungbrett für seine weitere Karriere nutzen wird. Aber er wird von da an in strenger Übereinstimmung mit dem dynastischen Recht verfahren. Als ihn seine Verwandten zum Chef des Hauses Habsburg machen wollen, weil er „des Hauses Ältester“ (BH:39) ist, legt Mathias – in krassem Widerspruch zum hochverräterischen Charakter dieser Handlung – alles Rebelle ab und nimmt die Führung des Hauses mit einem Hinweis auf seine unmittelbare, durch das bestehende Hausgesetz geregelte Thronanwartschaft an: *Ja mir gebührt's vor allen und mit Recht*. (BH:39) Nicht als „sein eigener Schöpfer“ (BH:7), sondern als rechtmäßiger Thronfolger wird Mathias Kaiser; nicht „aus den Trümmern“ (BH:7) erbaut er sich einen neuen Thron, auf den er sich aus eigenem Willen setzt, sondern er wird auf einen jahrhundertealten Thron gesetzt, den die neu anbrechende Zeit (Dreißigjähriger Krieg) zu zertrümmern droht. Von daher kommt die Angst vor Taten, in der auch Rudolf gelebt hat und die sich im Verlangen nach Ruhe manifestiert – einem Verlangen, in dem der Verzicht auf alles Prometheische seinen Höhepunkt findet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- BH: GRILLPARZER, Franz (2009): *Ein Bruderzwist in Habsburg. Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Stuttgart.
- KO: GRILLPARZER, Franz (1986): König Ottokars Glück und Ende. In: GRILLPARZER, Franz: *Werke in sechs Bänden. Bd. 2 (Dramen, 1817–1828)*. Frankfurt am Main, S. 391–510 und 830–881 (Kommentar).
- L: SCHLEGEL, Friedrich von (1962): Lucinde. In: SCHLEGEL, Friedrich von: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 5 (Abt. 1. Kritische Neuauflage. Dichtungen)*. München; Paderborn; Wien, S. 3–82. Zugänglich unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Schlegel,+Friedrich/Roman/Lucinde> [20.3.2023].
- P1: GOETHE, Johann Wolfgang von (1965): Prometheus. In: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Berliner Ausgabe. Poetische Werke. Bd. 1 (Gedichte und Singspiele)*. Berlin / Weimar, S. 327–329. Zugänglich unter: <http://www.zeno.org/nid/2000484081X> [20.3.2023].
- P2: GOETHE, Johann Wolfgang von (1953): Prometheus. Dramatisches Fragment. In: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Bd. 4 (Dramatische Dichtungen Bd. 2)*. Hamburg, S. 176–187. Zugänglich unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Dramen/Prometheus> [20.3.2023].
- P3: GOETHE, Johann Wolfgang von (1952): Pandora. Ein Festspiel. In: GOETHE, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke. Bd. 5 (Dramatische Dichtungen Bd. 3)*, Hamburg, S. 332–365. Zugänglich unter: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Goethe,+Johann+Wolfgang/Dramen/Pandora> [20.3.2023].

Sekundärliteratur:

- DÜSING, Wolfgang (1987): Die Tragik der Zeitenwende in Grillparzers Geschichtsdrama „Ein Bruderzwist in Habsburg“. Karl Konrad Polheim zum 60. Geburtstag. In: *Literatur für Leser. Zeitschrift für Interpretationspraxis und geschichtliche Texterkennntnis*, Heft 3. München, S. 188–198.
- GEISSLER, Rolf (1987): *Ein Dichter der letzten Dinge. Grillparzer heute. Subjektivismuskritik im dramatischen Werk – mit einem Anhang über die Struktur seines politischen Denkens*. Wien.

- KOST, Jürgen (2002): Zwischen Napoleon, Metternich und habsburgischem Mythos. Überlegungen zum Gegenwartsbezug des Geschichtsdramas am Beispiel von Grillparzers „König Ottokar“. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge (Bd. 20). Wien, S. 125–158.
- PÖRNBACHER, Karl (1970): *Franz Grillparzers „König Ottokars Glück und Ende“*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart.
- REINHARDT, Hartmut (2004): Prometheus und die Folgen. In: *Goethezeitportal*. Zugänglich unter: http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/prometheus_reinhardt.pdf [20.3.2023].
- SCHICHO, Deike (2008): *Der „habsburgische Mythos“ in ausgewählten Werken Franz Grillparzers. Abschlussarbeit zur Erlangung der Magistra Artium im Fachbereich 10 – Neuere Philologien der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Deutsche Sprache und Literatur I*. Frankfurt am Main. Zugänglich unter: core.kmi.open.ac.uk/download/pdf/14506162.pdf [19.5.2014].
- SCHULZ, Manuela Helga (2010): *Metaphysische Rebellen. Themengeschichtliche Studien zu Goethe, Byron und Nietzsche*. Würzburg.
- STEINHAGEN, Harald (1970): Grillparzers „König Ottokar“. Drama, Geschichte und Zeitgeschichte. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 14. Stuttgart, S. 456–487.
- VOCELKA, Karl (2009): Dichtung und Wahrheit – Franz Grillparzers Drama Bruderzwist in Habsburg im Lichte neuerer Forschung. In: *Studia Rudolphina* 9. Wien, S. 22–38. Zugänglich unter: <https://kramerius.lib.cas.cz/view/uuid:6ec0ee40-5e32-4c46-97a6-b3e7b884f828?article=uuid:a5ad750d-a08c-4c8a-b53f-3b92b822a8b3> [21.1.2021].

Internetquelle:

DWDS: <https://www.dwds.de/wb/prometheisch> [8.2.2023].

Mojžíšová, Olga / Bernhardt, Tomáš (Hrsg.) (2022): *Bedřich Smetana. DENÍKY. DIARIES. I. (1870–1847)*. Praha: Národní muzeum. ISBN 978-80-7036-724-7 (print), ISBN 978-80-7036-725-4. 760 Seiten.

Die Tagebücher von Bedřich Smetana zu veröffentlichen war schon längst eine große Herausforderung für die Historiografie. Im Jahre 2022 erscheint der erste Band der geplanten dreibändigen Edition der Tagebücher dieses weltbedeutenden Komponisten. Das in der tschechischen Musikwissenschaft und Geschichtsschreibung häufig angesprochene Thema bekommt jetzt ganz neue Konturen, nicht nur, da es sich um eine dreisprachige (tschechische, deutsche, englische) Ausgabe handelt, sondern auch hauptsächlich deswegen, da die Tagebücher des Komponisten zum ersten Mal in der Originalsprache (auf Deutsch) herausgegeben werden. In diesem Fall handelt es sich um eine strikt wissenschaftliche Fachpublikation, die jedoch keinesfalls an Attraktivität für die breite Laienleserschaft verliert.

