

Eine Zeitschrift des Vereins Deutsche Sprache  
(Georgien)

# GERMANISTISCHE STUDIEN

N. 10  
Jubiläumsausgabe

Herausgegeben von  
Lali Kezba-Chundadse und Friederike Schmöe

Begründet von  
Samson (Tengis) Karbelaschwili

Tbilissi · Dortmund



Verlag „Universal“

## Germanistische Studien

Herausgegeben von Prof. Dr. Lali Kezba-Chundadse und PD. Dr. Friederike Schmöe

Begründet von Prof. Dr. Samson Karbelaschwili († 2009)

Die Zeitschrift „Germanistische Studien“ des Vereins Deutsche Sprache (Abteilung Tbilissi) ist ein Forum für Forschungsbeiträge aus dem Bereich der deutschen Sprachwissenschaft, Literaturtheorie und Deutsch als Fremdsprache. Es ist interdisziplinär angelegt und offen für alle theoretischen Ansätze in oben genannten Teilbereichen der Germanistik.

Die Zeitschrift erscheint seit 2000 einmal jährlich in gedruckter Form. Bis 2009 wurden Fallstudien in allen Teilbereichen der Germanistik veröffentlicht. Die letzten zwei Hefte (2009/10) der Zeitschrift, je einem Schwerpunktthema gewidmet, sind Tagungsberichte.

Beiträge können nur in deutscher Sprache verfasst eingereicht werden. Die eingesandten Beiträge werden durch den international besetzten Beirat begutachtet. Die Druckausgabe wird unterstützt durch den Verein Deutsche Sprache. Allen Beiträgen wird ein kurzes 10-15 Zeilen, (maximal ein halbseitiges englischsprachiges) Abstract vorangestellt.

Die Inhaltsverzeichnisse der Print-Ausgaben, die Abstracts aller publizierten Beiträge und ausgewählte Artikel, nach den Namen der Autoren alphabetisch geordnet, sind im Volltext unter <http://germstud.wordpress.com> abrufbar. Hinweise zur Einrichtung der Manuskripte finden Sie unter: <http://www.germanistik.unibe.ch/gig/pdfs/gig-style-new.pdf>

Da die geplante Internationale Konferenz zum Thema „Theorie und Praxis der Text- und Diskursanalyse“ erst im Herbst 2012 stattfindet, werden die Aufsätze zum Jahr 2011 (Germanistische Studien N11) thematisch nicht eingeschränkt. Willkommen sind im Heft N11 Aufsätze aus den Bereichen der Linguistik und Literaturwissenschaft sowie des DaF und DaZ, Rezensionen und sonstiges (Essays, Erzählungen, Gedichte).

Die ausgearbeiteten Beiträge müssen zur Drucklegung vom 1. 11. bis zum 1.12. 2011 vorliegen. Sie sind mit kurzer Angabe zur Person und Kontaktdaten auf separatem Blatt, zu richten an: [lali.kezba\\_chundadse@yahoo.de](mailto:lali.kezba_chundadse@yahoo.de)

### **Impressum - Herausgeberinnen und Redakteurinnen:**

Lali Kezba-Chundadse (Tbilissi)

Friederike Schmöe (Bamberg)

### **Wissenschaftlicher Beirat:**

Friederike Schmöe (Bamberg)

Bernd Spillner (Duisburg-Essen)

Thomas Grub (Göteborg)

### **Mitglieder der Redaktion:**

Nana Gogolashvili (Tbilissi)

Marina Andrazashvili (Tbilissi)

Levan Tsagareli (Tbilissi)

### **Geschäftsführer des Vereins deutsche Sprache:**

Holger Klätte (Dortmund)

**Umschlag:** Nicole Tzanakis (Düsseldorf)

**Korrektur in erster Lesung:** Susanne Kihm (Tbilissi)

## INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort der Herausgeberinnen .....	6
TEIL I	
LINGUISTIK	
<b>Sprache als emotionelles Phänomen bei Aphasie – eine Annäherung</b> <i>Nana Bolkvadze-Lüidke, Hamburg</i> .....	10
<b>Die kulturelle Konstruktion von Emotionen durch Sprache</b> <i>Monika Elias, Dortmund</i> .....	18
<b>Schriftmystik und -magie als Ausdruck sprachlicher Emotionalität</b> <i>Peter Ernst, Wien/Veszprém</i> .....	24
<b>„Ein innerer Vorgang bedarf äußerer Kriterien“: Die Bedeutung der Empfindungsausdrücke nach Wittgenstein</b> <i>David Giorgobiani, Tbilissi</i> .....	31
<b>Persuasive Strategie im Pressediskurs am Beispiel der publizistischen Texte von Marion Gräfin Dönhoff</b> <i>Nino Gogelia, Tbilissi</i> .....	44
<b>HimmelHerrgottSakrament! Gopfridstutz! und Sacklzement! Vom Fluchen und Schimpfen – Malediktologische Beobachtungen</b> <i>Ernest W.B. Hess-Lüttich, Bern /Stellenbosch</i> .....	53
<b>Diskursive Inszenierung von Emotionen in einem fiktionalen Text. Linguistische Interpretation</b> <i>Lali Kezba-Chundadse, Tbilissi</i> .....	65
<b>Die emotionelle Bedeutung der grafisch-grafemischen Pointierung in literarischen Texten</b> <i>Nino Kimeridze, Tbilissi</i> .....	75
<b>Die Sozio-Logik der rituellen Trauer in Georgien</b> <i>Helga Kotthoff, Freiburg</i> .....	83
<b>Die Unzulänglichkeit der Sprache bei der Wiedergabe von Gefühlen</b> <i>Ana Matsaberidse, Tbilissi</i> .....	104
<b>Emotionale Markierungen lexikalischer Einheiten als Faktor der Textkohärenz</b> <i>Tea Petelava, Tbilissi</i> .....	109

<b>Sprache und Spannung – Sprache und Suspense</b> <i>Friederike Schmöe, Bamberg</i> .....	116
<b>Dem Grauen einen Namen geben? Zur Verbalisierung von Emotionen in der Holocaust-Literatur – Prolegomena zu einer Kognitiven Linguistik der Opfersprache</b> Monika Schwarz-Friesel, Berlin.....	128
<b>Nonverbale Manifestationen der Liebe im Spiegel der Sprache</b> <i>Tamila Sessiaschwili, Tbilissi</i> .....	140
<b>Emotionen in der Werbung</b> <i>Nino Tsulaia, Tbilissi</i> .....	149
TEIL II	
LITERATURWISSENSCHAFT	
<b>Schläft ein Lied in allen Dingen? Wort – Ton – Emotion Schumann und Eichendorff: <i>Liederkreis</i> Op. 39. Medienkombination und Emotionen in der Romantik – Intermedialität per se im Genre Lied</b> <i>Christian auf der Lake, Düsseldorf</i> .....	158
<b>Dynamik der transzyklischen Symbole in Georg Trakls Dichtung</b> <i>Mariam Baramidze, Tbilissi</i> .....	175
<b>Zwischen Euphorie und Depression</b> <b>Emotionen im Ersten Philippston Walthers von der Vogelweide</b> <i>Helmut Brall-Tuchel, Düsseldorf</i> .....	182
<b>Übersetzungsprobleme bei der kognitiven und emotiven Disambiguierung der Steppenwolf-Metapher</b> <i>Nana Gogolaschwili, Tbilissi</i> .....	193
<b>Gebändigte Emotionen, „Stilles Land“: Zu Kultur und Literatur in der DDR der siebziger und achtziger Jahre</b> <i>Frank Thomas Grub, Göteborg</i> .....	203
<b>Manifestation der Emotionen in „Dr. G. Raddes Autobiographie“</b> <i>Nino Ivanishvili, Tbilissi</i> .....	221
<b>„Die Leiden des jungen Werther“ von Goethe im Kontext der kontrastiven Linguistik und Übersetzungswissenschaft (Wort-Phraseologismus-Text)</b> <i>Natali Janelidse, Tbilissi</i> .....	227

<b>Emotionale Perspektive der Textstrukturierung in W. Koeppens „Der Tod in Rom“</b>	
<i>Nunu Kapanadze, Tbilissi</i> .....	235
<b>Der Roman von Hera Lindt „Das Superweib“– Trivialliteratur oder doch mehr...? Ein Essay zum Andenken an meinen Freund Tengiz</b>	
<i>Anatol Michajlow, Gdansk</i> .....	251
<b>Die Natur als Erreger der Emotionen im Schaffen Thomas Manns</b>	
<i>Dali Panjikidze, Tbilissi</i> .....	259
<b>Die Gefühle der Anderen: Literarische Ethnografie und die kulturelle Codierung von Gefühlen in Ilija Trojanows „Der Weltensammler“</b>	
<i>Sibylle Schönborn, Düsseldorf</i> .....	265
<b>Gefühl als Simulation in Patrick Süskinds „Das Parfum“</b>	
<i>Levan Tsagareli, Tbilissi</i> .....	274
<b>Nackte Emotionen in Dea Lohers Drama „Manhattan Medea“</b>	
<i>Maia Tsanava, Tbilissi</i> .....	281

## Vorwort der Herausgeberinnen

Im vorliegenden Jubiläumsband der Zeitschrift „Germanistische Studien“ Nr. 10 werden Beiträge veröffentlicht, die dem Thema der internationalen Konferenz „**Sprachen und Emotionen**“ gewidmet sind. Die Konferenz, die 24-26 September 2009 an der Abteilung für Deutsche Philologie der Fakultät für Geisteswissenschaften der Staatlichen Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi stattfand, fragte auf der Grundlage der alten Traditionen der kognitiven Sprach- und Literaturwissenschaft nach den Möglichkeiten der Emotionsforschung in der Sprache im 21. Jahrhundert:

Welche Funktion kommt der Emotionsforschung angesichts der kulturellen und medialen Herausforderungen in der deutschen und der georgischen Sprache zu?

Welche Perspektiven ergeben sich daraus für die Sprach- und Literaturwissenschaft der georgischen Germanistik als Auslandsgermanistik?

Die aus den Teilfächern der Sprach- und Literaturwissenschaft herausentwickelten Reflexionen waren auf das Ganze des interdisziplinären Verbundes einer gemeinsamen Emotionsforschung bezogen:

- Repräsentation von Emotionen in beiden Sprachen – durch authentische Gebrauchstexte, Gesprächsdiskurse/verbale Interaktionen und durch literarische (fiktionale) Texte.
- Hermeneutische Untersuchung der Wirkung von Emotionen in narrativen fiktionalen Texten bzw. Diskursen.
- Linguistische Untersuchungen von pragmatischen, publizistischen und fiktionalen Texten.

Zentrale Forschungsinhalte wurden durch die konzeptionellen, theoretischen Grundlagen der Emotionsforschung mit praxisorientierten Themenfeldern und die wissenschaftliche Zusammenarbeit im Rahmen der deutsch-georgischen germanistischen Institutspartnerschaft mit der HHU Düsseldorf bestimmt.

Im Hinblick auf die Durchführung der Konferenz möchte ich für die Unterstützung zunächst einmal dem DAAD danken, der seit Januar 2008 unsere Germanistische Institutspartnerschaft mit den Lehrstühlen I und II (germanistische Linguistik und Literaturwissenschaft) der Heinrich Heine Universität Düsseldorf ermöglicht.

Für die geleistete Arbeit bei der Vorbereitung der Konferenz möchte ich mich bei Frau Prof. Schönborn herzlich bedanken, die mit mir zusammen unsere Partnerschaft leitet. Wir haben unsere Internationale Konferenz mit einem Arbeitstreffen - Workshop für Masterstudierende aus Düsseldorf und Tbilissi - begonnen und mit einem Treffen der Nachwuchswissenschaftler - Workshop der Doktoranden - abgeschlossen.

Da die Nachwuchsförderung unsere allererste Aufgabe ist, um die jungen Kollegen für den Einsatz als Germanistikdozenten an unserer Heimatuniversität zu qualifizieren, wird das Profil der Zeitschrift „Germanistische Studien“ auch in Zukunft durch die Teilnahme der Nachwuchswissenschaftler geprägt sein. Die Bereitschaft der Master- und Doktoratstudierenden zur Teilnahme an der wissenschaftlichen Konferenz sowie zur Veröffentlichung der Beiträge neben den namhaften Sprach- und Literaturwissenschaftlern aus Deutschland zeugt von dem guten Beginn der Zusammenschließung von Lehre und Forschung.

Mein Dank gilt auch dem gesamten Organisationskomitee, das ein erfolgreiches Arbeitsteam darstellte: Zunächst Frau Nicole Tzanakis, Masterstudentin der HHU Düsseldorf für die Erstellung des Emotionen darstellenden, interkulturell und interdisziplinär orientierten Plakats und Umschlags der vorliegenden Jubiläumsausgabe. Den beiden Tutoren: Christian

auf der Lake als Teilnehmer unserer Konferenz und Beauftragten der GIP und Andreas Bröde, der in Düsseldorf bei der Vorbereitung half sowie der Assoz. Professoren Frau Nino Kimeridze und den anderen Mitarbeitern, die bei der Organisation vor Ort wesentliche Hilfe leisteten.

Unter den Teilnehmern der Konferenz waren bekannte Referenten und Referentinnen aus Deutschland: Professor Sebastian Löbner aus der Fachrichtung für allgemeine Sprachwissenschaft (HHU Düsseldorf), Professor Helmut Brall-Tuchel (Lehrstuhl für Mediävistik, HHU Düsseldorf), Prof. Helga Kotthoff (Universität Freiburg), die sich hochinteressanten ethnolinguistischen Forschungen in Georgien widmete.

An dieser Stelle muss ich Frau Dr. Friederike Schmöe, Linguistin, Privatdozentin der Universität Bamberg, Stammautorin der Zeitschrift seit der Gründung 2000 und bekannte Krimiautorin nicht nur für ihren spannenden Vortrag und eine Lesung im Goethe-Institut herzlich danken, sondern für ihre Unterstützung bei der Redaktion des vorliegenden Heftes sowie für ihre Zusage, von nun an Mitherausgeberin unserer Zeitschrift zu sein.

Ich möchte mich bei allen namhaften auswärtigen Autoren (aus Deutschland, Österreich und aus der Schweiz) ganz herzlich bedanken, die zur Konferenz nicht kommen konnten und uns dennoch zum Thema Sprachen und Emotionen ihre Beiträge zusandten. Zunächst einmal Frau Prof. Monika Schwarz-Friesel, deren Buch „Sprache und Emotion“ (2007) eine Inspiration für unsere Konferenz war, dann Prof. Peter Ernst aus Österreich und Prof. Ernest Hess-Lüttich aus der Schweiz. Auch den Stammautoren, unserem Freund Dr. Frank Thomas Grub (Göteborg) und Herrn Prof. Anatol Michajlov (Gdansk) gilt unser Dank für die Zusendung ihrer Beiträge.

Zum Schluss möchte ich im zehnten Jubiläumsjahr der Zeitschrift „Germanistische Studien“, der einzigen Zeitschrift dieser Art im ganzen Kaukasus, für die langjährige Unterstützung zunächst Prof. Helmut Glück und dem Verein Deutsche Sprache (Dortmund), seinem Vorsitzenden Prof. Manfred Schröder und Geschäftsführer Dr. Holger Klante ganz herzlich danken, ohne deren Beistand die Zeitschrift 2000 nicht entstanden wäre, genauso wenig wie ohne die Bemühungen unseres verstorbenen Freundes, des ersten Herausgebers und Redakteurs Professor Tengiz Karbelashvili,.

Tbilissi, im Dezember 2010

Lali Kezba-Chundadse

Es ist schon etwas Besonderes, das Vorwort zum runden Geburtstag einer Zeitschrift zu schreiben, die einem seit der ersten Ausgabe vor zehn Jahren ans Herz gewachsen ist. Die Germanistischen Studien aus Tbilissi erscheinen in Jahr 2010 zum 10. Mal. Begründet wurde das Magazin von unserem hochgeschätzten Freund und Kollegen Prof. Dr. Samson Karbelaschwili, der das Heft mit seiner Begeisterungsfähigkeit und unermüdlichen Arbeit für und mit seinen Autoren groß machte. Leider ist die vorliegende Ausgabe bereits die zweite, die ohne seine Unterstützung und seinen Humor auskommen muss. Samson Karbelaschwili, großer Germanist und unermüdlicher Motor der Germanistischen Studien, ist am 24.2.2009 gestorben. Wir vermissen ihn – den treuen Freund wie den neugierigen Wissenschaftler.

Doch Trauer und Bedauern sind starke Kräfte, und so haben die Herausgeberinnen dieses Heft als Erbe und als Herausforderung betrachtet und es mit aller Hingabe betreut. Die hier abgedruckten Beiträge gehen zu großen Teilen auf die Konferenz „Sprache und Emotion“ zurück, die an der Iwane-Dschawachischwili-Universität vom 24.-26. September 2009 in Tbilissi stattfand und – gemäß den Intentionen dieser Zeitschrift – das gesamte Spektrum der Germanistik zusammenführte. Das Ergebnis kann sich sehen lassen: Die Zeitschrift vereint literaturwissenschaftliche und linguistische Aufsätze, bringt verdienstreiche Stammautoren wie Nachwuchswissenschaftler zusammen. Darauf sind wir stolz. Als deutsche Juniorpartnerin im Herausgeberteam konnte ich aufs Bemerkenswerteste erleben, wie sehr die deutsche Sprache und ihre Philologie in Georgien geschätzt werden. Solche Sympathie für und die vielen kenntnisreichen Beiträge über unsere Sprache und Literatur sind eine besondere Erwähnung wert.

Wir begreifen die Germanistischen Studien als internationales Organ; so war es auch von ihrem Begründer intendiert, die zahlreichen Beiträge der letzten Jahre, etwa aus Polen, Schweden, Belgien oder Korea, belegen es. Das Germanistische Institut der Iwane-Dschawachischwili - Universität kann sich in der Kooperation über Ländergrenzen hinweg seit Jahren auf die Begleitung der Düsseldorfer Germanistik und des DAAD stützen. Beide Seiten haben das Ihre zum Gelingen der Konferenz im September 2009 und auch bei der Herausgabe des vorliegenden Magazins beigetragen. Besonders danken wir dem Verein deutsche Sprache, in persona seinem Geschäftsführer Dr. Holger Klatte. Wir bekamen jedwede Hilfe, schnell, kompetent und unkompliziert.

Nummer 10 betritt Neuland, was die Auswahl der Sujets betrifft. 2009 war es „Deutsch-ein Weg zu Europa“, gewidmet dem Andenken von Prof. Samson Karbelaschwili. Schon zum zweiten Mal liegt nämlich ein themengebundenes Heft vor, welches das Motto der genannten Konferenz spiegelt: Sprache und Emotion. Zukünftig möchten wir die Orientierung an Themen vertiefen und damit der Zeitschrift mehr Struktur geben, dabei auch ihre weitere Entwicklung präziser steuern und in aktuelle Diskussionen eingreifen. Unser Dank gilt in diesem Zusammenhang unseren Stammautoren, die den Germanistischen Studien seit der ersten Stunde ihre Arbeitsleistung und mitunter auch kernige Kritik entgegengebracht haben – beides stärkt ja bekanntlich den wissenschaftlichen Diskurs.

Neu ist auch der verbesserte Internetauftritt der Zeitschrift unter <http://germstud.wordpress.com/>. Neben der Einsicht in die aktuelle Nummer kann nun bequem im Archiv der Zeitschrift gestöbert werden. An gleicher Stelle finden Neu- wie Stammautoren auch alle nötigen Hinweise, was die Länge und Formatierung der Beiträge angeht.

Für unsere weitere Arbeit wünschen wir uns viele Gelegenheiten zum Austausch unter Germanisten, sei es in Georgien, in Deutschland oder anderswo. Darin bleibt sich die Zeitschrift treu: Sie baut auf die integrierende Kraft von Sprache und Literatur. Insofern sind die Germanistischen Studien eine Plattform für alle Kolleginnen und Kollegen, die ihre aktuellen Recherchen vorstellen und diskutieren wollen, und sie ist für die deutsche Seite einer jener vielen Bausteine, die es uns Deutschen in der kaukasischen Fremde so leicht machen, uns zu Hause zu fühlen.

Bamberg, im Dezember 2010

Friederike Schmöe



**TEIL I**

**LINGUISTIK**

# **Sprache als emotionelles Phänomen bei Aphasie – eine Annäherung**

*Nana Bolkvadze-Lüdke, Hauburg*

## **Einleitung**

Womit soll ich anfangen? Dauernd stelle ich mir diese Frage. Vielleicht mit den Definitionen/Erläuterungen von beiden Phänomenen? Oder gleich mit der Aufklärung vom Zusammenhang zwischen den beiden?

Weil die Sprache und ihre Verwendung den Menschen und seine Emotionen charakterisieren, sollten wir uns zunächst der Frage zuwenden, was wir eigentlich unter Sprache und Sprachverwendung zu verstehen haben.

Wie realisiert sich die Sprache im Menschen? Wie sieht es mit der Sprachverwendung aus? Ist der Satzbau nur eine Verknüpfung von Morphemen?

Diesbezüglich werde ich mich auf eine stark vereinfachende Darstellung beschränken.

Nachher werde ich mich mit dem Problem Sprache und Emotionen seitens der Aphasiker (Menschen, die an Sprachstörung leiden) auseinandersetzen.

## **Abstract**

The following article deals with the interconnectedness of language and emotions using the example of people with language disorder. Mainly I was trying to find an answer to the question in how far emotions continue to influence the defective language.

I came to the conclusion that language is the result of a process that starts deep inside the inner self of the speaker, and in the particular case of people with a language disorder, emotions have a different impact on them.

## **I**

### **Sprache und Sprachverwendung**

a) Die Sprache als überindividuelles Strukturgebilde und die individuelle Verwendung der Sprache haben vielseitige Funktionen. So ist Sprache nicht nur Informationsübertragung bzw. Kommunikationsmittel, sondern sie ist multifunktional. Die Sprache und Sprachverwendungen haben vielmehr auch viele Funktionen für uns Menschen. Die diesbezüglichen Problemstellungen male ich mir so aus: 1. Denken und Sprechen einerseits und 2. Sprache und Ausdrucksmöglichkeiten bzw. Ausdrucksvariationen andererseits. Das innere Handeln- Denken ist nach Nietzsche dialektisch, antagonistisch: Der Mensch, der denkt, nimmt in wechselnder Weise Partei für widerstreitende Argumente. Das kommunikative Muster für dieses innere Handeln ist das Gespräch, weil das Denken in hohem Maße ein Gespräch des Menschen mit sich selbst ist und weil das Denken meistens auf einer sprachlichen Ebene geschieht.

Die Menschensprache ist durch die Mannigfaltigkeit ihrer Funktionen gekennzeichnet. Man begreift letztendlich erst dann, was die Sprache ist, wenn man erst Einblick in ihre ganze Komplexität nimmt und damit auch den Einfluss der Sprache auf den Menschen in vielfältiger Weise in Betracht zieht.

Sprachverwendung ist ein kompliziertes und m. E. bis heute nicht vollständig durchschautes Geschehen, wobei somatische und mental-kognitive Werkzeuge genutzt werden, auf die sowohl Sprachproduktion als auch Sprachrezeption angewiesen sind.

"Sprache ist aber auch ein biologisches Phänomen. Die Fähigkeit zu kommunizieren ist letztendlich eine Fähigkeit des menschlichen Gehirns. Im Vergleich mit anderen Tierarten, deren Kommunikation weniger hoch entwickelt ist, wird klar, dass bestimmte anatomische

Merkmale unseres Gehirns für menschliche Sprache erforderlich zu sein scheinen" (Theo 2005: 4).

b) Emotionen sind unsere unmittelbaren Begleiter während des ganzen Lebens. Sie werden u.a. durch Sprache ausgedrückt, unterschiedlich verbalisiert und interpretiert. Die Wechselwirkung zwischen Sprache und Emotionen ist unübersehbar.

Was sind Emotionen? Wie funktionieren sie im Gehirn? Welchen Zusammenhang gibt es zwischen Sprache und Emotionen? Warum haben die Emotionen einen so großen Einfluss auf unser Leben?

Emotionale Reize lassen stets auf eine starke innere Erregung schließen. Neben den visuellen Reizen kommen in diesem Zusammenhang akustische, taktile (den Tastsinn betreffende) und olfaktorische (den Geruchssinn betreffende) Reize in Frage.

In Bezug auf menschliche Kommunikation nehmen insbesondere Reize aus dem Bereich der nonverbalen Kommunikation eine grundsätzliche Rolle ein. Somit haben beispielsweise die Mimik oder Gestik, soweit sie auf den Ausdruck von Emotionen bezogen sind, eine biologische Basis und können als universal angesehen werden. Jedoch bestehen unterschiedliche kulturelle Konventionen, nach denen das "biologische Affektprogramm der Gesichtsmuskeln mehr oder weniger maskiert wird" (Knapp 1996: 10).

## II

### **Die emotionellen und kognitiven Ansätze**

Kann man Denken von den Gefühlen trennen? Hindern uns die Leidenschaften, Emotionen und Gefühle beim Denken? Anders gesagt, muss man eine unüberwindbare Grenze zwischen Geist und Emotionen, zwischen Kognition und Emotion ziehen?

Die Frage stellt sich anders auch: Welchen Ansätzen, emotionellen oder kognitiven, könnte Priorität verliehen werden? Wodurch unterscheiden sich Gedanken und Gefühle?

Die Emotion laut Zajonc habe folglich den Primat gegenüber der Kognition und sei unabhängig von ihr; Emotion sei mehr als Kognition.

Was bezeichnet man als Emotionen? Das wissen wir natürlich: Enttäuschung, Frustration, Zuneigung, Abneigung, Liebe, Hass, Empörung, Freude usw. Aber wir müssen weiter forschen und zwar: An Hand welches Merkmals können wir diese verschiedenen mentalen Zustände als "Emotionen" einstufen? Was ist ausschlaggebend während des sprachlichen Handelns: emotionelle oder kognitive Ansätze? Wie würde Sprachstörung (Aphasie) beide Arten von Ansätzen beeinflussen? Können wir unsere Emotionen steuern oder steuern sie uns?

"Eine Emotion ist ein psychophysiologischer Prozess, der durch die bewusste oder/und unbewusste Wahrnehmung oder Interpretation eines Objekts oder einer Situation ausgelöst wird und mit physiologischen Veränderungen, spezifischen Kognitionen, subjektivem Gefühlserleben und einer Veränderung der Verhaltensbereitschaft einhergeht"- lesen wir im Internet.

An Hand der Gefühle, die den verschiedenen mentalen Zuständen innewohnen, können wir solche Phänomene wie Zuneigung, Abneigung, Liebe, Hass usw. als Emotionen einstufen. Gefühle beeinflussen unsere Handlungen, unser Entscheidungsvermögen und unsere Einstellungen zur Umwelt und zu den Menschen.

Es gibt keine emotionsfreien Zustände. Derartige Gefühle oder Emotionen sind unsere Erregungen, die nach Kroeber- Riel bewusst oder auch unbewusst als unangenehm oder angenehm erlebt werden können.

Gefühle sind anspruchsvoller für das Hirnsystem als Gedanken. Möglicherweise fordern sie uns stärker; deshalb kann man von Emotionen überwältigt werden, jedoch kaum in gleichem Maß von Gedanken. Wenn uns Emotionen übermannen, dann deshalb, weil

etwas Wichtiges, Bedrohliches oder Fröhliches geschieht. Emotionen lösen eine Menge Aktivitäten aus, die es uns ersparen, allzu viel zu sprechen. Unser Verhalten und unsere Mimik könnten ausreichend sein, um festzustellen wie es uns zumute ist. Man kann sich ein emotionales Erlebnis nicht ohne begleitende körperliche Reaktionen vorstellen. Ein Emotionsausbruch kann bei Gesunden zu gebremster Sprachfähigkeit und bei Aphasikern im Gegenteil zur unerwarteter Sprachproduktion führen.

### III

#### **Sprache und Emotionen**

Sind Emotionen also als Störfaktoren für die menschliche Kommunikation und dementsprechend für das menschliche Zusammensein einzustufen, oder müssen wir uns darauf einigen, dass die aufschlussreiche Kommunikation auf die Äußerung von Emotionen angewiesen ist? Oder, anders gesagt, tragen Kognition und Gefühle in Kombination zum sinnvollen und interessanten Gespräch bei? (Ich unterstreiche dabei *sinnvoll* und *interessant*, weil die Emotionen unentbehrliche Begleiter für so eine Art des Gesprächs sind.)

„Das Netz der Gefühle zeigt im Überblick, wie nach meinen Vorstellungen die Emotionen im Gehirn entstehen... wie das Gehirn Emotionen erzeugt“ (Ledoux 2010: 9).

Lange standen in der Gehirnforschung die Untersuchung des Gehirns und die möglichen Denkleistungen des Menschen im Mittelpunkt. Zu einer der wichtigsten kognitiven Leistungen des Großhirns gehören die Sprach- bzw. die Informationsverarbeitung.

Emotionen beeinflussen unsere Handlungen. Um zu beantworten was für eine Rolle Emotionen in unserer Interaktion spielen, muss man spezifische Zusammenhänge zwischen ihnen herausfinden. Relevant für Verbalisierung von Emotionen ist die Unterscheidung, ob die Emotionen das Thema der sprachlichen Interaktion sind oder ob sie neben der Behandlung eines anderen Punktes mitkommuniziert werden.

Emotionale Reize sind stets mit einer starken inneren Erregung verbunden. In Bezug auf die menschliche Kommunikation nehmen insbesondere Reize aus dem Bereich der nonverbalen Kommunikation eine grundsätzliche Rolle ein. Somit haben beispielsweise die Mimik und die Gestik, soweit sie auf den Ausdruck von Emotionen bezogen sind, eine biologische Basis. Jedoch bestehen unterschiedliche kulturelle Konventionen, nach denen das "biologische Affektprogramm der Gesichtsmuskeln mehr oder weniger maskiert wird" (Knapp 1996: 17).

Besonders wichtig sind die Emotionen bei dem Spracherwerb kleiner Kinder. "Der Erwerb sprachlicher Bedeutungen ist letztlich abhängig von einem emotional unterstützenden, didaktischen Kontext" (Lüdtke 2006: 57).

Aber bei Erwachsenen können die unterschiedlichen Emotionen bei der Sprachproduktion bremsend wirken: Aus lauter Emotionen heraus können wir uns versprechen, wir beginnen zu stottern und suchen nach den richtigen/ Worten; im schlimmsten Fall verlieren wir momentan gar die Sprachfähigkeit. Sind also bestimmte Areale des Gehirns zur Verarbeitung von Sprache und eben auch Emotionen vonnöten? Forschungen zu den biologischen und neurologischen Grundlagen von Sprache, die auch das Phänomen der Sprachstörung (Aphasie) in Erwägung ziehen, könnten darüber Aufschluss geben. So sind bspw. So genannte Stirnhirnsyndrome deutliche Anzeichen dafür, dass Antrieb und Motivation im Stirnlappen hervorgerufen werden; dort ist auch das motorische Sprachzentrum angesiedelt (Vgl. Sacks 1997).

Der deutsche Linguist Prof. Norbert Fries hat neben den zwei Seiten der Emotionen (positiv, negativ) auch eine Intensitätsachse eingeführt. Dementsprechend repräsentieren

sich die Emotionen in den bejahenden und verneinenden Ausdrücken. Beispiele dafür könnten wir sowohl im Bereich der Lexik als auch im Bereich der Phraseologie finden.

Im vorliegenden Beitrag beschränke ich mich auf die Darstellung von biologischen Grundlagen der Sprache hinsichtlich der Emotionen auch bei der Aphasie. Ausschlaggebend hier ist die Ansicht, dass wir die aphasischen Reaktionen nur vor dem Hintergrund der normalen Sprache erkennen können, denn nur, wenn wir verstehen, wie Sprache funktioniert, werden wir auch ihre Störungen verstehen. Das schließt natürlich alle die Ausdrucksmöglichkeiten der Emotionen ein, die uns aus der normal funktionierenden Sprache heraus bekannt sind.

Diesbezüglich habe ich mich mit 20 Untersuchungspersonen befasst, die in unterschiedlichem Maße an verschiedenen Aphasieformen leiden. Ich habe mehrmals Aphasiker-Selbsthilfegruppen in Hamburg besucht und gewisse Konsequenzen gezogen. Außerdem habe ich die von Aphasie in unterschiedlichem Maße betroffenen Personen in Bonn in der Reha- Klinik beobachtet und Einiges in Erfahrung gebracht.

### ***a) Sprache als biologisches Phänomen***

“Da Linguisten vor dem Problem stehen, ihren Forschungsgegenstand Sprache durch das Medium Sprache zu erklären, also quasi durch sich selbst, entdecken sie die materielle Grundlage des Gehirns und die Neurowissenschaften als Unterbau. Nun wird Sprache, die primär etwas Geistiges ist, abgebildet auf eine materielle Grundlage. Deren Beschaffenheit und Funktionsweise liefert Erklärungen dafür, warum Sprache im Gehirn in einer bestimmten Weise prozessiert wird” (Schmoe 2007: 52).

Heutzutage geht man von vier Stufen der Sprachverarbeitung im Großhirn aus. Betrachten wir beispielhaft den Prozess der Sprachrezeption, des Verstehens:

Auf der *ersten Stufe* wird die wahrgenommene Information in Frequenzen unterteilt, die über den Gehörnerv im Gehirn eintreffen.

Diese Frequenzeinheiten werden auf der weiteren *zweiten Stufe* in Phoneme umkodiert. Dabei geht es um das Verstehen und Verifizieren verschiedener Lautfolgen.

Aus einer Lautfolge entsteht ein Wort. Auf der *dritten Stufe* muss dieses ganze gehörte Wort hinsichtlich der Semantik mit Bedeutungen in Verbindung gebracht werden.

Auf der vierten Stufe kommt es zu einer textuellen bzw. kontextuellen Analyse, weil anschließend die Bedeutung eines Wortes vom Kontext bestimmt wird. So ist die Bedeutung eines Wortes dem Satzsinn untergeordnet.

Die Abfolge der Sprachproduktion vollzieht sich umgekehrt; ich möchte es folgendermaßen veranschaulichen: Wenn uns z.B. ein Wort auf der Zunge liegt, so wissen wir, was wir sagen wollen (die Bedeutung), uns fällt jedoch die Lautfolge nicht ein. Dabei wissen wir in den meisten Fällen sogar den ersten Laut oder die erste Silbe. In Zuständen von Ermüdung bzw. Emotionsausbruch kann es auch bei Gesunden zu solchen Wortfindungsstörungen kommen.

Wie sieht es aus bei jenen, die an einer Sprachstörung leiden? Könnte der Emotionsausbruch bei Aphasikern das Gegenteil wie bei den Nichtaphasikern bewirken? Anders gesagt, könnte der emotionale Faktor dem Aphasiker bei der Wortfindung behilflich und nicht störend sein? Können in solchen Fällen die Emotionen, wie es Robert Zajonc meinte, den Primat gegenüber der Kognition haben und ohne sie (Kognition) existieren?

Ich versuche unten diese Fragen an Hand meiner Beobachtungen, die ich in den Gesprächen mit diesen Menschen angestellt habe, zu beantworten.

Sprachstörungen können sowohl angeboren sein als auch erworben werden. In diesem Beitrag handelt es sich um die erworbenen Sprachstörungen bei den Erwachsenen.

"Aphasie ist eine erworbene Störung der Sprache in allen Modalitäten nach vollzogenem Spracherwerb infolge einer umschriebenen Hirnschädigung" (Lutz 1992: 9).

**b) Sprache als emotionelles Phänomen "Sprich, damit ich dich sehe" (Sokrates)**

Wie kann ein Mensch sprechen, falls er zum Schweigen verurteilt ist?! Wie kann man sein Schweigen verstehen bzw. seine Emotionen nachvollziehen? "Was fühlt man, wenn man unvorbereitet auf jemanden trifft, der seinen Namen nicht mehr sagen kann oder statt "Guten Tag" "Danke schön" sagt?..." (Lutz 1992: 17).

Über die Schnittstelle zwischen Sprache und menschlicher Intention bzw. ihre neurophysiologische Basis ist noch nicht ausreichend viel bekannt. Wissen wir warum wir gerade so sprechen, die Sätze auf solche Art und Weise formulieren und nicht anders? Wissen wir was für welche Hochleistungen bzw. Wunder wir vollbringen, wenn wir sprechen, wenn wir unseren Emotionen einen bestimmten Ausdruck geben: Wenn wir uns freuen, wenn wir unglücklich sind, wenn wir verzweifelt oder frustriert sind, wenn wir Versagensangst haben?

Schon Mitte des 19. Jahrhunderts hatte man darauf hingewiesen, dass bei Sprachstörungen die Gefühle eine große Rolle spielen. Gegen Ende des 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betonten die Kritiker der Lokalisationslehre die psychische Problematik der Aphasie. "Sie gingen davon aus, dass man die Lokalisation der gestörten Prozesse nicht erforschen könne, weil die Erzeugung der Sprache über das gesamte Gehirn verteilt sei" (Lutz 1992: 100). Die Aphasieforschung orientierte sich nun an der psychologischen Seite der Sprache: Aphasie beruhe auf der Unfähigkeit, mit Symbolen umzugehen, sie entstehe aufgrund einer Störung der Abstraktionsfähigkeit, die Fähigkeit zur Bildung von Kategorien sei beeinträchtigt worden.

Ungefähr 100 Jahre lang ging es immer wieder um die Fragen: Wo sitzt die Sprache? Ist sie irgendwo oder nirgendwo? Wie kommen die Emotionen zum Ausdruck? Wie läuft das bei den normal Sprechenden und wie bei den Aphasikern?

Aus der Neurologie und kognitiven Psychologie wissen wir, dass die rechte Hemisphäre des Gehirns auf die Wahrnehmung und Verarbeitung von Musik und Gefühlen spezialisiert ist. Sie stellt die Prozesse bereit, die sich mit den Gefühlsanteilen der Sprache befassen. Und im Falle der beschädigten linken Hemisphäre könnte die rechte Seite vollkommen in der Lage sein, das gefühlsmäßige Verhältnis des Aphasikers zur Umwelt ungestört mitzubestimmen.

"Sprache ist eine Kunst- die größte Kunst, die man sich vorstellen kann. Und wenn man diese Kunst nicht vollkommen beherrscht, kommt es ab und zu verschiedenen Arten von Emotionen: einerseits Versagensangst, Angst vor dem Blamieren, Angst von der Umwelt und den Mitmenschen isoliert zu werden, andererseits könnte eine große Freude sein passende Worte zu finden, den Gefühlen richtigen Ausdruck verleihen zu können oder bzw. wieder kommunikationsfähig zu werden.