Im aktuell erschienenen ersten Teil werden Smetanas Tagebücher aus dem Zeitraum seiner Studienjahre (1840–1847) bearbeitet. Das Buch besteht aus drei Teilen, die größtenteils dreisprachig bearbeitet werden. Den umfangreichsten Teil und inhaltlichen Kern bilden die eigenen Tagebucheinträge. Die etwa 300 Seiten stützen sich auf authentisches Material: sieben aus Doppelblättern bestehende kleine Hefte vom in der Regel gleichen Umfang. Jedes Jahr wird mit einer Titelseite versehen, sodass der Eindruck von einer Lebenschronik entsteht. Die Tagesnotizen sind übersichtlich mit Daten, Tagesnamen oder Kirchenfesten markiert. Sie werden um Smetanas Aufzeichnungen aus den Jahren 1843–1845 ergänzt.

Diesen Tagebucheinträgen geht eine Reihe von Studien voraus: Das Buch wird durch eine Vorrede von den Herausgebern eingeleitet (*Zur Einleitung*), auf die weitere Studien zu der Thematik um den jungen Komponisten folgen: *BEDŘICH SMETANA: TAGEBÜCHER. Der bisherige Stand ihrer Nutzung und editorischer Aufarbeitung* (Olga Mojžíšová), *Pilsen in Smetanas Zeit* (Tomáš Bernhardt), *Bedřich Smetana und sein studentisches Tagebuch* (Olga Mojžíšová), *Deutsch im Studententagebuch von Bedřich Smetana* (Lenka Vodrážková), *Editionsrichtlinien* (Olga Mojžíšová - Tomáš Bernhardt). Diese Studien bie-

ten der Leserschaft einerseits eine Übersicht über die bisherige Smetana-Forschung, Informationen zur Aufbewahrung von Quellen, Aufzählung der Versuche einer editorischen Aufarbeitung der Tagebücher und Anmerkungen zu ihrer äußeren Gestaltung, andererseits den Blick in den breiteren Kontext von Smetanas Jugendjahren, vor allem in die Geschichte und Tradition der Stadt Pilsen, Betrachtungen zu dem Wandel, den die Stadt im 19. Jahrhundert durchmachte, und eine Übersicht zur regionalen Topographie. Weiter befinden sich hier Informationen zur Pilsner Gesellschaft, zum Kulturleben, zu den Bildungsmöglichkeiten, zum Zusammenleben von Deutschen und Tschechen in der Stadt und zur Rolle der deutschen Sprache. Eine Studie wird der Biografie von Smetanas Jugendjahren und dem Bild vom jungen Bedřich Smetana gewidmet. Der erste Teil endet mit einer Übersicht von zeitüblichen Abkürzungen in den editierten Texten und mit einem Abkürzungsverzeichnis.

Das Buch schließt mit einem zweisprachigen Anhang (Tschechisch und Englisch). In der Quellenbeschreibung sind ausführlichere Notizen zu den Tagebüchern zu finden (Überschriften, Seitenzahlen, Umschlag des Tagebuches, Schreibgeräte, usw.). Zum Schluss des Buches stehen: ein detailliertes Quellenverzeichnis, eine umfangreiche Bibliographie zu Bedřich Smetana, eine Abbildungsliste, ein übersichtliches Personenregister und ein vollständiges Register von Smetanas Werken.

Die ganze Publikation beleben farbige und schwarzweiße Abbildungen, die die Tagebucheinträge organisch ergänzen: Autographe von Smetanas Musikwerken, Portraits, das Gedenkbuch von Kateřina Kolářová, das Zeugnis des Grafen von Thun, Konzertprogramme, Tanzordnungen, Plakate und Abbildungen von Pilsen und der Umgebung.

Ziemlich ausführlich wird Smetanas Beziehung zur deutschen Sprache und ihre Auswirkung auf die spätere Rezeption von Bedřich Smetana als Schöpfer der tschechischen nationalen Musik beschrieben. In der sprachlich heterogenen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts war es üblich, dass man die deutsche Sprache im gesellschaftlichen Verkehr und im Kontakt mit Behörden und Institutionen benutzte. Smetana beherrschte die deutsche Sprache hervorragend und konnte sogar seine Emotionen getreu auf Deutsch ausdrücken. Diese Tatsache wurde im 20. Jahrhundert kontrovers,

deshalb weigerte man sich, die gesamten Tagebücher von Smetana in der Originalsprache zu veröffentlichen. Die Spiegelausgabe seiner Studententagebücher bietet der Leserschaft, die authentischen Aufzeichnungen des Musikkomponisten in der Originalsprache zu genießen und sie mit der gelungenen Übersetzung ins Tschechische zu vergleichen. Die Studie zu Smetanas Deutsch analysiert die Rechtschreibung, den Stil, die Lexik, die Spezifika der Wortarten und den Einfluss der gesprochenen Sprache auf sein Deutsch und klassifiziert es dialektologisch.

Für die Leserschaft sind besonders die Aufzeichnungen über das gesellschaftliche Leben in Pilsen anziehend (Bälle, Hauskonzerte, usw.), an dem der junge Smetana (nicht selten auch heimlich) teilnahm. Umfassend beschreibt er seine ersten platonischen Liebesbeziehungen, besonders das zweifellos fast werthersche Schwärmen für Kateřina Kolářová, seine künftige Ehefrau. Menschlich und unterhaltsam wirken seine Bemerkungen über die damalige Damenmode (die „unmodisch musikalische“ Hand von Kateřina Kolářová), über seine Konflikte mit der Hauswirtin oder über die Ausflüge in die Bauernhöfe, wo sich die jungen Leute Sahne und Brot mit Butter als Leckerbissen besorgten. Sehr interessant ist auch seine autodidaktische Bildung in der Musik. Zwar interessierte er sich für das musikalische Leben im Ausland, da die Möglichkeiten der Provinz jedoch in dieser Hinsicht beschränkt waren, konnte sich sein Talent erst am musikalischen Institut von Joseph Proksch in Prag richtig entwickeln.

Smetanas Maske einer bewundernswürdigen Autorität, die mal von Zdeněk Nejedlý geschaffen wurde, um den Anfängen der tschechischen nationalen Kunst im 20. Jahrhundert eine idealisierte Gestalt zu verleihen, fällt mit dieser Edition weg. Der junge Smetana wird als eine wilde, ungebundene Persönlichkeit mit wenig Interesse für seine Studienpflichten geschildert. Je mehr er seine Pflichten als Student vernachlässigte, desto intensiver hat er sich seiner Lebensleidenschaft – der Musik – gewidmet. Die Tatsache, dass nach nahezu 200 Jahren der Originaltext mit persönlichen Bekenntnissen des Komponisten erscheint, ist ein bedeutender Beitrag für die Musikforschung. Smetanas Erscheinung in einer authentisch menschlichen Gestalt ändert nichts an seiner Bedeutung für die tschechische Musikgeschichte. Die Tagebücher sind zugleich ein wertvoller Beleg über die

Entwicklung einer bedeutenden Persönlichkeit der Weltmusikgeschichte.

Helena JAKLOVÁ

Dunkl, Martin (2021): Recht verständlich formuliert, Klartext statt Amtsdeutsch – Rechtstexte zielgruppengerecht schreiben für Mitarbeiter, Kunden, Bürger. Wiesbaden: Springer Gabler ISBN 978-3-658-33589-2, ISBN 978-3-658-33590-8 (eBook), 125 Seiten

Das Thema der Verständlichkeit der Rechtsprache befindet sich seit geraumer Zeit im Fokus juristischer sowie sprachwissenschaftlicher Fachkreise. Diese Debatte setzte mit der Etablierung unserer modernen Staatlichkeit ein, die von der Kodifizierung ganzer Rechtsgebiete begleitet wurde. Schon der Entwurf für das deutsche Bürgerliche Gesetzbuch rief eine Diskussion über die Schwerverständlichkeit seiner Sprache hervor (Günther 1891). Die Sprache des BGB wurde als dünn, farblos, affektfrei und jeder Volkstümlichkeit bar charakterisiert (Wassermann 1979:118ff.).

Das Problem der Verständlichkeit der rechtssprachlichen Texte, welches zunächst aus sprachpflegerischer Sicht behandelt wurde, gewann mit der Demokratisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse eine verfassungsrechtliche Dimension.

Die juristische Sprache ist nach einer langjährigen Diskussion in den 1970er Jahren als eine selbständige Fachsprache anerkannt worden (Podlech 1975:178) und ähnlich Otto 1982:310). Die Fachliteratur hat wiederholt die Besonderheiten der Rechtssprache als eines spezifischen Technolekts betont (Otto 1981:47). Zu ihren Besonderheiten werden eine enge Bindung an die Allgemeinsprache und der unbegrenzte Adressatenkreis bestehend aus Fachleuten sowie fachunkundigen Laien gezählt. Zum einen müssen Gesetze und sonstige Vorschriften abstrakt und präzise formuliert werden, um dem Gebot der Rechtssicherheit Genüge zu tun, zum anderen sollen sie verständlich abgefasst werden, um dem Demokratieprinzip gerecht zu werden (Duve/Weirich 1981:126, ähnlich Ickler 1997:324).

Dieses Spannungsverhältnis wird sich wohl nie ganz beseitigen lassen. W. Otto spricht über die Paradoxie der Rechtssprache, die einerseits eine Fachsprache ist und sein muss, andererseits jedem verständlich gemacht werden soll (Otto 1981:45). Das Bild einer idealen Rechtssprache wird von

W. Otto prägnant formuliert: *so fachgerecht wie nötig, so bürgernah wie möglich* (Otto 1982:312). Dies repräsentiert das Ideal vom verständlichen Recht (Müller 2010: 36–37).

Jede Publikation, welche auf das Problem der Verbesserung der Verständlichkeit der juristischen Texte für die Laienrezipienten zielt, verdient Aufmerksamkeit. Hierzu zählt auch das 2021 erschienene Buch von Martin Dunkl *„Recht verständlich formuliert“* mit dem Untertitel *„Klartext statt Amtsdeutsch – Rechtstexte zielgruppengerecht schreiben für Mitarbeiter, Kunden und Bürger“*. Der einschränkenden Explikation zufolge soll dem Leser direkt das thematische Ziel des Buchs offenbart werden. Der Autor will das Amtsdeutsch durch Klartext ersetzen. Das Amtsdeutsch, mit dem Klartext konfrontiert, wird hier also als etwas Negatives dargestellt. In dieser Verstehensweise der administrativen Sprache versteckt sich die traditionelle Auffassung der Amtssprache als eines konservativen Instruments in Händen des bürokratischen Apparats eines Obrigkeitsstaates, dessen Sprache sich durch Konservatismus und Imponiergehabigkeit auszeichnet. Es ist fraglich, ob der Begriff der Amtssprache an sich eine negative Konnotation verdient. Die Amtssprache oder Verwaltungssprache wird von einigen Autoren als Synonym für die Rechtssprache, von anderen *stricto sensu* als Sprache der Rechtsanwendung verstanden. Die Amtssprache kann auch bürger- und praxisnah formuliert werden, was zahlreiche zu diesem Thema erschienene Bücher bestätigen.¹ Um die negative Dichotomie *„verständlich vs. unverständlich“* zum Ausdruck zu bringen, würden Bezeichnungen wie *„Papierdeutsch, Kanzleistil, Amtsgehabigkeit etc.“* als bessere Varianten an Stelle des neutral lautenden *Amtsdeutsch* in Frage kommen.

Ein weiteres Problem besteht in der Frage, für welches Leserpublikum das Buch beabsichtigt ist. Der zweite Teil des Untertitels spricht für die Annahme, dieser Leserkreis sei weit und schließe *Mitarbeiter, Kunden, Bürger*, also Fachleute sowie Laien, ein. Nichtsdestoweniger spricht der Autor mit dem ersten Satz des Kapitels 1.1 seines Buchs *„Einleitung. Warum verständlich schreiben?“* lediglich Juristinnen und Juristen an (S. 1). In Büros und Unternehmen kommen auch Leu-

te ohne professionelle juristische Ausbildung in Kontakt mit rechtssprachlichen Texten. Die Spezifizierung der Leseradressaten der Publikation würde mehr Aufmerksamkeit verdienen, um die von der Publikation verfolgte Zielsetzung transparenter zu machen.