Ich habe beim Treffen mit den Aphasikern erlebt, dass manche von ihnen sehr ehrgeizig sind und dauernd von ihren früheren Ausdrucksvermögen sprechen, wobei sie aus irgendeinem Grund auf einmal anfangen, sich in jedem Belang besser auszudrücken. Warum das geschah, bleibt unklar: weil sie beweisen wollten, dass ihr Urteils- und Fassungsvermögen von der Aphasie nicht beeinträchtigt wurde? Oder lässt vielleicht die sich vorübergehend einstellende bessere Sprachproduktion auf die Angst schließen, dass der gesunde Gesprächsteilnehmer den Aphasiker (wegen seiner mangelnden Ausdrucksfähigkeit) nicht richtig ernst nehmen würde?

Es ist auch vorgekommen, dass manche Aphasiker mit auffallenden Wortfindungs-

störungen auf einmal besser zu artikulieren anfangen, wenn sie mit den ehemaligen Kollegen, Schülern oder Studenten sprachen. Hier meldet sich m. E. ein großer psychologischer Faktor: Man will diesen Personen auf gar keinen Fall zeigen, wie schwer das eigene Äußerungsinventar von der Krankheit betroffen ist: Diese Aphasiker haben früher aufschlussreiche Gespräche mit diesen Menschen geführt, sie haben sie unterrichtet, und nicht zuletzt haben sie ihnen imponiert, indem sie äußerst geschickt mit Worten und Begriffen jongliert haben.

Wo bei den Nichtaphasikern eine große Belastung mit Emotionen auf einmal zum Blockieren der Ausdrucksmöglichkeiten führen könnte, stießen wir bei den Aphasikern auf die totale Mobilisation des ganzen intellektuellen Arsenal. Dies ist freilich eine Momentaufnahme.

Das Sprachverhalten eines gesunden Menschen lässt sich im Großen und Ganzen auf drei Tätigkeiten zurückführen: 1. Auswählen der angemessenen Sprachelemente (Lexeme); 2. Automatisierte Anordnung dieser Elemente zu einer uns richtig und sinnvoll erscheinenden Reihenfolge (Syntax); 3. Produzieren der Sprache (phonologische Enkodierung).

Bei Broca-Aphasikern etwa bemängelt man den zweiten Punkt. Die automatisierte Zuordnungs- bzw. Gruppierungsfähigkeit hat er verloren; die innere Grammatik ist defekt. Man spricht ihnen etwas vor oder schreibt ihnen etwas vor; sofort melden sich starke Minderwertigkeitskomplexe. Die Patienten leiden an diesen Komplexen, solange ihnen die Fähigkeit fehlt, sprachliche Entscheidungen zu treffen. "Es versteht sich, dass nach Fähigkeiten und Kenntnissen gefragt wird, die der Aphasiker prinzipiell hat, die er aber... zur Zeit nicht anwenden kann" (Lutz 1992: 47). Man muss einerseits Fragen mit Fingerspitzengefühl auswählen, um nicht nach solchen Tätigkeiten zu fragen, zu denen die Aphasiker fähig sind, ihn also herauszufordern. Andererseits wird ihr Ehrgeiz gerade dadurch angespornt, was zum Formulieren eines grammatischen komplizierten oder einfachen Satzes führen kann, je nachdem, welchen Grad der Aphasie die Betroffenen aufweisen.

Einen Aphasiker (den ich vor kurzem kennen gelernt habe) der an globaler Aphasie leidet, aber inzwischen angefangen hat, einfache Sätze zu verstehen, fragte ich einmal, ob ich ihn bis zur Haltestelle begleiten sollte. "Machen Sie sich keine Sorgen, ich schaff das schon alleine". Das war wie ein Wunder für uns beide, bisher hatte ich von ihm nur einzelne Worte gehört und auf einmal produzierte er einen sinnvollen, zusammenhängenden und grammatischen Satz locker und einwandfrei. Es gibt nur eine einzige Erklärung: Er fühlte sich gekränkt dadurch, dass ich ihn wie einen Kranken behandelt hatte (ihn zur Haltestelle begleiten wollte), obwohl er keine motorischen Störungen hat. Die Emotion (Kränkung/Verletzung) hat sich als Provokation angeboten, wodurch er auf einmal vollkommen (aber leider nur vorübergehend) sprachfähig wurde.

Aus Versagensangst konzentriert sich ein Nichtaphasiker übermäßig stark auf die Worte, die er aus irgendeinem Anlass (ein Vortrag, eine Rede) abrufen soll, aber die gesuchten Worte sind nicht zu finden. Können wir uns jetzt in die Lage eines Aphasikers hineinversetzen, der nach einem Namen sucht, sich anstrengt, jedoch scheitert, weil ihm ein Wort einfach nicht einfallen will? Erst wenn er abgelenkt wird, erinnert sich der Aphasiker womöglich an das passende Wort. So ist es auch bei dem Gesunden: "Das liegt mir doch auf der Zunge", sagt jemand und setzt die Suche nach dem gewünschten Lexem fort, aber das Wort kommt ihm nicht in den Sinn. Worin unterscheiden sich jetzt die Wortfindungsfähigkeit des Gesunden von der des Aphasikers? Könnte die Art der Emotion, nämlich Angst vor dem Versagen, durch entspannte Konzentration beim

Gesunden den Wortabruf aus dem lexikalischen Arsenal genau so erleichtern und zu solchem Resultat führen wie beim Aphasiker?

Vermutlich kommt es darauf an. Wird ein Aphasiker von der Problematik seiner defekten Sprache abgelenkt, mobilisiert sich gerade die Sprachfertigkeit; unbewusst tauchen die richtigen Ausdrücke auf, die wiederum auf die alten Kenntnisse und Beherrschung der Sprache zurückzuführen sind. Ist das der "Verdienst" des emotionalen Ausbruchs bzw. der Überschneidung verschiedener Arten von Emotionen?

Es könnte möglich sein, dass die gleichen Emotionen, die beim Gesunden die Ausdrucksfähigkeit oder das sprachliche Fassungsvermögen bremsen, beim Aphasikern eine unerwartet auftretende Satzformulierungsgabe (natürlich mit den Fehlern) und die Fähigkeit auslösen, Gedanken in Sprache umzuwandeln. Auf einmal bestehen, wenn auch nur vorübergehend, keine sprachlichen Ausfälle mehr.

Emotionsausbrüche von Aphasikern beruhen vor allem auf jener Verständnislosigkeit der gesunden Gesprächspartner, der die Aphasiker überall begegnen, und auf daraus resultierenden Frustrationen.

Aphasie ist unlösbar mit Emotionen verbunden. Aphasiker verlieren ihre ganze bisherige Welt, ohne die Hintergründe dieses Schicksalsschlags vollends zu begreifen und ohne zu erfahren, ob eine Besserung möglich ist. Depression, Verzweiflung, Trauer, Hilflosigkeit, Panik, Wut – damit lassen sich für lange Zeit die Gefühle der Aphasiker beschreiben.

Die Aphasie überschattet das Leben, die Gedanken und den Alltag nicht nur der Aphasiker, sondern auch ihrer Angehörigen und Freunde, welche wiederum sehr stark emotionale Zustände, Frustration, Trauer, Wut und viele mehr, zu verkraften haben.

Merkwürdig ist auch, dass Aphasiker, wie schwer sie auch von der Sprachstörung betroffen sein mögen, in der Lage sind, in einem Zustand starker Emotion Ausdrücke der Anerkennung bzw. der Missbilligung zu gebrauchen, wie: "Gut gebrüllt, Löwe!"/ "Das will schon was heißen!"/ "Mein lieber Scholli!"/ "Es ist ja zum Wimmern!"/ "Hol es der Kuckuck!"

Angesichts einer herausfordernden emotionalen Situation werden bei den Nichtaphasikern mentale Ressourcen beansprucht. Das ist auch der Fall bei denjenigen, die an der Sprachstörung leiden. Emotionen bewirken eine Mobilisierung und Synchronisierung der Aktivitäten des Gehirns.

Wo gibt es einen Ausweg aus diesem Dilemma? Gibt es ihn eigentlich? Um das beantworten zu können, berufe ich mich wieder auf Frau Lutz: "Aber allmählich beginnen die meisten – der eine früher, der andere später – ihre Situation zu verarbeiten. Allmählich bekommt auch der aphasische Alltag Struktur. Von Besuchern und Therapeuten kommen Anregungen und Herausforderungen. Die depressive Grundstimmung wird durchbrochen von Momenten unterschiedlicher emotionaler Tönung: ein Moment der Freude über eine gelungene Verständigung; ein trauriger Moment, wenn ein Angehöriger auf ein falsch ausgesprochenes Wort unwirsch reagiert; ein Energieschub bei der Konzentration auf eine Aufgabe; Depression und Trauer sind immer noch da, sie bilden den breiten Strom, auf dessen Oberfläche die Tagesereignisse positive und negative Gefühlswellen hervorrufen" (Lutz 1992: 27).

### **Zusammenfassung**

Im vorliegenden Beitrag habe ich den Zusammenhang zwischen Sprache und Emotionen v.a. bei Menschen mit einer Sprachstörung betrachtet, wobei ich mich mit der Frage, wie die Emotionen die gestörte Sprache weiter beeinflussen könnten, auseinandersetze. Folgendes ist festzuhalten:



1. Sprache ist das Endergebnis eines Prozesses, der tief im Innern des Sprechers beginnt: in seiner Beziehung zu dem, was er sagen will, in seiner Beziehung zum Gesprächspartner und in seiner Beziehung zu sich selbst.
2. Gefühle beeinflussen unsere Handlungen, unser Fassungs- und Entscheidungsvermögen; anders gesagt: Es gibt im menschlichen Handeln keinen emotionsfreien Zustand.
3. Emotionen könnten andere Auswirkungen auf die Redefähigkeit der Aphasiker als auf die der Nichtaphasiker haben. Dazu tragen die psychische Überanstrengung, Einsamkeit aufgrund fehlender Gesprächspartner, Versagensangst, geschwächtes Selbstvertrauen und vor allem herabsetzende, ungeduldige, verständnislose Reaktionen seitens der Mitmenschen bei.
4. Die Vorgänge der Hemmung, Parallelität und neuronalen Aktivierung stehen auch bei uns Nichtaphasikern in Wechselwirkung mit physischen und psychischen Zuständen. Und bei den Aphasikern ist das Ganze natürlich noch auffällender ausgeprägt.

### Literaturverzeichnis

- Frindte, Wolfgang 2001: *Einführung in die Kommunikationspsychologie*. Weinheim - Basel: Beltz Verlag
- Geier, Manfred 1998. : *Orientierung Linguistik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Fries, Norbert 2000: *Sprache und Emotionen*. Berlin: de Gruyter
- Hermann, Theo 2005 : "*Sprache verwenden*". Stuttgart: Kohlhammer GmbH
- Hermann, Christoph und Fiebach, Christian 2005: "*Gehirn und Sprache*." Frankfurt am Main: Fischer
- Kroeber-Riel, Werner 1990 : "*Konsumentenverhalten*". München: Vahlen
- Knapp, Karlfried 1996: *Interpersonale und interkulturelle Kommunikation*. Heidelberg: Physika Verlag
- Ledoux, Joseph 2010 : *Das Netz der Gefühle*. München: dtv
- Lüdtke, U. 2006: „Emotion und Sprache: Neurowissenschaftliche und linguistische `Relationen“, in: *Die Sprachheilarbeit* 51 (4) (2006), 160-175
- Lutz, Luise 1992: *Das Schweigen verstehen*, Berlin, Heidelberg New York: Springer
- Sacks, Oliver 1997: *Eine Anthropologin auf dem Mars*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Schmoe, Friederike 2007: „Zur linguistischen Interpretation sprachlicher Defizite bei Alzheimer-Demenz“. In: Karbelaschwili, Samson (Hg.): *Germanistische Studien*. Tbilissi 7/2007 52-60
- Zajonc, Robert 2003: *Emotions, Cognition and Behaviour*. Stanford: *Stanford University Press*

*Anschrift der Verfasserin*

Prof. Dr. Nana Bolkvadze-Lüdke,  
Kursleiterin bei der Volkshochschule und TGH,  
Mitarbeiterin an dem Projekt Regenbogen,  
Hospitalstr. 111 (Haus 7)  
22767 Hamburg  
E-Mail: [volkerluedke@yahoo.com](mailto:volkerluedke@yahoo.com)

# Die kulturelle Konstruktion von Emotionen durch Sprache

*Monika Elias, Dortmund, Deutschland*

This essay discusses the interdependency between feelings, emotions and language. Several studies prove cultural distinctions of feelings and emotions. Connotations provide conclusions about different emotions in other cultures. Furthermore pronunciation has an impact on connotations. The conclusion presents current tendencies.

Dieser Aufsatz behandelt die Fragen, inwieweit ein Zusammenhang zwischen Gefühlen, Emotionen und Sprache besteht und ob sich kulturelle Unterschiede von Gefühlen und Emotionen nachweisen lassen.

Seit Jahrhunderten spielten Gefühle und Emotionen im Gegensatz zu rationalem Denken eine untergeordnete Rolle. Doch zunehmend gelangen Gefühle und Emotionen als Forschungsgegenstand in den Mittelpunkt verschiedener Wissenschaften. Wie wichtig Gefühle und Emotionen sind, zeigen ihre Funktionen, die noch eingehender erläutert werden. Emotionen regeln innerhalb einer Kultur das soziale Leben und deshalb hat eine Kultur großes Interesse daran, Gefühle und Emotionen zu regulieren. Dafür nutzt eine Kultur öffentliche Diskurse und die Vermittlung von Werten. Unterschiede in Kulturen von Emotionen lassen sich anhand von Konnotationen sprachlicher Begriffe belegen. Dies zeigten unter anderem die Ergebnisse des Magellan-Projekts. Sprache beeinflusst Emotionen als Medium der Diskurse und weitergegebenen Werte. Außerdem beeinflusst die Aussprache von Begriffen Emotionen, wie Studien belegen. Die aktuelle Situation wird abschließend dargelegt.

## **Begriffsdefinition von Gefühl, Emotion und Kultur**

Zunächst sollen die untersuchten Begriffe voneinander abgegrenzt und definiert werden. Definitionen von Gefühlen und Emotionen sind nicht einheitlich, im allgemeinen Sprachgebrauch werden die Begriffe synonym verwendet. Mitunter werden körperliche Empfindungen wie Hunger oder Kälte als Gefühle bezeichnet. In diesem Aufsatz wird der Definition von Gefühlen von Stavemann<sup>1</sup> gefolgt. Demnach sind Gefühle: Liebe, Freude, Scham, Trauer, Gleichgültigkeit und Wut. Diese Gefühle lassen sich je nach Intensität untergliedern. Zum Beispiel ist das Gefühl Ungeduld eine geringe Intensität von Wut. Sie kann sich mit wachsender Intensität über Gereiztheit und Ärger hin zu Zorn steigern. Gleichgültigkeit ist das einzige Gefühl, das keine Intensität besitzt.

Emotionen sind komplexer als Gefühle. Jede Emotion beinhaltet Gefühle. Dazu kommen physische Veränderungen wie etwa Herzrasen, ein erhöhter Pulsschlag, etc., und eine Handlungsmotivation<sup>2</sup>. Dem zugrunde kann eine bewusste oder unbewusste kognitive Verarbeitung des Gefühls liegen. Wenn zum Beispiel das Gefühl Angst beim Anblick einer geladenen Schusswaffe entsteht, wird vorher der Gedanke einer möglichen Bedrohung vorhanden gewesen sein. Emotionen sind also im Unterschied zu Gefühlen als Reaktion auf eine Situation zu betrachten, die für das Individuum als persönlich bedeutsam gesehen wird (ct. Kleinginna und Kleinginna 1981).

Der Begriff Kultur folgt in diesem Aufsatz Dan Sperbers Kulturtheorie (ct. Sperber 1996). Danach ist eine Kultur eine Gruppe von Personen, welche gewisse öffentliche und mentale

---

<sup>1</sup> Da dieser Aufsatz kulturelle Strukturen von Emotionen untersucht, ist ein Modell zur Grundlage notwendig, welches psychische Vorgänge zu erfassen vermag. Stavemanns Modell ist für die kognitive Verhaltenstherapie vorgesehen, so dass mit dieser Definition der Bezug zur praktischen Lebenswelt gegeben ist.

<sup>2</sup> Wenn diese Handlung nicht kontrolliert werden kann, handelt es sich um einen Affekt.

Repräsentationen teilt und weitergibt. Unter öffentliche Repräsentationen fallen sprachliche Äußerungen, unter mentale Repräsentationen fallen Meinungen. Die Weitergabe der Repräsentationen erfolgt über sprachliche Mitteilungen, demnach wird die Zugehörigkeit zu einer Kultur mitunter durch die Sprache bestimmt.

### **Funktionen von Empfindungen, Gefühlen und Emotionen**

Gefühle und Emotionen wurden lange als wenig erforschenswert angesehen, deshalb wurden oft ihre Funktionen übersehen. Die lebensnotwendige Funktion von Empfindungen, die körperliche Signale übermitteln, ist hingegen unbestritten. Im Folgenden werden die Funktionen vorgestellt, um zu verdeutlichen, dass Gefühle und Emotionen für eine Kultur wichtig sind.

Empfindungen sind Wahrnehmungen der körperlichen Sinne eines Menschen.<sup>31</sup> Dazu gehören zum Beispiel Hunger oder Kälte. Sie sollen das Überleben des Individuums sichern, indem das Gehirn physische Reize übermitteln bekommt und dementsprechend reagieren kann. Das Individuum beginnt mit der Nahrungssuche und -aufnahme, sobald es Hunger empfindet.<sup>42</sup>

Ebenso helfen Gefühle und Emotionen dabei, das Leben zu bewältigen. Ohne das Gefühl der Angst würden Menschen Gefahren nicht als solche erkennen. Kognitive Bewertungen von Gefühlen, die ein Merkmal von Emotionen sind, werden nur höheren Lebewesen und Menschen zugeschrieben. Sie versetzen das Individuum in die Lage, Gefühle bis zu einem gewissen Maß kontrollieren zu können. Emotionen erfüllen die Funktion, soziale Bedürfnisse zu stillen. Ein Individuum, das Trauer fühlt und seine Emotion durch Weinen äußert, signalisiert anderen Individuen, dass es Hilfe benötigt. Somit können Emotionsausdrücke eines Individuums Auswirkungen auf eine ganze Gruppe haben. Sie sind nicht wie das Gefühl nur subjektiver Natur. Emotionen beeinflussen andere Individuen und werden von anderen wiederum beeinflusst.

### **Emotionen und Sprache**

Zunächst wird dargelegt, welchen Einfluss Sprache auf Emotionen hat.

Wie bereits erwähnt, entstehen Emotionen durch die kognitive Verarbeitung einer Situation. Diese erfolgt sprachlich und so entsteht eine Bewertung. Diese Bewertungen gründen auf Erfahrungen, die individueller Natur sein können oder durch die Umwelt vermittelt wurden. Besonders Emotionen wie Scham und Stolz sind vornehmlich kulturell geprägt. Früh lernen Individuen, worauf sie stolz sein können (sollen), nämlich wenn sie bestimmten Werten entsprechend gehandelt haben oder in welchen Punkten sie nicht mit den verinnerlichten und/oder gesellschaftlichen Werten übereinstimmen und sich dann schämen. Da gesellschaftliche Werte innerhalb einer Kultur erschaffen und weitergegeben werden, um eine Kultur überlebensfähig zu erhalten, beeinflusst die Kultur somit die Entstehung von Emotionen. Da die kognitive Verarbeitung, Bewertung und die Weitergabe von Werten zu einem großen Teil sprachlich erfolgt, kommt der Sprache eine besondere Funktion zu.

### **Kulturelle Unterschiede von Emotionen**

Ausgehend davon, dass eine Kultur überleben möchte, ist es für eine Kultur wichtig, Emotionen beeinflussen zu können. Demnach gäbe es kulturelle Unterschiede von Emotionen. Denn jede Kultur hat andere Aufgaben zu bewältigen, um ihren Erhalt zu sichern.

---

<sup>3</sup> Dazu zählen der Geruchs-, Geschmacks-, Tast-, Hör- und Sehsinn.

<sup>4</sup> Es sei denn, es liegen physische und/oder psychische Beeinträchtigungen vor.

In verschiedenen Kulturen werden jeweils andere Werte geschätzt, doch gibt es deshalb je nach Kultur unterschiedliche Emotionen? Charles Darwin stellte die Hypothese auf, dass der Ausdruck von Emotionen das Ergebnis der Evolution sei. Durch natürliche Selektion hätten sich die Menschen mit den gleichen motorischen Emotionsausdrücken durchgesetzt. Laut Darwin verfügen alle Menschen weltweit über den gleichen Emotionsausdruck. Diese Behauptung belegte Ekman 1972. Er ging dabei von sieben Grundemotionen aus: Freude, Überraschung, Wut, Ekel, Furcht, Trauer und Verachtung.<sup>5</sup> Diese These legt nahe, dass Emotionen vererbt werden und die Kultur keinen Einfluss auf sie hat. Die Kultur übt trotzdem Einfluss auf Emotionen aus. In welcher Intensität Emotionen ausgedrückt werden, regulieren die Werte der jeweiligen Kultur. In manchen Ländern wie Japan gilt lautes Sprechen als unhöflich und das Ausdrücken von Emotionen in hoher Intensität ist nicht gern gesehen. In südlichen Ländern wie Spanien hingegen ist lautes Sprechen üblich und auch die Äußerungen von Emotionen erfolgen in der Regel mit hoher Intensität. Emotionsausdrücke in der Mimik sind somit nicht kulturell geprägt, die Intensität und in einem gewissen Maße die Gestik der Äußerung orientieren sich jedoch an der Kultur. Fasst man Mitglieder einer Sprachgemeinschaft als eine Kultur zusammen, bestehen aufgrund der verwendeten Sprache Unterschiede in dem verbalen Ausdruck von Gefühlen.

### **Konnotationen**

Der folgende Abschnitt behandelt die erkennbaren Unterschiede von Emotionen in Kulturen. Rückschlüsse über Unterschiede von Emotionen in Kulturen liefern Konnotationen<sup>6,2</sup>

Deutlich wird dies anhand von Symbolen und ihren Konnotationen, etwa bei dem Gefühl, das eine Farbe auslöst. In Europa gilt die Farbe weiß als Symbol für Reinheit und Klarheit. In China hingegen symbolisiert Weiß Trauer und Tod. Je nach kultureller Zugehörigkeit löst die Farbe Weiß ein anderes Gefühl aus.

Es stellt sich die Frage, ob die kognitive Verknüpfung so weit verankert ist, dass selbst der sprachliche Begriff *Weiß* ein bestimmtes Gefühl hervorruft.

Eine Antwort darauf gaben Ergebnisse des Magellan-Projekts (ct. Schröder 2007). Bei diesem Projekt wurden Teilnehmern Begriffe gezeigt, die sie auf einer Skala von *äußerst angenehm/gut/schön/freundlich* bis *äußerst unangenehm/schlecht/hässlich/unfreundlich* einzuordnen hatten. Das Ergebnis war, dass Emotionen hinsichtlich der erlebten Dimensionen<sup>7</sup> in verschiedenen Kulturen zwar gleich sind, die Einordnung darin sich abhängig von der Kultur unterscheidet. So löste der Begriff *Manager* bei der Mehrzahl von Teilnehmern aus den USA angenehme Gefühle aus, in Deutschland verbanden die Versuchspersonen damit tendenziell unangenehme Gefühle. Begründet wurde dies mit der unterschiedlichen Wertschätzung von Macht in der jeweiligen Kultur. In den USA ist Macht positiv besetzt, autoritäres Verhalten wird geschätzt. In Deutschland ist Macht und autoritäres Verhalten negativ besetzt. Ausgehend von den Ergebnissen der Magellan-Studie, wurde eine Computer-Simulation zur Vorhersage von Verhalten und Äußerungen entwickelt. Dies ist kritisch zu sehen aus folgenden Gründen. Teilnehmer des Magellan-Projekts etwa in Deutschland hatten Angaben zu ihrem Alter, politischer Gesinnung,

---

<sup>5</sup> Izard fügte die Emotionen Scham, Schuld, Neugierde und Qual zu. Über die Grundemotion Verachtung herrschen kontroverse Meinungen.

<sup>6</sup> Als Konnotation wird eine zusätzliche Begriffsbedeutung verstanden, die über einen Gegenstand oder Begriff hinausgeht

<sup>7</sup> Charles E. Osgood untersuchte Konnotationen und kam zu dem Ergebnis, dass kulturell übergreifend drei Dimensionen des Fühlens existieren: Die Intensität, Beurteilung von angenehm/unangenehm und Erregung.

Bildung und Geschlecht anzugeben. Die Computersimulation basiert auf diesen Angaben. So kann man in der Simulation bestimmte Rollen auswählen wie Akademiker, Aushilfsarbeiter, Mutter, etc. Hier sollte jedoch bedacht werden, dass jeder Mensch mehr als eine Rolle innehat. So ist zum oben genannten Beispiel eine Kombination möglich. Es kann sich um eine Mutter mit akademischem Bildungshintergrund handeln, die einer Aushilfstätigkeit nachgeht. Somit greift jeder Mensch je nach Kommunikationssituation auf verschiedene der Situation angemessene Formulierungen und Begriffe zurück.

### **Einfluss der Aussprache auf Emotionen**

Es könnte einen weiteren Aspekt geben, der die unterschiedliche emotionale Bewertung des Begriffs *Manager* bei Teilnehmern des Magellan-Projekts aus den USA und Deutschland begründet. Vor kurzem wurden Studien veröffentlicht, welche einen Zusammenhang zwischen einem ausgelösten Gefühl und der Schwierigkeit der Aussprache eines Begriffs herstellt.

Teilnehmer sollten anhand eines fiktiven Begriffs das Maß von möglichen Gefahren und Risiken einschätzen (ct. Song und Schwarz 2009). Bei einer Studie handelte es sich bei den Begriffen um angebliche Zusatzstoffe bei Nahrungsmitteln, die Begriffe bestanden aus jeweils 12 Buchstaben, die im Vorfeld nach ihrer Schwierigkeit beim Aussprechen eingeteilt wurden. Die Teilnehmer sollten die Gefährlichkeit der angeblichen Zusatzstoffe auf einer Skala von eins bis sieben einstufen. Es ergab sich, dass die Versuchspersonen einen Zusatzstoff, dessen Aussprache schwierig war, wie z. B. *Hnegripitrom* als gefährlich einstufen. Einfacher auszusprechende Begriffe wie z. B. *Magnalroxate* beurteilten sie als harmlos. Bei einer weiteren Studie sollten Versuchspersonen das Risiko von Fahrgeschäften in einem Vergnügungspark beurteilen. Die Namen der Fahrgeschäfte waren wieder unterschiedlich einfach auszusprechende Begriffe und aufgrund dieser ausgedachten Namen sollten die Versuchspersonen einschätzen, wie riskant das Fahrgeschäft ist. War der Name schwierig auszusprechen, schätzten die Probanden das Fahrgeschäft riskant ein, ein Fahrgeschäft mit einem einfach auszusprechenden Namen schien für die Versuchspersonen ein geringes Risiko zu bergen. Diese Ergebnisse zeigen, dass Begriffe Emotionen auslösen, selbst wenn deren Bedeutung nicht bekannt ist. Sind gewissen Lautfolgen oder Buchstabenkombinationen den Individuen vertraut, stufen sie die Begriffe als weniger gefährlich oder riskant ein.

Eine mögliche Ursache für diese Ergebnisse kann darin gesehen werden, dass Fremdes in einem Individuum zunächst einmal Gefühle von Unsicherheit hervorruft. Fehlende Sicherheit wiederum führt bei gesteigerter Gefühlsintensität zu Angst.

Vor diesem Hintergrund kann man auch das Ergebnis aus dem Magellan-Projekt der unterschiedlichen Bewertung des Begriffs *Manager* betrachten. Wenn eine Versuchsperson *Manager* liest, kann bei der Versuchsperson, deren Muttersprache deutsch ist, der auf den ersten Blick nicht vertraute Begriff ein unangenehmes Gefühl auslösen. Selbst wenn die Versuchsperson den Begriff kennt, sie muss beim Aussprechen eine andere kognitive Leistung erbringen, als es bei einem bekannten Begriff der Fall wäre. Dies ist jedoch nur ein weiterer Aspekt, nach dem die Ergebnisse der Magellan-Studie interpretiert werden können.

### **Emotionen und Werte**

Unbestritten bleibt, dass Werte in der jeweiligen Kultur bei der Bewertung von Begriffen in der Magellan-Studie eine große Rolle spielen. Wie sie Emotionen beeinflussen und auf welche Mittel eine Kultur zurückgreift, wenn sie Emotionen steuern möchte, wird im

Folgenden verdeutlicht.

Die Vermittlung von Werten erfolgt neben nonverbalen Äußerungen durch Sprache. Dies geschieht in allen Kulturen schon im frühen Kindesalter eines Individuums, wenn Bezugspersonen das Kind erziehen. Die vermittelten Werte sind nicht statisch, sie können sich im Verlauf des Lebens durch Erfahrungen, bei denen sich andere Werte als nützlicher erweisen, ändern. Deutlich wird dies in der Adoleszenz, wenn tradierte Werte<sup>81</sup> und die mit ihnen zusammenhängenden Normen, die eine Gesellschaft hat, kritisch hinterfragt werden. Werte und damit auch Emotionen können sich also nach Einschätzung eines Individuums verändern, nach Überprüfung, ob es den gesellschaftlichen Werten zustimmt. Werte und Emotionen können auch gezielt für eine Gruppe von Individuen verändert werden. Dies geschieht wiederum mittels Sprache, und zwar durch Diskurse in der Öffentlichkeit. So wurde beispielsweise im 18. Jahrhundert über eine neue Erziehungsform diskutiert (ct. Badinter 1984). Zu jener Zeit war es üblich, dass wohlhabende Mütter ihre Kinder zu einer Amme schickten. Da diese meist aus finanzieller Not mehrere Kinder annahmen, war die Versorgung mit ausreichend Nahrung nicht immer gewährleistet. Dies führte zu einer erhöhten Sterberate der Säuglinge. Um dem entgegenzuwirken, gab es einen öffentlichen Diskurs. Ziel war es, dass wohlhabende Mütter ihre Kinder selbst aufzogen, um die Nahrungsversorgung der Säuglinge zu verbessern und somit die Sterblichkeitsrate zu senken. Interessant bei diesem öffentlichen Diskurs war, dass nicht objektiv über diese Probleme diskutiert wurde, sondern an das Gefühl der Mütter appelliert wurde. Man warf den Müttern vor, keine aufrichtige Liebe zu ihren Kindern zu empfinden, wenn sie sie bei einer Amme aufwachsen lassen wollten. Durch diesen öffentlichen Diskurs wurden Normen, welche das Aufziehen von Kindern betreffen, verändert. Der betreffende Wert war das Aufrechterhalten von Leben, in diesem Fall das von Säuglingen. Der Weg zu der Änderung dieser Normen wurde in der Öffentlichkeit über das Gefühl der Liebe von Müttern zu ihren Kindern neu definiert. In erster Linie wurden aber somit die Gefühle Stolz und Scham verändert, denn die Bewertung „Ich bin nicht richtig (als Mutter)“, die das Gefühl Scham auslöst, trat wohl nach diesem öffentlichen Diskurs auf, wenn eine Mutter ihr Kind trotzdem zu einer Amme geben wollte. Im 20. Jahrhundert erlebten wir im Zuge der Emanzipation erneute heftige Diskussionen über die Mutterliebe, bzw. über die Normen, die eine „gute Mutter“ zu erfüllen hat. Berufstätige Mütter sehen sich mit Vorwürfen über mangelnde Aufmerksamkeit für ihre Kinder konfrontiert.

### **Gefahren bei der gezielten Steuerung von Emotionen**

Bisher wurde der öffentliche Diskurs zur Steuerung von Emotionen vorgestellt. Oft sollen Emotionen unterschwellig manipuliert werden.

Etwa in der Werbung und in der Öffentlichkeitsarbeit, insbesondere in der Politik, nutzen Fachleute Strategien zur Erzeugung von Gefühlen gezielt, um eine bestimmte Verhaltensmotivation bei den Hörern oder Lesern hervorzurufen.

Ein offensiveres Vorgehen zur Steuerung von Emotionen bahnt sich in der Medizin an.

Fortschritte in den Neurowissenschaften ermöglichen ein besseres Verstehen der physischen Wirkung von Gefühlen. Doch anstatt von diesen Erkenntnissen im Sinne eines Nutzen von Gefühlen zu profitieren, entwickelt sich die öffentliche Diskussion in eine andere Richtung. Ein aktueller Diskurs über Gefühle betrifft die Entwicklung von Medikamenten zur Steuerung von Gefühlen bei gesunden Menschen. Der neu entstandene Wissenschaftszweig *Neuro Enhancement* erforscht diese medikamentöse Steuerung.

---

<sup>8</sup> Werte werden in diesem Aufsatz als Ziele einer Gesellschaft verstanden, welche durch das Einhalten gewisser Regeln (=Normen) erlangt werden sollen.

Dieser Diskurs verdeutlicht, dass Gefühle nicht mehr als dem Menschen zugehörig angesehen werden, sondern als Störung.

### **Fazit**

Es lässt sich erkennen, welchen großen Einfluss Gefühle und Emotionen auf eine Kultur haben. Umgekehrt werden innerhalb einer Kultur bestimmte Werte vermittelt, um das Überleben der Kultur abzusichern. Um sich Veränderungen anzupassen, finden öffentliche Diskurse über Gefühle statt. Auf diese Weise verändern sich Normen. In verschiedenen Kulturen können die gleichen Werte existieren, jedoch mit jeweils anderen Gefühlen besetzt sein. Weil zurzeit eine große Mobilität zwischen den Kulturen besteht, ist es notwendig, sich mit den unterschiedlichen kulturellen Emotionen auseinanderzusetzen, um Konflikte zu vermeiden. Eine Analyse der sprachlichen Konnotationen, wie in der Magellan-Studie geschehen, lässt Rückschlüsse auf kulturelle Gegebenheiten zu. Emotionen spielen in der Wissenschaft keine untergeordnete Rolle mehr, sondern sind vielfach ein wichtiges Forschungsgebiet worden.

### **Literaturverzeichnis**

Badinter, Elisabeth 1984: *Die Mutterliebe. Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute*. München: Piper

Darwin, Charles 1872: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray

Kleinginna, Paul R. / Kleinginna Anne M. 1981: *A Categorized List of Emotion Definitions, with Suggestions for a Consensual Definition. Motivation & Emotion*. Volume 5, Number 4. Springer Netherlands

Schröder, Tobias: *Projekt Magellan. Interkultureller Vergleich sprachlicher Emotionen*. unter: <http://www.tschroeder.eu/magellan/> [27.10.2009]

Song, Hyunjin / Schwarz, Norbert 2009: *If It's Difficult to Pronounce, It Must Be Risky*, in: *Psychological Science*, Volume 20 Issue 2, Seite 135-138

Sperber, Dan: *Explaining Culture. A naturalistic approach*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Stavemann, Harlich H. 1999: *Emotionale Turbulenzen: Einführung in die Kognitive Verhaltenstherapie*. Weinheim: Beltz

*Anschrift der Verfasserin*  
Monika Elias  
Adlerstraße 78  
44137 Dortmund  
E-Mail [monika.elias@vds-ev.de](mailto:monika.elias@vds-ev.de)

# Schriftmystik und -magie als Ausdruck sprachlicher Emotionalität

Peter Ernst (Wien/Veszprém)

## 1. Einleitung

Seit ihrer Begründung durch Ferdinand de Saussure in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ist die moderne Linguistik eine Linguistik des abstrakten Systems gewesen. Man kann es "langue" nennen oder auch "Kompetenz", immer steht im hinter den Überlegungen ein nur indirekt beobachtbares Regelwerk. Die "Pragmatische Wende" Ende der 1960-er Jahre beendete diese Isolation und rückte die Gesellschaft in den Mittelpunkt der Linguistik. Die Rolle und Funktion von Sprache in der Gesellschaft sollte untersucht werden. Nun scheinen wir wieder an der Schwelle zu einer neuen Art von Linguistik zu stehen, ausgelöst durch die Kognitive Wende. Ermöglicht wurde sie unter anderem durch die technische Weiterentwicklung der Computer, mit deren Hilfe man nun sogar ins menschliche Gehirn "sehen" und Rückschlüsse auf die mentale Verarbeitung ziehen kann. Damit steht der Mensch als Individuum im Mittelpunkt, und so wundert es nicht, wenn man sich auch stärker mit dem Ausdruck menschlicher Emotionen durch Sprache befasst (Vgl. Schwarz-Friesel 2007)

Heinrich Weber unterscheidet mehrere Arten, wie Emotion auf sprachliche Strukturen wirken können: (Vgl. Weber 2010)

1. durch Ausdrücke, die selbst Emotionen signalisieren, wie die Interjektionen: *ah*, *au* etc.
2. durch emotional gefärbte Ausdrücke (wie Dialektismen, Fremdwörter u. a.: mensch! nee! fuck!) oder durch Emotionen beeinflusste Satzstrukturen (Ellipse, Anakoluth, Ausrufsätze etc.)
3. durch die erzählend -beschreibende Wiedergabe von Emotionen (z.B. *Er schämte sich*).

Magische Vorstellungen sind m. E. noch nicht in emotionstheoretischen oder – linguistischen Überlegungen eingearbeitet. Dabei spielen sie auch heute noch in der alltäglichen Lebenswelt eine nicht geringe Rolle, man denke einfach an die begleitenden Vorgänge beim Lottospielen auch in der westlichen Gesellschaft, die sich selbst als aufgeklärt oder postmodern versteht. Einen besonderen Aspekt, auch aus linguistischer Sicht, stellt dabei die Verbindung von Schrift mit Magie dar.

## 2. Magische Vorstellung als Ausdruck von Emotionen

Aus unserer heutigen Sicht erscheinen solche Aspekte als antiquiert. Es soll aber nicht vergessen werden, dass auch heutige sogenannte esoterische Richtungen sehr stark mit Schriftmagie (z.B. mit Runen) arbeiten. Wie immer man auch darüber denkt, fest steht, dass dieser Aspekt auch in unserer Kultur nicht vollkommen vergessen ist. Aber auch abseits der Esoterik scheinen heute noch im Alltag vereinzelt schriftmystische Aspekte auf, z.B. in Friedrich III, der Buchstabenkombination „AEIOV“ u. a. m. Besonders stark sind sie nach wie vor in religiösen Bereichen, etwa wenn am Dreikönigstag mit geweihter Kreide „19 C + M + B 98“ über die Tür geschrieben wird. Selbstverständlich gibt es auch hier mehrere Deutungen, neben den (legendären, da nicht belegten) Namen Caspar, Melchior und Balthasar auch „Christus mansionem benedicat“ („Christus segne dieses Haus“) und andere.



Nach den Vorstellungen der Schriftmagie dient Schrift nicht nur dazu, einfache banale, alltägliche Mitteilungen zu machen. Der kommunikative Aspekt von Sprache wird ersetzt durch einen magischen oder heilsgeschichtlichen, der der Schrift übernatürliche Kräfte zuschreibt. Die Ursachen für einen solchen Vorgang können vielfältig sein:

1. Die Schrift wird für unsere heutige, abendländische Kultur als grundlegend betrachtet. Das äußert sich noch immer in Wendungen wie „schwarz auf weiß“, „lügen wie gedruckt“, „einen Freibrief haben“, „der Buchstabe des Gesetzes“ u. a. m.