Der Aufbau der Publikation ist nachvollziehbar. Die eigentliche Einleitung in das Buch verleiht dem Leser einen guten Überblick über dessen einzelne Kapitel in Form einer kurzen Vorstellung. Der Autor geht in der Narration systematisch vor, und zwar in Richtung vom Allgemeinen zum Konkreten. In Kapitel 2 wird das Phänomen der Fachsprache präsentiert. Etwas übereilt wird jedoch bereits hier auf das Kernthema der Verständlichkeit von Rechtstexten eingegangen, indem der Autor ein allgemeines Plädoyer für die Ersetzung des Nominalstils durch den Verbalstil hält und Kritik an dem exzessiven Gebrauch des Passivs übt (S. 9–10). Das Thema der Rechtssprache wird jedoch erst in dem unmittelbar folgenden Unterkapitel eröffnet (S. 11). Nach diesem Intermezzo kehrt der Autor wieder zum Thema der Fachsprachen zurück und gelangt schrittweise zum Phänomen der Rechtssprache. Die Rechtstexte sind seiner Auffassung nach drei Subklassen zuzuordnen: 1) Fachsprache: Jurist an Jurist, 2) Transformationssprache: Jurist an Laien, 3) Umgangssprache: Laien an Laien, aber mitunter auch Jurist an Laien. Auch wenn das Kriterium für diese Klassifikation nicht explizit genannt wird, lässt es sich aus der Logik der Sache ableiten. Es ist das Kriterium der an der rechtlichen Kommunikation beteiligten Kommunikationspartner, also Fachleute und Laien. Die Subklasse der Rechtssprache, die der Kommunikation zwischen Juristen und Laien dient, nennt der Autor also Transformationssprache. Die diesem Bereich angehörigen Rechtstexte sollen im weiteren Text seines Buchs fokussiert werden.

In Kapitel 2.3 versucht der Autor sich mit dem Thema der Funktionen der Rechtssprache auseinanderzusetzen. Unlogisch wirkt die Zitierung der Subklassen der Rechtssprache nach Eberhard von Künßberg (S. 13), ohne dass der Zusammenhang zum Thema der Funktionen der Rechtssprache verdeutlicht würde.² Wenn wir uns auf

¹ Vgl. Otto (1978) oder die Broschüre des Bayerischen Staatsministeriums des Inneren: *Freundlich, korrekt und klar – Bürgernahe Sprache in der Verwaltung* (2008).

² Eberhard Georg Otto Freiherr von Künßberg (1881–1941): deutscher Jurist und Rechtshistoriker österr. Herkunft.

die bereits klassische Definition der Fachsprache von Lothar Hoffmann stützen, welcher die Fachsprache definiert als „Gesamtheit aller sprachlichen Mittel, die in einem fachlich begrenzten Kommunikationsbereich verwendet werden, um die Verständigung zwischen den in diesem Bereich tätigen Menschen zu gewährleisten“, beruht die Funktion der Fachsprache auf der Realisierung von Kommunikationsakten im Bereich der jeweiligen Fachsprache.³ Im Falle der Rechtssprache geht es um den Kommunikationsbereich des öffentlichen Verkehrs. Der Vorschlag des Autors, die Funktionen der Rechtssprache als *Recht*, *Verbot*, *Gebot* und *Information* zu definieren (S. 14), ist daher strittig. *Cum grano salis* könnte man ihn mit Verweis auf die allgemein formulierte Aussage über die existenzielle Bedingtheit des Rechts durch seine Sprache akzeptieren. Eine solche Klassifikation spiegelt die innere Schichtung der juristischen Fachsprache unter dem semantischen Gesichtspunkt wider. Es handelt sich um die Unterscheidung zwischen der sog. Ist- und Sollsprache, um die Definition der rechtssprachlichen Äußerungen als präskriptiv oder deskriptiv,⁴ wobei diese Eigenschaft, rechtsbindend zu wirken, dem eigentlichen Wesensgehalt der Rechtsnorm als sprachlich ausgedrückter Regel zugrunde liegt.⁵ Trotz dieser eher konfusen Terminologie bieten die zahlreichen Beispiele von Rechtsaussagen in semantischer Gliederung: Berechtigung, Verbot, Gebot und Information samt Kommentaren und Empfehlungen des Autors für die rechtsanwendende Praxis einen guten Überblick über die Möglichkeiten und das Ausdruckspotential der juristischen Fachsprache (S. 17–21).

Den allgemeinen Ausführungen über den Charakter der Rechtssprache folgt Kapitel 3, in welchem das Kernproblem der Verständlichkeit der juristischen Texte behandelt wird. Positiv wirkt der Einstieg ins Thema – es wird nicht direkt über die Laster der Amtssprache geklagt, wie es oft in ähnlichen Publikationen der Fall ist; das Problem wird am Beispiel der Konfrontation des §6 (1) des österreichischen Versicherungsvertragsgesetzes

und deren Umformulierung in eine verständliche Sprache veranschaulicht. Als positiv zu werten ist der Verweis auf die verfassungsrechtliche Dimension des Problems durch das Zitieren einer Rechtsentscheidung des österreichischen Verfassungsgerichtshofs (S. 26). Dem Leser wird hierdurch die Information vermittelt, dass das Problem der Verständlichkeit im rechtlichen Bereich nicht rein sprachlichen Charakters ist. Es resultiert aus den Prinzipien des modernen Rechtsstaats und findet in der Rechtsprechung der höheren Gerichtsinstanzen reichlich Anwendung.⁶ Dem demokratischen Gebot wird zunächst Genüge getan, wenn die Bürger die reale Chance haben, sich ihrer Rechte zu bedienen, und wenn das Rechtssystem nicht der Kontrolle durch eine Elite vorbehalten ist.⁷ Dazu tragen die Klarheit und Präzision der juristischen Sprache in erheblichem Maße bei.⁸ Dunkl präsentiert Resultate einer Studie des amerikanischen Psychologen Daniel M. Oppenheimer über die rezipientenbezogene Wahrnehmung der Kompliziertheit der Narration mit einem Plädoyer für die einfache Ausdruckweise im rechtlichen Bereich (S. 29–30). Die Einbettung dieser Studie vor die eigentliche Auseinandersetzung des Autors mit den problematischen Phänomenen der rechtssprachlichen Lexik und Syntax wirkt sinnvoll. Die Aufführung problematischer Erscheinungen der Amtssprache wie die ausgiebige Verwendung von Nomina, die unbegründete Bevorzugung des Passivs, die Nutzung von Schachtelsätzen etc. ist hinreichend detailliert und entspricht dem Register der von der Fachliteratur meist zitierten Problemerscheinungen der juristischen Sprache (S. 31–54). Der Autor beschränkt sich dabei nicht nur auf die Demonstration der einzelnen Fälle. Der didaktischen Ambition seines Werks folgend, konfrontiert er die jeweilige konkrete Aussage mit einer passenden Alternativlösung in Form eines unmittelbaren Vergleichs. Der Leser wird im Schlusskapitel aufgefordert, die kompliziert formulierten Sätze und Syntagmen aus dem Bereich der Rechtssprache ins verständliche Deutsch zu übersetzen (S. 55–68). Dies repräsentiert einen praktisch orientierten Ansatz, welcher

³ Hoffmann (1987:53).