2. In vielen Kulturen wurde und wird die Schrift als Geschenk Gottes betrachtet. Offenbar konnte man sich nicht vorstellen, dass etwas so Wichtiges und Geniales wie die Schriften (übrigens ebenso wie auch die Sprache an sich) von Menschen gemacht sei. Neben der Ursprungsmythen durch den ägyptischen Gott Thot, wie sie Platon wiedergibt, finden sich viele ähnliche Überlieferungen, etwa in Babylon (Gott Nebo) oder bei den Germanen (dort stammen die Runen von Odin) (vgl. Geier 1994: 687). Und bei Griechen gibt es neben der nüchternen Überlieferung, die Schrift stamme von den Phönikiern, auch eine Tradition, die Gott Hermes die Erfindung der Schrift zuschreibt (besonders bemerkenswert daran ist, dass Hermes auch der Gott der Kaufleute und Händler ist). Aber auch die christlich-jüdische Tradition kennt die 10 Gebote, niedergeschrieben auf Steintafeln, die Gott Moses gibt (und auch selbst geschrieben hat: „Nun sprach Jahwe zu Moses: ‘Steige zu mir herauf auf den Berg und verweile daselbst! Ich will dir die Steintafeln mit dem Gesetz und den Geboten geben, die ich zu ihrer Unterweisung aufgeschrieben habe.’ Exodus 24,12). Den Evangelisten und Propheten wird das Wort Gottes direkt „in die Feder diktiert“. Im Christentum hat die Schrift im ganzen eine besondere Bedeutung, es ist eine Schriftkultur par excellence (abgesehen von der Bedeutung der „Heiligen Schrift“, die von Luther wieder erneuert wurde, gibt es zahlreiche Hinweise auf die immense Bedeutung der Schriftlichkeit, welches Kind glaubt z.B. nicht daran, dass Petrus im Himmel alle guten und bösen Werke in einem großen Buch aufgeschrieben hat?).

3. Die Überlegungen der Schriftmagier gehen nun etwa in folgende Richtung: Wenn aber die Schrift göttlichen Ursprungs ist und vielleicht Gott selbst schreibt, dann liegt auch auf der Hand, dass Gott selbst nicht zu banalen Zwecken schreibt, etwa einen Einkaufszettel. Die Schrift dient zur Fixierung höherer Wahrheiten, und daraus folgt: Hinter jedem Geschriebenen steht der höhere Wille Gottes. Die Schrift selbst wird damit zum Heilsbringer, egal ob es sich nun um christliche oder nichtchristliche Texte handelt. Durch die Schrift erhält man aber auch einen Zugang zur göttlichen Welt, man kann die Götter und Dämonen durch und mit Schrift zwingen oder gar beherrschen.

#### **4. Ausgangspunkte und Arten der Schriftmagie**

Die Anknüpfungspunkte von Magie an Schrift können nun auf folgenden Grundlagen beruhen:

##### **4.1. Bezüge zum Schriftbild**

Die Form bestimmter Buchstaben oder Zeichen erwecken bestimmte Vorstellungen: So wurde (und wird) das griechische Delta mit seinen drei Seiten in Form eines Dreiecks als Symbol des Vollkommenen betrachtet (neben anderen Bedeutungen), und noch heute findet sich das Dreieck (mit und ohne Auge) als Symbol der christlichen Dreieinigkeit oder des christlichen Gottes verwendet.

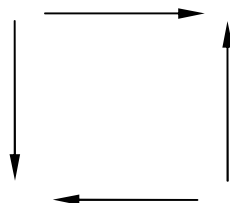
Einen direkten Zusammenhang gibt es aber auch zwischen den magischen Sprüchen und dem Schriftbild. Man kann sich diesen Zusammenhang etwa so vorstellen (vgl. dazu

Dornseiff (1975: 56): Zaubersprüche aller Arten wurde natürlich niedergeschrieben. Wurde ein mündlicher Zauber als erfolgreich betrachtet, so war in der Anwendung auch der niedergeschriebene Spruch wirksam. Die Wirksamkeit wurde also von der Mündlichkeit auf die Schriftlichkeit übertragen, sodass letztlich der Schrift selbst die Zauberwirkung zugesprochen wurde.

Weiters erhoffte man sich eine Steigerung oder Aufhebung der Wirkung, indem man mit dem schriftlichen Spruch selbst etwas bewerkstelligte, entweder einzelne Buchstaben hervorhob, den Spruch umkehrte (zur Aufhebung der Wirkung) oder von rechts nach links schrieb. Palindrome („Krebswörter“) sind heute nur noch als Denksportaufgaben oder Sprachspielereien bekannt, also Wörter wie *Marktkram*, *Relieffpfeiler*, *Rentner* usw. oder Sätze wie *O du relativ vitaler Udo* etc. Der kulturgeschichtliche Hintergrund dafür ist aber magischer Natur: Wenn ein Zauberspruch dadurch unwirksam gemacht oder aufgehoben werden konnte, dass man ihn rückwärts auf sagte oder niederschrieb, so war man auf der Suche nach Sprüchen, die in beiden Richtungen gleich lauteten.

In diese Sparte fallen auch die unüberschaubaren „Spiele“ mit Buchstabenkombinationen, die in mehreren Richtungen zu lesen sind. Als eine der bekanntesten, aber auch dunkelsten ist das sogenannte Sator-Arepo-Quadrat, das folgendermaßen aussieht:

S A T O R  
A R E P O  
T E N E T  
O P E R A  
R O T A S



Die frühesten Belege dieses Textes stammen eindeutig aus vorchristlichen Zeiten, er ist somit über 2.000 Jahre alt. Er ist in vier Richtungen zu lesen und von vorne nach hinten gleich (also auch ein Palindrom), es gibt jedoch keine einleuchtende Übersetzung („Der Sämann Arepo hält die Werke, die Räder“ oder „Der Sämann Arepo hält mit Mühen die Räder“). Selbstverständlich sind die Interpretationen äußerst zahlreich, und es fehlt auch nicht an christlichen Inhalten (wobei Sämann natürlich mit Christus gleichgesetzt wird). Fest steht, dass dem Text zu allen Zeiten magische Kraft zugesprochen wurde, gegen Tollwut, Liebeskummer, Blitzschlag, Viehseuchen und viele andere Übel. (Vgl. Glück (1987: 223).

Buchstabengedichte, deren Schriftbilder bestimmte Ornamente bilden, sind aus dem Barock reichlich bekannt. Auch sie haben ihren mystischen Ursprung in diesen Überlegungen.

#### 4.2. Bezüge zu äußerer Ordnung und Gestaltung des Alphabets

Das Alpha als erstes Zeichen des griechischen Alphabets steht zugleich für den Beginn, den Anfang („das A und das O“). Diese Bedeutung erhält es nur aufgrund der äußeren Ordnung. Zudem ist AW eines der wenigen Symbole, das im Neuen Testament ausdrücklich angegeben wird, und hat daher als Zeichen für den Gottessohn außerordentliche Bedeutung erlangt. (So Dornseiff 1975: 123)

Das Alphabet in seiner Reinform spielt eine große Rolle in einer angeblich auf Papst Hadrian (772-795) zurückgehenden Vorschrift, die die katholische Kirche bis in unser Jahrhundert hinein befolgt hat: Beim Weihen eines Gotteshauses wurde Asche in Kreuzform auf den Boden der Kirche gestreut, und der Bischof schrieb mit seinem Stab

das griechische und lateinische Alphabet. Darin soll die magische Kraft des Alphabets konserviert sein, und zwar in seiner griechischen (der Sprache und Schrift des Neuen Testaments) und lateinischen (der Sprache und Schrift der Kirchenväter) Ausprägung. Die Ursache ist darin zu sehen, dass das Alphabet quasi das „Konstruktionsmaterial“ für alle damit geschriebenen Text ist und man damit sozusagen alles kontrollieren kann (Vgl. dazu Glück 1987: 219).

In krassem Gegensatz zur Ordnung des Alphabets, aber in ähnlicher Absicht, steht hingegen das „Zungenreden“ (wissenschaftlich auch als Glossolalie bezeichnet), worunter man früher das sinnlose Stammeln von Lauten in Extase verstand. Der kulturgeschichtliche Hintergrund ist vorchristlicher Natur, nämlich die Vorstellung, dass die wahren Namen der Götter und Dämonen dem Menschen nicht bekannt sein können. Da aber in der mythischen Vorstellung Namen und Wesen unmittelbar zusammenhängen, ist für magische, kultische Vorgänge die Anrufung des wahren Namen Gottes/der Götter unbedingt notwendig. Wenn man nun wirre Lautkombinationen ausstößt, so kann man vielleicht hoffen, dass sich darunter auch der wahre Name des Angesprochenen befindet, der dann direkt angesprochen und damit in der Hand des „Magiers“ ist (man vgl. dazu das Märchen „Rumpelstilzchen“).

In ähnliche Zusammenhänge gehören wohl die Anagramme, Umstellungen von Buchstaben in Wörter und Sätzen (vgl. dazu Geier 1994: 681): Aus Beil etwa kann Leib oder Lieb werden. Für einen Mystiker wird so aus einem äußeren Erscheinungsbild etwas Neues, das schon vorhanden war, aber nur nicht gesehen wurde. Selbstverständlich ist diese Technik auch offen für religiöse Inhalte, etwa wenn auf die Frage des Pilatus *quid est veritas?* die Jünger die anagrammatische Antwort *est vir qui adest* formulieren. Für uns nüchterner denkende Menschen heute sind Anagramme aber nur mehr Sprach- oder Denkspiele.

### 4.3. Bezüge zu dargestellten Lauten

Die Buchstaben einer Alphabetschrift stehen für Laute. Mit bestimmten Lauten können aber Vorstellungen und Gefühle verbunden werden, die über rein sprachliche Verhältnisse hinausgehen. Selbst JACOB GRIMM (1785-1863) dem Begründer der Germanistik, dem man wirklich nicht mangelnde Wissenschaftlichkeit vorwerfen kann, schreibt im „Deutschen Wörterbuch“ unter „a“: „A, der edelste, ursprünglichste aller Laute“ (Grimm/Grimm 1854: 1). Kaum ein Phonetiker wird heute den Laut [a] als „edel“ bezeichnen. Hier fließen Vorstellungen von Sprache ein, die zwar nicht Magie oder Mystik sind, die aber sprachliche Verhältnisse mit persönlichen Einstellungen und Emotionen verbinden. Ähnliches liegt vor, wenn bestimmte Laute mit bestimmten Vorstellungen verbunden werden, etwa in Lautgedichten des Symbolisten ARTHUR RIMBAUD (1854-1891) („A schwarz, E weiß, I rot, U grün, O blau...“) oder von Stefan George (1868-1933).

In der Schriftmystik waren die Zusammenhänge aber komplizierter. Da nichts in der Welt dem Zufall überlassen ist, ist auch die Ordnung der Buchstaben vorherbestimmt: Hinter allem steht die mystische Ordnung der Welt. In einem koptischen Buch „Über die Mysterien der griechischen Buchstaben“ (einem gewissen Sabas zugeschrieben) werden die sieben Vokale den sieben stimmbegabten Wesen zugeordnet, die 15 Konsonanten den stummen Dingen, wobei die Zuordnungen für uns heute nicht mehr nachvollziehbar sind. Es kann weiters kein Zufall sein, dass das Alphabet mit einem Vokal beginnt. An anderer Stelle findet man einen Vergleich des Alphabets mit den Mondphasen, die Vokale entsprechen dem Vollmond, die tönenden (stimmhaften) Konsonanten dem Halbmond und die stummen (stimmlosen) Konsonanten dem Neumond.

Der nächste Schritt wäre dann, dass über das Alphabet (d.h. die Schriftzeichen) Macht über die beschriebenen Teile des Universums gewonnen werden kann, etwa durch Aufrufung von Vokalreihen, wobei uns die magischen Praktiken im einzelnen nicht zu interessieren brauchen.

#### **4.4. Bezüge zu dargestellten Inhalten**

Die Buchstabennamen selbst dienen als Quelle der Mystik (Vgl. Dornseiff 1975: 27). Das bedeutet: Die Namen der Buchstaben sind nicht gleichgültig. Die Namen selbst sind nach Anschauung der Mystiker uralte und beinhalten uralte Weisheiten. Der Kirchenschriftsteller Eusebios von Cesarea (260/265-339) etwa möchte den Nachweis führen, dass die Griechen die Buchstabenbezeichnungen von den Hebräern übernommen haben. Bei den Kirchenvätern finden sich dann mehrmals etymologische Deutungen der Buchstabennamen. Dieser Bezüge können hergestellt werden, weil die einzelnen Buchstaben oft Verkürzungen für ein bestimmtes Wort oder einen Spruch sind. Die Buchstaben, mit denen Gottes Namen geschrieben werden, galten seit jeher als heilig, etwa das große I für „Iesu“ oder das griechische Chi für „Christos“ (der Gesalbte) erhalten dadurch ihren besonderen Stellungswert. Häufiger als alle anderen wird Jahwe mit den Vokalen angesprochen. Im Griechischen wurde sein Namen wiedergegeben mit Ijw. Mystisch denkenden Menschen muß dabei sofort auffallen, dass dies der erste, der mittlere und letzte Vokal des Alphabets sind. Außer Gottvater und Gottsohn wurden in der christlichen Überlieferung nur noch die Erzengel mit Vokalen bezeichnet.

Solche akrostichischen Beziehungen scheinen in der Antike eine besondere Rolle gespielt zu haben. In frühbyzantinischer Zeit soll bei der Feier der Brumalia zwischen 24. November und 17. oder 18. Dezember jeder der 23 bzw. 24 Tage mit einem Buchstaben des griechischen Alphabets bezeichnet worden sein. Jedes Mitglied der guten Gesellschaft gab dann an dem Tag ein Fest, der mit dem Anfangsbuchstaben seines Namens begann. Abraham a Sancta Clara wiederum erzählt eine weitverbreitete Geschichte, die allerdings bis heute nicht verifiziert werden konnte: die ABC-Mahlzeiten des Antonius Geta, der befohlen hatte, man solle bei einem Festmahl alle Speisen nach der Reihenfolge des ABC auftragen lassen, also beginnend mit Austern, Aalen usw.

#### **4.5. Bezüge zu außersprachlichen Komponenten**

Sprache und Musik gehören schon immer eng zusammen, daher kann auch die Beziehung zwischen Schriftzeichen und Musik hergestellt werden, etwa dadurch, dass Noten mit Buchstabenzeichen belegt werden: Ce, De, Ef etc. Da seit Urzeiten auch die Musik etwas Heiliges an sich hat, ist die Verbindung von Schrift und Musik auch hier etwas Besonderes.

Die Buchstaben bedeuteten für die Griechen zugleich Zahlen (Vgl. dazu Dornseiff [1975: 11]). Das war eine griechische Erfindung, die im 8. Jh. v. Chr. von Milet ausging, die früheren Schriften kennen nur die sogenannten natürlichen Zahlzeichen (I, II, III, IIII etc.), vielleicht noch Zeichen für '5' oder '10'. Die Griechen aber haben offenbar als erste Buchstaben für Zahlen eingesetzt, a – w für 1 – 24. Beispiele dafür sind Täfelchen mit Buchstabenzeichen, die man in Olympia für die Auslosung der Kämpfe verwendet hat, Theatermarken oder Nummerierungen von Steinblöcken an Bauwerken.

Da die Griechen auch die Entdecker der Zahlenverhältnisse in der Musik sind (Pythagoras), ist der Übergang der Buchstaben zur Notenbezeichnung nur naheliegend. Offenbar sind die 24 Buchstaben direkt zur Notation der 24 Aulostöne verwendet worden, etwa nach folgendem Prinzip: Der tiefste und der höchste Auloston (also jene mit der

längsten und der kürzesten Saite) werden mit a und w bezeichnet, die Töne dazwischen entsprechend ihrer Stellung. Selbstverständlich hat sich die Bezeichnung der Töne im Laufe der Geschichte bedeutend verändert, vor allem durch das chromatische Prinzip und die Einteilung der Tonleiter in Oktaven, die nach dem siebenten Ton immer wieder gleich beginnen.

Grundlegend aber war die Entdeckung des Pythagoras, dass die Höhe des musikalischen Tons von der Länge der tönenden Saite abhängt. Die Töne stellten sich solcherart als verkörperte Zahlen dar, und diese wiederum wurden mit Buchstaben bezeichnet. Hinzu kommt, dass die menschliche Musik als Abbildung der göttlichen Verstanden wurde (man denke an die Sphärenharmonie, nach deren Vorstellung die Planeten in tönenden Bahnen verliefen). Mit dem Buchstaben hat man also den Schlüssel zur Zahl, zur Musik und damit zur Welt. Dabei spielt offenbar die Zahl 7 eine besondere Rolle: sieben Planeten, sieben Töne in der Oktave, sieben Tonarten, sieben Vokale. Diese „Hebdomaden“ spielen in der Schriftmystik stets eine große Rolle.

Eine besondere Spielart der Schrift- und Zahlmystik ist die Geomantie (umgedeutet aus „Geometrie“), die Umsetzung der Buchstaben in einem Wort in Zahlen. Dies ist nicht unmittelbar abhängig von der Verwendung von Buchstaben als Zahlenzeichen (vgl. oben), man denke nur an das Rebus-Prinzip! So wird in einer Bauinschrift Sargons II. berichtet, der König habe die Mauer von Korsabad 16.283 (man kann auch 16.280 lesen) Ellen lang gemacht, und zugleich ergibt der Königsname ebenfalls die Zahl 16.280 (zit. nach Dornseiff 1975: 91). Solche und ähnliche Zahlenspielereien sind in der Kabbala und anderen Geheimlehren von immenser Bedeutung, es knüpfen sich daran andere Spielarten, z.B. das Wahrsagen aus den Zahlenwerten von Namen.

## **5. Ausblick**

In einer Theorie der Sprache, die sich als umfassend versteht, dürfen auch magische Vorstellungen von Sprache nicht fehlen. Es wurde versucht zu zeigen, dass sich schriftmagische Vorstellungen allgemeiner Grundlagen bedienen, die mit linguistischen Mitteln beschrieben und analysiert werden können. Die Aufgabe einer zukünftigen Linguistik muss es sein, auch solche Aspekte zu analysieren und ihren Stellenwert in der sprachlichen Kommunikation zu bestimmen. Dabei können Modelle wie das Bühler'sche Organmodell (mit seiner Ausdrucksseite) oder die Sprechakttheorie (etwa mit einer Illokution wie GLÜCK WÜNSCHEN) hilfreich sein.

## **Literaturverzeichnis**

- Glück, Helmut (1987): Schrift und Schriftlichkeit. Eine sprach- und kulturwissenschaftliche Studie. Stuttgart: J. B. Metzler
- Dornseiff, Franz (1925): Das Alphabet in Mystik und Magie. 2. Aufl. Leipzig, Berlin: B. G. Teubner. Fotomechanischer Nachdruck Leipzig: 1975. Leipzig: Reprint Verlag 1994
- Dornseiff, Franz (1954): Buchstaben. In: Reallexikon für Antike und Christentum (RAChr), Bd. II, Sp 775-78. Nachdruck in: Dornseiff, Franz (1964): Kleine Schriften II: Sprache und Sprechender. Leipzig: Koehler & Amelang, S. 240-243
- Geier, Manfred (1994): Sekundäre Funktionen der Schrift. In: Günther, Hartmut / Ludwig, Otto (Hrsg.): Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung. 1. Halbband. Berlin, New York: Walter de Gruyter. (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 10.1), 678-686. [über Schriftmagie]

Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm (1854): Wörterbuch der deutschen Sprache. Bd. 1. Leipzig. Nachdruck München 1984  
Schwarz-Friesel, Monika (2007): Sprache und Emotion. Tübingen, Basel. (UTB 2939)  
Weber, Heinrich (2010): Emotionalität oder Grammatikalität? Zum Verhältnis von Gefühlsausdruck und Grammatik. In: Souleimanova, Olga (Hg.): Sprache und Kognition: Traditionelle und neue Ansätze. Akten des 40. Linguistischen Kolloquiums in Moskau 2005. Frankfurt am Main u.a., 323-332

*Anschrift des Verfassers:*

Univ. Prof. Mag. Dr. Peter Ernst  
Wien/Veszprém Institut für Germanistik  
Dr. Karl Lueger Ring 1  
A-1010 Wien  
Telefon: +43 1 4277 42151  
Fax: +43 1 4277 42150  
E-Mail: [peter.ernst@univie.ac.at](mailto:peter.ernst@univie.ac.at)

# „Ein innerer Vorgang bedarf äußerer Kriterien“: Die Bedeutung der Empfindungsausdrücke nach Wittgenstein

*David Giorgobiani, Tbilissi*

## **Abstract**

Der österreichische Philosoph Ludwig Wittgenstein hatte sich sehr lange und intensiv damit auseinandergesetzt, wie wir in unserer öffentlichen Sprache über unsere subjektiven Empfindungen sprechen können. In der langen Kette von Argumentationen, die den Großteil seines Spätwerks durchziehen, hat er aufgezeigt, dass bloß die Empfindungen die Empfindungsausdrücke nicht bedeutungsvoll und somit kommunizierbar machen können. Vielmehr ist es unsere Lebensform – „die gemeinsame menschliche Handlungsweise“ (PU 206) – die diesen Ausdrücken ihre Bedeutung gibt. Wittgensteins Behandlung der Problematik Sprache und Empfindungen liefert viele Argumente dafür, dass in der Linguistik nicht nur über die „Kodierung“ oder „Manifestation“ gesprochen, sondern auch die kulturellen Zusammenhänge untersucht werden sollen, die dem sprachlichen Ausdruck von Empfindungen zugrunde liegen. In diesem Beitrag werden folgende Streit- und Schwerpunkte des Empfindungsparadigmas von Wittgenstein diskutiert: die Rolle von Kriterien und Symptomen beim Erwerb von Empfindungswörtern, die Beziehung von Empfindungsausdrücken zu ihren Handlungszusammenhängen (PU 244), die Expressivität der Empfindungsausdrücke, die Bedeutung von Empfindungssätzen in der 3. Person und schließlich Wittgensteins Kritik an der privaten Sprachverwendung.

The Austrian philosopher Ludwig Wittgenstein dealt for a long time with the question how we may talk about subjective sensations in our public discourse. In the long argumentation chain that marks a great part of his later work he made clear, that sensations alone can't make the expressions of sensations meaningful and therefore communicable. It is rather our "form of life" – the "common behavior of mankind" (PI – 206) – that provides these expressions with meaning. Wittgenstein's discussion of the matter "Language and sensations" gives us many arguments for the fact that linguistics should not only deal with "codification" or "manifestation", but also with the cultural background of using the sensation terms. In this essay the following issues of Wittgenstein's sensation paradigm are discussed: the role of criteria and symptoms in the acquisition of sensation terms, the relationship between sensation terms and their context of action (PI 244), the expressive side of sensation terms, the meaning of sensation sentences in the third person and finally Wittgenstein's criticism of private use of language.

## **1. Einführung in das Problem**

Wir können nicht wissen, was die anderen empfinden, genauer: wir können die inneren Erlebnisse der anderen nicht in derselben Weise empfinden wie die Empfindenden selbst. Doch wir kommunizieren im Grunde unproblematisch über unsere Schmerzen, Gefühle, Emotionen, Stimmungen u. ä.: wenn wir etwa beim Zahnarzt über unsere Zahnschmerzen sprechen oder bei unseren Freunden unsere Trauer, Freude etc. schildern, stoßen wir normalerweise auf keine Missverständnisse. Schließlich haben wir die Bedeutung der Empfindungswörter eben von den anderen gelernt.

Wie ist das möglich? Was macht die Bedeutung der Empfindungsausdrücke allgemeinverständlich? Oder versteht jeder diese Ausdrücke jeweils auf seine eigene Weise?

Das sind die Fragestellungen, die nach dem derzeitigen Stand der Diskussion Sprache und Empfindungen noch aktuell sind. Im Rahmen der kognitiven Linguistik und Psychologie wird dieses Problem noch aktiv diskutiert etwa bei Löbner 2009, Bauer 2005.

Doch diese Problematik ist gar nicht neu aufgeworfen. Sie geht weit über die Grenzen der Psychologie und Linguistik hinaus. Auch vom philosophischen Diskurs kennen wir langjährige Diskussionen über dieses Thema, besonders im Zusammenhang mit der In der Spätphilosophie Ludwig Wittgensteins spielt die Beziehung zwischen Sprache und Emotionen eine besonders große Rolle. Wittgenstein hat sich sehr lange und intensiv mit dem Problem auseinandergesetzt, wie die inneren Erlebnisse durch die Sprache zum Ausdruck kommen. Norman Malcolm (1968) beschreibt Wittgensteins Herangehensweise der Problembehandlung besonders treffend:

Die leidenschaftliche Heftigkeit, mit der Wittgenstein sie (d.h. die Sprache-Empfindungs-Probleme D.G.) abhandelt, erklärt sich daraus, dass er diese Vorstellung von sich Besitz ergreifen, sie aus sich die Gedanken und Bilder hervortreiben lässt, die sie ausdrücken und verteidigen, um dann diese Gedanken der schärfsten logischen Prüfung zu unterziehen. Was niedergeschrieben ist, stellt sowohl eine logische Untersuchung als den Kampf des großen Philosophen mit seinen eigenen Gedanken dar. Nur wer den Kampf für sich wiederholt, wird die logische Untersuchung verstehen. (S. 27)

Es ist nicht verwunderlich, dass der Autor der zitierten Stelle seinen Aufsatz über *Philosophische Untersuchungen*, das Hauptwerk von Wittgenstein, auf den Problembereich konzentriert, „wie sich die Sprache auf innere Erlebnisse bezieht: auf Empfindungen, Gefühle und Stimmungen“. (ebd. S. 7).

Was macht aber die Sprache-Empfindungs-Problematik so ergreifend? Erstens spielt sie in der Bedeutungsauffassung Wittgensteins eine sehr wichtige Rolle. Dadurch wird begründet, dass die Bedeutung aller sprachlichen Zeichen (inklusive Empfindungswörter) in erster Linie öffentlich, allgemeinverständlich und auf keine Weise privat ist.

Wittgenstein zeigt in seinen logischen Untersuchungen und Experimenten die Aspekte der Bedeutung von Empfindungsausdrücken auf, die auch für den heutigen Stand der Forschung sehr aufschlussreich sind. Manche Thesen Wittgensteins über diese Fragestellung sind zwar problematisch (etwa über die expressive Funktion jedes Empfindungsausdrucks), doch viele sind auch für die moderne linguistische Forschung auf diesem Gebiet richtungsweisend.

Im Folgenden werde ich nur einige zentrale Aussagen und Thesen Wittgensteins zu dieser Thematik unter die Lupe nehmen und diskutieren. Meine Darstellung bleibt somit nur skizzenhaft und konzentriert sich auf die Aspekte, die für den linguistischen Bedeutungsbegriff der Empfindungsausdrücke relevant sind. Einen Überblick über das Empfindungsparadigma von Wittgenstein zu geben, geht über das Anliegen dieses Beitrags hinaus.

## **2. Evidenzen: Symptome und Kriterien**

Wittgenstein betrachtete bekanntlich die Bedeutung eines Zeichens als „seinen Gebrauch in der Sprache“ (PU 43) oder konventionelle (nicht private) Regeln ihrer Anwendung. List (1995: 173) bezeichnet Wittgensteins Bedeutungsbegriff treffend als eine „soziale Grammatik“ der Kommunikation, bzw. soziale Regeln der Zeichenverwendung. Für die Analyse von Bedeutungen sei es danach am nützlichsten, Fälle zu studieren, in denen uns



die Zeichenbedeutung erklärt wurde. „*Die Bedeutung eines Zeichens ist, was die Erklärung seiner Bedeutung erklärt*“. (PU 560) „*Was ist die Bedeutung eines Wortes? Wir werden diese Frage angreifen, indem wir zunächst fragen, was eine Erklärung der Bedeutung eines Wortes ist*“ (BB 15)

Auch die Bedeutung der Empfindungsprädikate behandelte Wittgenstein in seiner Spätphilosophie auf keinen Fall anders. Er kritisierte die Interpretation der Versprachlichung von inneren Erlebnissen nach der Art der „Name-Gegenstands-Beziehung“ (PU 293). Die Auffassung, dass man die Bedeutung von Empfindungen lernt, indem man sich auf bestimmte Gefühle konzentriert und diese sich einprägt (PU 258), fand Wittgenstein in hohem Maße irreführend.

Aber wie lernen wir sonst die Bedeutung von Empfindungsausdrücken?

Eine Antwort Wittgensteins auf diese Frage ist, dass wir beim Spracherwerb auf bestimmte Evidenzen aufmerksam gemacht werden. So beschreibt er eine mögliche Situation, in der die Bedeutung des Prädikats *Zahnschmerzen haben* erklärt wird:

Um dieses Prädikat zu erklären, verweist man auf eine Person, die Zahnschmerzen hat. Ein kennzeichnendes Merkmal, dass sich die schmerzende Person die Wange hält, kann später **zu einem Kriterium** für den Gebrauch des Wortes *Zahnschmerzen* werden.

Der Lernende kann erfahrungsgemäß auch feststellen, dass mit dem genannten Kriterium ein bestimmtes Merkmal, *ein Symptom*, auftritt: z.B., dass die Person, von der man sagt, sie habe Zahnschmerzen, einen roten Fleck auf ihrer Wange hat. (BB 47)

Wittgenstein unterscheidet also zwei Arten von Empfindungsevidenzen: Kriterien und Symptome. Kriterien sind die Erscheinungen, an denen man erkennt, dass man ein Wort richtig gebraucht, dass man seine Bedeutung richtig begriffen hat (vgl. Malcolm 1968: 28). Symptome sind hingegen die Erscheinungen, die *erfahrungsgemäß* mit den Kriterien zusammen auftreten (BB: 48).

Im Spätwerk Wittgensteins sind weitere Beispiele für Symptome und Kriterien zu finden: Das Kriterium des Prädikats *Angina haben* ist etwa, dass man einen bestimmten Bazillus (z.B. die Pneumokokke) im Blut hat, ein Symptom dafür wäre die Halsentzündung (BB ebd.). Als ein Symptom, dass jemand die richtige Vorstellung von der Farbe *rot* hat, kann ein bestimmter Vorgang in seinem Gehirn dienen, als ein Kriterium dafür gilt hingegen, was er sagt und tut (PU 377, vgl. auch Malcolm 1968: 29).

Kriterien und Symptome sind strikt auseinanderzuhalten. Die Erklärung eines Ausdrucks auf Grund von Kriterien verdeutlicht die logisch-normativen Zusammenhänge seines Gebrauchs (vgl. dazu Buchholz 1998: 189), der Gebrauch wird somit durch die Kriterien *definiert*; die Symptome stellen hingegen lediglich *Hypothesen* über die Gebrauchskriterien (BB 49) auf.

In der Praxis kommt es aber hinsichtlich der Unterscheidung von Symptomen und Kriterien oft zu Verwirrungen. Man ist kaum sicher, welche Erscheinungen als Kriterien und welche als Symptome einzustufen sind. Auch die Ärzte definieren manchmal die Krankheiten nur auf Grund von Symptomen. Doch darin sieht Wittgenstein „keinen bedauernden Mangel an Klarheit“ (BB 48-49), sondern er weist mit Recht darauf hin, dass die exakten Definitionen normalerweise keine notwendigen Voraussetzungen für die Kommunikation sind: oft „*sind wir unfähig, die Begriffe, die wir gebrauchen klar zu umschreiben; nicht, weil wir nicht ihre wirkliche Definition wissen, sondern weil sie keine wirklichen „Definitionen“ haben. Die Annahme, dass sie eine solche Definition haben müssen, wäre wie die Annahme, dass die ballspielenden Kinder grundsätzlich nach strengen Regeln spielen.*“ (BB 49).

Wittgensteins Begriff von Kriterien ist nicht identisch mit dem logischen Begriff der

notwendigen und hinreichenden Bedingungen. Nicht jedes Kriterium muss erfüllt werden, um den richtigen Gebrauch eines Ausdrucks zu lernen. Das erstgenannte Beispiel für ein Kriterium könnte dies anschaulich machen: nicht jede Person, die Zahnschmerzen hat, hält sich die Wange (vgl. Buchholz 1998: 149). Dennoch spricht Wittgenstein auch hier von einem Kriterium.

Einem Ausdruck schreibt man die Bedeutung aufgrund von *mehreren* Symptomen und Kriterien zu (vgl. Buchholz ebd., auch Malcolm 1968: 30). Die Auswahl zwischen diesen ist dabei konventionell bedingt: sie sind kulturgebunden und wechseln daher mit der Änderung der Konventionen: „*Was heute als erfahrungsgemäße Begleiterscheinung des Phänomens ‚A‘ gilt, wird morgen zur Definition von ‚A‘ benützt.*“ (PU 79)

Ist diese Aussage schwer auf die Bedeutung von Zahnschmerzen und Angina zu übertragen, sind viele weitere Beispiele zu beachten: man bedenke, wie viele verschiedene Kriterien den Gebrauch von Wörtern wie Liebe, Hass, Freude, Trauer in verschiedenen Kulturen, zu verschiedenen Zeiten bestimmen.

Durch seine Überlegungen über Kriterien und Symptome verdeutlicht Wittgenstein somit die kulturelle Gebundenheit von Empfindungsausdrücken. Doch es entsteht die Frage, auf welche Art die Bedeutung von Empfindungswörtern und Symptome/Kriterien ihrer Anwendung miteinander zusammenhängen: sind sie beide identisch? Unsere spontane Antwort auf diese Frage wäre verneinend: wir wissen, dass wir bestimmte Symptome als Empfindungen *interpretieren*. Neuere Untersuchungen über Spiegelneuronen bekräftigen diese Auffassung. Mithilfe von Spiegelneuronen sind wir in der Lage, durch bestimmte Symptome Emotionen und Empfindungen zu erkennen (vgl. dazu Löbner 2009).

Auch Wittgenstein identifiziert die Kriterien/Symptome nicht mit der Bedeutung von Empfindungsausdrücken, aber einen Analogieschluss vom Kriterium/Symptom auf eine bestimmte Empfindung betrachtet er als nicht relevant für die Bedeutung der Empfindungsmarker. Er erklärt sie vielmehr durch den Hinweis auf die anderen Zusammenhänge, die im nächsten Kapitel diskutiert werden.

### **3. „Den Begriff ‚Schmerz‘ hast du mit der Sprache gelernt“**

In PU 244 macht Wittgenstein auf einen weiteren interessanten Aspekt des Erwerbs von Empfindungsausdrücken aufmerksam. Er deutet darauf hin, dass diese aus dem Hintergrund der menschlichen Interaktion gelernt werden. Das natürliche Benehmen, das unmittelbar durch bestimmte Empfindungen motiviert ist, wird im Spracherwerb durch die sprachlichen Äußerungen/Handlungen ersetzt, die nicht nur eine psychologische, sondern auch eine soziale Dimension haben:

[...]wie lernt ein Mensch die Bedeutung der Namen von Empfindungen? Z.B. des Wortes »Schmerz«. Dies ist eine Möglichkeit: Es werden Worte mit dem ursprünglichen, natürlichen, Ausdruck der Empfindung verbunden und an dessen Stelle gesetzt. Ein Kind hat sich verletzt, es schreit; und nun sprechen ihm die Erwachsenen zu und bringen ihm Ausrufe und später Sätze bei. Sie lehren das Kind ein neues Schmerzbenehmen. (PU 244)

Gibt es aber den gleichen unmittelbaren Zusammenhang zwischen dem gelernten sprachlichen Ausdruck und dem Schreien wie zwischen dem Schreien und der Empfindung? Wittgenstein bemerkt dazu:

»So sagst du also, daß das Wort ›Schmerz‹ eigentlich das Schreien bedeute?« - Im Gegenteil; der Wortausdruck des Schmerzes ersetzt das Schreien und beschreibt es nicht. (ebd.)

Die sprachlichen Empfindungsausdrücke beschreiben deswegen nicht die vorsprachlichen Äußerungen, weil sie in einem neuen Zusammenhang gebracht werden. Sie sind zwar Teil der gleichen Handlungszusammenhänge, doch sie involvieren andere Anwendungsmöglichkeiten. So sind die Empfindungssätze im Unterschied zum vorsprachlichen Schmerzbenehmen frei manipulierbar, so dass sie die Möglichkeit enthalten, dass man bestimmte Empfindungen vortäuscht. (Sie sind Symbole, keine Symptome mehr). Jemand, der keine Sprache beherrscht (ein Säugling) kann hingegen keine Freude vortäuschen, denn das „Lügen ist ein Sprachspiel, das gelernt sein will, wie jedes andere“ (PU 249). Wittgenstein bezieht sich in PU 244 ganz allgemein auf einen Lernprozess. Einen konkreten Spracherwerb beschreibt er sicher nicht. Er will lediglich zeigen, dass die Empfindungswörter in konkreten Handlungszusammenhängen gelernt werden. Das Kind setzt nicht nur sprachliche Ausdrücke und natürliches Schmerzbenehmen in Beziehung, sondern es lernt, wie man auf bestimmte sprachliche und nicht-sprachliche Empfindungsausdrücke reagiert, welche Rolle sie in der menschlichen Kommunikation spielen. Später lernt es vielleicht, wie die Empfindungsausdrücke in einer Sprachgemeinschaft bewertet oder aufgefasst werden: alles Wissen, was sehr eng mit einer konkreten Kultur, mit einer konkreten sozialen Lebens- und Anschauungsweise verbunden ist. Wittgenstein weist somit explizit darauf hin, dass „die gemeinsame menschliche Handlungsweise“ (PU 206) auch für das Verständigen über die subjektiven Erlebnisse das entscheidende Kriterium ist.

#### **4. Haben Empfindungsausdrücke keine deskriptive Bedeutung?**

Der Aussage „der Wortausdruck des Schmerzes ersetzt das Schreien und beschreibt es nicht“ liegt noch eine wichtige Annahme Wittgensteins zugrunde. Er meinte nämlich, dass die sprachlichen Empfindungsausdrücke keinen deskriptiven Gehalt hätten und ebenso wie natürliche Äußerungen wie Stöhnen oder Schreien (expressive) Ausdrücke von Empfindungen darstellen: „Die Aussage, ich habe Zahnschmerzen ist ebensowenig eine Aussage über die eigene Person, wie es ein Stöhnen ist. (BB 107) Eine durchaus problematische Annahme, die mehrfach in Frage gestellt wird und auch von den Wittgenstein-Anhängern kaum noch akzeptiert wird. (zur Kritik siehe Puhl 1992). Doch die Argumente, auf die sie sich stützt, scheinen durchaus sinnvoll zu sein.

Im Blauen Buch vergleicht Wittgenstein die beiden ein wenig irritierenden Fragen miteinander:

- i. Bist du sicher, daß es das ist, was du wünschst?
- ii. Weißt du, wie viel zweimal zwei ist? (BB: 55)

Die Antwort auf die Frage (ii) wäre etwa „Natürlich weiß ich so etwas einfaches!“, wohingegen die Frage (i) völlig anderer Art ist: man würde sie in der Regel eher als sinnlos interpretieren (vgl. ebd.), denn man *hat* einen Wunsch, es ist ausgeschlossen, dass man nicht weiß, was man wünscht. Dasselbe gilt auch für Aussagen über die Empfindungen: im Fall von Schmerzen kann man sich vielleicht bei der Lokalisierung oder bei der Wahl eines sprachlichen Ausdrucks irren, aber die Schmerzen sind da, man *hat* sie. Im Fall von inneren Erlebnissen haben wir es mit einer völlig anderen Verwendung des Begriffs *Wissen* zu tun als bei den Sätzen wie *zweimal zwei ist vier*, *Er kann das ABC* oder *New York ist größer als Washington*. Man kann empirisch überprüfen, ob die letzteren wahr sind. Bei den Empfindungsausdrücken hingegen ist das Wissen über Empfindungen unverifizierbar.

Der Satz „Nur ich kann wissen, ob ich wirklich Schmerzen habe“ ist für Wittgenstein in einer Hinsicht falsch, in einer anderen sinnlos (PU 246). Falsch ist er deshalb, weil die Verhaltensweise der schmerzenden Person, sein Aussehen, seine Äußerungen etc. oft genug Evidenzen dafür liefert, dass man Schmerzen empfindet (vgl. Hester 1966: 274); sinnlos ist er eben wegen der genannten Unverifizierbarkeit des Satzes *Ich habe Schmerzen*.

In diesem Zusammenhang nahm Wittgenstein einen „Subjektgebrauch“ der ersten Person in den Sätzen wie ‚Ich habe Schmerzen‘, ‚Ich bin müde‘ etc. an, er meinte dass dem Wort *ich* hier kein Objekt entspreche, denn die Verwechslung von selbst mit den anderen ist ausgeschlossen. „Der Mann, der vor Schmerz aufschreit, oder der sagt, dass er Schmerzen hat, wählt nicht den Mund aus, der das sagt“ (BB 108). Den Subjektgebrauch des Wortes *ich* unterscheidet Wittgenstein von seinem Objektgebrauch<sup>1</sup>, wo das Wort *ich* auf den Körper des Subjekts referiert, wie etwa in den folgenden Sätzen ‚Ich habe eine große Narbe auf meiner Stirn‘, ‚Ich trage drei Tattoos auf der linken Hand‘, ‚Meine Augen sind braun‘ etc.

Gerade deshalb nennt Wittgenstein Empfindungssätze Äußerungen und grenzt sie von den Beschreibungen und Behauptungen ab (vgl. dazu Schmitz 2002: 235). Denn zur sprachlichen Handlungsform (dem „Sprachspiel“) der Behauptung gehört, dass sich die Aussage auf etwas bezieht und dass man ihre Wahrheit überprüfen kann:

Die Äußerung der Empfindung eine *Behauptung* zu nennen, ist dadurch irreführend daß mit dem Wort „Behauptung“ die „Prüfung“, die „Bestätigung“, die „Entkräftigung“ der Behauptung im Sprachspiel verbunden ist (Z 549, zit. Nach Schmitz ebd.)

Ebenso muss sich die Beschreibung auf etwas beziehen, sie gehört auch zu etwas, dessen Wahrheit sich verifizieren lässt.

Dennoch ist es schwer zu sagen, dass Sätze wie *Ich habe Schmerzen* keinen propositionalen Inhalt haben. Viele Linguisten sind der Meinung, dass sie doch eine deskriptive Bedeutung hätten. Löbner (2003: 44-45) vergleicht die Empfindungssätze mit den reinen Expressiva (etwa Interjektionen), um den semantischen Unterschied zwischen ihnen anschaulich zu machen.

- (1) a. *Aua!*  
b. *Das tut weh!*

Die Wahrheit von 1b ist auf verschiedene Weise hinterfragbar (etwa durch Ausdrücke wie „Tatsächlich?“ „Wirklich?“). Das Beispiel (1a) hingegen, obwohl die Interjektion *aua* ebenfalls eine Äußerung ist, enthält keine Proposition, der man widersprechen könnte. Dasselbe gelte auch für die Satzadverbien, die eine Bewertung des Sprechers ausdrücken:

- (2) a. Angelika: *Leider reist Paul morgen ab.*  
Paul: *Ach, wirklich?*  
b. Angelika: *Ich finde es schade, dass Paul morgen abreist.*  
Paul: *Ach, wirklich?*

In (2a) bezieht sich die Rückfrage nicht auf den bewertenden Ausdruck („leider“), sondern die Proposition des ganzen Satzes („Paul reist morgen ab“), in (2b) wird hingegen durch

---

<sup>1</sup> Nach List (1993: 165) unterscheidet Wittgenstein eine dritte Weise des Ich-Bezugs: den Gebrauch von sozial gelernten Regeln. Doch folgt man Wittgensteins Auffassungen, dass keine private Regelanwendung möglich ist (PU 202), ist „der Gebrauch von sozial erlernten Regeln“ keine dritte, sondern die einzige Möglichkeit, um überhaupt sprechen zu können. Sowohl der Subjekt- als auch der Objektgebrauch des Wortes *Ich* setzt also auch die soziale Regelanwendung voraus.

die Rückfrage von Paul Angelikas Bewertung („Ich finde es schade, dass...“) in Frage gestellt.

Die beiden Tests (1,2) zeigen einen Unterschied zwischen den Empfindungssätzen und reinen Empfindungsäußerungen auf. Doch ich glaube, dass das Testergebnis nicht als Gegenargument für die Annahme Wittgensteins, dass die Empfindungssätze nichts beschreiben, angewendet werden kann.<sup>21</sup> Die Tatsache, dass man den Empfindungssätzen im Unterschied zu den reinen Empfindungsäußerungen widersprechen kann, ist lediglich eine Frage der Grammatik: es ist bloß durch die syntaktische Regel bedingt, dass man nur die Sätze (oder auch Satzellipsen), nicht die einzelnen Wörter oder Phrasen in Frage stellen kann. (Das Wort „tatsächlich“ oder „wirklich“ bezieht sich auf den ganzen Sachverhalt, nicht auf die Elemente des Sachverhalts). So können wir in (2a) auch Satzadverbien einsetzen, die gar keinen expressiven Bedeutungsanteil haben, etwa durch die Ausdrücke „wie gesagt“ oder „angeblich“:

(3) a. Angelika: *Wie gesagt/angeblich reist Paul morgen ab.*

Klaus: *Ach, wirklich?*

b) Angelika: *Ich habe schon gesagt/man behauptet, dass Paul morgen abreist.*

Klaus: *Ach, wirklich?*

Auch im Beispiel (3) bezieht sich die Rückfrage zunächst (in (3a)) auf die ganze Proposition, dann (in (3b)) nur auf die modale Aussage. Die Expressivität spielt hier somit kaum eine Rolle.

Auch in (1b) ist die Rückfrage deswegen möglich, weil sie eine Satzform/Satzstruktur hat. Dass man alles, was die Form eines Satzes oder einer Satzellipse hat, in Frage stellen kann, ist lediglich eine grammatische Konvention.<sup>32</sup> Wittgenstein aber hat eben behauptet, dass es gerade diese grammatische Form ist, die uns irreführt. Man könnte sagen, dass das Wort *tatsächlich* in (3b) anders als gewöhnlich verwendet wird, es ähnelt der Bedeutung der Ausdrücke wie „Sprichst du aufrichtig?“, „Echt?“ etc.

Dafür, dass die Empfindungssätze dennoch deskriptiv sind, spricht nicht die Möglichkeit einer Rückfrage, sondern eine andere Tatsache: dass bei den Empfindungsausdrücken oft auf Metaphern oder Metonymie zurückgegriffen wird, wie etwa bei den folgenden Phraseologismen für den Ausdruck von Angst:

(4) a. *Kalte Füße bekommen,*

b. *die Hosen voll haben,*

c. *j-m. Fällt das Herz in die Hose.*<sup>43</sup>

Durch die Angabe von Symptomen (3a,b) und durch die bildliche Übertreibung (3c) versucht man die Emotion auch für die anderen zugänglich zu machen.

Außerdem kann man auch, wie Puhl (1992: 265) betont, den Empfindungssätzen in der Vergangenheitsform keine expressive Funktion zuschreiben.

Der deskriptive Charakter von Empfindungssätzen liegt somit auf der Hand. Dass der Ausdruck „*das tut weh*“ die Form eines deskriptiven Satzes hat, ist gar nicht irreführend.

---

<sup>2</sup> Löbner (2003) übt allerdings keine Kritik an Wittgensteins Empfindungskonzeption, sondern erläutert die Aspekte der expressiven Bedeutung im Rahmen eines Studienbuches. Diese Tests haben also in einem völlig anderen Zusammenhang ihre Relevanz. Dennoch habe ich sie auch hier angeführt, denn sie steht in einem engem Verhältnis mit der Thematik, die Wittgenstein aufgegriffen hat.

<sup>3</sup> Bei (1a) sieht es ein bisschen anders aus. Die Interjektion *Aua* kann nicht in Frage gestellt werden, weil sie als ein natürlicher Ausdruck der Empfindung behandelt wird. Doch dies ist ebenfalls dadurch bedingt, dass es sich bei *aua* weder um einen Satz noch um eine Satzellipse handelt, es geht also immer noch um eine grammatische Konvention.

<sup>4</sup> Auf diese Eigenschaft der Empfindungssätze hat auch Löbner in seinem Tbilisser Konferenzbeitrag (Löbner 2009) hingewiesen.

Doch Wittgenstein hat insofern recht, als wir es bei den Empfindungssätzen mit einer ganz anderen Form der Beschreibung zu tun haben, als bei der Beschreibung von empirischen Sachverhalten:

Das Wort »beschreiben« hat uns da vielleicht zum besten. Ich sage »Ich beschreibe meinen Seelenzustand« und »Ich beschreibe mein Zimmer«. Man muß sich die Verschiedenheiten der Sprachspiele ins Gedächtnis rufen (PU 290)

## 5. Die Empfindungen der anderen

Wittgensteins Überlegungen, die wir bisher behandelt haben, betrafen ausschließlich die Empfindungssätze in der 1. Person Singular. Doch wie verstehen wir die Empfindungsausprägungen, die von den anderen geäußert werden?

In diesem Zusammenhang wäre Wittgensteins Begriff der Lebensform sehr aufschlussreich: Wittgenstein meinte, dass die Sprache ein Teil der Lebensform und somit nur vor diesem Hintergrund zu verstehen sei (PU 19, 23). Unter dem Begriff „Lebensform“ verstand er dabei die Art und Weise des sozialen und kulturellen Zusammenlebens. Hunter (1971) meint überdies, dass Wittgensteins Begriff der Lebensform auch die biologische Lebensweise der Menschen impliziere. Mit Malcolm (1968: 37) sind „*Gebärden, Gesichtsausdruck, Worte, Handlungen, die das Bemitleiden und Trösten eines Menschen oder Hundes ausmachen*“ ein gutes Beispiel für den Begriff der Lebensform.

Nach Wittgenstein verstehen wir die Empfindungsausprägungen der anderen deswegen, weil es ein Teil unserer sozialen, kulturellen und biologischen Lebensform ist, dass wir die anderen Lebewesen als empfindende Subjekte auffassen:

Man könne nur vom lebenden Menschen, und was ihm ähnlich ist, (sich ähnlich benimmt) sagen, es habe Empfindungen; es sähe; sei blind; höre; sei taub; sei bei Bewusstsein, oder bewusstlos. (PU 281)

Dabei interpretieren wir nicht (etwa auf Grund der Verhaltensweise), was die anderen empfinden, sondern es ist unsere „Einstellung“, unser Instinkt, der uns die anderen als empfindende Wesen behandeln lässt.

Meine Einstellung zu ihm ist eine Einstellung zur Seele. Ich habe nicht die Meinung, dass er die Seele hat. (PUII: 495)

Mit Schmitz (2002: 243) bedeutet diese Auffassung, dass wir die anderen nicht als Körper auffassen, die sich auf bestimmte Weise verhalten, aus der wir dann auf Empfindungen schließen, sondern „wir sehen die körperlichen Empfindungen im körperlichen Ausdruck unmittelbar.“ Wir sehen nicht einen neutralen Gesichtsausdruck, sondern wir sehen ein lächelndes bzw. trauriges Gesicht.

Denk an das Erkennen des *Gesichtsausdrucks*. Oder an die Beschreibung des Gesichtsausdrucks, - die nicht darin besteht, daß man die Maße des Gesichts angibt! Denke auch daran, wie man das Gesicht eines Menschen nachahmen kann, ohne das eigene dabei im Spiegel zu sehen. (PU 285)

Diese Auffassung Wittgensteins findet auch in den modernen Untersuchungen der Spiegelneuronen ihre empirischen Belege: 1995 wurde zunächst bei den Primaten nachgewiesen, dass bestimmte Gesichtsausdrücke im (passiv) Beobachtenden die gleichen Vorgänge auslösen, als mache er die Empfindung selbst (aktiv) durch. Bestimmte Nervenzellen, die Spiegelneuronen genannt werden, sind dafür verantwortlich, dass sich die Trauer, Angst, Freude der anderen auf eine bestimmte Weise in unseren Empfindungen widerspiegeln. Dadurch wird es überhaupt ermöglicht, dass wir die anderen nachahmen können (vgl. dazu Bauer 2005). Dass wir die Empfindungsausprägungen der anderen

verstehen, wird somit nicht nur dadurch möglich, dass wir uns auf unsere eigenen Empfindungen konzentrieren.

## 6. Das Privatsprachenargument

### 6.1 Kritik an der privaten Sprache

Den Gedanken, dass die Semantizität von Empfindungsäußerungen nicht nur durch die entsprechenden subjektiven Erlebnisse garantiert ist, sondern auch durch die soziale Lebensweise der Menschen, bekräftigt Wittgenstein durch sein berühmtes und viel diskutiertes Privatsprachenargument. Das Privatsprachenargument ist die Annahme, dass es keine Sprache gibt, die nur für den privaten Sprachgebrauch bestimmt wäre. Die private Sprache *kann* allein der Sprecher verstehen (vgl. Malcolm 1968:8), weil sie sich nur auf seine inneren, privaten Erlebnisse bezieht. Wittgenstein erläutert den Begriff der privaten Sprache wie folgt:

Und eine »private Sprache« könnte man Laute nennen, die kein Anderer versteht, ich aber *›zu verstehen scheine«*. (PU 269)

Die Wörter dieser Sprache sollen sich auf das beziehen, wovon nur der Sprechende wissen kann; auf seine unmittelbaren, privaten Empfindungen. Ein Anderer kann diese Sprache also nicht verstehen. (PU 243).

Die Annahme einer privaten Sprache wird von Wittgenstein nicht zufällig aufgegriffen: dem Gedanken einer privaten Sprache liegen die Auffassungen zugrunde, die er in seinem Spätwerk kritisiert hat. Behauptungen wie „nur ich kann wissen, was ich empfinde“, oder die Theorie, dass man die Bedeutung von Empfindungswörtern durch die Konzentration auf eigene Empfindungen lernt, setzen eine solche Sprache voraus. Wie Norman Malcolm bemerkt, implizieren die meisten Erkenntnistheorien ebenfalls die Möglichkeit einer solchen privaten Sprachverwendung:

Erwähnenswert ist, dass die Vorstellung, es sei möglich und sogar notwendig, eine Privatsprache zu haben, nicht außergewöhnlich ist. Vielmehr wird diese Auffassung jedem sehr natürlich, der darauf ausgeht, die ‚Außenwelt‘ des Individuums als Ableitung oder Konstruktion zu verstehen. Sie in der Philosophie Descartes‘ und in der Theorie der ‚ideas‘ ebenso enthalten wie im Phänomenalismus und der Sinnesdaten-Theorie unserer Tage. (Malcolm 1968:8)

In unserem Zusammenhang lässt sich die Privatsprachenargumentation wie folgt aufbauen:

1. Wären die Bedeutung von Empfindungsäußerungen nur über Empfindungen verständlich, dann könnte es eine private Sprache geben.
2. Die private Sprache gibt es aber nicht.
3. Daher ist die Bedeutung von Empfindungsäußerungen nicht nur über Empfindungen verständlich.<sup>51</sup>

In PU 258 beschreibt Wittgenstein eine mögliche private Sprachverwendung.

---

<sup>5</sup> Nach Jacquette (1993: 96) geht es Wittgenstein gar nicht darum, zu zeigen, dass Empfindungen nicht privat sind.

Ich will über das Wiederkehren einer gewissen Empfindung ein Tagebuch führen. Dazu assoziiere ich sie mit dem Zeichen »E« und schreibe in einem Kalender zu jedem Tag, an dem ich die Empfindung habe, dieses Zeichen. - Ich will zuerst bemerken, dass sich eine Definition des Zeichens nicht aussprechen lässt. - Aber ich kann sie doch mir selbst als eine Art hinweisende Definition geben! - Wie? kann ich auf die Empfindung zeigen? - Nicht im gewöhnlichen Sinne. Aber ich spreche, oder schreibe das Zeichen, und dabei konzentriere ich meine Aufmerksamkeit auf die Empfindung - zeige also gleichsam im Innern auf sie. - Aber wozu diese Zeremonie? denn nur eine solche scheint es zu sein! Eine Definition dient doch dazu, die Bedeutung eines Zeichens festzulegen. - Nun, das geschieht eben durch das Konzentrieren der Aufmerksamkeit; denn dadurch präge ich mir die Verbindung des Zeichens mit der Empfindung ein. - »Ich präge sie mir ein« kann doch nur heißen: dieser Vorgang bewirkt, dass ich mich in Zukunft *richtig* an die Verbindung erinnere. Aber in unserem Falle habe ich ja kein Kriterium für die Richtigkeit. (PU 258)

Wittgenstein stellt also in Frage, ob hier das Zeichen „E“ überhaupt angewendet wird. Denn zum (regelhaften) Gebrauch eines Zeichens gehört, dass es immer auf die gleiche Weise angewendet wird (PU 225), dem Privatsprachler fehlt es aber an äußeren Kriterien, dass er das Zeichen richtig gebraucht, so ist er nur auf seine Erinnerungen und Eindrücke angewiesen. Die Gleichheit von Empfindungen kann bloß von den Empfindungen überprüft werden, was zu einem Regress führt: „[...]richtig ist, was immer mir als richtig erscheinen wird. Und das heißt nur, dass hier von ›richtig‹ nicht geredet werden kann“ (ebd.). Die „innere“ Festlegung von Gebrauchskriterien vergleicht Wittgenstein damit, dass man „mehrere Exemplare der heutigen Morgenzeitung kauft, um sich zu vergewissern, dass sie die Wahrheit schreibt.“ (PU 265)

Die Tatsache, dass die anderen die private Zeichenverwendung nicht korrigieren können, führt dazu, dass der Sprecher nie wissen kann, ob er dieses Zeichen überhaupt anwendet. Er kann nur glauben, dass er den Regeln einer Sprache folgt, doch „der Regel zu folgen zu *glauben* ist nicht: der Regel folgen.“

Weiter argumentiert Wittgenstein, dass die Überprüfung der Eindrücke durch die anderen Eindrücke bei der privaten Sprachverwendung genauso „ohne praktische Folgen“ bleibt, wie wenn die linke Hand der Rechten ein Geschenk übergibt:

Warum kann meine rechte Hand nicht meiner linken Geld schenken? - Meine rechte Hand kann es in meine linke geben. Meine rechte Hand kann eine Schenkungsurkunde schreiben und meine linke eine Quittung. - Aber die weiteren praktischen Folgen wären nicht die einer Schenkung. Wenn die linke Hand das Geld von der rechten genommen hat, etc., wird man fragen: »Nun, und was weiter?« Und das Gleiche könnte man fragen, wenn Einer sich eine private Worterklärung gegeben hätte; ich meine, wenn er sich ein Wort vorgesagt und dabei seine Aufmerksamkeit auf eine Empfindung gerichtet hat. (PU 268)

Gegen Wittgensteins Kritik der privaten Sprache wird jedoch oft eingewendet, dass er die Unmöglichkeit der privaten Zeichenverwendung unvollständig begründet (etwa bei Kutschera 1974: 64-67). Sie zeige schließlich nur, dass man nie sicher sein kann, ob man die privaten Ausdrücke richtig anwendet. Doch das bedeutet nicht, dass keiner die privaten Regeln befolgen kann. Regeln zu folgen zu glauben ist zwar nicht dasselbe wie Regeln zu folgen, doch es ist auch nicht dasselbe, wie den Regeln nicht zu folgen. Kutschera (1974:65) findet außerdem das Beispiel der Morgenzeitung mit Recht unzutreffend: man kauft nicht mehrere Exemplare derselben Zeitung, sondern man kauft verschiedene



Zeitungen. Ebenso überprüfen wir die Richtigkeit unserer Eindrücke nicht durch die gleichen Eindrücke, sondern durch andere etc.

Noch dazu ist es fraglich, ob die private Sprachverwendung gar keine praktischen Folgen hat. Wir können uns etwa eine solche Sprachverwendung vorstellen: X nimmt beim Eintreten eines bestimmten Schmerzes, den er durch das Zeichen ‚S‘ identifiziert, gewohnheitsmäßig ein bestimmtes Medikament ein. Ist X immer im Zweifel, ob seine Schmerzidentifikation nicht täuscht, so spielt es keine große Rolle: das Medikament lindert den Schmerz ja. Allerdings ist dies eine Praxis, wovon jeder kompetente Arzt strengst abraten würde.

Die Annahme einer privaten Sprache ist also nicht so absurd, wie Wittgenstein es hinstellt. Doch sie zeigt, wie groß die Rolle der öffentlichen Kontrolle beim Sprachgebrauch ist. Man braucht, glaube ich, zwar nicht unbedingt eine öffentliche Sprache, um seine Schmerzen zu identifizieren. Ein innerer Vorgang bedarf immer äußerer Kriterien (PU 580), aber nicht dafür, dass er existiert, sondern dafür, dass wir von ihm überhaupt sprechen können.

## **6.2 Empfindungen: ein Käfer in der Schachtel?**

Welche Rolle die äußeren Kriterien, der öffentliche Kontext bei der Kommunikation spielt, zeigt Wittgenstein durch ein weiteres Gedankenexperiment. Er führt die Annahme, dass man die Bedeutung von Empfindungswörtern anhand eigener Empfindungen verstehen kann, ad absurdum:

Wenn ich von mir selbst sage, ich wisse nur vom eigenen Fall, was das Wort »Schmerz« bedeutet, - muss ich *das* nicht auch von den Anderen sagen? Und wie kann ich denn den *einen* Fall in so unverantwortlicher Weise verallgemeinern?

Nun, ein Jeder sagt es mir von sich, er wisse nur von sich selbst, was Schmerzen seien! - Angenommen, es hätte Jeder eine Schachtel, darin wäre etwas, was wir »Käfer« nennen. Niemand kann je in die Schachtel des Andern schauen; und Jeder sagt, er wisse nur vom Anblick *seines* Käfers, was ein Käfer ist. - Da könnte es ja sein, dass Jeder ein anderes Ding in seiner Schachtel hätte. Ja, man könnte sich vorstellen, dass sich ein solches Ding fortwährend veränderte. - Aber wenn nun das Wort »Käfer« dieser Leute doch einen Gebrauch hätte? - So wäre er nicht der der Bezeichnung eines Dings. Das Ding in der Schachtel gehört überhaupt nicht zum Sprachspiel; auch nicht einmal als ein *Etwas*: denn die Schachtel könnte auch leer sein. - Nein, durch dieses Ding in der Schachtel kann ›gekürzt werden‹; es hebt sich weg, was immer es ist.

Das heißt: Wenn man die Grammatik des Ausdrucks der Empfindung nach dem Muster von ›Gegenstand und Bezeichnung‹ konstruiert, dann fällt der Gegenstand als irrelevant aus der Betrachtung heraus (PU 293).

Kutschera (ebd. S. 67) wendet zu diesem Gedankenspiel Folgendes ein: Es beruhe darauf, dass die Käfer isolierte Phänomene darstellen, die zu den anderen Phänomenen in keinem Zusammenhang stehen. Das könne man allerdings nicht auf die Gefühle und Empfindungen verallgemeinern und insofern sei der Vergleich schief. Doch ich denke, dass Kutschera den Witz des Beispiels ins Gegenteil umkehrt: Wittgenstein argumentiert eben, dass die Empfindungen keine „isolierten Phänomene“ darstellen wie die Käfer in der Schachtel. Wäre es anders, dann würde nur das private Erlebnis ein Kriterium dafür sein, dass man ein Empfindungswort (den Namen des Käfers) richtig anwendet. Doch dann wäre die Kommunikation mit den anderen kaum möglich, wir würden zu dem ähnlichen

Absurdum kommen, wie in PU 293 beschrieben wird: wir wissen nicht, was die anderen in ihren Schachteln haben, sie können ja auch leer sein. Die Annahme, dass die anderen „das gleiche Ding“ in ihren Schachteln haben wie wir, wäre unbegründet und „unverantwortlich“. Deshalb ist die Interpretation von Empfindungen nach dem Muster „Gegenstand und Bezeichnung“ irreführend. Wittgenstein kritisiert gerade nur diese Interpretationsweise, aber er ist dadurch kein Behaviorist und stellt keine Black-Box-Hypothese der Empfindungen auf: Wittgenstein sagt nicht, dass es keine inneren Vorgänge gibt. Er findet sie aber als ein Kriterium für den Zeichengebrauch ungeeignet. Wie er an anderen Stellen zeigt, müssen die anderen Kriterien mit ins Spiel kommen, damit die Kommunikation über die Empfindungen überhaupt möglich ist, und zwar: wie man auf unsere Empfindungsausdrücke reagiert, wie wir sie gelernt haben, welche Rolle sie in unserer „Lebensform“ spielen u. ä.

## **7. Schluss und Ausblick**

Wir haben einige Schwerpunkte des Empfindungsparadigmas von Wittgenstein diskutiert. Diese Schwerpunkte lassen sich wie folgt zusammenfassen: Die Auffassung, dass man die Bedeutung von Empfindungsausdrücken durch die Konzentration auf eigene Empfindungen lernt, ist irreführend. Die Bedeutung von Empfindungsausdrücken machen nicht nur die Empfindungen aus, sondern sie hängen eng mit der Lebensform der Sprachverwender zusammen. Man lernt diese Bedeutung erstens durch die Symptome und Kriterien, deren Rolle oft kulturgebunden sowie konventionell ist und sich mit der Änderung der Konventionen ändert. Zweitens lernt man die Bedeutung von Empfindungswörtern in bestimmten Handlungszusammenhängen, die natürlichen Ausdrücke der Empfindung werden im Spracherwerb durch die sprachlichen Symbole ersetzt, die ein Teil unterschiedlicher konventioneller Handlungen sind. Die Empfindungssätze haben jedoch genauso wie die natürlichen Empfindungsausdrücke (etwa Stöhnen oder Schreien) keine deskriptive Bedeutung. Die Tatsache, dass wir die Empfindungen der anderen verstehen, ist durch unsere biologische und kulturelle Lebensweise bedingt: unsere Einstellung zu den anderen ist die Einstellung zu einem empfindenden Wesen. Wäre es anders, könnte man sich die Bedeutung von Empfindungswörtern anhand privater Festlegung durch die eigenen Empfindungen einprägen, was durch das Fehlen der Anwendungskriterien zu einem Regress führen würde.

Die Auffassung Wittgensteins, dass die Empfindungssätze wie etwa „Ich habe Zahnschmerzen“ keinen deskriptiven Gehalt haben, wurde jedoch widerlegt: nicht deshalb, weil die Empfindungsausdrücke in Form eines Satzes geäußert werden können, sondern eher deshalb, weil man oft Metaphern oder Metonymie zu Hilfe nimmt, um die eigenen Empfindungen für die anderen „anschaulich“ zu machen.

In Bezug auf das Privatsprachenargument haben wir den verbreiteten Einwand aufgenommen: Wittgensteins Kritik der privaten Sprache zeigt nur, dass man mangels öffentlicher Kontrolle unsicher in Bezug auf seine eigene Sprachverwendung sein wird. Dass es keine private Sprachverwendung geben kann, zeigt somit das Privatsprachenargument nicht. Doch es macht anschaulich, wie tief die Ausdrücke mit der Lebensweise der Sprachverwendung und äußeren Kriterien der Anwendung verbunden sind. Das Empfindungsparadigma im Spätwerk von Wittgenstein ist deshalb auch für die neuere Linguistik richtungweisend. Es liefert viele Argumente dafür, dass wir nicht nur von der sprachlichen „Kodierung“ oder „Manifestation“ der Empfindungen reden, sondern dass wir unsere Augen für die Untersuchung der kulturellen Zusammenhänge des Gebrauchs von Empfindungsausdrücken öffnen.

## Literaturverzeichnis

- Bauer, Joachim (2005): *Warum ich fühle, was du fühlst: intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneurone*. Hamburg: Hoffmann und Campe
- Buchholz, Kai (1998): *Sprachspiel und Semantik. Eine Pragmatische Brücke*. München: Fink
- Hester, Marcus B. (1966): Wittgenstein's Analysis of "I Know I Am In Pain". In: *Southern Journal of Philosophy*, 4:4 p.274-279
- Hunter, J.F.M. (1968): "Forms of Life in Wittgenstein's Philosophical Investigations". In: Klemke (ed.): *Essays on Wittgenstein*, Urbana: University of Illinois Press, pp. 273-97
- List, Elisabeth 1995: „Drei Weisen, vom Körper zu sprechen: Wittgensteins Philosophie der Leiblichkeit in kulturtheoretischer Perspektive“. In: Johannessen, Kjell S./Nordenstam, Tore (Hg.): *Wittgenstein and the philosophy of culture. Proceedings of the 18<sup>th</sup> international Wittgenstein Symposium*. Kirchberg am Wechsel: Hölder-Pichler-Tempsky. S. 162-183
- Kutschera, Franz 1974: *Sprachphilosophie*. München: Fink
- Löbner, Sebastian 2003: *Semantik. Eine Einführung*. Berlin: De Gruyter
- Löbner, Sebastian 2009: Intersubjektivität des Subjektiven. Beiträge zur internationalen Konferenz *Sprache und Emotionen*. Tbilisi
- Malcolm, Norman 1968: „Wittgensteins Philosophische Untersuchungen“. In: Malcolm, Norman (Hg): *Über Ludwig Wittgenstein. Mit Beiträgen von Norman Malcolm, Peter Frederick Strawson, Newton Garver u. Stanley Cavell*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Puhl, Klaus 1993: „Wittgenstein on self-identification“. In: Puhl, Klaus (Hg): *Wittgenstein's philosophy of mathematics. Proceedings of the 15<sup>th</sup> international Wittgenstein Symposium*. Kirchberg am Wechsel: Hölder-Pichler-Tempsky. S. 263-269
- Schmitz, Barbara 2002: *Wittgenstein über Sprache und Empfindung: Eine historische und systematische Darstellung*. Paderborn: Mentis. Univ., Diss.--Freiburg (Breisgau), 2000
- Wittgenstein, Ludwig 1997: *Das Blaue Buch. Eine philosophische Betrachtung (das braune Buch)*. Werkausgabe, B. 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Wittgenstein, Ludwig (1953/2001). *Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Publishing
- Wittgenstein, Ludwig 2001: *Philosophische Untersuchungen*. Kritisch-Genetische Edition. Werkausgabe, B.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Wittgenstein, Ludwig 2005: *Über Gewißheit: Bemerkungen über die Farben, über Gewissheit, Zettel*. Werkausgabe, B. 8. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Abkürzungen: BB=*Das Blaue Buch*. Zitiert nach Wittgenstein (1997)  
PI=*Philosophical Investigations*. Zitiert nach Wittgenstein (1953/2001)  
PU=*Philosophische Untersuchungen*. Zitiert nach Wittgenstein (2001)  
Z=*Zettel*. Zitiert nach Wittgenstein (2005)

*Anschrift des Verfassers*

David Giorgobiani

Staatliche Ivane-Javakishvili Universität Tbilissi

Doktorand der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

**Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179**

E-Mail: [d.giorgobiani@gmail.com](mailto:d.giorgobiani@gmail.com)

# Persuasive Strategie im Pressediskurs am Beispiel der publizistischen Texte von Marion Gräfin Dönhoff

*Nino Gogelia, Tbilissi*

## **Abstract**

Die Massenmedien spielen in unserer Gesellschaft eine besonders wichtige Rolle. Sie können mittels bestimmter Strategien die Rezipienten bzw. die Leser emotionalisieren und sie in bestimmte Gefühlszustände versetzen. Das erreicht man unter anderem auch durch "Techniken" der Persuasion – der Kunst der Überredung. Sie hat im Zeitalter der Massenmedien eine größere Bedeutung als je zuvor.

Die Emotionen zeigen sich aber nicht nur in sprachlichen Ausdrucksformen, sie können auch bei der Textgestaltung und Textrezeption eine entscheidende Funktion erfüllen.

In meinem Beitrag geht es generell um die Frage, wie der Autor/ die Autorin in den publizistischen Texten, die zum Pressediskurs gehören, zur Emotionalisierung des Lesers mittels persuasiver Strategien kommen kann.

Weitere Fragen sind:

- Kann die Überzeugung bestimmte Emotionen im Leser erwecken? Oder kann die Emotion überzeugend sein?

- Durch welche Mittel werden Emotionen den Lesern ans Herz gelegt?

Ich möchte dabei verdeutlichen, welcher Zusammenhang zwischen bestimmten Emotionen und ihren sprachlichen Äusserungen in bestimmten Texten bzw. Textsorten der Publizistik besteht.

Meine empirischen Daten entstammen einiger Beiträge und Aufzeichnungen von Marion Gräfin Dönhoff in der ZEIT.

*Mass media play an important role in our society. By means of special strategies they can emotionalize the recipient and put him into particular emotional states of mind. This can be achieved through "techniques", the art of persuasion. In the age of mass media they are more important than ever.*

*Emotions manifest themselves not only in speech, they can play a great role in text design and text reception.*

*My essay deals with the question, how the reader can be emotionalized by means of persuasive strategies.*

*I depart from the following questions:*

*Can conviction evoke certain emotions in the reader? Or can emotion be convincing?*

*Through what means emotions are instilled in the reader?*

*I would like to point out what the connection between certain emotions and their manifestation in journalistic texts is.*

*The source of my empirical data are articles and reports of countess Marion Dönhoff in the weekly newspaper ZEIT.*

## **Problemstellung**

Für die Weiterentwicklung der linguistischen Diskursanalyse wird in den letzten Jahren auf Medien ein besonderer Bezug genommen. Denn Massenmedien und neue Medien wachsen immer stärker zusammen und gewinnen weiter an Einfluss auf das gesellschaftliche Leben und den Sprachgebrauch und Sprachwandel auch außerhalb dieser Medien.

Über die Massenmedien können sehr viele Menschen erreicht und „überredet“ werden. Die massenmediale Kommunikation, der in der Gesellschaft eine besonders wichtige Rolle zugeteilt wird, kann Prozesse hervorrufen, die die Emotionen der Menschen beeinflussen und bestimmte Gefühlszustände mittels gezielter Emotionalisierungsstrategien aktivieren. Diese Prozesse werden mit Hilfe sprachlicher Strukturen realisiert, die mehr oder weniger intensiv emotional geprägt sind.

Jedes Massenmedium hat seine spezifischen Möglichkeiten und Beschränkungen, Diskurse zu etablieren oder zu entwickeln. Mediendiskurse sind die wichtigsten Bestandteile des gesellschaftlichen Wissens. Sie erforschen aus unterschiedlichen Perspektiven den Zusammenhang von gesellschaftlichem Wissen und (massen)medialen Diskursen.

Sie sind „wegen ihrer gesellschaftlichen Dimension auf Verbreitung und auf Vermittlungsinstanzen angewiesen. Diese Instanzen stellen die Plattformen des sozialen Austauschs, also die Medien, dar. Die Printmedien haben ihre Publika und beeinflussen durch ihre Nutzer die Art der Aneignung der Diskurse“ (Fraas/Klemm 2005: 11).

Im Rahmen des Printmediums „Zeitung“ hat sich ein Diskursstrang herausgebildet, den man als Pressediskurs bezeichnen kann. Man kann über verschiedene Diskurse der Presse oder Pressediskurse sprechen, die durch die Art ihrer medialen Vermittlung geprägt werden. Einerseits manifestieren sie sich als Aussageensembles, in denen auf gesellschaftlicher Ebene ein Thema verhandelt wird, andererseits sind sie aber nur in konkreten massenmedialen Texten zu fassen, die als zu diesem oder jenem Pressediskurs gehörig betrachtet werden können.

Über den Sprachgebrauch in den Medien wird hinreichend geforscht. Die Arbeiten der Sprachforscher von Medientexten umfassen ein breites Spektrum im Bereich „Medienforschung“ und „Medienwirkungsforschung“. Am breitesten werden die Wirkungen ausgewählter Inhalte, wie z.B. Nachrichten, persuasive Kommunikation, Gewaltdarstellungen etc. analysiert. Medieninhalte können sich auf Einstellungen, Meinungen und Verhalten, Emotionen und Stimmungen sowie Wissen und Vorstellungen in der Gesellschaft auswirken, da viele massenmediale Texte nicht nur informationsvermittelnd, sondern auch meinungsbildend und emotionsaktivierend sind.

### **Zum Begriff „Persuasion“**

Die Persuasion erreicht man, indem man die strategischen Kommunikationsverfahren beherrscht, die auf sicheren Erfolg orientiert sind. Nach Schenk ist die Persuasion „der eigentliche Überzeugungsprozess, der vom Kommunikator initiiert ist und dessen Ziel es ist, einen Standpunktwechsel herbeizuführen. Wenn man typische rhetorische Situationen betrachtet, dann ist bei allen Situationen gleich auffallend, dass versucht wird, den anderen zu einer bestimmten Meinung, Haltung oder Verhaltensänderung zu bewegen. Der Redner versucht sein Gegenüber zu überzeugen. Aber es hängt eigentlich vom jeweiligen Kontext ab, ob der kommunikative Vorgang als Überredungsversuch bzw. Überzeugungsarbeit verstanden wird“ (Schenk in: Noelle-Neumann 2002: 408-409).

Die Persuasion bezieht sich allgemein auf Situationen, in denen das Verhalten der zu überredenden Person selbst durch die jeweiligen Botschaften (d. h. Nachrichten, Informationen) modifiziert wird. Die Botschaften können sowohl an die Vernunft als auch an die Gefühle der Personen appellieren, die überredet werden sollen.