⁴ Mylbachr (2010:38).

⁵ Mehr dazu in Knapp (1995:159).

⁶ Zur Rechtsprechung in Sachen des Gebots auf klare Verwaltungssprache in: Herrmann (2011:113–139).

⁷ Müller (2010:36).

⁸ Wassermann (1982:130).

jedoch im Vergleich mit komplex aufgefassten Nachschlagewerken wie z. B. ‚Fingerzeige für die Gesetzes- und Amtssprache‘ der *Gesellschaft für deutsche Sprache* deutlich bescheidener wirkt.⁹

Es wurde wiederholt in der Fachliteratur zum Thema Verständlichkeit der Rechtssprache konstatiert, das Verstehen von Rechtstexten sei in erster Linie kein sprachliches Problem.¹⁰ Die Empfängerperspektive beim Aufbau der juristischen Texte spielt für ihr Verständnis eine bedeutende Rolle. In diesem Sinne bleibt das Buch von M. Dunkl diesem Gebot nichts schuldig. Dem Appell an die Produzenten der rechtssprachlichen Texte, die Verständniskapazität der Empfänger dieser Texte zu prüfen und die Textproduktion dem Vorverständnis des Textrezipienten anzupassen, muss zugestimmt werden. Ähnlich wie in dem vorausgehenden Kapitel führt der Autor an dieser Stelle eine Anzahl von konkreten Beispielen für empfängerorientiertes Schreiben auf, wiederum in Form einer Kontrastierung (S. 76–85). Auch Kapitel 4 des Buchs wird mit didaktischen, leserorientierten Übungstexten abgerundet (S. 86–92).

Ohne Weiteres können rechtliche Texte ebenfalls einen Autorenindividualstil widerspiegeln. In vielen Organisationen ist ein Corporate Code heutzutage ein identitätsstiftendes Instrument, welches dem Ziel dient, die Individualisierung der jeweiligen Organisation gegenüber der Außenwelt sowie ihren eigenen Mitarbeitern zu unterstützen. Der Autor widmet diesem Thema Kapitel 5 seines Buchs (S. 95–111). Im Unterschied zum Thema der empfängerorientierten Abfassung juristischer Texte, welches sich auf die Stimulierung des Verständlichkeitsgrades der rechtssprachlichen Produktion bedeutsam auswirken kann, scheinen diese Ausführungen vom Hauptthema des Buchs abzuweichen.

Der Titel des Buchs von Martin Dunkl ‚Recht verständlich formuliert‘ weckt auf Seiten der mit Rechtssprache umgehenden Leser einige Erwartungen, die nicht durchgehend erfüllt werden. Die praktisch orientierte Auffassung des Themas muss im Allgemeinen nicht zum Schaden der Sache sein. In den Kapiteln, die praktische Kenntnisse in Form von Übungen vermitteln (einschließlich des Schlusskapitels 6 mit den Lösungsvorschlägen), ist das Buch seiner didaktischen Ambition

gerecht geworden. Dabei hat sich die Coach-Erudition des Autors als positiver Faktor bewährt. In einigen theoretisch ausgerichteten Passagen weist das Buch jedoch markante Defizite auf, die auf die (vielleicht vom Autor beabsichtigte) Simplifikation einiger komplexer Themen zurückzuführen sind. Der Autor hat somit das im Titel seines Buchs formulierte kühne Ziel, *Amtsdeutsch durch Klar-text zu ersetzen*, nur teilweise erreicht.

Literatur:

- DUVE, Hans Ernst / WEIRICH, Hans-Armin (1981): Die Verständigung zwischen dem Bürger und den Juristen kann verbessert werden. In: Radtke, Ingulf (Hrsg.): *Der öffentliche Sprachgebrauch*. Band II: *Die Sprache des Rechts und der Verwaltung*. Stuttgart, S. 119–127.
- Fingerzeige für die Gesetzes- und Amtssprache (1998). Wiesbaden.
- Freundlich, korrekt und klar – Bürgernahe Sprache in der Verwaltung* (2008). Zugänglich unter: http://digital.bib-bvb.de/view/action/singleViewer.do?dvs=1680542412159~75&locale=cs_CZ&VIEWER_URL=/view/action/singleViewer.do?&DELIVERY_RULE_ID=31&frameId=1&usePid1=true&usePid2=true [07.03.2023]
- GÜNTHER, Ludwig (1891): *Recht und Sprache. Ein Beitrag zum Thema vom Juristendeutsch*. Berlin.
- HERRMANN, Wilhelm (2011): Verwaltungstexte vor Gericht. In: BLAHA, Michaela / HERRMANN, Wilhelm (Hrsg.): *Verständliche Sprache in Recht und Verwaltung*. Frankfurt.
- HOFFMANN, Lothar (1987): *Kommunikationsmittel Fachsprache*. Berlin.
- ICKLER, Theodor (1997): *Die Disziplinierung der Sprache. Fachsprachen in unserer Zeit*. Tübingen.
- KNAPP, Viktor: (1995): *Teorie práva* [Rechtstheorie]. Praha.
- MÜLLER, Elke (2010): *Sprache – Recht – Übersetzen: Betrachtungen zur juristischen Fachkommunikation. Mit einer Darstellung am Beispiel von deutschen und spanischen Strafurteilen*. Hamburg.
- MYLBACHR, Radek (2010): *Fachsprache Recht. Grundriss einer Sprachanalyse*. Rigorózní

⁹ Fingerzeige für die Gesetzes- und Amtssprache (1998).

¹⁰ Duve/Weirich (1981: 121).