Von Persuasion spricht man:

1. Wenn eine neue Einstellung oder Verhaltensweise geformt wird. In diesem Fall haben die persuasiven Botschaften gerade besondere Wirkungskraft, weil die Verhaltensweisen, die durch diese Botschaften vermittelt werden, neuartig sind und nicht auf etablierte

Verhaltensmuster treffen;

2. Wenn bei Individuen bereits vorhandene Ansichten, Einstellungen und Verhaltensweisen verstärkt werden;

3. Wenn die Ansichten, Einstellungen und Verhaltensweisen verändert werden.

Die vorhandenen Verhaltensweisen können aber nur durch geeignete persuasive Botschaften verändert werden. Die persuasiven Botschaften müssen allerdings nicht zwangsläufig zur Einstellungsänderung führen. Das liegt zu einem großen Teil an den "kognitiven Reaktionen" der Rezipienten, die während der Verarbeitung der Botschaften stattfinden, je nach dem, wie die Individuen auf sie reagieren.

Manchmal können die so genannten "Bumerangeffekte" entstehen, denn: "Personen können unterschiedlich motiviert sein, über persuasive Botschaften nachzudenken. Die Rezipienten reagieren zum einen pragmatisch - inwieweit der Standpunkt der Botschaft für sie Vorzüge hat. Zum anderen hängt das Ausmass ihrer Einstellungsänderung von Art und Intensität ihrer kognitiven Möglichkeiten bzw. Reaktionen ab. Deswegen kann die Erinnerung von Elementen der Botschaft nicht automatisch gleichbedeutend mit gelungener Persuasion sein." (Schenk in: Noelle-Neumann 2002: 409-410).

Kosta unterscheidet zwei Formen der Beeinflussung bei der Persuasion: eine a) auf "Überredung" angelegte Form und eine b) auf "Überzeugung" angelegte Form. Die beiden Formen bezeichnen zwei verschiedene Strategien persuasiven Sprechhandels:

1. Die Strategie des Überzeugens gründet auf die Kraft von Argumenten der persuadierenden Person;

2. Die Strategie der Überredung beruht aber auf der subjektiv-emotionalen Argumentation der persuadierenden Person (Kosta 1995: 221).

Laut Beck ist "Überzeugung" der Prozess rhetorischer Kommunikation und führt im Sinne einer gemeinsamen Wahrheitsfindung der Menschen zu einem adäquaten Bewusstsein. Beim "Überzeugen" bleibt der Hörer urteilsfähig und kann logische und praktische Schlussfolgerungen ziehen. "Überreden" führt im Ergebnis zur Ideologisierung des Subjekts, wobei der Prozess gemeinsamer Wahrheitsfindung ausgeschlossen bleibt, weil in den Überredungsgesprächen die Kommunikation nur einseitig abläuft (Beck 1991). Was die Kommunikation auf emotionaler Ebene angeht, so kombinieren sich im Medium von Texten nach der Auffassung von Anz zwei Modelle miteinander: das rhetorische und das erlebnisästhetische.

Nach dem rhetorischen Modell entstehen die Texte, die zum Emotionalisieren des Rezipienten durch die Kombination von zielgerichtet eingesetzten und erlernbaren Techniken bestimmt sind und verfolgen das Ziel, die Einstellung der Rezipienten zu bestimmten Personen oder Sachverhalten und damit auch ihr Verhalten zu beeinflussen.

Dem erlebnisästhetischen Modell zufolge erscheinen die Texte eher spontaner, individueller und wirksamer, weil sie die Emotionen des Autors unbekümmert ausdrücken und daher auch als "natürlicher" und glaubwürdiger wahrgenommen werden. Das zweite Modell schliesst das erste jedoch nicht aus. Beide koexistieren und konkurrieren miteinander (Anz in: Eibl/Engel/Zymner, 2007:221).

Zu den persuasiven Strategien bei der Textgestaltung gehört nach Sandig/Herbig auch das Emotionalisieren. Für den Adressaten der Mitteilung wird die Bewertung sichtbar gemacht, indem sie emotional ausgedrückt wird. Dem emotionalen Argumentieren steht eine ausgesprochen rationale Form gegenüber. Wichtig ist zu beachten, dass die Emotionalisierung bestimmten Regeln und nicht zuletzt auch kulturbedingten Konventionen unterliegt: welche Gefühle in welchen Situationen konventionell werden sollen, hängt entweder mit der Gesprächssituation bei der mündlichen Kommunikation,

oder bei den geschriebenen Texten, einerseits mit der Textsorte, aber andererseits auch mit der Funktion des jeweiligen Textes zusammen (Sandig/Herbig 1994: 64).

Auch Winko macht darauf aufmerksam, "dass Sprache einen Kode bildet, der die Intersubjektivität des verbalen Emotionsausdrucks gewährleistet" (Winko 2003:90).

Mit Bezug auf Theorien von Fiehler, Alfes und Jahr findet Winko, dass die Möglichkeiten, sich sprachlich auf Emotionen zu beziehen, als konventionalisiert gelten können (ebd.).

### **Emotionalisierung des Lesers: Persuasive Strategien in den Artikeln von Marion Gräfin Dönhoff in der ZEIT („Ritt gen Westen“, „Auf nach Berlin“, „Wirklich ein gerechter Krieg?“, „Gemietete Fäuste“)**

Als Textkorpora für die Analyse und die Exemplifikation oben dargestellter Theorieansätze und der Rolle der Emotionsdarstellung als Mittel der persuasiven Strategie dienen folgende publizistische Texte von Marion Gräfin Dönhoff, der berühmten Journalistin und Publizistin, Mitbegründerin der Zeitung ZEIT: „Ritt gen Westen“ (1946), „Auf nach Berlin“ (1956), „Wirklich ein gerechter Krieg“ (1991), „Gemietete Fäuste“ (1962).

Die Wahl der Texte, die das Analysekorpus für unsere Forschung bilden, wurde durch die Person der Autorin und ihre Kraft, das breite Leserpublikum durch eben ihre persuasiven Strategien zu beeinflussen, motiviert. Das Ziel ist, anhand der Auszüge aus verschiedenen Diskursen bzw. Texten zu zeigen, inwiefern die von diesen Texten hervorgerufenen Emotionen überzeugend wirken können und wie man mittels der persuasiven Strategien den Rezipienten emotionalisiert.

Die Persuasion an sich und auch das Emotionalisieren des Rezipienten können sich in den Texten, die konkreter Analyse unterliegen, mehr oder weniger explizit bzw. implizit herausstellen. Die offensichtlich persuasiven sprachlichen Mittel im Sinne der Emotionalisierung sind Verben und Wörter, die die Gefühle explizit benennen:

(1) „Und dann bietet sich mir ein **unfassliches Bild**: Den Berg herauf, uns entgegen, kommen sie gewandert, viele solcher Gestalten, manchmal zwei oder drei, die gemeinsam ziehen und das Los der Landstrasse miteinander teilen, aber meist sind es einzelne, durch den **Krieg** nicht nur der Habe und der Zuflucht beraubt, sondern auch der **tröstlichen** Gemeinschaft vertrauter Menschen. **Grau, elend, abgehärmt** sind ihre Gesichter, voller Spuren **angsterfüllter** Bunkernächte, aber aus ihren Augen ist **die Furcht** längst verschwunden, **stumpfe Hoffnungslosigkeit ist eingezogen**.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946)

(2) „**Krieg ist für die Deutsche ein Trauma**. [...] **Zorn, Angst und Trauer** ergreifen Besitz von jedermann bei der Vorstellung, dass dies alles sich jetzt im Golfkrieg noch einmal wiederholt. Auch weiß man doch, dass **am Feuer eines solchen Krieges jeder sein spezielles Süsschen kochen möchte**, die Ausweitung also nicht aufzuhalten ist.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „**Wirklich ein gerechter Krieg? Der Golfkonflikt – auch ein Konflikt zwischen Moral und Interesse**“, DIE ZEIT, 15.02.1991)

Schon in der Überschrift wird in Form einer rhetorischen Frage mit einer Wortfügung „gerechter Krieg“ und explizit antonymischer Gegenüberstellung „ein Konflikt zwischen Moral und Interesse“ eine Strategie der Ablehnung und negativer Beurteilung des Textreferenten im Initialsatz verwendet.

Lexematische Analyse der Textfragmente (1), (2) zeigt, dass die expliziten sprachlichen Mittel zum Ausdruck von Emotionen solche wie die nominalen Lexeme (Trauma, Angst, Trauer etc.) und emotionsbezeichnende und –ausdrückende Adjektive (unfasslich, tröstlich, abgehärmt etc.) dominant sind.

Nicht weniger wichtig ist jedoch das implizite Emotionalisieren, das nicht durch eindeutige lexikalische Mittel ausgeführt wird, sondern durch komplexere Mittel, z.B.: durch metaphorische Ausdrucksweise und syntaktische Strukturen von Nominalsätzen, syntaktische Parallelismen mit anaphorischen Wortwiederholungen:

(3) „Am 21. Januar hatten wir uns zusammen auf den Weg gemacht, spät am Abend durch einen **von den Ereignissen schon fast überholten Räumungsbefehl alarmiert und von dem immer näher rückenden Lärm des Krieges zur Eile getrieben. In nächtlicher Dunkelheit die Wagen packen, die Scheunentore öffnen, das Vieh losbinden** – das alles **geschah wie im Traum** und war das Werk weniger Stunden.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946).

(4) **“Fremd sind die Flieger am Himmel, fremd das Donnern der Geschütze und fremd das Lärmen der Panzerketten, die an uns vorüberrasseln.** Schritt für Schritt geht es weiter durch die eisigen Schneestürme des Ostens.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946).

Syntaktische Parallelismen (Textfragmente (3), (4)) verstärken den Eindruck der emotionalen Monotonie.

Emotionen zeigen sich aber nicht nur in sprachlichen Ausdrucksformen, sie können auch bei der Textgestaltung und Textrezeption eine entscheidende Funktion erfüllen.

Winko meint, dass einzig deskriptive Emotionswörter („froh“, „ängstlich“ etc.) und die bildlich-metaphorischen Sprachelemente einzelne Emotionen benennen und thematisieren können. Alle anderen sprachlichen Mittel, die die emotionalen Bedeutungen ausdrücken (einschließlich expressiver Emotionswörter), sind nicht in der Lage, spezifische Emotionen zu benennen; sie können sie nur ausdrücken und zeigen an, dass eine Emotion vorliegt. Ob dies bei einer entsprechenden Äußerung tatsächlich vorkommt und um welche Emotion es sich handelt, muss aus dem Kontext erschlossen werden (Winko 2003:104):

(5) **“Wer den Krieg im eigenen Land nicht erlebt hat,** der wird die **Angst** und die untergründigen **Gefühle** der Menschen angesichts des orientalischen **Konflikts** nie verstehen, zumal die **Ratlosigkeit** unserer Regierung die **Unsicherheit** aller noch vergrößert.“

(6) „[...] **zerbombte Städte, Strassen, die sich wie schmale Fußpfade zwischen Gebirgen von Trümmern hindurchwinden, zerstörte Brücken, Kirchen, Bahnhöfe.** Mitte 1946 lag das Durchschnittsgewicht der männlichen Erwachsenen in Hamburg bei 51 Kilogramm.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Wirklich ein gerechter Krieg? Der Golfkonflikt – auch ein Konflikt zwischen Moral und Interesse“, DIE ZEIT, 15.02.1991)

(7) „Aus allen Dörfern, von allen Strassen kommen sie zusammen: Wagen, Pferde, Fußgänger mit Handwagen, Hunderte, Tausende; unablässig strömen sie von Nord und



Süd zur großen Ost-West-Strasse und **kriechen langsam dahin, Tag für Tag**, so als sei der Schritt des Pferdes das Maß der Stunde und aller Zeiten.“

(8) “[...] längst fahren zwei und drei Fahrzeuge nebeneinander und sperren die ganze Breite der Straße. Aber was tut es, sie haben alle den gleichen Weg – **gen Osten fährt keiner mehr. Nur die Gedanken gehen täglich dorthin zurück**, all diese vielen **herrenlosen Gedanken und Träume. Niemand spricht, man sieht keine Tränen und hört nur das Knarren der allmählich trocken werdenden Räder.**“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946)

In den Textfragmenten (5), (6), (7), (8) bedingt der Kontext den starken emotionalen Hintergrund, der auf dem präsuppositionalen Wissen des Rezipienten basiert (gemeint werden die bekannten Ereignisse aus der Geschichte: der Golfkonflikt -Textfragment (5) und der 2. Weltkrieg - Textfragmente (6), (7), (8).

Um den Rezipienten noch stärker zu beeinflussen, wird in den zu analysierenden Texten oft die Strategie angewendet, (intertextuelle) Bezüge zu allgemein bekannten Autoritäten bzw. ihrer Zitation herzustellen:

(9) **„Ist das alles, was übrig blieb von einem Volk, das auszog, die Fleischtöpfe Europas zu erobern? Wie klar und deutlich ist die Antwort zu lesen: „Denn wir haben hier keine bleibende Statt, aber die zukünftige suchen wir.“**

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946)

(10) **“Und dann begann der große Auszug aus dem gelobten Land der Heimat, nicht wie zu Abrahams Zeiten mit der Verheißung „in ein Land, das ich dir zeigen werde“, sondern ohne Ziel und ohne Führung hinaus in die Nacht.“**

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946)

Um den Rezipienten zu überzeugen, bezieht sich die Autorin in den Textfragmenten (9) und (10) auf die Bibel, die für sie als die höchste Instanz über allen Autoritäten steht.

Durch das Referieren auf regelhafte, traditionelle Beziehungen und auf kausale Faktoren ist es möglich, Emotionen im Rezipienten hervorzurufen und ihn selbst auch zu überzeugen:

(11) **„Wie eigentlich steht es mit der Moral in der Politik? Feststehende Gesetze, nach denen man sich richten kann, gibt es nicht. Jeder Fall ist anders und muss für sich beurteilt werden. Ganz generell lässt sich nur soviel sagen: *Politik ohne Moral endet geradewegs in Opportunismus. Macht ohne Moral verfängt sich in den Interessen und Ideologien.*“**

(Marion Gräfin Dönhoff, „Wirklich ein gerechter Krieg? Der Golfkonflikt – auch ein Konflikt zwischen Moral und Interesse“, DIE ZEIT, 15.02.1991)

Indem rhetorische Fragen in Form der unmittelbaren Anrede an den Rezipienten gerichtet werden, erfolgt eine unmittelbare Anknüpfung an ihre Gefühle, durch welche der Eindruck der emotionalen Authentizität verstärkt und der Überzeugungseffekt der persuasiven Strategie objektiviert wird:

(12) **„Berlin wartet auf uns. Worauf warten wir? Etwa darauf, dass uns Berlin als neu erstandene Hauptstadt eines Tages in den Schoss fällt? Geschicht jetzt, da die**

politische Entwicklung in eine neue Phase einzutreten scheint, nichts, so kann es leicht sein, dass wir später einmal feststellen müssen:“ **Nie waren wir einer Verwirklichung unserer Hoffnungen näher als damals.**“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Auf nach Berlin!“, DIE ZEIT, 11.10.1956)

(13) „Unser Korrespondent schreibt aus Berlin: „**Wer bisher glaubte, die Schutzmächte verteidigten in der geteilten Stadt nicht nur ihre eigenen Fahnen, sondern in erster Linie die Berliner, vermeint heute, eines anderen belehrt worden zu sein.**“ Und er fügt hinzu: „**Das sechzig Minuten dauernde Sterben des PETER FECHTER hat die Atmosphäre dieser Stadt verwandelt.**“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Gemietete Fäuste“, DIE ZEIT, 24.08.1962)

Somit entsteht eine Identifikationsmöglichkeit für die Rezipienten, die durch keinen argumentativen Kommentar eingeschränkt wird.

Die persuasive Atmosphäre kann man auch über Analogien präsentieren. Im Textfragment (14) wird die persuasive Strategie durch die Auseinandersetzung mit vergleichbaren Referenzbezügen aus verschiedenen Texten mit unterschiedlichen sprachlich-stilistischen Mitteln realisiert, indem die rhetorische Frage hier implizit auf die Emotionalisierung des vorgeführten Abschnitts hinweist:

(14) „Kuwait scheint ein exemplarischer Fall, weil der Anlass, Saddams Überfall, ein höchst krimineller Akt war. **Im Gegensatz dazu war der Fall Libyen**, das von Reagan mit einer Strafexpedition überzogen wurde, weil der Verdacht bestand, Ghaddafi werde in Zukunft neue Terrorakte begehen, moralisch nicht sehr überzeugend. **Und Panama?** Dort starteten die Amerikaner ein unverhältnismäßig großes, militärisches Unternehmen, um einen Mann zu fangen: Noriega, der während vieler Jahre und bis kurz zuvor gegen ein hohes Salär dem CIA gedient hatte. Es war eine Aktion, bei der etwa tausend Leute umkamen – die Mehrzahl von ihnen Zivilisten.“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Wirklich ein gerechter Krieg? Der Golfkonflikt – auch ein Konflikt zwischen Moral und Interesse“, DIE ZEIT, 15.02.1991)

Im Prozess der Verwirklichung der persuasiven Strategie ist nicht nur die inhaltliche Seite wichtig, die auf einzelne Affekte und ihrer Funktion beruht, sondern auch die andere Seite – die Seite der stilistischen Gestaltung der Emotionen, mit der die Affekte ausgedrückt werden können. Das ist möglich mit Hilfe der rhetorischen Figuren und mit den Techniken der effektiven Textgestaltung (Plett 1979: 5).

Im Textkorpus, das bereits untersucht worden ist, werden durch den gezielten Einsatz der rhetorischen Figuren und der effektiven Techniken der Textgestaltung bestimmte Inhalte durch stilistische Mittel hervorgehoben, z.B.:

1. Durch die Metaphern:

- **herrenlose Gedanken und Träume**

(Textfragment 8)

- **stumpfe Hoffnungslosigkeit**

(Textfragment 1)

(15)“Eis und Schnee zurücklassend, ziehen wir mit dem **aufblühenden Frühling** durch das Schaumburger Land; und nun **ist** auch langsam **der Strom der wandernden Flüchtlinge verebbt** und irgendwo **in neue Häfen** und enge Stätten der Zuflucht **eingemündet.**“

(Marion Gräfin Dönhoff, „Ritt gen Westen“, DIE ZEIT, 21.03.1946)

2. durch rhetorische Fragen:

- **Ist das alles, was übrig blieb von einem Volk, das auszog die Fleischöpfe Europas zu erobern?**

(Textfragment 9)

- **Worauf warten wir? Etwa darauf, dass uns Berlin als neu erstandene Hauptstadt eines Tages in den Schoss fällt?**

(Textfragment 12)

- **Wirklich ein gerechter Krieg?**

(Überschrift des Artikels von Marion Gräfin Dönhoff vom 15.02.1991 in der ZEIT)

3. Durch Phraseologismen:

- **sein Süppchen am Feuer anderer kochen**

(Textfragment 2)

### **Zusammenfassung**

Anhand von exemplarischen Analysen der vorhandenen Datenkorpora wird deutlich, durch welche Strukturen und welche sprachlichen und textstilistischen Mittel in publizistischen Texten von Marion Gräfin Dönhoff Emotionen ausgedrückt werden können. Bei der Realisierung der persuasiven Strategien im zu analysierenden Textkorpus ist die mitwirkende Rolle der Mittel der Emotionalisierung besonders hervorzuheben.

Die Betonung der emotionalen Aspekte eines bestimmten Sachverhalts löst in der Regel Gefühlsregungen, d.h. emotionale Zustände von kurzer Dauer aus, die mit der Textrezeption simultan sind und der Herausbildung der emotionalen (positiven oder negativen) Grundhaltung beitragen.

Die Autorin (als Textproduzentin) benutzt verschiedene Techniken der Textgestaltung auf solche Weise, dass man sie mit einem Feinmechaniker vergleichen könnte. Sie weiß ganz genau, welche emotionalen Komponenten bei der Verwirklichung der persuasiven Strategie mitwirken; sie weiß, den Leser mittels der Strategie der textuellen Emotionsdarstellung in Richtung der gewünschten Denkweise zu beeinflussen.

Die Emotionen, die in den vorgeführten Textabschnitten durch Persuasion hervorgerufen werden, sind in bestimmte Diskurszusammenhänge eingebettet. Der Artikel „Ritt gen Westen“, der 1946 veröffentlicht wurde und der zu einem der ersten Beiträge von Marion Gräfin Dönhoff in der ZEIT zählt, kann als dem narrativen Diskurs und dem Erinnerungsdiskurs zugehörend betrachtet werden. In den Artikeln „Auf nach Berlin“, „Wirklich ein gerechter Krieg?“, „Gemietete Fäuste“ sind Elemente eines ethisch-politischen Diskurses zu erkennen. Diese Diskurse lassen sich einem kommunikativen Gesellschaftsbereich, einer Diskursebene zuordnen, die man generell als sozio-funktionalen Diskurs bezeichnen kann.

### **Literaturverzeichnis**

Anz, Thomas 2007: Kulturtechniken der Emotionalisierung. Beobachtungen, Reflexionen und Vorschläge zur literaturwissenschaftlichen Gefühlsforschung. In: Eibl, Karl / Mellmann, Katja / Zymner, Rüdiger (Hrsg.): *Im Rücken der Kulturen*. Paderborn: Mentis Verlag

Beck, Michael 1991: „*Rhetorische Kommunikation*“ oder „*Agitation und Propaganda*“. *Zu Funktionen der Rhetorik in der DDR. Eine sprachwissenschaftliche Untersuchung*.

Röhrig: St.Ingbert

Fraas, Claudia / Klemm, Michael (Hg.) 2005: *Mediendiskurse. Bestandaufnahme und Perspektiven*. Frankfurt a. M. u.a.: Lang

Kosta, Peter 1995: Zur semantischen Struktur und illokutionären Kraft persuasiver Sprechakte. In: Girke, Wolfgang (Hrsg.): *Slavistische Linguistik. Referate des XXI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens*. Mainz 26.-29.9.1995

Plett, Heinrich 1979: *Einführung in die rhetorische Textanalyse*. Hamburg: Helmut BuskeVerlag

Sandig, Barbara / Herbig, Albert F. 1994: „Das kann doch wohl nur ein Witz sein“. Bewerten, Argumentieren und Emotionalisieren im Rahmen persuasiver Strategien. In: Miolanan, Markus / Tiittula, Liisa (Hrsg): *Überredung in der Presse*. Berlin, New York: de Gruyter

Schenk, Michael 2002: Persuasion. In: Noelle-Neumann, Elisabeth / Schulz, Winfried / Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Publizistik. Massenkommunikation*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag

Winko, Simone 2003: *Kodierte Gefühle, Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900*. Berlin: Erich Schmidt Verlag

## **Quellen**

Dönhoff, Marion Gräfin 1963: Auf nach Berlin. Gemietete Fäuste. In: *Die Bundesrepublik in der Ära Adenauer. Kritik und Perspektiven*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH

Dönhoff, Marion Gräfin 2002: *Was mir wichtig war. Letzte Aufzeichnungen und Gespräche*. Berlin: Siedler Verlag

Schwarzer, Alice 1997: *Marion Dönhoff. Ein widerständiges Leben*. Köln: Kiepenheuer & Witsch

*Anschrift der Verfasserin*

Nino Gogelia

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi  
Doktorandin der Abteilung für Deutsche Philologie  
der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Univrtsitätsgebeude 5,

Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail Adresse: [ninoebi66@yahoo.de](mailto:ninoebi66@yahoo.de)

# HimmelHerrgottSakrament! Gopfridstutz! und Sacklzement! Vom Fluchen und Schimpfen – Malediktologische Beobachtungen

*Ernest W.B. Hess-Lüttich, Bern/ Stellenbosch*

- 0 Vorbemerkung
- 1 Malediktologie – vom Fluchen und Schimpfen
- 2 Aus der Geschichte des Fluchens
- 3 Der Fluch und die Fluchenden
- 4 Zur Linguistik des Fluchens
- 5 Eidgenössisches Fluchen
- 6 Literatur

his paper is on *Swearing* – with special reference to swearing in the German speaking part of Switzerland as a to date barely examined way of expression of a very special Swiss sense of humour. It allows spontaneous anger to turn into laughter, which is both relaxing and face keeping. The medium is the dialect. While swearing in standard language may be potentially face threatening, the dialect may ease emotional stress and lead into verbal play. This diminishes the verbal aggression and leaves room for communicative repair strategies. Among the questions dealt with are: Which forms and functions of swearing can be differentiated? Are there class- and gender-specific ways of swearing? Which are the lexical repertoires and phraseological traditions made use of by someone who is swearing? What is the difference between swearing, reviling, and insult? How can the meanest effects be achieved? But before these questions are answered, philological examination proper asks for some terminological clarification and historical background to be filled. Therefore, the paper follows the outline given above: (i) maledictology – on swearing and reviling, (ii) from the history of swearing, (iii) the setting of swearing, (iv) linguistics of swearing, (v) Swiss German ways of swearing.

## **Vorbemerkung**

In einem so zivilisierten Land wie der Schweiz flucht man nicht. Und wenn doch, versteht es niemand. Was die Eingeborenen besonders amüsiert. Es handelt sich um eine eigenartige und noch kaum systematisch untersuchte Facette des speziell schweizerischen Humors, der spontanen Ingrimms ins Lachen münden läßt und damit zugleich spannungslösend und beziehungspflegend wirkt. Das Medium ist der Dialekt; wo Standardsprache den Adressaten potentiell verletzt, löst der Dialekt emotionalen Druck im Fluche auf und gleitet über ins Spiel. Das lindert die Bosheit und wahrt das Gesicht, das mildert die verbale Aggression und läßt kommunikative Spielräume offen. Welche Formen und Funktionen des Fluchens lassen sich unterscheiden? Gibt es schicht- und genderspezifische Arten des Fluchens? Aus welchen lexikalischen Repertoires und phraseologischen Traditionen schöpft der Fluchende? Wie sichert er die Grenze zu Beschimpfung und Beleidigung? Wie erzielt er im Falle ihrer gewollten Überschreitung die gemeinsten Wirkungen? Der Suche nach vorläufigen Antworten auf solche Fragen gelten die folgenden Beobachtungen. Dies bedarf freilich gemäß gehöriger philologischer Übung der begriffssystematischen und historischen Einbettung.

## **1. Malediktologie – vom Fluchen und Schimpfen**

Fluchen, Schimpfen, Lästern, Schmähen, Beleidigen, Beschimpfen, Verleumden, Verwünschen, Verspotten, Klatschen und weitere Abarten 'bösen Redens' sind Gegenstand der

*Malediktologie*, eines noch jüngeren Zweiges der Psycholinguistik, der sich im Spannungsfeld von Sprachgebrauch und Emotion besonders den gemeinen ('fiesen') Formen 'gemeiner Rede' (i.S.v. Alltagssprache) zugewandt hat. Ein solches Interesse galt in der Zunft lange als verpönt, vermutlich weil die Zucht der Disziplin wohlherzogene Forscher nicht in den Mund nehmen ließ, was zwischen einander übelwollenden Menschen (sprachlich) so alles ausgetauscht zu werden pflegt. Mit dem zunehmenden Interesse an der empirischen Wirklichkeit alltäglicher Rede gerieten jedoch auch manche ihrer weniger irenischen Sonderformen vor die Linse der Linguisten, und seit sich ihnen mit der vor drei Dekaden (1977 von Reinhold Aman) begründeten Fachzeitschrift *Maledicta* dafür gar ein eigenes Forum bietet, brechen die Dämme des Anstands und geben den Blick frei auf vermintes Terrain.

Es hier angemessen auszumessen ist das Feld zu weit und sind die Abgründe zu tief. Begrenzen wir unser Sichtfeld also auf einen kleinen Ausschnitt, die Phänomenologie des profanen *Fluchens*, und sehen schon ab von dessen Unterarten, wie dem *Verfluchen*, jenem Rudiment "magischer Vorstellungen" (Ermen 1996: 29), nach denen man dereinst den anderen verwünschen zu können hoffte durchs bloße Wort, aber auch vom (religiös inspirierten) *Fluche* im engeren Sinne, der Sakrilegien mißachtet und Blasphemien nicht scheut, der Tabus bricht und sprachliche Ächtungen exekutiert und dabei auf aktive Mitwirkung von Göttern und Dämonen setzt.

Das Wortfeld *Fluch* ist im Wandel der Zeit vielfältig parzelliert bis zur Unübersichtlichkeit. Merkwürdigerweise wurde die differenzierte Vielfalt des davon Bezeichneten aber von der Forschung weitgehend ignoriert (im Unterschied zu zensierenden Institutionen wie Kirche und Staat, die sich dem Gegenstand, natürlich in bester erzieherischer Absicht, jahrhundertlang mit Hingabe widmeten, wenn auch vergeblich). Erst seit man vor einigen Jahren das Verhältnis von Sprache und Emotion empirisch genauer zu betrachten begann, galt auch das 'böse Reden' wie das Fluchen als legitimes Forschungsobjekt im Interferenzfeld von Linguistik und Psychologie.<sup>1</sup> Zwar gab es schon lange regionale Schimpfwortsammlungen, die aber meist als Kuriosa abgelegt wurden. Erst nach einigen gründlicheren Studien im angelsächsischen Raum (cf. Hughes 1991; Jay 1992; Montagu 2001) gewinnt das neue malediktologische Feld schnell Kontur – vor allem durch die einschlägig Interessierte vernetzenden Initiativen des unermüdlichen Sammlers Reinhold Aman ([15.02.09]: <http://www.sonic.net/maledicta/>). Im engeren Bezirk der Germanistik dagegen vermag Ilse Ermen (1996) nach kurzem Rundblick allenfalls einige ältere Arbeiten zu nah verwandten Themen wie *Beschimpfen* und *Beleidigen* auszumachen, die freilich ihrem Interesse am *Fluchen* nicht gerecht würden.<sup>2</sup> Die Frage, wie der Deutsche oder hier vor allem der Deutschschweizer als solcher fluchend sich äußert, lag bislang außerhalb des Horizonts wissenschaftlichen Interesses. Lüften wir also kurz den Mantel des Schweigens in der Zunft und werfen zunächst einen Blick zurück.

---

<sup>1</sup> Zu verwandten Formen in der Literatur, z.B. zum Gerücht (bei Sheridan) oder zur Herabsetzung und Entblößung (bei Thümmel), zum Klatsch (bei Fontane) oder zum Lästern (bei Capote), zur üblen Nachrede (bei Kafka) oder zum Streiten (bei Büchner) cf. Hess-Lüttich 1982 ("Maxims of Malice"); id. 1980 ("Degradation und Découverte"); id. 2002 ("Evil Tongues"); id. 2003 ("Rhetorik der Nach-Rede"); id. 2006 ("Understanding misunderstanding"); id. 2007 ("Streit in *Dantons Tod*").

<sup>2</sup> Zu Beleidigungen cf. jetzt Meier 2007 mit zahlreichen Belegen und nützlichen Hinweisen zur jüngeren Sekundärliteratur. Die folgenden Beobachtungen stützen sich indes auf helvetisches Material, das mir von Sabine Fux im Rahmen ihrer Lizentiatsarbeit (Bern 2005) dankenswerterweise zusammengestellt wurde.

## 2. Aus der Geschichte des Fluchens

Eine Sprachgeschichte des Fluchens liegt für den deutschen Sprachraum bislang nicht vor. Die Ursprünge liegen im Dunkel magischer Beschwörung höherer Mächte, Sprachgebrauch im Zeichen emotional-religiös aufgeladener Furcht im Bunde mit Zauber, Eid und Bann. Das Verb leitet sich aus der begleitenden Geste ab, aus dem sich mit der Hand auf die Brust schlagen (ahd. *fluohhon*), der verzweifelt-händeringenden Klage (ae. *flocan*), ringend mit Gott und Göttern und fremden Gewalten. Der Fluch konnte körperlich niederdrücken, und es gab, wie Plinius d.Ä. notiert, "keinen, der sich nicht fürchtet[e], durch furchtbare Verwünschungen gebannt zu werden."<sup>31</sup> Der Angst des Verfluchten entsprach die des Fluchenden, sei es vor dem Zorn der Götter, sei es vor Entdeckung seiner Verwünschung durch den Verwünschten, weshalb er sein Übelwollen sicherheitshalber und zwecks nachhaltigerer Wirkung zuweilen versteckten Bleitafeln einritzte [Abb. 1]. Diese griechischen 'Fluchtafeln' zählen heute zu den ältesten Quellen antiken Fluchens, das bald auch im Alltag sich ausbreitet und im römischen Ritual böse verletzenden Sprachkampfs frühe Vorformen des *Flaming*, *Trolling* oder *Dissing* heutiger Chatter und HipHopper ausbildet, diesem freilich an rhetorischem Raffinement ätzender Treffgenauigkeit meist weit überlegen.



Abb. 1: Altgriechische Fluchtafel (aus Gager 1992: 16)

Weiter nördlich zeugen Runensteine von nicht weniger gemeiner Verwundungslust durch Sprache, in alt nordischen Sagas, wie z.B. in der *Droplaugarsona Saga*, finden sich Belege zuhauf (cf. Kiener 1983: 217; Hughes 1991: 48 f.). Vom Ursprung des Fluchens aus der

<sup>3</sup> "The behavior of certain Arabs who, when cursed, ducked their heads or fell flat on the ground in order to avoid direct hit" (Montagu 2001: 8); das Plinius-Wort hier zit. n. Brodersen 2001: 68).

Angst und dem Bestreben, sich vor dem Unbekannten zu wappnen, zeugt auch die Fülle der zu allen Zeiten im Deutschen verbreiteten xenophobischen Formeln, mittels derer man den Fremden oder das Fremde zu bannen und sich der Geborgenheit in der eigenen, vertrauten Gruppe zu versichern suchte. Erst im Mittelalter wird hier (nach antikem bzw. christlichen Vorbild) so etwas wie ein Ethos der Alltagsrede entwickelt. Anstandstraktate und Predigerhandbücher sortieren bereits die Formen des Fluchs, des falschen Schwurs, des Meineids, der Gotteslästerung, der üblen Nachrede, der höhnischen Spottrede usw. zu Katalogen der "Zungensünden", wie sie z.B. der Lyoneser Dominikanermönch Peraldus schon vor 1250 in seiner *Summa de vitiis et virtutibus* geißelt, indem er seine Darstellung der sieben Todsünden durch das Kapitel "de peccato linguae" ergänzt (cf. Lindorfer 2001). Mit der Ächtung verbaler Verfehlungen ging die Entwicklung dafür geeigneter Sanktionen einher, und da die religiösen Fluchwörter (wegen des stets drohenden Blasphemieverdachts) als die verwerflichsten galten, konnten sie einerseits besonders wirkungsvoll provozieren, mußten aber andererseits abgemildert, verfremdet oder verhüllt werden, um den drohenden Sanktionen zu entgehen. So wurden besonders im katholisch-pfiffigen Süden einerseits milde Phraseolexeme wie *Um Gottes Willen*, *Jessasmariaundjosef* oder *Heilige Maria Muttergottes* profanisiert, andererseits phonetisch abgewandelte Substitutionen latent blasphemischer Flüche à la *Gott verdammmich!* oder *Himmelherrgottsakrament!* durch Dialektformeln wie *Gopfertoori*, *Gottverdangelhammer nomol* bzw. *Sapperment*, *Zapperlot*, *Sacklzement* usw. euphemisiert und damit gesellschaftsfähig. Der Kirchenstreit heizte dann die verbale Wut offenbar so richtig an, denn der Fluchwortschatz expandiert in dieser Zeit gewaltig.

Die sprachliche Verrohung rief Gegenbewegungen auf den Plan, Sprachpflegevereine, Kulturkommissionen und – den Gesetzgeber. Inzwischen durfte der überführte Zungensünder zwar seine Zunge behalten, mußte aber empfindliche Geldbußen gewärtigen. Das tat freilich dem zügigen Ausbau lexikalisch degradierender Repertoires keinerlei Abbruch, eher im Gegenteil, wer oder was immer irgendwie anders war oder von der eigenen Norm abwich, wurde hämisch benannt, was indes von den Gerichten weniger streng geahndet ward als wenn es den Nachbarn traf oder den Pfarrer.<sup>41</sup> Heute haben sich die Gewichte etwas verschoben: Blasphemie-Vorwürfe werden allenfalls noch in Bayern erhoben, wenn eine Comic-Serie für Kinder und sonstwie Kindliche im Fernsehen den Papst verulkt; Majestätsbeleidigungen werden, mangels Majestät, auch nicht mehr verfolgt; wer jemanden *Hexe* oder *Teufel* titulierte, muß nicht wie noch zur Zeit der Reformation mit empfindlicher Bestrafung rechnen; selbst die rüden Sprüche in den Songs der Rapper über Schwule und andere Minderheiten zeitigen allenfalls bei einigen Glossenschreibern ein indigniertes Heben der Augenbraue in den besseren Gazetten. Sanktioniert werden, wie zu allen Zeiten, die jeweils 'wunden Punkte' einer Gesellschaft. Bei rassistischen, faschistischen und antisemitischen Ausfällen wird genauer hingehört als ehemals. Aber noch heute gilt z.B. im Land der Eidgenossen, daß nach Art. 177 Schweizer Strafgesetzbuch "mit Gefängnis bis zu drei Monaten oder Busse" zu bestrafen sei, wer "einen anderen durch Wort, Schrift, Bild, Gebärde oder durch Beschimpfung in seiner Ehre angreift" (StGB 2000: 65). Wenn es freilich die Ehre der Muslime betrifft, kann das leicht – wie die Karikaturen des Propheten in der dänischen Zeitung *Jyllands-Posten* – wieder wie im Mittelalter zu Mord und Totschlag führen (cf. Hess-Lüttich 2009 [im Druck]).

---

<sup>4</sup> Zu einschlägigen Gerichtsurteilen aus dem 18. Jahrhundert cf. Roth 2000.



### 3. Der Fluch und die Fluchenden

Die Redekonstellation *Fluchen* ist strukturell von überschaubarer Komplexität, phänomenologisch indes von unendlicher Vielfalt und Fülle. Anlaß, Gegenstand und Ziel des Fluchens, der Verwünschung und Beschimpfung variieren historisch beträchtlich, aber meist sind soziologische Gegensätze oder ethnographische Asymmetrien im Spiel. Das irgendwie Andersartige und von einem selbst Abweichende wird leicht zum Objekt der Schmähung. Ganze Opferkataloge wurden zusammengestellt (z.B. Lötscher 1993) und die lexikalischen Repertoires sortiert, aus denen Fluchende sich gern bedienen. Besonders die mit Tiernamen (*Affetötz*, *Geierwade*) semantisch gekoppelten Stereotypen sind hier aufschlußreich für historische, interkulturelle und soziosemantische Vergleichsstudien (cf. Schmauks 2008). Ursprünglich der magischen Anrufung entstammend, dann (etwa bis zur Reformationszeit) dem Dämonischen beigeordnet, diente die 'tierische' Beschimpfung schon in der Frühen Neuzeit der enthumanisierenden Herabsetzung des konkreten Anderen, aber das Arsenal wurde schnell erweitert auf Formen der Sachschelte und des nicht personbezogenen Fluchens sowie auf Bildbereiche der Religion, Sexualität und Skatologie.

Ein heute im Deutschen so geläufiges Fluchwort wie *Au Scheiße!* (oder im Englischen wie *shit!* und *fuck!*) paßt praktisch immer, wenn etwas einem nicht paßt. Die Verwünschung im engeren Sinne zielt demgegenüber stets auf Zukünftiges, das man jemandem wünscht, Tod und Teufel etwa, Hölle und Verderben, Gebrechen aller Art, nichts Gutes jedenfalls. Die ehemals als blasphemisches Sprachdelikt geahndete Verunglimpfung dagegen gilt im Zeichen progredienter Profanisierung als eher harmlos, zumal seit der mit Erleichterung aufgenommenen Entwarnung eines Basler Linguisten: "Wenn man ausruft: *Häilige Bimbam* oder *Häilige Schtroohsack!*, dann steckt dahinter gewiss kein Heiliger namens Bimbam oder Schtroohsack, der angerufen wird" (Lötscher 1993: 160). Diese Gewißheit kann natürlich auch schnell wieder ins Wanken geraten, wenn die von manchen Medien heute beobachtete (und z.T. betriebene) Re-Religiosierung und Infantilisierung der Gesellschaft weiter voranschreitet. Dann gewinnen möglicherweise auch jene Fluchwörter und Bannsprüche ihr ursprüngliches magisches Potential zurück, die pragmalinguistisch eigentlich längst als historische Sprechakttypen gebucht waren (cf. Ermen 1996: 44) oder, andernorts, ethnolinguistisch im Zusammenhang mit Ritual, Tabu und Voodoo untersucht werden (cf. Kiener 1983: 220 ff.).

Aus seinen transkulturellen Beobachtungen zur "Psychologie der verbalen Aggression" hat Kiener (ibid.: 234 ff.) eine Unterscheidung "der Menschheit" in verschiedene "Fluchertypen" abgeleitet. Bei usuellen Zwangsfluchern etwa haben sich Fluchwörter und Fluchanlässe zu 'sekundären Interjektionen' (i.S.v. Kainz) verkettet, die insoweit ungefährlich sind als sie nicht klinisch auffällig werden (wie in der Koproliale beim Tourette-Syndrom). Beim zweiten Typ entläßt blinder Zorn sich in blasphemisch-sexuell geladenen Schmähketten differenziertester Variation, ein idealer Partner für den Malediktologen. Beim dritten Typ scheint der (!) Fluchende sich seiner Männlichkeit in dem Maße unsicher, in dem er eben dadurch sich als echter Kerl und harter Bursche zu profilieren sucht, heute vor allem unter Gangsta-Rappern, Pogo-Rockern und schädelrasierten *Dumpfbacken* noch verbreitet.

Das Fluchlexikon wird mit dem Spracherwerb im frühen Kindesalter erlernt (von den Eltern und den *peers* der Gleichaltrigen) und ist im Greisenalter selbst dann noch präsent, wenn andere sprachliche Fähigkeiten langsam verlöschen. Die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sind dabei nach wie vor strittig: die Feministische Linguistik schwankt

noch, ob sie eher jenen Befunden vertrauen soll, die Frauen eine niedrigere Fluchfrequenz bescheinigen als Männern (als Indiz ihrer sozialen Überlegenheit), oder jenen, nach denen Frauen mindestens so gern, oft und obszön fluchen wie Männer (als Zeichen ihrer Emanzipation).<sup>51</sup> Warum indes bei beiden Geschlechtern die degradierenden Bezeichnungen für Homosexuelle in jüngster Zeit wieder stark ansteigen und sich z.B. in *Rap Songs* zunehmender Beliebtheit erfreuen, ist in den *Gender Studies* noch ungeklärt (ein hypothetisch vermuteter statistischer Zusammenhang mit niedrigen Intelligenzquotienten und hohen Religiositätsgraden harrt noch empirischer Prüfung).<sup>62</sup>

Demgegenüber schien die direkte Proportionalität von hoher Fluchfrequenz und niedrigem Sozialstatus bislang gesichert, aber selbst dieser Befund gerät durch neue Studien ins Wanken, die sich das Fluchen unter Akademikern, besonders Chirurgen, Finanzmanagern und Politikern vorgenommen haben (cf. Jay 2000; Krause-Plonka 2000; Friemel 2003). Inwieweit mit der sprachlichen Verrohung eine der Sitten allgemein einhergehe, ist zwischen Soziolinguisten und Sprachpflegern noch umstritten: während die einen (also die Soziolinguisten, Jugendsprachforscher, Subkultur-Semiotiker) die sprachliche Kreativität und Innovativität registrieren, mit der im Internet fleißig Schimpf- und Fluchwörter kompiliert werden (s. "Der Schimpfwortgenerator", "Fluchen in fremden Sprachen", "Fluchen auf Berndeutsch" u.ä. Websites), sehen die anderen (also die Sprachpfleger und – heger, die Sprachkritiker und Sprachglossenverfasser) die letzten Reste von Anstand und Etikette verglühen im Abendschein versinkender Sprachkultur.

Psycholinguisten fragen dagegen eher, warum Menschen überhaupt (und angeblich immer häufiger) fluchen, wenn gleichzeitig immer seltener direkte Folgen von Verwünschungen beobachtet werden (mit Ausnahme des Voodoo-Zaubers, aber dessen Wirkung stößt 'im Westen' auch auf verbreitete Skepsis). Fluchen diene der Entladungserleichterung im Frustrations-Stress und der Wiedergewinnung psychischer Balance bei Aufwallungen negativer Emotionen. Deren Palette ist leider ziemlich groß, entsprechend breit ist das Spektrum affektiver Kontrollverluste im bösen Sprechen ("bad language", wie Andersson & Trudgill 1990 die Einzelphänomene zusammenfassen). Positiv daran sei immerhin das Substitut physischer Gewalt durch deren verbales Komplement. Das Tröstliche der Hypothese wird allerdings etwas geschmälert durch die neueren Befunde zur verbalen 'Gewalt' in den Medien, im *Action Film* oder in den Computer-Videos, auch in den Talkshows des Fernsehens (Luginbühl 1999), und wenn den Kids im Alltag erst die Worte fehlen, ist der Schritt vom Fluchwort zum Faustschlag oft schnell getan.

Wie die Umleitung aggressiver Emotion in das Ventil der Verbalität neurologisch-biochemisch genau funktioniert, beschäftigt auch die Neurolinguisten, die sich fragen, inwieweit solche Prozesse dem 'freien Willen' des Individuums unterliegen, das, vom Gefühl übermannt, 'nicht anders kann' als fluchen. Das wiederum ruft die Philosophen auf den Plan und natürlich, unvermeidlich, die Theologen – aber so weit wollen wir der Debatte hier nicht in ihre transdisziplinären Verästelungen folgen. Bleiben wir lieber bei unserem linguistischen Leisten und tragen einige vorläufige Beobachtungen zur Grammatik des Fluchens zusammen, dessen Sprechakte und Diskursformen als vor allem durch ihren Wunschcharakter geprägt gelten, was sich (im Deutschen) etwa in nicht-indikativischen Modi wie Optativ, Imperativ, Konjunktiv, Konditional oder in bestimmten

---

<sup>5</sup> Cf. hierzu vor allem das 10. Kapitel ("Sexuality in Swearing") in der Sozialgeschichte des Fluchens von Geoffrey Hughes (1991: 206 ff.) mit zahlreichen Belegen zur geschlechtsspezifischen Entwicklung von Fluchwörtern.

<sup>6</sup> Die bislang umfassendste Sammlung von spezifischen Bezeichnungen für Homosexuelle im Deutschen hat m.W. Jody Skinner angelegt: s. Skinner 1997 und id. 1999 (2 vols.).

Modalverben und Modalpartikeln niederschlage (Ermen 1996: 45).

#### 4. Zur Linguistik des Fluchens

Die linguistische Vielfalt faktischen Fluchens im Deutschen ist immens. Phonetisch wurde z.B. eine signifikante Häufung von hellen Vokalen, Zisch- und Verschlusslauten gezählt (cf. Friemel 2003). Auch die starken Stroneme (mit ihren graphemischen Äquivalenten in Majuskel, Reduplikation und Interpunktion) fügen sich passend ins Bild (*du verDAMMtes Aaarschloch!!*). Morphologisch kommen Fluchwörter in den verschiedensten grammatischen Strukturen vor, als Satzergänzungen, Satzkonstituenten oder Morpheme in der Funktion von Affixen (Präfix, Infix, Suffix) oder Komposita (cf. Andersson & Trudgill 1990: 62 f.). Syntaktisch entgleisen die Sätze nicht selten ins Anakoluth oder stülpen sich auf zu parataktischen Reihungen repetitiver Phrasmen (*fahr zur Hölle!*) oder stereotyper Phraseolexeme (*Himmelherrgottverdammich, Kruzifixkreuzsakrament!*).

Semantisch schöpft die Fluchrede aus kulturell je negativ geladenen Domänen des Tabus, der (normativ) abweichenden Sexualität, der schamgeschützten Körperzonen, der 'höheren' Gewalt des Numinosen, des niederen Tierreichs. Die Metapher unterliegt keiner Rechenschaftspflicht durch Wahrheitsprüfung: die Anrede *Bastard* oder *Hurensohn* fragt nicht nach den Familienverhältnissen des so Titulierten. Die 'Heterogonie der Zwecke' (i.S.v. Wundt, cf. Janich 2006) ließ manch unbescholtenen Heiligen zum Begleitwort verbaler Affektentladung herabsinken. Heute nimmt der Fluchende statt Religiöses viel eher Skatologisches so gern und leichtfertig in den Mund, daß er dessen literale Bedeutung lieber nicht zu genau reflektiert. Es könnte ihm schier die Sprache verschlagen.

In diachroner Perspektive ist der Euphemismus-Tabu-Zyklus von Interesse: die Spannungsbalance zwischen euphemistischer Verhüllung und pejorativer Konnotation verliert an Kraft, wodurch Bedarf an stärker 'geladenen' Lexemen entsteht oder der Euphemismus mit verblaßter Konnotation seinerseits wieder zum Tabu wird und umgekehrt: das Tabu wird von den damit Inkriminierten selbstbewußt zum Fahnenwort erhoben und zum Banner der Bewegung erklärt (*Hure, schwul* – wobei das Adjektiv *schwul* in heteronormativer Umgebung neuerdings wieder seinen diskriminierenden Gehalt zurückzugewinnen scheint, was manche Betroffenen schon wieder auf der Hut sein läßt).

Am bislang gründlichsten untersucht im Bereich der sprachspezifischen Verbalaggression sind naheliegenderweise die lexikalischen Repertoires, aus denen Fluchende und Schimpfende sich zu bedienen pflegen. Die Verunglimpfung speist sich sprachlich aus mancherlei Quell: Gerätschaften, Kleidung, Nahrungsmittel (*Kratzbürste, Lump, Schlafmütze, Pflaume, Mostdämpfi*), verpönte Tätigkeiten und Eigenschaften (*Nörgler, Heuchler; Grobian, Feigling*), Tier- und Pflanzenkomposita (*Hornochse, Schnapsdrossel, Zimtziege, Schweinigel; Asphaltpflanze, Birnenschädel, Hopfenstange*), Völker- und Herkunftsbezeichnungen (*Schlawiner* [< Slowene], *Polacken, Kanaken, Schluchtenjodler* [für Schweizer], *Souschwob* [für Deutsche], *Hottentotten, Saupreußen, Scheißjugos*), Körperteile und Gebrechen (*Großmaul, Schlitzohr, Langfinger, Gierschlund; Krüppel, Siëch, Kretin, Spasti*). Mancher Ausdruck entstammt auch noch als solchem nicht mehr bewußtem Sprachschatz vergangener Zeiten oder fremder Zungen (*Fatzke* [< mhd. *fazzen* = foppen], *Göre* [< mhd. *gure* = schlechte Stute]; *Tolpatsch* [< ungar. *talpas* = Fußsoldat], *Halunke* [< tschech. *homolek* = Bettler] etc.).<sup>71</sup>

<sup>71</sup> Die hier herausgegriffenen Beispiele stehen exemplarisch für die unüberschaubar gewordene lexikalische Vielfalt von Fluch- und Schimpfwort-Einträgen, die in der Literatur nach den unterschiedlichsten Kriterien sortiert und klassifiziert werden (cf. Kiener 1983; Lötscher 1993); allein für das weibliche Genital z.B. wurden über 700 abschätzige Bezeichnungen gesammelt.

Auch wer das Substantiv in dessen diminutive Form versetzt, meint das nicht immer zärtlich oder liebevoll (*Würstchen, Pimperl*). Manche Kollektivkomposita setzen ganze Gruppen pauschal herab (*Ausländergesindel, Zigeunerpack*) und verraten in Alliteration, Rhythmus und zunftsprachlicher Entlehnung (Jägersprache!) zuweilen die haßbefeuerte poetische Anstrengung des Urhebers (*Kanakenkacke, Schwulengeschmeiß*). Routinierte Flucher (z.B. der Nazi-Rocker-Szene) expandieren den Nominalkomplex durch Adjektivreihungen ins geradezu Furchterregende oder nutzen (wie die Nazi-Band *Weißer Wölfe*) pejorative Vorgangsverben wieder zu imperativischem Verdikt (*Juda verrecke!*). Im Alltag und Affekt bleiben die Invektive jedoch meist so einsilbig wie ihre Urheber einfältig (*Sau, Pack; doof, blöd*). Gerade Angehörige mancher der inkriminierten Ethnien betreiben lexikalisch vergleichsweise deutlich größeren Aufwand (cf. die Kaskaden von Fluchformeln im Arabischen oder die rituellen *Dissing*-Duelle im schwarzamerikanisch-urbanen Englisch: Labov 1972). Aber hier wären genauere pragma- und dialoglinguistisch instrumentierte Analysen bzw. interkulturell interessierte Vergleichsuntersuchungen vonnöten, die leider noch eher rar sind (s. jedoch Ermen 1996; Deppermann & Schmidt 2001; Meier 2007).<sup>81</sup>

## 5. Eidgenössisches Fluchen

Dem trans- und interkulturell Interessierten tut sich gerade im Felde des Fluchens ein faszinierendes Feld auf. Zumindest beim Blick auf Vergleichscorpora aus Sprachgemeinschaften, die des Fluchens kundig sind. Man hat ja offenbar auch einige gefunden, denen es (traut man den Quellen) völlig fremd sei: Eskimos oder Zumi-Indianer etwa, manche Völker Malaysias und Polynesiens, auch Quäker und Hutterer (Montagu 2001: 55). Die Deutschschweizer gehören jedenfalls nicht zu diesen. Nun sprechen die Deutschschweizer bekanntlich kein Schweizerdeutsch, was die Lage etwas unübersichtlich macht. Umso größer und variantenreicher die Fülle der Belege aus den unterschiedlichen Idiomen, die in den einzelnen Landstrichen so gepflegt werden. Wer das mündlich erhobene Material zu notieren unternimmt, provoziert in der Regel den Widerspruch der Informanten, die darauf beharren, daß in ihrem Dorf der Beleg nun mal anders ausgesprochen werde (cf. Hess-Lüttich & Leiggener 2007).

Importen aus dem nördlichen Ausland (*Blödmann, Heulsuse, Rosettenschlecker, Kreiselbinker, Gegendenwindpinkler*) schlägt geschärftes Mißtrauen entgegen, derlei klinge fremd, jedenfalls unschweizerisch; sowas sagen allenfalls *elände Nitfahië* ('nicht von hier'). Da hält man sich lieber an die heimische Tierwelt (*Souhung, Souchue, Chuehode, Rindspimpel, Hüenerscheiche, schwangeri Bärgänti, hingervervögleti Bärgschnatteränte*). Dennoch sind ältere Lehnbildungen aus dem Deutschen über den Umweg des Jiddischen und des Rotwelsch durchaus belegt, aber denen sieht man ihre Herkunft kaum mehr an und hört sie auch nicht heraus. Umgekehrt sind Übernahmen aus schweizerdeutschen Dialekten im Standarddeutschen eher selten, mit Wörtern wie *Trissl, Göich, Chäscha, Lööli* etc. wüßte man in Berlin oder Hamburg vermutlich wenig anzufangen. Bereitwilliger dagegen wird auch im europafernen Land der Eidgenossen englisches Wortgut übernommen, was 'nicht wirklich' (*not really*) überraschend ist. Musik

---

<sup>8</sup> Erst die pragmatische Analyse klärt auch die genauere sprechakttypologische Differenzierung zwischen sprachlichen Handlungen des Fluchens, Verfluchens, Beschimpfens, Beleidigens usw. Zudem wird über Grad und Status des *maledictums* erst im Prozeß interaktiver Bedeutungskonstitution entschieden, was nur mit modernen Verfahren der empirischen Gesprächsanalyse genauer zu ermitteln ist. Zur Präsentation und Kommentierung solchen Materials ist hier freilich nicht der Raum.

und Medien verstärken den Trend mit der *shit'n'fuck*-Inflation in amerikanischen TV-Serien (dort freilich mit neckischen *beeps* überspielt) oder den unfrommen Liedern mancher frommen Barden wie PRINCE (*You sexy motherfucker*). Die nachmittäglichen Talkshows mit Jugendlichen klingen denn auch zumindest in dieser Hinsicht recht elaboriert. In die Politik sollte man ebenfalls nicht mehr überzogene sprachkulturelle Hoffnungen setzen: die Protokolle parlamentarischer Reden verzeichnen eine eher monochrome Palette lexikalischer Fluch-Farben streitiger Rede (cf. Friemel 2003).

Befragungen in der Schweiz ergeben ein differenzierteres Bild, wobei in jedem Kanton die Gewißheit bekräftigt wird, im Nachbarkanton werde ungleich häufiger und unflätiger geflucht (*dä redt wie e puur*).<sup>91</sup> Die *gender*-Verteilung ist erwartbar helvetisch-konservativ: Männer fluchen mehr als Frauen, härter auch und ätzender, verletzender. Besonders wirksam scheint es dem Norm-Mann, dem Mit-Mann seine Männlichkeit abzusprechen (*Schlappschwanz, Weichei, Warmduscher, Wichser, Schwuli Sau, Schwanzlutscher, Fotze, Tunte, Chinderfigger* etc.), seine Mutter zu beleidigen (*Hurensohn, Hueregex*) und ihm obszöne Wörter entgegenzuschleudern, die seine Geschlechtsorgane beschreiben (obwohl er die ja eigentlich nicht so genau kennen sollte). Auf die Frau bezogene Schimpfwörter waren ungleich weniger variantenreich, ganze acht Lexeme konnten erhoben werden, darunter die auch in Deutschland geläufigen (*Huere, Nutte, Schlampe, Fotze, Tusse* etc.). Kindern gegenüber ist man (noch) etwas zurückhaltender und bezieht sich meist auf Maximen der Reinlichkeit (bzw. des Verstoßes gegen das Reinheitsgebot: *Drecksgoof, Schnudergoof, Saugoof*). Die Beliebtheit des Lexems *Sau* in diesem Zusammenhang hat übrigens bereits zu einem eigenen Forschungszweig geführt, der Susologie, die sich liebevoll dem (sprachlichen) Vorkommen des Haustiers im Alltag und in allen Lebenslagen widmet (Schmauks 2004). Jedenfalls scheint die Zeit reif für die Planung eines umfassenden Schweizer Fluchwörterbuchs, das typisch schweizerische Einträge versammelt (wie *Chäscha, Floita, Gigu, Ginggilion, Göich, Löi, Seckl, Tampa, Trimpu, Trissl, Tschifu, Tschinggu* etc.) und mit dem der prominente Berner Germanist Roland Ris (der bis vor kurzem an der ETH Zürich lehrte und die Schweizer Wissenschaftsakademien präsiidierte) die Hoffnung verbindet, den Schweizern kreativeres Fluchen zu vermitteln und dem ihm innewohnenden Humor wieder zu mehr Geltung zu verschaffen.

Gerade die originelleren unter den spezifisch helvetischen Verunglimpfungen zeugen durchaus von homorvoller Sprachphantasie, die das Opfer mal obszön oder fäkal titulieren (*Biräwixer, Ministrantevögler, Duregfaagts Landei; Sitzbisler, Schliimschiisser, überschissenes Öppis*), mal mit Invektiven ganz eigener Art adeln (*Magronächischta, Pannädriegg, sältedämliche Eggerepfli, Zibelsuppegsicht, Totewagelibramser, ufgidunseni Cervelas*), die der Fremde sicherheitshalber nicht als Komplimente mißverstehen sollte. Immerhin deutet die Frequenz der blasphemischen Flüche (die neben den fäka-lsprachlichen die höchste Gebrauchsichte aufweisen) auf die Grenzen der Profanisierung des Sakralen in der Schweiz hin (neben den zahllosen Varianten der Selbstverfluchung *Gott verdamme mich* wie *Gopfertami, Gopferteckl, Gopfridstutz, Gopfridstübli, Gopfertori, Gopferdamevelo, Gopfridstützlich* etc. erfreuen sich Ausrufe wie *Himuheiterblauibliüemli, Tamiröösi, Sapperlipoppette, Härrgottsgüegeli nomol!* nach wie vor besonderer Beliebtheit). Damit liegt die Schweiz also doch wieder 'voll im Trend' gesamtgesellschaftlicher Entwicklung im deutschsprachigen Raum, in dem mancher sich zwar vom Höheren das Heil erhofft, aber, bis das eintrifft, sich vorläufig eher im Niederen der Sprache wohlfühlt

<sup>9</sup> Umfrage 2005 bei 200 Deutschschweizern mit 36 Fragen und 541 Belegen zu ihrem Fluchverhalten im Alltag; zur statistischen Auswertung s. Fux 2005: 124-151.

und, insoweit, Heinrich Heines "Stoßseufzer" beherzigt (Heine 1972: II. 417):  
 Unbequemer neuer Glauben!  
 Wenn sie uns den Herrgott rauben,  
 Hat das Fluchen auch ein End' –  
 Himmel=Herrgott=Sakrament!  
 Wir entbehren leicht das Beten,  
 Doch das Fluchen ist vonnöten,  
 Wenn man gegen Feinde rennt –  
 Himmel=Herrgott=Sakrament!  
 Nicht zum Lieben, nein, zum Hassen  
 Sollt ihr uns den Herrgott lassen,  
 Weil man sonst nicht fluchen könnt –  
 Himmel=Herrgott=Sakrament!

### Literaturverzeichnis

- Andersson, Lars & Peter Trudgill 1990: *Bad language*, Oxford: Penguin
- Brodersen, Kai 2001: *Gebet und Fluch, Zeichen und Traum. Aspekte religiöser Kommunikation in der Antike*, Münster: LIT
- Deppermann, Arnulf & Axel Schmidt 2001: "'Dissen'. Eine interaktive Praktik zur Verhandlung von Charakter und Status in Peer-Groups männlicher Jugendlicher", in Svenja Sachweh & Joachim Gessinger (eds.) 2001: *Sprechalter* (= OBST 62), Osnabrück: OBST, 79-98
- Ermen, Ilse 1996: *Fluch – Abwehr – Beschimpfung. Pragmatik der formelhaften verbalen Aggression im Serbokroatischen*, Bern: Peter Lang
- Friemel, Kerstin 2003: "Verdammt geschwätzig", in: *Financial Times Deutschland* v. 05.09.03, im Internet unter: <<http://www.sonic.net/maledicta/F.T.German.html>> [15.02.2009]
- Fux, Sabine 2005: *Malediktologie. Fluchen – Schimpfen – Beleidigen*, Bern: Ms. Lizentiatsarbeit
- Gager, John G. 1992: *Curse Tablets and Binding Spells from the Ancient World*, Oxford / New York: Oxford University Press
- Heine, Heinrich 1972: "Nachlese zu den Gedichten 1848-1856", in: id. 1972: *Werke und Briefe in zehn Bänden*, ed. Hans Kaufmann, vol. 2, Berlin / Weimar: Aufbau, 371-478
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1980: "Degradation und Découverte. Zur Semiologie der Satire in Thümmels 'Wilhelmine'", in: Achim Eschbach & Wendelin Rader (eds.) 1980: *Literatursemiotik*, vol. 2: *Methoden – Analysen – Tendenzen*, Tübingen: Gunter Narr, 149-178
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1982: "Maxims of Malice. Sheridan's School for Conversation", in: *Poetics. International Review for the Theory of Literature* 11.4-6 (1982): 412-437
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 1991: "The Rhetoric of Misunderstanding in Kafka's 'The Trial'", in: *Journal of the Kafka Society of America* 15.1-2 (1991): 37-52
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2002: "'Evil Tongues': the rhetoric of discreet indiscretion in Fontane's 'L'Adultera'", in: *Language and Literature. International Journal of the Poetics and Linguistics Association* 11.3 (2002): 217-230
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2003: "Lust und Last des Lästerns. Zur Ethik und Rhetorik der Nach-Rede", in: Madhuri Bajbai, Meher Bhoot & Jitendra Jain (eds.) 2003: *Languages, the door to thousand worlds of life and thought. Homage to annakutty V.K. Findeis*, Mumbai: Mimbai University Press, 229-236

- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2006: "Understanding Misunderstanding: Kafka's 'The Trial'", in: *Kafka-Forschung. Zeitschrift der Koreanischen Kafka-Gesellschaft* 16 (2006): 267-289
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2007: "Streit in 'Dantons Tod'. Eine dialoglinguistische Studie", in: *Sprache und Literatur* 38/100 (2007): 75-97
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. & Hans-Christian Leiggener 2007: "'Du häsch gwüss schwäär z trääge ghaa'. Kartosemiotische Aspekte audiovisueller Dialektkartographie. Zum elektronischen Sprachatlas der deutschen Schweiz (aSDS)", in: *KODIKAS/CODE. An International Journal of Semiotics* 30.3-4 (2007): 221-234
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. 2010: "Karikaturkrisen. Eine Mediendebatte über Islam-Satire", in: Dieter Heimböckel, Irmgard Honnef-Becker, Georg Mein & Heinz Sieburg (eds.) 2010: *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*, München: Fink, 163-190
- Hughes, Geoffrey 1991: *Swearing. A Social History of Foul Language, Oaths and Profanity in English*, Oxford: Blackwell
- Janich, Peter 2006: "Heterogonie der Zwecke als Problem der Psychologie", in: Gerd Jüttemann (ed.) 2006: *Wilhelm Wundts anderes Erbe. Ein Mißverständnis löst sich auf*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 88-101
- Jay, Timothy 1992: *Cursing in America. A psycholinguistic study of dirty language in the courts, in the movies, in the schoolyards and on the streets*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins
- Jay, Timothy 2000: *Why we curse. A neuro-psycho-social theory of speech*, Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins
- Kainz, Friedrich 1941 ff.: *Psychologie der Sprache*, 4 vols., Stuttgart: Enke
- Kamer, Fritz 2003: *Teiggaff, Tüpfi, Tumme Siech. Schimpfen und Fluchen im Schweizerdeutschen*, Frauenfeld / Stuttgart / Wien: Huber
- Kapeller, Ludwig 1962: *Das Schimpfbuch. Von Amtsschimmel bis Zimtziege*, Herrenalb / Schwarzwald: Erdmann
- Kiener, Franz 1983: *Das Wort als Waffe. Zur Psychologie der verbalen Aggression*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Krause-Plonka, Timm 2000: "Ärzte fluchen im OP", in: *DER SPIEGEL* 10/2000 v. 06.03.2000, im Internet unter: [ourworld.compuserve.com/homepages/krauseplonka/news.htm](http://ourworld.compuserve.com/homepages/krauseplonka/news.htm) [15.02.09]
- Kur, Friedrich 1997: *How to use dirty words. Schimpfwörter und Beleidigungen. Herkunft, Synonyme und praktische Anwendungen im englischen Vulgärwortschatz*, Frankfurt/M.: Eichborn
- Labov, William 1972: "Rules for Ritual Insults", in: id. 1972: *Language in the Inner City. Studies in Black English Vernacular*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 279-353
- Leach, Edmund 1972: "Anthropologische Aspekte der Sprache: Tierkategorien und Schimpfwörter", in: Eric H. Lenneberg (ed.): *Neue Perspektiven in der Erforschung der Sprache*, Frankfurt/M.: Suhrkamp: 32-73
- Lindorfer, Bettina 2001: "Zungen Strafen. Sprechen, Moral und Sanktionen in Mittelalter und Früher Neuzeit", in: *Fundiert. Das Wissenschaftsmagazin der Freien Universität Berlin* 1/2001: 122-127; im Internet unter: <http://www.elfenbeinturm.net/archiv/2001/lust4.html> [15.02.2009]
- Lötscher, Andreas 1978: "Zur Grammatik und Pragmatik von Beschimpfungen im Schweizerdeutschen", in: Robert Hinderling & Viktor Weibel (eds.): *Fimfchustim* (= Festschrift für Stefan Sonderegger zum 50. Geburtstag am 28. Juni 1977), Bayreuth:

Lehrstuhl Deutsche Sprachwissenschaft, 117-136

Lötscher, Andreas 1980: *Lappi, Lööli, blööde Siech! Schimpfen und Fluchen im Schweizerdeutschen*, Frauenfeld: Huber

Lötscher Andreas 1993: *Lappi, Lööli, blöde Siech*, Aarau: Sauerländer

Luginbühl, Martin 1999: *Gewalt im Gespräch. Verbale Gewalt in politischen Fernsehdiskussionen am Beispiel der "Arena"*, Bern etc.: Peter Lang

Meier, Simon 2007: *Beleidigungen. Eine Untersuchung über Ehre und Ehrverletzung in der Alltagskommunikation*, Aachen: Shaker

Montagu, Ashley 2001: *The Anatomy of Swearing*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press

Roth, Hubert (2000): "Als 'Fluchen, Schwören und Sacramentieren' noch unter Strafe standen – Das 'Hochfürstlich-Schwarzenbergischen [sic] DECRETUM betreffend das Uebel wünschen, Fluchen, Schwören und Sacramentiren' vom Jahre 1763", unter:

<<http://www.fenschtergueegler.de/fss.pdf>> [21. 08.2004], geprüft 15.02.09:

<<http://www.klettgau-historia.de/downloads/10.fluchenschwoeren...2.pdf>> [15.02.09]

Schmauks, Dagmar 2004: "Der Keiler sprach zur Sau: 'Wir werden Mann und Frau'. Eine besondere Verschränkung von Rasse- und Geschlechtsstereotypen im Bilderbuch", in: *KODIKAS/CODE. International Journal of Semiotics* 27.3-4: 285-300

Schmauks, Dagmar 2008: "Zickenkrieg und Hengstparade. Tiernamen als geschlechtsbezogene Schimpfwörter in den Boulevardmedien und im Internet", in: *KODIKAS/CODE. An International Journal of Semiotics* 31.3-4 (2008): 313-326

Skinner, Jody 1997: *Warme Brüder kesse Väter. Lexikon mit Ausdrücken für Lesben, Schwule und Homosexualität*, Essen: Die blaue Eule

Skinner, Jody 1999: *Bezeichnungen für Homosexuelle im Deutschen*, 2 vols., Essen: Die blaue Eule

*Anschrift des Verfassers:*

Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Ernest W.B. Hess-Lüttich  
Universität Bern, Institut für Germanistik  
Länggass-Str. 49, CH-300 Bern 9  
E-Mail: [hess@germ.unibe.ch](mailto:hess@germ.unibe.ch)



## **Diskursive Inszenierung von Emotionen in einem fiktionalen Text. Linguistische Interpretation**

*Lali Kezba-Chundadse, Tbilissi*

### **Abstract**

Emotion ist nach Wilhelm von Humboldt ein „individuelles bzw. subjektives Erleben innerer und äußerer Reize zwischen den Polen „angenehm“ und „unangenehm“. Das Gefühl wird von Erregung (Spannung) oder Beruhigung (Entspannung) begleitet“ (Vgl: Humboldt Psychologie Lexikon:1990).

Im Folgenden werde ich versuchen, das unmittelbare Objekt unserer empirisch-theoretischen Untersuchung – Emotionen – als Faktor für die Konstruktion der Textwelt am Beispiel der Kurzgeschichte von Jürg Schubiger „Das Ausland“ in der Textfassung einer vom Autor autorisierten Form aufzuzeigen.

According to Humboldt, emotions are „individual or subjective perception of inward and outward stimuli, between the poles ‚pleasant‘ and ‚unpleasant‘“.

It is the aim of linguistic text interpretation, to reconstruct issues through the exploration of grammatically codified text semantics, in order to set up a mental text-world-model.

In the essay I will try to point out the object of our research – emotions – as a factor for the construction of a text-world in Jürg Schubiger’s “Das Ausland”.

### **Problemstellung**

Das wechselseitige Verhältnis von Emotionen und Sprache ist durch die Gegenseitigkeit des kognitiven Systems und des konzeptionellen Bereiches von Emotionen bedingt. Im Kontext einer Diskussion über „Sprache und Subjektivität“ existiert dieses als Idee seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts. Hier sei nur an die funktionalistischen Theorien von Karl Bühler und Roman Jakobson, Benveniste und Roland Barthes erinnert, die in sich unterschiedliche Ansätze dieses Zusammenhangs enthalten.

Eine besondere Aktualität hat das wechselseitige Verhältnis von Emotionen und Sprache in den letzten 10-15 Jahren erlangt, als deutsche Linguisten bei der Gesprächsanalyse eine an der emotionalen Wirkung orientierte methodische Herangehensweise an das Problem der Gefühlsäußerungen einsetzten. Zahlreiche Untersuchungen von verbalen Interaktionen, die unter Einsatz von Methoden der diskursiven Gesprächsanalyse durchgeführt wurden, haben gezeigt, dass die Sprache eine erstaunliche Fähigkeit hat, Emotionen durch verschiedene metaphorische und metonymische Mittel zu thematisieren (Fiehler 1990; Kotthof 1998; Sandig 2006; Schwarz-Friesel 2007).

Eine Untersuchung einzelner Wörter, die Emotionen ausdrücken, ist auf der Grundlage der Prototypen-Theorie möglich, während bei der semantischen Analyse von Emotionen auch die Ergebnisse der psychologischen Untersuchungen miteinbezogen werden (Mees/Schmitt 2003: 219). In solchen Fällen werden Prototypen für bestimmte Kategorien festgelegt, die eine Kategorie als typische Attribute am besten repräsentieren, z. B.: Angst (Todes- oder Höhenangst als eine Phobie) oder Liebe (Nächstenliebe oder erotische Gefühle usw.). Auf der Grundlage der semantischen Analyse werden „die Beziehungen zwischen den Prototypen einer Kategorie und den sog. Basis-Prototypen (Liebe, Freude, Glück, Ekel, Ärger, Zorn usw.) aufgezeigt, die durch die Sprache ausgedrückte Emotionen darstellen“ (Schwarz-Friesel 2007:150) .

Es lassen sich zwischen „Gefühlen“ und „Emotionen“ Unterschiede feststellen, unter anderem auch als Mechanismen, die Verhaltensweisen bestimmen. Gefühle sind Menschen angeboren. Daher gestalten sie sich einerseits als psychische Erscheinungen (z.B. Angst, Ekel, bedrohliche, böse Vorahnung usw.), und andererseits treten sie als somatische Merkmale (wie z.B. Zittern, Hunger) auf. Als Ausdruck physischer Reaktionen können sie zum Gegenstand neurologisch-anatomischer, sozialer oder pragmatischer, auf Wirkung hin orientierter Untersuchungen werden.

Emotionen sind durch Zeichen kodierte Gefühle oder Empfindungen, die von arbiträrer, willkürlicher Natur sind und somit semiotische Größen darstellen. Durch Identifizierungsvorgänge, emotionale Wertungen, Szenen, durch semiotische Komponenten beziehen sich die Emotionen auf affirmative (positive) oder negative Positionen: /EM+/-/ oder deren Intensität: /EM int./. Die symbolische Codierung von emotionalen Komponenten richtet sich nach dem repräsentativen Inhalt/R/, der allein, von sich aus, ohne die so genannte Komponenten einer Äußerung (der phonologischen, morphologischen, syntaktisch-semantischen und stilistischen Realisierung) nichts bedeuten würde. (Fries 2003).

### **Diskurse und Emotionen**

Wie Emotionen in der Sprache und umgekehrt umgesetzt werden – Antworten auf diese Fragen kann nach Monika Schwarz-Friesel eine Untersuchung der sprachlichen Mittel geben: „das ist die Fähigkeit der Sprache, zu einem Werkzeug zur Überwindung der Angst, des Aberglaubens und des Ekels oder zur Liebe, dem Glauben und Glück zu werden“, das ist: „die Fähigkeit der Sprache, sich in einen Diskurs zu verwandeln“ (Schwarz-Friesel 2007: 210ff).

„Diskurs“ ist ein vielfältiger und heterogener Begriff, der von verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen unterschiedlich angewandt wird. Der entscheidende Faktor eines Diskurses, „das Hin und Her“, zeigt sich in den Beziehungen zwischen verschiedenen Institutionen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Prozessen, Verhaltensweisen, Normensystemen, Klassifizierungstypen und anderen typischen Merkmalen. Eine Realisation solcher Wechselbeziehungen findet in der Sprache „am Rande des Diskurses“ statt, der sich vom sprachlichen Kern löst und nicht immer eine explizite Form annimmt, sondern sich selbst „in diskursiven Praktiken“ realisiert (Foucault 1991:35).

Eine Basis für die Unterscheidung zwischen derartigen Praktiken in allen Sprachgemeinschaften bilden zwei Arten von Diskursen: einerseits die Diskurse, die nach M. Foucault „dem Alltag folgen, mit dem Akt der Entstehung stattfinden und spurlos verschwinden“. Und andererseits – Diskurse, die „eine Initiation anderer Rede-Akte und Texte darstellen, an deren Beginn sie stehen, nach der Realisierung aber in Form von Aussagen und hauptsächlich in Form von Texten im Kulturgedächtnis zurückbleiben und auch in der Zukunft auf verschiedene Art und Weise stattfinden.“ (Foucault 2000 :36 ff).

Die Diskurse eben dieser zweiten Art stützen sich auf eigenartige intertextuelle Beziehungen, die über die Grenzen der einzelnen Kommunikationsakte, die überwiegend in schriftlichen Texten realisiert sind, hinaus gehen und somit ein Teil einer besonderen diskursiven, virtuellen Welt werden. Kein Text entsteht unabhängig von anderen, als rein kreativer Akt, der nur auf das sprachliche System ausgerichtet wäre, sondern er befindet sich stets mittendrin in einem Universum aus vorangegangenen und nachfolgenden Texten. Diskurse sind – laut Definitionen deutscher Wissenschaftler – linguistische und literaturwissenschaftliche, philosophische, historiographische, juristische usw. Konstrukte. Aus der Perspektive empirischer Untersuchung sind Diskurse nach Dietrich Busse (1994:14) virtuelle Textcorpora, die für sich eine intertextuelle Ganzheit darstellen. Ein

derartiger intertextueller „Super-Text“ muss methodisch, im Sinne einer konkreten Analyse, quasi zum „An- und Erfassen“ auf eine bestimmte Textgröße „reduziert“ werden – damit er als ein konkretes Verstehens- und Interpretationsobjekt zugänglich wird. So wird der Text zum Repräsentanten eines Diskurses und gleichzeitig zum Objekt der Inszenierung und Interpretation (Vgl: Fix, U. 2008: 379-416; Hermanns 2007).