- práce. Brno: Philosophische Fakultät der Masaryk-Universität.
- OTTO, Walter (1978): *Amtsdeutsch heute – bürgerlich und praxisnah*. Stuttgart.
- OTTO, Walter (1981): Die Paradoxie einer Fachsprache. In: RADTKE, Ingulf (Hrsg.): *Der öffentliche Sprachgebrauch*. Band II: *Die Sprache des Rechts und der Verwaltung*. Stuttgart. S. 44–57.
- OTTO, Walter (1982): Erwartungen an die Rechts- und Verwaltungssprache der Zukunft. In: *Muttersprache*, 92. Wiesbaden, S. 309–315.
- PODLECH, Adalbert (1975): Die juristische Fachsprache und die Umgangssprache. In: PETÖFI, János S. / PODLECH, Adalbert / SAVIGNY, Eike von (Hrsg.): *Fachsprache und Umgangssprache*. Kronberg, S. 161–190.
- WASSERMANN, R. (1979): Sprachliche Mittel in der Kommunikation zwischen Fachleuten und Laien im Bereich des Rechtswesens. In: *Fachsprachen und Gemeinsprache*. Jahrbuch 1978 des Instituts für deutsche Sprache. Düsseldorf, S. 114–124.

Radek MYLBACHR

Greule, Albrecht / Seyferth, Sebastian (2021): *Historische Textgrammatik des Deutschen. Ein Arbeitsbuch*. Würzburg: Königshausen & Neumann. ISBN 978-3-8260-6922-2. 140 Seiten.

Die Gegenstände historischer Wissenschaften können in generalisierender oder individualisierender Weise behandelt werden. Im ersten Fall betrachtet man den Gegenstand als Mitglied einer Klasse, und man versucht die konstituierenden Merkmale dieser Klasse zu bestimmen. Im zweiten Fall versucht man differenziert die Kombination der Merkmale zu erfassen, welche die Individualität des fraglichen Gegenstandes ausmacht. – Diese beiden Ansätze sind komplementär; es handelt sich letztlich um unterschiedliche Akzentuierungen, die nicht gegeneinander ausgespielt werden sollten.

Für die historische Textanalyse wurde bereits vor einigen Jahren ein tendenziell individualisierender Ansatz skizziert: Riecke et al. (2004) praktizieren eine hermeneutische Herangehensweise, indem sie einen ausgewählten Text von Quirinus Kuhlmann unter verschiedenen Aspekten historisch einordnen und somit seine kontextuellen Spezifika herausarbeiten. Hierbei werden allge-

meine historisch-soziale sowie biographische Umstände berücksichtigt, aber auch zeitgenössische Konventionen in Bezug auf Textsorten, Stilistik/Rhetorik, Grammatik, Wortschatz, Orthographie, Typographie u.a.

Mit ihrem Arbeitsbuch *Historische Textgrammatik des Deutschen* haben Greule und Seyferth nun ein Werk vorgelegt, das stärker der generalisierenden Denkweise verpflichtet ist. Es basiert auf der Prämisse, „dass die Anwendung der an Texten der Gegenwartssprache gewonnenen textgrammatischen Analyseparameter auf historische Texte einen Mehrwert an Erkenntnis darstellt“ (S. 9). Somit wird vorausgesetzt, dass die grundlegenden Textgestaltungsmittel konstant geblieben sind. Entsprechend werden in diesem Buch ausgewählte historische Texte nach einem einheitlichen Modell analysiert. Eine derart homogenisierte Herangehensweise bietet didaktische Vorteile, birgt aber auch die Gefahr in sich, dass historische Spezifika (d. h. Wandlungen der Textgestaltung) marginalisiert werden. Insofern ist der hier vertretene Ansatz etwas ‚riskant‘ – was ihn jedoch umso interessanter erscheinen lässt.

In ihrer Darstellung orientieren sich Greule und Seyferth an dem in Greule/Reimann (2015) entworfenen textgrammatischen Modell (2021:11–19). Unter anderem wird zwischen Klein- und Großtexten unterschieden. (Beispielsweise kann ein Gedicht als Großtext aufgefasst werden, dessen Strophen dann Kleintexte konstituieren.) Auch das Textdesign, beispielsweise die Absatzgliederung, wird berücksichtigt. Von besonderer Wichtigkeit für die Analyse sind die ‚Minimalen Textgrammatischen Einheiten‘ (MTE), welche etwa durch einen Satz oder eine Ellipse konstituiert werden können. Diese Einheiten werden gewöhnlich „durch Großbuchstabe und schließendes Satzzeichen voneinander abgegrenzt“; allerdings gilt „diese moderne orthographische Regelung [...] nicht unbedingt für historische Texte“ (S. 11). – Diese etwas unentschiedenen Ausführungen legen die Frage nahe, welche Rolle der Interpunktion für die historische Textanalyse zukommt und ob hierbei zeitspezifische Konventionen berücksichtigt werden sollten. Greule und Seyferth führen dies nicht weiter aus. Wir werden hierauf zurückkommen.

Als weitere analyserelevante Phänomene werden textkonstituierende Verknüpfungsmittel berücksichtigt, etwa Koreferenz, Deixis, Kontigui-

tät und Konnektoren. Auch werden die ‚zentralen Textgegenstände‘ erfasst, d. h. „die durch eine Referenzkette im Text hervorgehobenen Referenzobjekte“ (S. 16), des Weiteren die Iosemie, also das Vorhandensein desselben semantischen Merkmals in verschiedenen Lexemen (S. 17). – Diese Aspekte werden bei den Analysen der ausgewählten historischen Texte systematisch und einheitlich reflektiert.

Als Beispiel für eine derartige Analyse wollen wir die Ausführungen zu Grimmelshausens *Simplicissimus* betrachten (S. 95–102). Greule und Seyferth wählen hier die ersten beiden Absätze aus Buch 1, Kapitel 2 dieses Romans. Dieser Passus enthält ein Lob des Hirtenamts in Form einer Aufzählung bedeutender Personen, die Hirten waren. Im Anschluss daran findet sich ein (dialektal geprägter) Dialog zwischen Simplicius und seinem Knan aus der Zeit, als der noch einfältige Simplicius als Hirtenbube eingesetzt wurde.

Im Sinne ihrer systematisierten Vorgehensweise behandeln Greule und Seyferth: Textgeschichte, Textdesign, Auflistung der MTE, Textkomposition, zentrale Textgegenstände und Isotopien, Sprechhandlungen und Kernthema. Die Analyse wird durch eine zusammenfassende Würdigung abgeschlossen.