Die im Text selbst enthaltenen emotionalen Äußerungen sowie einzelne Wörter können im Verlauf der Interpretation zu einem Fokus (Stötzel/Eitz 2003) werden, da uns die Emotionen, die Bewusstseinszustände, Denk- und Handlungsprozesse als Phänomene erscheinen, die das menschliche Leben bestimmen (Engelen 2007).

Die auf den Diskurs und entsprechend seinen Ausschnitt / den Text orientierten linguistischen Interpretationen können nicht nur von philologischem Interesse sein, sondern auch eine gesellschaftliche Bedeutung bekommen. Dies bezieht sich besonders auf das poetische Umfeld eines sprachlich bedingten Textes, da emotionale Inhalte in ästhetisch-fiktionalen Diskursen nur durch einen verbal realisierten Text fixiert werden können.

Wir werden versuchen, das Objekt unserer empirisch-theoretischen Untersuchung – also die Emotionen – in einem konkreten (literarischen) Diskurs und seinem „Ausschnitt“ als einen Faktor aufzuzeigen, der die Konstruktion der Welt im fiktionalen Text, seinen Sinnzusammenhang und die Strategie seiner Deutung als Inszenierung mitbestimmt.

Es ist noch nicht endgültig entschieden, aus welcher Perspektive derartige Untersuchungen durchzuführen sind – welche sprachlichen Komponenten entscheidend sind, die semantisch-grammatischen oder diskursiv-pragmatischen. Wir werden versuchen, die beiden Aspekte nach Fritz Hermanns' (relativ neuer) Untersuchungsmethode der „linguistischen Hermeneutik“ zusammenzuführen, die bei der linguistischen Interpretation eines fiktionalen Textes und seiner literarischen Besonderheiten nicht nur die Sprache der diskursiven Darstellung/ bzw. die Inszenierung von Emotionen, sondern auch den kulturellen Kontext und die soziale Rolle des Textes berücksichtigt (Hermanns 2003: 363, ff.).

Einen fiktionalen Text linguistisch zu interpretieren bedeutet, vor allem die Struktur der Textwelt und entsprechend das Konzept der darin enthaltenen Emotionen zu untersuchen. Eine derartige Untersuchung ist nicht nur textoberflächenzentriert, d.h. sie zielt nicht nur auf Form, Stil und Gestalt des Textes ab, sondern auf Aufdeckung von epistemischen Elementen mit impliziter, verborgener Bedeutung, die bei der Rezeption des Textes seine semantische und emotive Struktur bestimmen. So sind die Ziele einer linguistischen Interpretation bedingt einerseits durch statische Faktoren wie z.B. Wissensbestände oder -systeme des Rezipienten/ Interpreten, die die erste Stufe des Interpretationsprozesses – das Verstehen prägen; andererseits durch dynamische Faktoren wie verschiedene Strategien während „der Arbeit mit dem Text“ (Busse 1994), darunter wird vor allem die Intertextualität verstanden. Solche Strategien beeinflussen die zweite Stufe der Interpretation – das Erkennen, und sie bewirken „eine explizite oder nur teilweise explizite oder gar implizite Integration des Vortextes in die Konstruktion der Textwelt“ (Fix 2008: 379ff.). /.../ Die Interpretation der Konstruktion der Textwelt berücksichtigt die formale gattungsspezifische Intertextualität, bzw. ihre Anpassung an das intertextuelle Muster und die Norm des Genres oder, umgekehrt, seine bewusste, gezielte Verletzung, Dekonstruktion oder eine Strategie des Sprachspiels mit dem Genre (Vgl.Fix 2008). Auf der Grundlage eben solcher taxonomischer Voraussetzungen wird es möglich, nicht nur sprachlich-formale Einheiten auf der Textoberfläche, das Potenzial ihrer emotionalen Wirkung als Inszenierung wahrzunehmen, sondern „die Norm und die Normabweichung zu erkennen und somit den Textsinn festzustellen“ ( Fix 2008:387).

Eine solche linguistische Interpretation muss die Inferenz berücksichtigen, d.h. Textteile, Gedankengänge, emotionale Konnotationen, beispielsweise des Ideologems des Fremden, von dem subjektiven Wissen und Sprachverständnis des Rezipienten oder des Interpreten ausgehend, zunächst verstehen und dann sprachlich interpretieren. Das ist das Wissen um den Referenzrahmen eines Diskurses, d.h. jener Regeln und Einschränkungen, die „diskursive Praktiken“ (darunter mögliche Genres) bedingen, in denen konkrete Aussagen gewisse Abstraktionen in bestimmten Zeiten und Kulturen sowie bei bestimmten sozialen Beziehungen lenken und strukturieren (Busse 2003).

Aus der kommunikativen Perspektive sind die Emotionen prozessuale, interaktive, d.h. auf den Adressaten gerichtete, kommunikativ-diskursive Ereignisse, bei deren linguistischen Interpretation nicht nur die Affektmittel selbst aktuell sind, sondern auch deren Anwendungsmechanismus und das Ziel – mit anderen Worten – der Kontext, in dem infolge einer Interaktion ein symptomatischer, kommunikativ effektiver Kontrast entsteht, der sich von der zuvor bestehenden gewöhnlichen diskursiven Praktik unterscheidet.

Gleichzeitig referieren nicht nur einzelne Texte auf den vorhergehenden oder nachfolgenden Text im Sinne der Intertextualität, sondern jede Aussage innerhalb des Textes bezieht sich mehr oder weniger explizit auf andere – vorhergehende oder nachfolgende. Dies wird beispielsweise sowohl durch die Anwendung der linguistischen Methode der Kohäsion als auch durch Untersuchungen der rhetorischen und genrespezifischen Strukturmerkmale bestätigt.

Folglich können Äußerungen innerhalb des Textes dialogisch (im Sinne von Bachtin) aufeinander bezogen sein, was im Prozess der Interaktion nicht nur explizit zum Ausdruck kommt, sondern vielmehr zwischen den Zeilen implizit gegeben ist: So verlaufen Interaktionen bei fiktionalen Dialogen der „sprechenden“ Figuren „rein diskursiv, über textuelle sprachliche Kommunikation konstituiert“, in denen die „Präsenz von Emotionalem“ impliziert wird (Vgl. Busse 1992:158).

### **Linguistische Interpretation der Kurzgeschichte „Ausland“ von Jürg Schubiger**

Die Präsenz von eigenen Emotionen und das Wissen über Emotionen anderer (einschließlich des Textproduzenten) zählt Dietrich Busse in seinen interpretationstheoretisch orientierten Grundlagen einer „explikativen Semantik“ zu den wichtigsten verstehensrelevanten Voraussetzungen der inneren Kommunikationssituation, „auch wenn es aus Gründen der traditionellen Terminologie über „innere Zustände“ schwerfällt, diesen Faktorentyp „Wissen“ im engeren Sinne zu nennen“ (Busse 1992: 158). Zu den Elementen des Textverstehens gehört aber auch „die Rezeption von Elementen der äußeren Kommunikationssituation (Ereignisse, Gegenstände, Personen, Handlungen, soziale Beziehungen usw.). /.../ D.h. etwas wird *als etwas* (aufgrund eigenen Wissens) *gedeutet*“ (Busse 1992:162). Von dem unmittelbaren und spontanen Textverstehen wird die Textinterpretation als „*Arbeit mit Texten*“ (kursiv des Autors), als die Möglichkeit unterschieden, „dass der Textrezipient nach dem epistemisch-verstehenden Durchlaufen eines Textformulars zum Beginn des Textes oder Textausschnittes zurückkehren kann, um diesen erneut „durchzugehen“ (Busse 1992:165). Diese charakteristische Handlung kann als Figur der hermeneutischen Spirale, als „*Erweiterung der Inferenzbasis*“ dargestellt werden, wobei die Inferenzen (Schlussfolgerungen) linguistisch beschrieben werden können, indem „ein sprachliches Vorkommnis (ein Text, eine Wortverwendung, eine

grammatische Struktur) als Fall einer allgemeiner Regel (einer Konvention, eines Musters) erkannt wird“ (Busse 1992: 191).

Ausgehend von den interpretationstheoretischen Auffassungen Busses könnte das Ziel unserer Textinterpretation die Explizierung des verstehensrelevanten Wissens bezüglich der Textelemente sein, die die Präsenz von Emotionen durch ihre diskursive Inszenierung in einem fiktionalen Textganzen voraussetzen.

In der Regel enthalten die umfangreichen narrativen Texte (Romane, Erzählungen) die Interaktionen der Protagonisten, in denen die Emotionen explizit durch expressive Semantik der sprachlich-stilistischen Mittel (Ironie, Metaphern usw.) inszeniert werden. Hier wird versucht zu ermitteln, wie die implizite und somit nicht eindeutige Inszenierung von Emotionen in der Kurzgeschichte „Das Ausland“ von Jürg Schubiger, eines zeitgenössischen Schweizer Schriftstellers und Psychologen, mit der empirisch-analytischen Methoden linguistisch zu interpretieren ist. Das Ziel ist festzustellen, welche Bedeutung die Emotionen für die Protagonisten und die Strukturierung der Textwelt (als Konstellation von Wissen im Text angesprochenen Gegenstände, Ereignisse, Situationen, Sachverhalte) haben, mit welchen sprachlich-formalen und stilistischen Mitteln die emotiven Bedeutungen in der Textoberfläche (in den sprachlichen Mitteln und ihren syntaktischen Beziehungen) ausgedrückt/inszeniert werden und wie sich die Strategie der Rekonstruktion der Inszenierung von Emotionen bei der linguistischen Interpretation des Textes vollziehen kann.

Die Umsetzung des emotionalen Sinnzusammenhangs, ihre Strategie wird am Beispiel einer gekürzten Vorlage (Vgl. Rank 2007) als einem Formular des Textes in folgenden Szenarien (Siehe Nummerierung) aufgezeigt:

Jürg Schubiger „Das Ausland“ (*Textfassung in einer vom Autor autorisierten Form für die Zeitschrift „Praxis Deutsch“ 2007*).

Ein Mann war in schweren Schuhen und seit vielen Wochen unterwegs. Im Ausland, hatte er gehört, sei es fast wie im Paradies, und dahin wollte er. Der Mann ging von Land zu Land. Keines aber glich dem Ausland, das man ihm beschrieben hatte. Er stapfte über Weiden und Wiesen. Was suchen Sie? Rief ein Bauer, der sich auf einen Spaten stützte. Seine Sprache klang fremd,

<sup>5</sup> Als käme sie aus einem breiteren Mund mit flacheren Zähnen.

Das Ausland, sagte der Mann.

Das was?

Das Ausland.

Nur immer der Nase nach, rief der Bauer, so können Sie es nicht verfehlen.

<sup>10</sup> Der Mann griff sich an seine Nase. Er lachte, winkte und ging weiter-zuerst einen Acker entlang, dann in den Wald hinein. Am folgenden Morgen war er über der Grenze. Es sah hier nicht aus wie im Paradies, eher fast wie zu Hause. Zur Sicherheit fragte er einen Straßenarbeiter, der sich auf eine Schaufel stützte und ihm entgegen sah: Entschuldigung, ist hier das Ausland?

<sup>15</sup> Fehlte gerade noch, war die Antwort. Der Arbeiter wies ihm den Weg: Nur immer der Nase nach. Das war aber genau die Richtung, aus der der Mann gekommen war. Er kehrte um, müde und verwirrt. So geriet er bald darauf wieder auf die Wiesen des Bauern, der

diesmal auf einem Traktor saß und vom rumpelnden Motor geschüttelt wurde. Er beugte sich herab und schrie: Schon zurück aus dem Ausland?

<sup>20</sup> Zurück schon, stotterte der Mann. Er hatte auf einmal einen traurigen Verdacht. Vielleicht gibt es das gar nicht, sagte er zu sich selbst, dieses Ausland.

Der Bauer nahm an, der Fremde sei nicht recht im Kopf. Und dann seine Sprache: Sie klang, als käme sie aus einem schmaleren Mund mit spitzeren Zähnen. Er brachte den Motor zum Schweigen. Wenn man Ihnen so zuhört, sagte er- Sie sind wohl ein Ausländer, wie? Kehren Sie nach Hause zurück.

<sup>25</sup> Da ist Ausland!

Die Ambiguität der Inszenierung von Emotionen in diesem Text fordert von dem Interpreten eine Disambiguierung - Öffnung der Textschichten im fünfstufigen Szenario, indem sich vier Grundkriterien impliziter Emotionen (Subjektivität, Intensivierung, Anschaulichkeit und Evaluation) in meisten Fällen im Komplex vorhanden sind, die letztlich als Indikatoren der Inszenierung von Emotionen in nachfolgenden Szenarien auftreten (Vgl. Drescher 2003).

I. Im intertextuellen Sinn verweist die Initiation des Textes auf den Kafkaschen Diskurs über das Weggehen von zu Hause, das Verlassen/Zurücklassen des Gewohnten, Alten und über das Aufbrechen, das lange Unterwegssein, worauf „schwere Schuhe“ und ihre Konnotationen bzw. die Kontextualisation hindeuten:

<sup>5</sup> R *Ein Mann war in schweren Schuhen und seit vielen Wochen unterwegs.* / EM ± /

Diese Inszenierung (künstlerische Gestaltung) eines langen und beschwerlichen Weges führt zum emphatischen Textverständnis: Ob der Weg/ die Reise den Protagonisten einmal zum ersehnten paradiesischen Ausland führt.

II. Der emotionale Fokus liegt in den folgenden Äußerungen, die durch die Attribute *müde und verwirrt* die Rückkehr des Protagonisten beschreiben.

<sup>10</sup> R Er kehrte um, müde und verwirrt / EM - /.

<sup>20</sup> Er hatte auf einmal einen traurigen Verdacht. Vielleicht gibt es das gar nicht, sagte er zu sich selbst, dieses Ausland.

/ EM int/.

III. Die Reisebegegnungen deuten darauf hin, dass niemand seine Emotionen teilt, im Gegenteil: Das Ausland ist etwas Fremdes.

<sup>5</sup> Das was?

Es löst Gereiztheit beim Gesprächspartner aus: / EM - /; / EM int/.

<sup>15</sup> Fehlte gerade noch, war die Antwort. / EM - /

Der Bauer nahm an, der Fremde sei nicht recht im Kopf / EM int/.

IV. Die Emotionen, das Stammeln des Protagonisten entlarven ihn als einen Ausländer, als einen Fremden, der auffällt, weil er anders ist, eine andere Ausdrucksweise hat und deswegen nicht akzeptiert wird.

<sup>20</sup> R Zurück schon, stotterte der Mann. / EM int/.

<sup>25</sup> Wenn man Ihnen so zuhört, sagte er- Sie sind wohl ein Ausländer, wie? /EM - /

V. Die Geschichte endet mit einem ironischen Paradoxon: das gewünschte paradiesische Ausland ist möglicherweise in seiner Heimat, zu Hause:

es ist fast wie im Paradies / EM + /.

Da das Ende doch nicht klar ist und offen bleibt, wird der Rezipient zum Nachdenken und zur diskursiven Ausfüllung angeregt.

Kehren Sie nach Hause zurück. /EM - /  
25 R Da ist Ausland! / EM ± /

Im Text unterscheiden sich der affektive und der nicht affektive Rahmen kaum explizit voneinander. Hier wird deutlich, wie nicht affektiver Rahmen durchbrochen werden kann: durch solche diskursive Mittel wie die Reduplikationen, die für die dargestellten Referenzen, beispielsweise soziale Schicht, kennzeichnend sind: stilistisch-umgangssprachliche und familiäre Einschübe, die solche Emotionen zum Ausdruck bringen wie Verzweiflung, Gereiztheit oder Ironie.

Ein affektiver Rahmen kann klagendes Zögern in der inneren Rede des Protagonisten sein, das vom Gesichtspunkt der Selbstdarstellung aus mit einer ikonenhaften und dramatischen Reinszenierung identisch sein kann:

Er hatte auf einmal einen traurigen Verdacht. Vielleicht gibt es das gar nicht, sagte er zu sich selbst, dieses Ausland/ /EM int/.

Für die Präsentation und Intensivierung der Inszenierung von Emotionen werden im Text mit einer bestimmten Intensivität solche sprachlichen Formen verwendet wie Phraseologismen und Redewendungen mit bildlichen Bedeutungen und umgangssprachlich expressiven Konnotationen –*Nicht recht im Kopf/, immer der Nase nach, fast wie im Paradies, fehlte gerade noch*

Eine bedeutende Rolle bei der Darstellung von Emotionen spielen kookkurrenente, nonverbale Signale in einer Wechselbeziehung, die nicht nur strukturierende und gliedernde Signale eines Gesprächs sind, sondern auch Mittel für die affektive Synchronisierung der Darstellung der Begegnung und Interaktion der Protagonisten, was für den Aufbau der Textwelt sehr wichtig ist. Manchmal sind es die Stellen mit textuellen Parallelismen:

/.../ als käme sie aus einem breiteren Mund mit flacheren Zähnen.

/.../ als käme sie aus einem schmaleren Mund mit spitzeren Zähnen.

Dabei haben wir es auch mit parallelen Wiederholungen der positionellen Zeichen oder Konstituenten (mit ikonischen Zeichen der Intensivierung) zu tun. Das sind Lexeme, die in steigender Bedeutung wiederholt werden, obwohl sie grammatikalisch keine Steigerungsmittel sind:

Das Ausland, sagte der Mann.

Das was?

Das Ausland.

<sup>5</sup> sei es fast wie im Paradies

<sup>10</sup> Es sah hier nicht aus wie im Paradies, eher fast wie zu Hause.

Die Explikation der interaktiven Semantik der Modalwörter „eher“ „fast“ sowie „vielleicht“ ist nicht eindeutig - Hoffnung und Zweifel zugleich. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit verstärkt auf die linguistische Interpretation eben solcher Stellen richten, so können wir die Handlung des Textes leicht rekonstruieren, die seine Welt bedingt. Sie zeigt uns, wie der Protagonist sich der Verzweiflung nähert und allmählich ahnt, dass es das, was er sucht, nicht gibt. Das wird durch die Interpretation sprachlicher Phänomene solcher Gruppen ermöglicht wie Reduplikationen, elliptische diskursive Konstituenten mit

einer Ausbreitung unterschiedlicher Quantität, unmittelbar miteinander in Kontakt stehende wortwörtliche Wiederholungen, die eine emotional relevante Funktion in der Inszenierung der Emotionen haben.

Dieser Art ist die Initiationsfrage *Das was?* die als eine rekursive Reduplikation wiedergegeben wird. In intonatorischer Hinsicht wird die Frage in einem exklamatorischen oder einem glockenähnlichen (auf- und abgehenden) als Ausruf realisiert werden. Solche Mittel verweisen darauf, dass der Gesprächspartner die Information bzw. seine interaktive Handlung entweder nicht oder nicht richtig verstanden hat und sie präzisieren möchte, oder dass er eine Echo-Frage d.h. Frage – aufgreifende Frage – stellt, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken oder weil er gereizt ist / sich provoziert fühlt. In solchen Fällen bewirkt die Frage – als ein diskursives Mittel der Reduplikation – eine expressive Intensivierung und hat die Funktion, eine Herausforderung/Provokation auszudrücken.

In der Antwort auf eine Initialfrage ist auch eine andere Interpretation der Reduplikationen möglich: *Schon zurück aus dem Ausland? Zurück schon.* Die gleichen zwei Wörter erfordern in unterschiedlichen Initialpositionen eine vollkommen unterschiedliche semantische Explikation. Diese Frage ist eine rhetorische – als eine Tatsachenfeststellung, die Antwort – eine Reduplikation in Form einer Emphase – Bedauern/ Mitleid und Verzweiflung in der Antwort.

Es handelt sich bei der Antwort des Mannes: „Zurück schon“ bei dem Wort *schon* um eine Abtönungspartikel, nicht wie bei *schon* in der Frage des Bauern um ein temporales Adverbial, also „zurück schon“ um es zu umschreiben: „Zurück bin ich zwar (schon), aber... (das Ausland habe ich nicht gefunden)“ mit Betonung auf *schon* in der Satzmelodie. *Schon* als Verweis auf eine nachfolgende Einschränkung, die Emotion, die im Satz des Mannes mitschwingt, klingt wie Enttäuschung, Verwirrung und Verzweiflung.

In diskursiven Interaktionen wird das Ideologem des Fremden involviert. Ein in der Ethnographie längst ausgearbeiteter Ansatz zur Repräsentation des „Anderen“ ist „der fremde Blick“, der auf zwei lexikalisch-semantischen Perspektivebenen: des Reisenden (Protagonisten) und des Bauern (Antagonisten) erkennbar ist. Das Eigene und das Fremde sind aber in diesem Text nicht ganz eindeutig abgrenzbar. Denn sie verhalten sich als Gegensatzpaare auch komplementär, was im Spiel der diskursiven Inszenierung der Emotionen von Fremd- und Selbstzuschreibung realisiert wird. Die Äußerung „Fremde sind wir uns selbst“ (Vgl.: J. Kristeva 1990) kann letztendlich auch auf den Protagonisten bezogen werden, den der Autor als Fremden schon in der Initiation des Textes erkennen lässt, wenn er aufbricht weg von seinem Haus, von seiner Heimat ins Ausland, in ein gelobtes, paradiesähnliches Land, und am Ende des Textes - im Paradoxon, wenn ihm auf das eigene zu Hause als auf ein wahres Ausland hingewiesen wird.

Diskursive Mittel der Reduplikation sind expressive Intensivierungsmittel. Sie werden zu interaktiven Konstituenten der Basisfaktoren für emotionale Anteilnahme einbezogen (Vgl. Drescher 2003). Spezifische, substantielle Emotionen (wie Angst, Wut, Verzweiflung oder Hoffnung usw.) sind im zu interpretierenden Textformat nicht sehr deutlich zu erkennen, aber alle vier Grundkriterien impliziter Emotionen wie: Subjektivität und Evaluation (durch Reduplikationen), Anschaulichkeit und Intensivierung (durch bildhafte Redewendungen) sind bei diskursiven Interaktionen der Protagonisten vorhanden, die letztlich Indikatoren der Inszenierung von Emotionen im Text sind.



## Fazit

Durch die Gestaltung der Textwelt mit spezifischen diskursiven Verknüpfungen, die im Verlauf des narrativen Kurztextes entstehen, wird seine Form (als eine Parabel) und Sinn (Unterwegssein im Globalisierungszeitalter sowie das Eigene und das Fremde in der modernen Welt) im intertextuellen Kontext der Postmoderne erkannt. Die besondere Erfahrung der Empathie entsteht dank der Inszenierung der Emotionen durch diskursive Mittel und ihrer Konnotationen, die dem Text besondere emotionale Züge verleihen. Eben diese Mittel können aus der Perspektive der linguistischen Hermeneutik erläutert werden als Tiefen-Verständnis des Textes, dem die Ermittlung der semantischen Bedeutungen der sprachlichen Ereignisse vorausgeht (Hermanns 2007). Eine Voraussetzung dafür sind neben dem allgemeinen, enzyklopädischen Weltwissen (bzw. epistemologische Erschließung der Epoche der Globalisierung) andere, auf der sprachlich-philologischen Kompetenz basierende Kenntnisse (Disambiguierung durch die Erschließung der Konnotationen der diskursiven Mittel), die die Grundlage für eine linguistische Interpretation der Inszenierung der Emotionen im fiktionalen Text bilden.

## Literaturverzeichnis

- Busse, Dietrich 1992: Textinterpretation. Sprachtheoretische Grundlagen einer explikativen Semantik. Westdeutscher Verlag GmbH Opladen
- Busse, Dietrich 1994: *Begriffsgeschichte und Diskursgeschichte. Methodenfragen und Forschungsergebnisse der historischen Semantik*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH
- Busse, Dietrich 2007: *Diskurslinguistik als Kontextualisierung-Sprachwissenschaftliche Überlegungen zur Analyse gesellschaftlichen Wissens*. In: Warnke, Ingo H. (Hg.): *Diskurslinguistik nach Foucault*. Hrg. Berlin. New York. Walter de Gruyter. S. 81-104
- Drescher, Martina 2003: *Sprachliche Affektivität: Darstellung emotionaler Bestellung am Beispiel von Gesprächen aus dem Französischen*. Tübingen: Niemeyer
- Engelen Eva Maria 2007: *Gefühle*. Stuttgart: Reclam
- Fiehler, Reinhard 1990: *Kommunikation und Emotion. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Rolle von Emotionen in der verbalen Interaktion*. Berlin: de Gruyter
- Fix, Ulla 2008: *Zugänge zu Textwelten. Linguistisch-literaturwissenschaftliche Möglichkeiten, in die Geschlossenheit eines Erzähltextes einzudringen*. In: Fix, Ulla (Hg.): *Texte und Textsorten. Sprachliche, kommunikative und kulturelle Phänomene*. Frank & Timme GmbH. S.379-416
- Fries, Norbert 1996: „Grammatik und Emotionen“, In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik. LiLi, 1996, N26, 37-69
- Foucault, Michel 1991: *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt am Main: Fischer
- Foucault, Michel 2000: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Hermanns, Fritz 2003: *Interkulturelle Linguistik*. – In: Wierlacher, Andrea/Bogner, Alois. (Hrsg.): *Handbuch interkulturelle Germanistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2003, S. 363–373
- Hermanns, Fritz 2007: *Empathie. Zu einem Grundbegriff der Hermeneutik*. – In Hermanns, Fritz / Holly, Werner (Hrsg.): *Linguistische Hermeneutik. Theorie und Praxis des Verstehens und Interpretierens*. Tübingen: Niemeyer
- Humboldt-Psychologie-Lexikon. (1990). München: Humboldt
- Kotthoff, Helga (1998): *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer
- Kristeva, Julia 1990: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Atheneum

Rank, Bernhard 2007: „Nachdenklichkeit und Poesie. Moderne Geschichten von Jürg Schubiger“. In: Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht. N 206. S.32-38

Mees, Ulrich/ Schmitt, Annette 2003: *Emotions Psychologie: theoretische Analysen und empirische Untersuchungen*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität

Sandig, Barbara 2006 *Textstilistik des Deutschen*. Berlin. New York. Walter de Gruyter

Stötzel, Georg/ Eitz, Thorsten (Hg.) 2003: *Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 2., erweiterte und aktualisierte Auflage. Hildesheim: Olms

Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*. Tübingen und Basel: Franke

*Anschrift der Verfasserin*

Prof. Dr. Lali Kezba-Chundadse  
Abteilung für Deutsche Philologie  
der Fakultät für Geisteswissenschaften der  
Staatlichen Ivane Javakishvili-Universität Tbilissi  
Universitätsgebäude V,  
Chavchavadze Av.36, 0179 Tbilissi  
E-Mail: [lali.kezba\\_chundadse@yahoo.de](mailto:lali.kezba_chundadse@yahoo.de)

## **Die emotionelle Bedeutung der grafisch-grafemischen Pointierung in literarischen Texten**

*Nino Kimeridze, Tbilissi*

### **Abstract**

This essay discusses emotions from a semiotic-linguistic point of view on the basis of non-standard texts, namely text figures, which have a long tradition in the history of literature. These texts confront the reader with double markers, external (the figurelike frame, drawing the attention to particular details) and internal ones. The question is, which component – the verbal or the graphical – is the primary or secondary signal conveying emotion. Explicitely it is the linguistic side that communicates emotions, the graphical side however is implicitly giving first hints to the reader.

Literarische Texte sind unmittelbare Bestandteile der fiktiven Welt, die dem Autor allerlei Möglichkeit geben zu fantasieren. Der Dichter versucht nicht nur den Sinn, sondern auch seine eigenen Gefühle und Emotionen in den Text hineinzuflechten. Er „tut... es wie das spielende Kind; er erschafft eine Phantasiewelt.“ (FREUD 1969:172) Der Autor entdeckt eine originelle Spielpartie für jedes Werk, dessen Spielregeln ihm allein bekannt sind. Dem Interpreten bleibt nichts anderes übrig, als diese Regeln zu erraten und den Textsinn auszulegen. Nicht nur bei der Textproduktion, sondern auch bei seiner Rezeption, also bei der sprachlichen Verarbeitung des Textes, geraten kognitive Prozesse unter den Einfluss von Emotionen, d.h. sie werden oft durch emotionale Komponenten determiniert.

In der letzten Zeit macht es sich die Linguistik oft zu ihrer Aufgabe, lexikalische Aspekte des Gefühlswortschatzes zu erforschen, konzeptuelle und semantische Analysen von Emotionswörtern durchzuführen und das Emotionspotenzial der Texte zu bestimmen. Besonders interessant erscheint uns die Beobachtung der kodierten Emotionen in atypischen, und zwar in grafisch-grafemisch pointierten Texten, in denen markierte sprachliche und nichtsprachliche Einheiten beim Textverstehen die führende Rolle übernehmen. Zu diesem Zweck werden in dem vorliegenden Beitrag Nichtstandardtexte, nämlich Textfiguren, zum Gegenstand der Analyse gemacht.

Nichtstandardtexte sind schriftlich fixierte Einheiten, deren Parameter in verschiedenen Aspekten von den Grundmodellen der Standardtexte abweichen. Der topologische Rahmen dieser Texte ist deformiert und die alphabetischen und nichtalphabetischen Zeichen verstoßen gegen die Normen der Orthografie.

Die Nichtstandardtexte sind keine neue Erscheinung in der Literatur, sie nehmen ihren Anfang im Altertum. Um Nichtstandardtexte zu klassifizieren, halten wir es für zweckmäßig, sie in folgende Kategorien zu unterteilen:

Die Nichtstandardtexte mit einer atypischen Architektonik. Die atypischen architektonischen Merkmale manifestieren sich in der Asymmetrie eines Textes, die durch Deformation des rechteckigen topologischen Rahmens verursacht wird. Diese Texte haben oft die Form einer bestimmten Figur, dementsprechend werden sie als Text-Figuren bezeichnet.

Zur zweiten Art der Nichtstandardtexte gehören die in einen rechteckigen topologischen Rahmen gesetzten Textfiguren, die einen unabhängigen Inhalt haben, obwohl der Inhalt der Figur semantisch vom Inhalt des im Rahmen erfassten Textes nicht zu trennen ist.

Zur dritten Art der Nichtstandardtexte gehören monolithische Texte, die einheitliche

Gebilde ohne Segmentierung sind.

Der vierte Typ der Nichtstandardtexte sind durch einzelne alphabetische und nichtalphabetische Zeichen pointierte Texte.

Ihnen folgt die fünfte Kategorie von Texten, die auf verschiedenen Sprachebenen pointiert sind. Als Höhepunkt der Entwicklung von Nichtstandardtexten gelten Text-Collagen, in denen der Verfasser versucht, durch Zeichen verschiedener semiotischer Systeme den Textsinn zu repräsentieren.

Die Nichtstandardtexte sind sowohl textextern als auch textintern pointiert. Texte mit textexterner Pointierung sind: Textfiguren und monolithische Texte, deren Thematik aktuell ist und die mittels moderner Schrifttechnik geschaffen sind. Einerseits können sie als verbale Nachkommenschaft der ersten, an der Höhlenwand dargestellten Figuren betrachtet werden und andererseits als verbale Texte, die sich denjenigen verbalen Texten nähern, welche durch minimale Syntaxnormen und tatsächlich fast ohne Segmentierung gebildet werden. Was die textinterne Pointierung betrifft, so ist sie sowohl in Texten mit rechteckigem topologischen Rahmen, als auch in monolithischen Texten und Textfiguren zu verzeichnen. Sie wird durch verschiedene visuelle, linguistische oder typographische Mittel erzielt; dominant gesetzt ist die nicht signifizierende Seite der Schriftzeichen, ihre Opazität, ihr Selbstwert als visuelle Form. Der Buchstabe ist nicht als Denotat von Bedeutung, sondern als Gestalt. Die Semiose visueller Dichtung beruht also auf der Eigenwertigkeit des Zeichenmediums: nicht Repräsentation, sondern Präsentation – das Zeichen, der Buchstabe wird in seiner Materialität, Körperlichkeit, Konkretheit präsentiert. Seit aus den Höhlenzeichnungen die Schrift entstanden ist, versuchen immer wieder Menschen, Bild und Wort neu zu vereinen. Seit der Antike trifft man in der Literaturgeschichte auf die sogenannten Textfiguren. Die am weitesten entwickelte Version dieser komplexen Texte wird bei den Vertretern der Konkreten Poesie fixiert. Nicht zufällig ist die Textfigur der älteste Typus der Visuellen Poesie. An den Ursprüngen der griechischen konkreten Dichtung (Flügel, Beil, Ei, Altar, Rose u.ä.) sind Metrum und Vers ausschlaggebend für die visuelle Gestalt, während in der Neuzeit die Figurengedichte nicht mehr metrisch reguliert sind. Erika Greber versucht visuelle Poesie zu definieren und bemerkt:

Visuelle Poesie ist ein genuin plurimediales Phänomen, in dem visuelle und verbale Seite nicht voneinander zu trennen sind [...] Es handelt sich nicht um bloße Übersetzung vom Bildmedium ins Sprachmedium, sondern in ein plurimediales bildlich-textliches Mischmedium. Anders und pointiert formuliert, geht es um die Verfahren der Umsetzung vom rein visuellen Bildmedium der Malerei ins hybride Bildmedium der konkretistischen Letternkonstellation...(GREBER 2004:190-191)

„bilder sind zeichen zeichen sind worte worte sind bilder“ – lautet das Motto und der magische Moment der konkreten Poesie. Die Textfiguren dringen in die Texte ein und die letzteren beginnen, sie zu erklären. Bei solchen Texten entsteht sofort eine enorme Anzahl an Fragen: Brauchen wir den Text, um das Bild zu verstehen, oder verwenden wir es, um uns den Text vorzustellen? Ist das Bild der Spiegel der im Text reflektierten Gefühle? Woher kommen die ersten Signale der vom Autor im Text intendierten Emotionen– vom Text oder von der Figur?

Mit Sprache werden unsere Gefühle und Empfindungen ausgedrückt. Im Falle der konkreten Dichtung aber werden diese Empfindungen verdoppelt, denn sie werden gleichzeitig auch visualisiert. Nach Beat Gloor sind die Konkreten Poeten immer auch Entdecker und Verehrer der Sprache. Sie treten gern hinter ihre „Werke“ zurück, die ihre

Emotionen, Reflexionen und Handlungen grafisch und verbal darstellen. Gloor meint, dass der Begriff der konkreten Poesie in Analogie zur Malerei entstand und die Werke bipolar sind, einerseits haben wir das Bild – die These, und andererseits den Text – die Antithese, deren Synthese den Lesern einen visuellen Text oder ein Textbild anbietet (Gloor 2004).

Oben haben wir schon erwähnt, dass die bildliche Darstellung der Geschehnisse keinesfalls eine Erfindung der Moderne ist. Roß (2001:371) geht generell davon aus, dass Bild und Sprache sich miteinander, nebeneinander und gegeneinander entwickeln können, so dass einmal das eine, dann das andere Zeichensystem dominant ist. Auch die Gefühle können mit indexikalischen Zeichen, mit motivierten oder mit arbiträren Symbolen systematisch kodiert werden. Diesen Prozess präzisiert Norbert Fries in seiner Arbeit „Die Kodierung von Emotionen in Texten“: „Mittels Inventaren von Zeichen und von Regeln zu ihrer Verknüpfung und ihrem Gebrauch können in semiotischen Systemen Zeichenformen systematisch auf Gefühle bezogene Bedeutungen zugewiesen werden.“ (FRIES 2007:294) In den Textfiguren fungieren einerseits Ikonen, andererseits aber verbale und nonverbale Zeichen, die im Text sogar markiert sein könnten, als Träger von Emotionen. Sowohl dem verbalen, als auch dem ekphrastischen Teil wird konnotativer Wert verliehen. In emotioneller Hinsicht ist der Umriss des Textes besonders wichtig, der den verbalen Text umfasst. Er trägt einzelne emotionelle Signale, denn er ersetzt im Technopaignion den Gedichttitel und übernimmt die Funktion des Präsignals, was gewöhnlich in normalen Texten in der Überschrift verankert ist und die ersten emotionellen Anregungen im Leser bzw. Interpreten erwecken. Dann klingt auch die Spruchweisheit aktuell: „Ein Bild sagt mehr als tausend Worte“, denn das Bild mit seinem ikonischen Charakter steht der Wirklichkeit nah, der Autor versucht, seine Gefühle natürlich darzustellen, die er durch den im verbalen Text dargebotenen Gefühlswortschatz oder sogar durch die mit konnotativen Bedeutungen belasteten nonverbalen Zeichen vervollkommnet.

Bei den Textfiguren wird die Figur anders wahrgenommen als der Text. Wir sehen die Figur auf einmal als Ganzes, während wir für den Text lange Zeit brauchen, denn er hat eine lineare Struktur. Die Figur hat einen höheren Aufmerksamkeitswert als der Text, weil sie immer etwas Konkretes darstellt. Oft überlappen und ergänzen Text und Figur einander und im allgemeinen gestalten sie einen vollständigen Textsinn und eine einheitliche Stimmung. Text und Figur stehen immer in wechselseitiger Beziehung zueinander, haben unterschiedliche Eigenschaften, Stärken und Schwächen. Mit anderen Worten formuliert:

Kultursemiotisch betrachtet, ist das Bild das konnotative Medium par excellence, der ideale semiotische Ort des konnotativen Verweisens, der konnotativen Öffnung eines weiten Bezugs-Horizonts, schließlich der konnotativen Restitution sinnlich-kognitiver ‚Ganzheit‘“ (GROSSKLAUS 2009:137)

Demzufolge können Text und Figur in der visuellen Poesie als Zeichensysteme verstanden und durch eine allgemeine Zeichentheorie beschrieben werden, denn visuelle Gedichte sind als «intersemiotische» Texte anzusehen, die zwei oder mehr Zeichensysteme in einer Art und Weise verwenden, dass der eine (verbale) Aspekt der Zeichen nicht vom anderen (visuellen) Aspekt trennbar ist. Für die Textfiguren ist die Interrelation der Zeichensysteme kennzeichnend, die sich im Gedicht manifestieren. Unter zeichensystematischer Interrelation wird vor allem Kohärenz verstanden. „Kohärenzbildung kann in Sprache-Bild-Texten z.B. nahegelegt werden durch Isotopieketten, deren Elemente sowohl sprachlich als auch bildlich gegeben sind.“ (SANDIG 2000:12) Bild und Text können in verschiedenen Beziehungsverhältnissen zueinander stehen, nämlich in Diskrepanz, in Redundanz und in Ergänzung. Aber bei Textfiguren hat man am häufigsten mit

Ergänzungen zu tun. Allein die Figur umfasst Darstellungs-, Organisations-, Interpretationsfunktion. In den Text-Figuren tragen einerseits selbst die Architektonik des Textes und andererseits oft die pointierten Textelemente (grafisch-grafemische Details) zur Verstärkung von emotionalen Bedeutungen bei, d.h. dass die emotionalen Zustände und Prozesse in Texten satzübergreifend – explizit und implizit – dargestellt und ausgedrückt werden. Es geht hier um textuelle Emotionsmanifestationen (SCHWARZ-FRIESEL 2007:211), die in unserem Fall auch visuell verstärkt werden.