Den Passus aus dem *Simplicissimus* zitieren Greule und Seyferth nach der von Alfred Kellert besorgten Ausgabe von 2015. Diese beruht zwar auf der Erstausgabe, ist aber in Teilen modernisiert, wobei u. a. gilt: „Der originale Gebrauch der Zeichensetzung, bei der eine starke, bestimmte Gliederung durch Satzzeichen bei Grimmelshausen auffällt, wurde nicht ‚um jeden Preis‘ normalisiert“ (S. 95). Grundsätzlich gibt es hier also eine ‚Normalisierung‘, was keineswegs unproblematisch ist, denn in diesem Roman finden sich oft hochkomplexe Perioden, die in modernisierten Editionen häufig in wesentlich einfachere Sätze eingeteilt wurden (vgl. hierzu Rinas 2021). Im hier behandelten Passus spielt dies jedoch keine so wichtige Rolle, weil er eher summierend-beschreibenden Charakter hat und keine genuin periodischen Konstruktionen aufweist. Dennoch hat die modernisierte Interpunktion auch hier einen gewissen Einfluss auf die syntaktische Deutung, was die folgende Auflistung einiger MTE nach Greule und Seyferth illustriert:

MTE5 [...] möchte mir jemand vorwerfen [...]

MTE5a Ja, [...] das waren heilige gottergebene Menschen, und keine Spessarter Baurenbuben, die von Gott nichts wußten.

MTE6 Ich muß gestehen,

MTE7 aber was hat meine damalige Unschuld dessen zu entgelten?

MTE8 Bei den alten Heiden fand man sowohl solche Exempla, als bei dem auserwählten Volk Gottes: (S. 96)

Hier zum Vergleich der Passus nach der Erstausgabe:

„Ja / möchte mir jemand vorwerffen / das waren heilige Gott-ergebene Menschen / und keine Spessarter Baurenbuben / die von Gott nichts wußten; Ich muß gestehen / aber was hat meine damalige Unschuld dessen zu entgelten? bey den alten Heyden fande man so wol solche *Exempla*, als bey dem außerwählten Volck Gottes:“ (Grimmelshausen 1669:12)

Wie unschwer zu erkennen ist, wurden in der von Greule und Seyferth benutzten Ausgabe die Wortschreibungen modernisiert und vereinheitlicht – was im Kontext einer textgrammatischen Analyse auch legitim erscheinen mag. Doch bereits dieser Umstand ist nicht gänzlich unproblematisch, denn im Original gibt es interessante Besonderheiten im Bereich der Groß- und Kleinschreibung – aber auch in der Interpunktion. So ist MTE5a im Original durch ein Semikolon abgeschlossen, worauf MTE6 mit groß geschriebenem „Ich“ anhebt. Ebenfalls auffällig ist die Kleinschreibung von „bey“ zu Beginn von MTE8, also nach dem MTE7 abschließenden Fragezeichen.

Die Gliederung in MTE durch Greule und Seyferth weicht teilweise von der linearen Textoberfläche des Originals ab. Dies zeigt sich insbesondere bei der Deutung von MTE5 als Einschub in MTE5a. Diese Interpretation erscheint durchaus plausibel. Aus heutiger Sicht weniger plausibel ist hingegen die Bestimmung der Einheit MTE6, denn diese Einheit wirkt unvollständig. Dies bestätigen auch Eingriffe in modernisierenden Editionen. Beispielsweise wurde MTE6 in der folgenden Edition in erläuternder Weise erweitert:

„Ja, möchte mir jemand vorwerden, das waren heilige gottergebene Menschen und keine Spessarter Bauernbuben, die von Gott nichts wußten. Ich muß gestehen und kann es nicht in Abrede

stellen; aber was hat meine damalige Unschuld dessen zu entgelten? Bei den alten Heiden [...]“ (Grimmelshausen 1911:14f.)

Anders geht Reinhard Kaiser in seiner Übersetzung des *Simplicissimus* ins heutige Deutsch vor. Im Widerspruch zur Analyse von Greule und Seyferth deutet er MTE5 als Konditionalsatz, an den MTE6 als Teilsatz anschließt:

„Wollte mir jemand entgegenhalten, das seien heilige, gottergebene Menschen gewesen und keine Spessarter Bauernbuben, die von Gott nichts wissen, so muss ich das zugeben. Aber was kann meine damalige Unschuld dafür?“ (Grimmelshausen 2018:19)

Ungeachtet der Unterschiede ist den Interpretationen von 1911 und 2018 gemein, dass „gestehen“ im Sinne von ‚zugeben‘ oder ‚einräumen‘ gedeutet wird. Diese Deutung erscheint aus heutiger Sicht einleuchtend, und sie lässt sich zudem durch historisch-lexikalische Referenzwerke wie das Grimmsche Wörterbuch oder das *Frühneuhochdeutsche Wörterbuch online* stützen. Allerdings nennen diese Nachschlagewerke auch eine Lesart im Sinne von ‚insistieren‘ oder ‚darauf bestehen‘. Könnte diese hier nicht relevant sein? In diesem Sinne ließe sich dieser Abschnitt etwa folgendermaßen in moderneres Deutsch übertragen:

Ich muss jedoch insistieren (auch wenn dies meine damalige Unschuld nicht tilgt): bei den alten Heiden...

Damit ließen sich auch die oben beschriebenen Schreibkonventionen des Originals einordnen: Die Großschreibung „Jch“ zu Beginn von MTE6 hebt die relative Eigenständigkeit dieser Einheit hervor, und das vorangegangene Semikolon wurde historisch häufig eingesetzt, um adversative Relationen zu markieren (vgl. Rinas 2017:86, 99–107). Beide Mittel zusammen können also eine Deutung im Sinne von ‚jedoch‘ motivieren. Die Kleinschreibung „bey“ zu Beginn von MTE8 forciert hingegen eine Deutung, wonach eine angefangene Äußerung fortgesetzt wird. Es erscheint plausibel, MTE6 als hierzu gehörigen einleitenden Auftakt zu bestimmen, was wiederum eine Deutung von MTE7 als Einschub motiviert.

Wir müssen an dieser Stelle nicht entscheiden, welche der hier skizzierten Interpretationen der Sequenz MTE5–MTE8 das Richtigere trifft. Für unsere Zwecke genügt die Feststellung, dass

diese Sequenz Deutungsprobleme aufwirft. Vor allem aber illustriert dieses Beispiel, dass es hilfreich sein kann, bei der Diskussion solcher Probleme die Schreibkonventionen der Originalausgabe zu reflektieren. Insofern ist der Rückgriff auf eine moderne Edition wie die von Kelletat durchaus ambivalent. Der Text einer solchen Ausgabe ist natürlich leichter zu lesen und damit didaktisch vorteilhaft. Andererseits macht man sich hierbei auch abhängig von den interpretativen Vorgaben, die in die Bearbeitung eingeflossen sind. – Es wäre wünschenswert gewesen, die Vor- und Nachteile modernisierender Editionen für die historische Textanalyse stärker hervorzuheben.

Diese kritischen Anmerkungen sollen nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Arbeitsbuch von Greule und Seyferth insgesamt nützlich und wertvoll ist. Die klare Diktion und die detaillierten einheitlichen Analysen ermöglichen einen problemlosen Einsatz dieses Werks in sprachhistorischen Seminaren. Zweifellos haben diese Analysen einen hohen didaktischen Wert – auch und gerade dort, wo sie kritische Nachfragen provozieren.

Literatur

- Frühneuhochdeutsches Wörterbuch online*: <https://fwb-online.de/>
- GREULE, Albrecht / REIMANN, Sandra (2015): *Basiswissen Textgrammatik*. Tübingen.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (1669): *Der Abentheurliche SIMPLICISSIMUS Teutsch...* Monpelgart: Johann Fillion. (VD17 23:233328Z) [Erstausgabe]. Zugänglich unter: {https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/grimmelshausen_simplicissimus_1669?p=5} [02.06.2023]
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (1911): *Abenteurer des dreißigjährigen Krieges*. München.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (2015): *Der abenteuerliche Simplicissimus Teutsch*. Hg. v. Alfred Kelletat. 19. Aufl. München.
- GRIMMELSHAUSEN, Hans Jakob Christoffel von (2018): *Der abenteuerliche Simplicissimus Deutsch*. Aus dem Deutschen des 17. Jahrhunderts von Reinhard Kaiser. Berlin
- RIECKE, Jörg / HÜNECKE, Rainer / PFEFFERKORN, Oliver / SCHUSTER, / Britt-Marie / VOESTE, Anja (2004): *Einführung in die historische Textanalyse*. Göttingen.

RINAS, Karsten (2017): *Theorie der Punkte und Striche. Die Geschichte der deutschen Interpunktionslehre*. Heidelberg.

RINAS, Karsten (2021): „Afinite Konstruktionen in Grimmelshausens ‚Simplicissimus‘. Eine Stichprobe.“ In: *Acta Facultatis Philosophicae Universitatis Ostraviensis. Studia Germanistica* Nr. 29/2021, S. 25–49.

Karsten RINAS

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Mgr. Pavlína Hilscherová
Universität Ostrava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava 1
E-Mail: pavlina.hilscherova@osu.cz

PhDr. Helena Jaklová, Ph.D.
Universität Pardubice
Philosophische Fakultät
Studentská 84
CZ-53009 Pardubice
E-Mail: Helena.Jaklova@upce.cz

Doz. Dr. Tetiana Liashenko
Nationale Ivan-Franko-Universität Lwiw
Lehrstuhl für Interkulturelle Kommunikation
und Translationswissenschaft
vul. Universytetska 1
UA-79000 Lwiw
Ukraine
E-Mail: tetyana.lyashenko@lnu.edu.ua

JUDr. PhDr. Radek Mylbačr
Philosophische Fakultät
der Palacky-Universität
Lehrstuhl für Germanistik
Křížkovského 10
CZ-771 80 Olomouc
E-mail: rmylbačr@volny.cz

doc. PaedDr. Ingrid Puchalová, PhD.
Pavol-Jozef-Šafárik-Universität
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Moyzesova 9
SK-040 01 Košice
E-Mail: ingrid.puchalova@upjs.sk

Ing. Mgr. Petr Pytlík, Ph.D.
Pädagogische Fakultät der Masaryk-Universität
Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur
Poříčí 623/7
CZ-603 00 Brno
E-Mail: pytlík@ped.muni.cz

Prof. Dr. phil. PhDr. Karsten Rinas
Philosophische Fakultät der Palacký-Universität
Lehrstuhl für Germanistik
Křížkovského 10
CZ-771 80 Olomouc
E-Mail: K.Rinas@seznam.cz
Karsten.Rinas@upol.cz

Mgr. Michal Smrkovský
Karls-Universität Prag
Pädagogische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Celetná 13
CZ-110 00 Praha
E-Mail: michal.smrkovsky@post.cz

Mgr. Miroslav Urbanec, Ph.D.
Schlesische Universität Opava
Institut für Fremdsprachen
Germanistik
Masarykova 343/ 37
CZ-746 01 Opava
E-Mail: miroslav.urbanec@fpf.slu.cz

Prof. PhDr. Lenka Vaňková, Dr.
Universität Ostrava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava 1
E-Mail: lenka.vankova@osu.cz

Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Norbert Richard Wolf
Universität Ostrava
Philosophische Fakultät
Lehrstuhl für Germanistik
Reální 5
CZ-701 03 Ostrava 1
E-Mail: NRWolf@t-online.de
NRWolf@freenet.de

ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE
UNIVERSITATIS OSTRAVIENSIS

STUDIA GERMANISTICA

Nr. 32/2023

Vydala Ostravská univerzita
Dvořákova 7, 701 03 Ostrava

Adresa redakce/

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

Příspěvky/Beiträge: studiagermanistica@osu.cz

Objednávka/Bestellung: Univerzitní obchod a knihkupectví,
Ostravská univerzita
Mlýnská 5
Ostrava 1
Česká republika
e-mail: oushop@osu.cz

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

Pokyny pro autory/

Hinweise für Beitragende: studiagermanistica.osu.eu/instructions-for-authors/

Technická redakce/

Technische Redaktion: MgrA. Helena Franz

Obálka/Umschlag: Mgr. Tomáš Rucki

Počet stran/Seitenzahl: 132

Místo vydání/Ort: Ostrava

Informace o nabídce titulů vydaných Ostravskou univerzitou jsou k dispozici na webu
Univerzitního obchodu a knihkupectví: <http://oushop.osu.cz>

Reg. č. MK ČR E 18718

ISSN 2571-0273 (online)

ISSN 1803-408X