Um diese Prozesse zu verdeutlichen, versuchen wir die bekannte Textfigur von Claus Bremer „Panzer“ zu analysieren (BREMER 1986/88; Figur siehe Anhang). Es muss betont werden, dass das Textverstehen, das auf den Analyseergebnissen beruht, als ein kognitiver Prozess verstanden wird, bei dem der Rezipient eine mentale Repräsentation erstellt. Dabei spielen nicht nur die Informationen des Textes, sondern auch die Information aus dem Langzeitgedächtnis eine gewichtige Rolle. Textverstehen schließt textbasierte Bottom-up und wissensbasierte Top-down-Prozesse ein. Bei der Textinterpretation aktiviert der Interpret sein Wissen, das eng mit dem kulturellen Gedächtnis verbunden ist. Auch Emotionen sind kulturell kodiert und vermitteln Weltwissen. Allen drei im Text auftretenden Wissenstypen – semantischem, episodischem und prozeduralem Wissen – ist „emotionales kulturelles Weltwissen“ zuzuordnen. Diese Codes repräsentieren „das kollektive Wissen“ über Emotionen, sie formen und kontrollieren sie und durch sie wird geregelt, unter welchen kulturellen und sozialen Bedingungen welche Emotionen ausgelöst werden (VESTER 1991:76).

Bei der Textauslegung steht der Leser an der Kreuzung der Kulturen. Sie sind Gegenstand zeichenhafter Interpretation, wobei bedeutsam ist, „nicht nur *wie* etwas interpretiert wird, sondern auch *Was*“ (KELLER 1995:15). Der Text als Ganzes kommt als Figur vor, die sich als Ikon herausstellt. Zwei Figuren von Panzern fallen ins Auge, deren Kanonen gegen Osten gerichtet sind. Direkt beim Anblick des Textes werden durch die Figur negative Emotionen geweckt. Der Panzer ist doch das Symbol von Krieg, Mord und Tod, Menschenhass und Vernichtung. Trotz des negativen Effekts des Bildes versucht der Leser, den durch die Figur begrenzten Text weiterzulesen, der eine andere Dimension gewinnt.

Aus dem kulturellen Gedächtnis tauchen die politischen Ereignisse der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auf. Die in der Figur gelagerte Emotion ist für jeden Leser eindeutig, da die im Gedächtnis rekonstruierten, auf historischen Tatsachen ruhenden Geschehnisse ein Bestandteil der europäischen Geschichte sind.

Die Konstellation der Figur weist auf eine neue emotionale Nuance hin: Der Leser ist voller Hoffnung, denn die Panzer kehren Europa den Rücken. C. Bremer hat diese Textfigur in den 80er Jahren geschrieben, d.h. die unheilvollen Ereignisse aus der europäischen Geschichte sind noch nicht vorbei, die sowjetischen Panzertruppen haben erst in den 90ern fast alle Staaten des ehemaligen sozialistischen Lagers verlassen.

Bremers Textfigur wurde in einer auf bestimmte Weise fremden Kultur geschaffen, trotzdem ist es nicht schwer, sie zu interpretieren, denn die im Text geschilderten Ereignisse liegen in der Tiefe des kulturellen Gedächtnisses, das jeder Kultur bzw. Subkultur zugänglich ist. Der Leser interpretiert als erstes die Figur, deren emotionales Spektrum viel breiter ist als im konkreten Fall das des Textes, weil bei solchen Texten die Figur sofort zu erkennen ist. Die Figur hat einen auffälligen Vorrang dem Text gegenüber:

- Momentane Fixierung und Wahrnehmung der Figur
- Automatische Aufnahme ohne gedankliche Anstrengung



sie werden Gott schauen.  
Selig sind die Friedfertigen; denn sie  
werden Gottes Kinder heißen.  
Selig sind, die um der Gerechtigkeit  
willen verfolgt werden; denn ihrer ist das  
Himmelreich.

Die semantische Analyse einzelner emotionell gefärbter Wörter und Wortverbindungen, wie z.B. Arme im Geiste, Trauernde, Sanftmütige, diejenigen, die nach der Gerechtigkeit hungern und dürsten, lösen beim Leser nicht besonders positive Emotionen aus, aber das nur auf den ersten Blick. Wenn wir jede Satzreihe aufmerksam betrachten, dann fällt uns auf, dass Trost vermittelt wird und ein Funke Hoffnung besteht. Darauf deutet auch die rhythmische, synkopierte „Kanonade“ des Prädikats ‚selig sind‘ am Satzanfang hin. Die Rhemahervorhebung durch die emphatische Satzgliedfolge ist noch ein Mittel der Pointierung, mit dem der Autor versucht, positive Impulse beim Leser zu erregen und zu intensivieren.

Der Primärtext ist die erste Predigt, die Jesus auf einem Berg hielt; der Letztere verbindet Himmel und Erde und wird zur *axis mundi* (LURKER 1991:86), die die Unterwelt mit dem Himmelreich verbindet und Symbol für die ewige Wiederkehr ist. Im Evangeliumtext, der aus zwei Segmenten besteht, werden mehrere Themen behandelt, worunter ‚*das Verhältnis zum Nächsten*‘ eine der wichtigsten Fragen der Menschheit ist. Im ersten Segment ist die Rede von deprimierten, niedergeschlagenen Menschen (Arme im Geiste, Trauernde, Hungernde und Durstende nach der Gerechtigkeit), obwohl hier auch die Sanftmütigen, die das Erdreich besitzen, erwähnt worden sind. Aber im zweiten Segment wird von Barmherzigen, von den Personen, die reinen Herzens sind, von Friedfertigen gesprochen, die im Leser positive Erwartung wecken. In der letzten Zeile dieses Segments tritt eine negativ gefärbte Gestalt der um der Gerechtigkeit willen Verfolgten in Erscheinung. Das Segment fehlt im Bremerschen Text, denn der Autor wagt in 1980er Jahren nicht, über diese hoffnungsvollen Leute öffentlich zu sprechen: Erstens gab es sie nur wenig in der damaligen Gesellschaft, und die Ereignisse der 60er Jahre haben in ihrem Gedächtnis tiefe Spuren hintergelassen; zweitens wollte selbst der Autor dem damaligen politischen (sowjetischen) Regime zur Verfolgung seiner Mitbürger aus politischen Gründen keinen weiteren Anlass geben. Die verschleierte, verhüllten positiven Gefühle sind hinter den pointierten grafischen Zeichen verborgen. Auslassungspunkte ermöglichen dem Leser, an die Menschen zu denken, die endlich ihre Seligkeit gewinnen (siehe oben). Jeder Teil der Figur ist durch Syngrafeme – Kommas und Punkte – geteilt. Sie sehen wie mächtige rollende Panzerraupen aus, die die Bewegung der Panzer simulieren. Die wiederholten Lexeme im Text sind das Echo, die in die Zukunft ausgesendeten Signale. Aber ob bald der Tag kommt, an dem die Verheißungen Wirklichkeit werden, kann der Autor nicht eindeutig sagen. Daran lässt er den Interpreten aufgrund der im Text pointierten grafischen Zeichen denken, die positive Emotionen konnotieren (siehe oben).

Im Unterschied zu der Figur hat der Text keine großen Möglichkeiten, die Intention und persönliche Gefühle vom Autor der Textfigur direkt auszudrücken. Die Besonderheit der Textfiguren besteht darin, dass der Schwerpunkt der Gefühlsäußerung nicht im verbalen Teil des Textes, sondern in seinen grafisch-grafemisch pointierten Einzelheiten liegt. Die Synthese der beiden ermöglicht dem Leser, den Text und den emotiven Impuls der in den Textfiguren präsentierten Ereignisse richtig zu verstehen.

Zum Schluss ist zu bemerken, dass die ersten emotionalen Impulse nicht vom Text,



sondern von der Figur ausgehen. In den Text-Figuren tragen einerseits selbst die Architektonik des Textes und andererseits oft die pointierten Textelemente (grafisch-grafemische Details) zur Verstärkung von emotionellen Bedeutungen bei: Verschiedene Emotionen werden vor allem durch die sprachlichen Mittel im Text meistens eindeutig expliziert, die pointierte grafische Seite aber impliziert Signale, die dem Rezipienten die ersten emotionellen Anregungen geben.

## Literaturverzeichnis

- Busse, Dietrich 1992: *Textinterpretation. Sprachtheoretische Grundlagen einer explikativen Semantik*, Opladen: Westdeutscher Verlag
- Freud, Sigmund 1908-1907/1969: „Der Dichter und das Phantasieren“, in: *Studienausgabe. Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt/M: B. X. S. Fischer
- Fries, Norbert 2007, *Die Kodierung von Emotionen in Texten*. Teil 1: Grundlagen. Journal of Linguistic Theory 1.2. Preprint Version, im Internet unter <http://www2.hu-berlin.de/linguistik/institut/syntax/docs/fries2007a.pdf>
- Gloor, Beat 2004: *bilder sind zeichen zeichen sind worte worte sind bilder*. Zürich: Kontrast, im Internet unter [http://www.kontrast.ch/verlag/sprachreihe\\_web.pdf](http://www.kontrast.ch/verlag/sprachreihe_web.pdf)
- Greber, Erika 2004: „Das konkretistische Bildgedicht. Zur Transkription Bildender Kunst in Visuelle Poesie“, in: Lüdeke Roger, Greber Erika (Hrsg.) *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Münchener komparatistische Studien*. Bd.5. Gumlotingen: Wallstein
- Grossklaus, Götz 2009: „Bild als Zeichen Der kultursemiotische Ansatz im Vergleich“, in: Hemingwaz, Andrew/ Schneider, Norbert (Hg.) 2009: *Bildwissenschaft und Visual Culture Studies in der Diskussion*. Kunst und politik, B.1. 1.Auflg. Göttingen: V&Runipress GmbH.
- Keller, Rudi 1995: *Zeichentheorie. Zu einer Theorie semiotischen Wissens*. UTB 1849. Tübingen und Basel: Francke
- Lurker, Manfred 1991: *Wörterbuch der Symbolik*. Kröners Taschenausgabe B.464. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag
- Sandig, Barbara 2000: „Textmerkmale und Sprach-Bild-Texte“, In: Ulla Fix, Hans Wellmann (Hg.) 2000: *Bild im Text – Text und Bild*, Heidelberg: Universitätsverlag C.Winter.
- Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*, UTB 2939, Tübingen: Francke;
- Vester, Heinz-Günther 1991: *Emotion, Gesellschaft und Kultur: Grundzüge einer soziologischen Theorie der Emotionen*. Opladen: Westdeutscher Verlag

## Quellen

- Die Bibel 1999: Nach der Übersetzung Martin Luthers. Hrsg. von der Evangelischen Kirche in Deutschland. Deutsche Bibelgesellschaft. Stuttgart
- Bremer, Claus 1986/1988: „Panzer“, in: Katalog zu einer Ausstellung der Bibliothek der Universität Konstanz vom 5. Juli bis 15. August 1988. Zusammengestellt und komentiert von Julika Funk und Karola Mono. Hrsg. Bibliothek der Universität Konstanz. Druckerei der Universität Konstanz. Konstanz



## Die Sozio-Logik der rituellen Trauer in Georgien

*Helga Kotthoff, Freiburg*

### 1. Trauer hüben und drüben

Im kaukasischen Georgien wird die Trauer um Verstorbene bis heute auf dem Land in dialogischen, künstlerischen Formen dargeboten, in Lamentationen. Das Gefühl der Trauer wird in diesem Ritualkomplex gestaltet, um andere damit anzustecken und in ihnen ähnliche Gefühle zu erzeugen.

Die Lamentationen berühren auch Außenstehende, selbst solche aus westlichen Gesellschaften, denen sowohl das Genre, als auch seine Sprache, seine Melodien und die es umgebende Kultur fremd sind. In der Anwesenheit bei georgischen Beweinungen wurde für mich als anthropologische Linguistin konkret erlebbar, dass der Nachvollzug von Trauer kulturübergreifend gelingen kann, u.a. deshalb, weil sich der Trauerausdruck ikonischer Modalitäten bedient, die nah am körperlichen Erleben bleiben. Ekman (1984, 1990) hat für den Trauerausdruck die Ikonizität von Energieschwund, Körperhaltungen des Zusammenkauerns, des Weinens und des traurigen Gesichts beschrieben. Hinzuzufügen ist die vokalische Seite, z.B. die elegischen Melodien der traurigen Lamentationsgesänge mit ihren lang gezogenen Wehrufen und Anrufungen an die Verstorbenen, Weinlauten, Stimmveränderungen, Seufzern, langsam abfallenden Tonhöhenbewegungen, die ebenfalls kulturübergreifende Gemeinsamkeiten aufweisen. Sehr häufig, und so auch in Georgien, finden sich in den Klageliedern Formeln des Leidensausdrucks, Evokationen einer gemeinsamen Vergangenheit, Lobpreisungen der verstorbenen Person und der Anwesenden, detaillierte Schilderungen des Schmerzes und auch von Szenen aus dem gemeinsamen Leben (Briggs 1995, Caraveli 1986, Finnegan 1970, Senft 1985, Sokolov 1950, Stubbe 1986). Die Trauernden sitzen in gebeugte Körperhaltungen, stützen oftmals den Kopf in den Händen. Georgische Lamentationen ähneln der Totenklage im alten Rom (*nenia*), derjenigen der alten Babylonier, auch der aus dem klassischen Athen, aus Irland, auf Feuerland, bei den Irokesen, Syrern, Andamanen, bei den Ovambo in der Südsee und an vielen Orten mehr (Radcliffe-Brown 1933, Meuli 1975, Metcalf/Huntington 1979). Lamentationen sind überall auf der Welt Formen von Kollektivdiskurs, oft nur unter Frauen praktiziert. Auf die gender-Dimension wird im Laufe des Artikels näher eingegangen.

In Georgien findet Trauern in einer anderen Sozio-Logik (um ein Konzept von Bourdieu 1980 zu gebrauchen) statt als in Westeuropa. In diesem Artikel soll es darum gehen, wichtige Dimensionen dieser Sozio-Logik nachzuzeichnen. Die Anthropologie der Emotionen will zeigen, dass Gefühle nicht einfach aus dem Inneren kommen, sondern in einem gesellschaftlichen Vermittlungskontext stehen, der sowohl die Empfindungsdimension ("deep acting" in der Terminologie von Hochschild 1983) als auch die Kommunikationsdimension betrifft ("surface acting" bei Hochschild 1983). Trauer ist im Todesfall in Georgien wesentlich weniger privat als bei uns und auch wesentlich weniger auf inneres Erleben des Individuums beschränkt. Das nach außen vermittelte Gefühl gilt nicht als Schwäche, sondern als Stärke. Diese Stärke ist feminisiert. Frauen agieren Trauer durchaus auch stellvertretend für Männer aus. Im Zustand der Trauer bilden sie den Mittelpunkt der Dorfgesellschaft. In manchen georgischen Regionen, so in Svanetien, ist die gemeinsame Trauer im Todesfall einer der Hauptanlässe für soziales Zusammensein

des Dorfes und der Clans überhaupt.

Es war deshalb für mich nie ein Problem, mich als Gast bei Beweinungen aufzuhalten, beispielsweise als Begleitung einer angesehenen Krankenschwester aus dem Dorf. Meine Anwesenheit wurde in der Lamentation immer *expressis verbis* als Ehre für den Verstorbenen interpretiert, genauso wie die aller anderen Anwesenden auch.

Gerade Hyperrituale des Trauerns wurden in der Soziologie und Ethnologie von Emotionen oft auf den Nenner von gesellschaftlicher Pflicht gebracht. Durkheim (1912) erklärte Trauer in seiner Beschäftigung mit Robert Hertz' ethnographischem Material zum allgemeinen, sozialen Erfordernis. Trauer sei keine Bewegung der persönlichen Sensibilität, sondern eine Pflicht, die von der Gruppe auferlegt werde. Ihrer Funktion nach soll sie den kollektiven Zusammenhalt der Gruppe stärken. Der so gezeichnete Kontrast von gesellschaftlicher Pflicht und persönlicher Intentionalität führt im Fall der georgischen Wehklage nicht zum Verständnis. Zum einen übersieht er, dass rituelle Pflichten nur so lange gelebt werden, wie sie in der Gruppe habituell verankert sind. Zum anderen sind gerade die starken Gefühle Grundlage einer anrührenden Ästhetisierung. Zum dritten sind in dem Ritualkomplex viele andere Dimensionen enthalten, die über die Trauer um den aktuell Verstorbenen hinausgehen und zum Beispiel Trauer um andere Menschen neu anstacheln.

Ich möchte in diesem Artikel zeigen, dass gerade ihre reichhaltigen Bezüge den georgischen Trauer Ritualen ihr kulturelles Überleben gesichert haben. Sicher stärken die Rituale den Zusammenhalt der Gruppe. Diese Funktion erklärt sich aber nicht gradlinig aus dem Pflichtcharakter der Trauer. Im Folgenden werden wir auch der Frage nachgehen, wie die Vergemeinschaftung performativ bewirkt wird.

Trauer will in Georgien in vielen Modalitäten von den weiblichen Familienmitgliedern und Dorfbewohnerinnen der verstorbenen Person gestaltet werden. Sie will gesehen und miterlebt werden und sie gilt niemals nur dem/der aktuell Verstorbenen, sondern immer auch den früher Verstorbenen; vieler wird in den tagelangen Lamentationen ausdrücklich gedacht. Die Gesellschaft erhält sich mit den Trauer Ritualen prinzipiell einen Ort, an dem alle Anwesenden gemeinsam ihre Trauer gestalten können, woher auch immer diese rühren mag. Frauen und Männer übernehmen dabei unterschiedliche Parts.

## 2. Verehrung der „kleinen Götter“

Lamentos sind immer „staged discourse“ im Sinne von Iser (1993: 394). Ihre Ästhetik ist aber nicht autonom, sondern eng ans Religiöse, an die Gefühlentäußerung, an die Feier der Gemeinsamkeit im Leiden gekoppelt.<sup>1</sup> Das Lamento steht im Dienst an den Verstorbenen, der Verbindung der diesseitigen und jenseitigen Welt und der Kreation einer besonderen Sinnprovinz im Sinne von Schütz (1962), die als Zwischenraum erlebt wird.<sup>2</sup> Poetische und emotive Funktionen sind ohnehin in schriftlicher und mündlicher Literatur immer eng verbunden (Jakobson 1960/1979: 92); so auch hier. Lamentierte wird durchgängig in Zeilenform; andere Phänomene der Ästhetisierung, wie z.B. Parallelstrukturierung und szenische Narration, treten hinzu. Die Melodie wiederholt sich in den Zeilen und macht so auch den Text eindringlich und besser memorierbar. Als letzte Worte über den

---

<sup>1</sup> Es handelt sich um Formen des inoffiziell Religiösen im Sinne von Luckmann 1991.

<sup>2</sup> Siehe zur Diskussion der Schützchen Theorie der Sinnprovinzen und ihrer Bedeutung für eine lebensweltliche Ästhetik Knoblauch 1996.

Toten werden sie später noch oft zitiert. Die Zeilen sind oft Schluchzeinheiten. Die im Zentrum des Raums aufgebahrte, verstorbene Person wird an unendlich viel erinnert, das mit den am Sarg Anwesenden zu tun hat, für die es auf diese Weise publiziert wird. Im Angesicht des Verstorbenen wird so ein kulturelles Gedächtnis gebildet, das alle Anwesenden integriert.

In die Sozio-Logik der Trauer ist in Georgien die Reversibilität von Tausch und Gabe eingeschrieben. Man gibt seine Tränen, seine Anwesenheit und seine somatische Kunst den Toten zur Erleichterung des Übergangs ins Jenseits (saikio) und der Familie der/des Hingeschiedenen erweist man damit die Ehre (WaRivi). Die gesamte Totenklage ist in Georgien eingesponnen ist einen Komplex von Achtungsbezeugung der Clans untereinander. Die lamentierenden Frauen drücken durchaus eigene Gefühle aus, repräsentieren aber auch ihren Clan in ihrer besonderen Gefühlsarbeit für die Verschiedenen und deren Großfamilien und sie verorten die Ihrigen erneut im großen gesellschaftlichen Geben und Nehmen von Mitleid, Anteilnahme und Ehre.

Die individuelle Dimension des Gefühls ist der sozialen Dimension gegenüber untergeordnet. Es ist ganz klar, dass nicht alle Trauernden ausschließlich um den aktuell Verstorbenen trauern, sondern die Kommunikation lädt die Anwesenden dazu ein, in Gedanken schnell bei eigenen traurigen Begebenheiten in ihrem Leben zu verweilen. Die Klagedialoge zielen auf Assoziationen ab – und zwar auch explizit. Es wird nie nur die/der aktuell Verstorbene beklagt. Lamentationen kreieren eine Gelegenheit für Trauer jedweder Art.

In der Beschäftigung mit dieser Art von emotiver Kommunikation wird deutlich, dass sie wenig mit Informationsaustausch im Sinne des in den Kommunikationswissenschaften leider so verbreiteten kognitivistischen "Sender-Botschaft-Empfänger-Modells zu tun hat (siehe Finnegan 2002 zur Kritik), aber sehr viel mit gegenseitiger Anrührung, Anähnlichung (auch an den Verstorbenen), mit mimetischen Prozessen, wie z.B. Gebauer und Wulf (1998) sie beschrieben haben. Individuelle Intentionalität, die in westlichen Modellen vom kommunikativen Handeln eine so große Rolle spielt, ist hier gleichfalls nur von untergeordneter Bedeutung.

Der Umgang mit Trauer und mit den Verstorbenen ist von den Praktiken des Westens weit entfernt. Die andere Sozio-Logik des Trauerns beginnt schon beim Umgang mit Zeit. Die Zeit unterliegt im postsowjetischen Georgien insgesamt viel weniger als im Westen der Logik effizienten Handelns. In der Trauer steht Dauer für Gefühlstiefe. Trauern ist jeweils für eine große Gruppe von Menschen unglaublich zeitintensiv. Es ist überhaupt nicht das Ziel der tagelangen Trauerkunst, die Trauer schnell zu überwinden. Für die Angehörigen gilt kein Ideal eines schnellen, normalen Weiterfunktionierens im Alltag. Das Ziel der Rituale besteht eher darin, die Gefühle und die Toten, denen sie gelten, für lange Zeiten immer wieder erneut ins Leben zu integrieren, mit ihnen weiterzuleben. An Verstorbene wird oft erinnert, wofür viele Rituale die Möglichkeit schaffen. Bei jedem Essen mit Gästen wird beispielsweise einen Trinkspruch auf die Toten dargeboten (Kotthoff 1999a). Diese Aufgabe übernimmt ein wichtiger Mann am Tisch, der "Tamada". Das Toasten auf deren Wohlergehen gehört sogar zur georgischen Vorstellung von Höflichkeit, die damit eine religiöse Dimension hat.

Die starke Integration volksreligiöser Elemente in den Alltag und das lange, gemeinschaftliche Verweilen in der Trauer können als vormodern gesehen werden. Die georgische Gesellschaft hat tatsächlich vormoderne Züge konserviert, weil sich der Kapitalismus in

ihr nicht entfaltet hat. Auch der sowjetisch geprägte Sozialismus konnte den archaischen Trink- und Trauerritualen der Georgier wenig anhaben. Im Gegenteil – die Rituale eigneten sich, um implizit Widerstand gegen die sowjetische Hegemonialkultur zu pflegen. Die georgische Volksreligion im Trauern und Trinken zu praktizieren, ermöglichte es, immer wieder aufs Neue ein georgisches WIR gegen ein russisches IHR zu setzen. Kommunistische Verbote der Beweinungen ließen sich nicht durchsetzen. Durch die gesamte sowjetische Zeit hindurch galten sowohl die langen Trinkspruchketten am Tisch als auch die Beweinungsrituale als "typisch georgisch." Sie wurden von den Georgiern auch genutzt, um Distinktion von den verhassten Russen zu kommunizieren, die zwar ähnliche Genres praktizieren, aber aus georgischer Perspektive schlechter. In Gesprächen über diese Rituale wurden wir von Georgiern immer wieder auf ihre diesbezügliche Überlegenheit über die russische Kultur hingewiesen.

In den Trauerritualen wird eine inoffizielle Volksreligion praktiziert, die mit der georgischen orthodoxen Kirche überhaupt nichts zu tun hat. Sie hat viele animistische Elemente. Hauptsächlich jedoch huldigt man den "kleinen Göttern," den Verstorbenen, mit denen man sich verbunden weiß. Das Jenseits wird im Lamento bildreich ausgestaltet, meist parallel zu Vorstellungen vom guten Leben im Diesseits. Es wird detailliert erzählt, zu wem der aktuell Verstorbene nun heimkehrt, wie er im Jenseits begrüßt wird und mit wem er an der Tafel zusammensitzen wird. Da die orthodoxe Kirche in der sozialistischen Zeit wenig Handlungsspielraum hatte, konnte sie dieses Brauchtum nicht einschränken. Die kommunistischen Politiker haben sich um die volksreligiösen Praktiken insgesamt wenig gekümmert.

Eine fortlaufende Parallelisierung von irdischem rituellem Handeln mit dem im Jenseits vor sich Gehenden ist beobachtbar. In den Nächten bis zur Beerdigung halten die männlichen Nachbarn und Verwandten Nachtwachen ab. Dabei sitzen sie ums Feuer und zelebrieren, dass sich die Verstorbenen mit dem neu zu ihnen Stoßenden auch ums Feuer treffen. Dazu ein Detail: Die religiöse Fiktion besagt, dass der Wein oder Wodka und die gebratenen Sonnenblumenkerne, die alle Nachbarn mitbringen und gemeinsam verzehren, ebenso von den Verstorbenen "dort" genossen werden. Während der Nachtwache am Sarg muss es lustig zugehen, damit auch die Verstorbenen Heiterkeit genießen können. Mitten im Hyperritual des Trauerns finden sich somit manchmal Inseln der Heiterkeit (Momente der Reintegration im Sinne van Genneps, 1960). Die Nachtwachen liegen im Aufgabenbereich der Männer. Sie gestalten im rituellen Prozess andere Stadien der Transition. Sie kommunizieren nicht den Schmerz über die Trennung, sondern parallelisieren das Weiterleben.

Die Parallelisierung findet sich in vielen Formen. Hinter dem Sarg werden viele Kerzen aufgestellt. ZedaUe, der extra für diese Zwecke aufgehobene beste Wein der letzten Jahre, steht in einer Schale auf dem Tischchen. Später wird er aufs Grab gegossen. Traditionell herrscht der Glaube, dass damit dem Verstorbenen das Getränk angeboten wird. Natürlich glauben die Georgier/innen nicht, dass die Verstorbenen von den irdischen Angeboten essen und trinken. Im Ritualkomplex haben sich Angemessenheitsstandards schlicht als Fiktionen verselbständigt, die gemeinschaftlich gepflegt werden. Man spricht kaum darüber, woran man wirklich glaubt oder nicht. Es genügt, dass der Ritualkomplex im Umgang mit dem Tod gemeinsames Handeln und Fühlen und ein tröstliches Ausgestalten von Fiktionen ermöglicht. Geertz (1973) hat auf die Perspektivenbrüche zwischen

rituellem und nichtrituellem Diskurs hingewiesen. Menschen, die innerhalb des Rituals bestimmte Überzeugungen ausdrücken, können diese jenseits des Rituals nüchtern analysieren und somit eine Metaperspektive zu erkennen geben. Auch in Georgien können lamentierende Frauen jenseits des Rituals eine analytische Perspektive auf ihr Tun einnehmen.

Viele Photos von anderen Verstorbenen werden auf das Tischchen hinter dem Sarg gestellt oder in den Sarg gelegt. Diese Verstorbenen empfangen dem offiziellen volksreligiösen Glauben gemäß die just verstorbene Person im Jenseits. Sie werden im Lamento häufig direkt angesungen; man trägt ihnen detailliert auf, was sie mit dem neu zu ihnen Stoßenden anzustellen haben (z.B. dass dem Onkel immer die Hände einschlafen und dass nun andere ihm im Jenseits diese massieren sollen). Thematisch spielt im Lamento oft der Empfang der "Neuseele" (axalsuli) mit Festen im Jenseits eine Rolle, ihre Integration in den Kreis der "Altseelen," die Weiterführen des Familienlebens dort etc. Mit ihren Huldigungen an die "kleinen Götter" (Familienmitglieder) waren die Georgier/innen nicht nur von der Doktrin des Atheismus weit entfernt, sondern auch heute vom Monotheismus der offiziellen Religion der georgischen orthodoxen Kirche. Der anwesende Tote, die Neuseele, wird als im Übergang befindlich imaginiert. Vierzig Tage nach der Beerdigung wird er oder sie im Jenseits ankommen. Man gibt der Neuseele viele Nachrichten für die verwandten Altseelen mit. So trägt im folgenden, kurzen Ausschnitt eine Nachbarin dem just Verstorbenen DmiRri (Koseform MiRa) einiges auf, was dieser im Jenseits ihrem Bruder mitteilen möge. Sehr interessant ist die besondere performative Ausgestaltung dieser Mitteilungen. Die Nachbarin animiert nämlich den Dialog des verstorbenen MiRa mit ihrem Bruder anstatt davon zu berichten. Sie spricht in direkter Rede. Sie stellt damit eine Szene aus dem Jenseits im diesseitigen Hier und Jetzt dar.

Die zweite Zeile der internationalen Umschrift enthält einige Sonderzeichen. ('H) steht für hörbares Einatmen, % für Weinlaute, Doppelpunkte für Lautlängung, Punkte für fallende Intonation, Fragezeichen für steigende Intonation, Kommata für gleichbleibende Intonation am Ende einer Phrase.

Ausschnitt aus dem Lamento einer Nachbarin auf DimiRri (MiRa) GabrielaUvili (Muxrani, Ostgeorgien, 1995, D. G. ist im hohen Alter eines natürlichen Todes gestorben):

- 1 N: Seni Svilebi Sen nakvalevs misdeven-Tqo  
( 'H) Ueni Uvilebi Uen naQvalevs misdeven-tko,  
deine Kinder folgen Deiner Spur (sag ihm)
- 2 Sen Svilebs moukvdeT mamida-Tqo  
( 'H) Uen Uvilebs mouQvdet mamida-tko.%%  
deinen Kindern soll ihre Tante sterben (sag ihm)
- 3 rac ro piridan amogsvlia, Zmao, yvelafers imas  
akeTeben-Tqo  
( 'H) rac ro Wiridan amogsvlia, Omao, ( 'H) Yvelapers  
imas aQeteben-tko.  
was aus deinem Mund herauskam, Bruder, alles machen sie  
(sag ihm)
- 4 Seni suliko da sosos aravis darigeba ar unda  
( 'H) Ueni suliko da sosos aravis darigeba ar unda.

- deine Suliko und Soso brauchen Belehrungen von niemandem
- 5 genacvale, mita  
genacvale, miRa.  
ich begeben mich an deinen Platz, MiRa

In Zeile 1 spricht die Nachbarin ihren verstorbenen Bruder in der zweiten Person an. Nur die Partikel 'tko' markiert direkte Redewiedergabe. Es gibt im Georgischen durchaus auch indirekte Rede, die wir dann z.B. übersetzt hätten als 'sag ihm, dass seine Kinder seiner Spur folgen.' Die direkte Rede ist aber der indirekten performativ überlegen (siehe dazu den Beitrag von Günthner in diesem Band). Sie eröffnet

eine imaginäre Bühne, auf der sich der Dialog ereignet und die Zuhörer ihn erleben können. Mit der direkten Rede, in der in Zeile 3 der Bruder angerufen wird, erzeugt die Klagende eine höhere Plastizität. Direkte Redewiedergabe ist ein wichtiges Verfahren der Intertextualität im Sinne Bachtins (1981). Sie arbeitet mit Mehrstimmigkeit. Hier leiht sich die Nachbarin die Stimme des Verstorbenen. Mit dieser Stimme spricht sie zu ihrem verstorbenen Bruder. In den meisten Erzählungen entstammen reinszenierte Worte der Vergangenheit, hier wird ein Dialog auf die Zukunft projiziert.

In Zeile 3 spricht die Nachbarin ihren Bruder als Bruder direkt an; auch hier markiert nur die Post-Partikel 'tko' die imperativische Ausrichtung im Sinne eines 'sag ihm'. Mit der Stimme des Verstorbenen sagt die Nachbarin ihrem Bruder, dass seine Kinder sich völlig in seinem Sinne verhalten. Sie beruhigt ihren Bruder.

In Zeile 4 fehlt selbst die Partikel 'tko'. Sie spricht noch immer mit MiRas Stimme und lässt ihn die Tochter Suliko und den Sohn Soso ihres Bruders loben. Diese sind anwesend und hören das indirekte Lob der Tante. Die Kinder des toten Bruders der Nachbarin können die Worte ihrer Tante sowohl als indirektes Lob verstehen, aber auch als Mahnung, weiterhin im Sinne des Vaters zu leben. Es gibt hier eine Verschachtelung der Adressaten. Der Bruder ist Adressat, aber auch MiRa. Die Kinder sind die indirekten Adressaten ihrer Worte. Das Publikum soll auch hören, wie die Nachbarin sich kümmert und wie positiv sie über die Kinder ihres Bruders spricht.

In Zeile 2 äußert die Nachbarin eine der typischen Trauerformeln. Deren Grundform lautet 'ich sterbe für Dich.' Hier ist die Formel komplex perspektiviert: 'Deinen Kindern soll ihre Tante sterben. Die Nachbarin positioniert sich als Tante der anwesenden Kinder ihres Bruders; in dieser Rolle wünscht sie sich rituell die Selbstopferung herbei, die sie ihrem Bruder gleichmachen würde. Auch die Kinder werden hier hervorgehoben als diejenigen, für die sie sich opfern möchte. Die Semantik der Formel besagt, sie wolle sich dem Verstorbenen durch den Tod angleichen und sie indiziert die Angleichung schon im Verzicht auf ihr 'ich'. Formeln der Selbstopferung gelten im gesamten Nahen Osten als starke Sympathiebeweise. Omnipräsent ist in Georgien die Formel 'genacvale.' Mit der Formel 'genacvale' in Zeile 5 (ich begeben mich an Deinen Platz) wird MiRa wieder zum primären Adressaten. Formeln der Leidübernahme spielen überhaupt im georgischen Alltag wichtige Rollen. Sie erfüllen je nach Kontext sehr unterschiedliche pragmatische Funktionen, wie auch die Formel 'genacvale,' die in Georgien manchmal sogar als Begrüßung funktioniert. Deshalb ist eine Übersetzung nur im Kontext sinnvoll. Gerade diese Formel taucht keineswegs nur im Zusammenhang mit Trauer auf.

Die Klägerin präsentiert sich und auch den Verstorbenen in wichtigen sozialen Identitäten in der Gemeinschaft (als Tante und Vater), womit sie diese sozialen Identitäten in ihrer Bedeutung herausstellt.

Wir werden in diesem Ausschnitt Zeug/inn/en verschiedener kommunikativer Verfahren,



die eine symbolische Vergemeinschaftung bewerkstelligen. Die Schwester bringt sich in Kontakt mit dem verstorbenen Bruder. Indem sie mit der Stimme des im Raum aufgebahrten MiRa spricht und sich von diesem ausdrücklich wünscht, dass er sich so mit den Nachrichten dort an ihren Bruder wenden möge, verbindet sie auch schon MiRa mit ihrem Bruder. Sie stiftet im Diesseits Kontakte für das Jenseits. Die Nachbarin verbindet auch den Vater mit seinen Kindern, den Bruder mit der Schwester, sich als Nachbarin mit ihrem Nachbarn MiRa; die Kinder führt sie vor aller Ohren als wohlgezogen vor. Hier wird Religion inszeniert, indem das Jenseits auf eine diesseitige Bühne gebracht wird.

### **3. Westliche Psychologisierung**

Nach diesem kurzen Abstecher zu einem Ausschnitt aus einer georgischen Beweinung gehen wir zurück zum Umgang mit Trauer in unserer Kultur.

Im Westen (hüben) gilt Trauer als individuelles Gefühl, als subjektive, innere Befindlichkeit, die durch etwas ausgelöst wird, z.B. den Tod eines Nächsten (Winkel 2002). In Moderne und Postmoderne sind Diesseits und Jenseits entkoppelt, die Beziehung zwischen Gott und Mensch ist individualisiert. Hahn (1968) und Soeffner (1988) betonen, dass vor allem der Protestantismus den inneren Seinszustand personalisiert hat. Unter Rückgriff auf Max Weber können wir für Georgien Elemente vormoderner Erlebnisformen diagnostizieren: die weiterlebende Seele ist hier noch immer das Verbindungsglied beider Seinswelten, des Diesseits und des Jenseits. Ich betone, dass diese Verbindung performativ praktiziert werden muss.

Rekapitulieren wir kurz das gegenwärtige Verständnis von Trauer im Westen, um vor diesem Hintergrund die andere Sozio-Logik der Trauer in Georgien besser konturieren zu können: Ariès (1984) beobachtet seit dem 13. JHD eine zunehmende Klerikalisierung der Trauer. Seit der Renaissance trat an die Stelle der Totenklage und exzessiven Beweinung die Messe. Unser gegenwärtiges Verständnis von Trauer beruht wesentlich auf der klassischen, psychologischen Auffassung von Trauerarbeit als Auseinandersetzung mit subjektiver Befindlichkeit. Sie hat innere Loslösung des Selbst vom Toten zum Ziel. Die Sichtweise korrespondiert mit dem Freudschen Konzept vom Selbst als individueller Befindlichkeit. Willems (1994) nennt diese Ineinsetzung von Individualität mit innerer Befindlichkeit Psychologisierung. Die Betonung des Persönlichen, die Medikalisierung von Trauer und der Ausbau des Bestattungswesens werden im Westen ab dem 19 JHD immer bedeutender. Psychologie und Psychoanalyse dominieren heute im Westen das Feld der Beschäftigung mit Trauer (Winkel 2002: 56). Dabei wird auch im Trauerfall Selbstreflexion als Erkundung der eigenen Gefühlswelt betrieben. Foucaults Position zur Normierungs- und Kontrollfunktion der Psychologie lässt sich in der Beobachtung des Umgangs mit Trauer erhärten.

### **4. Lamentationsforschung als Ethnographie der Performanz**

Diesem Artikel liegen etwa 60 Tonaufnahmen von georgischen Klage-Ritualen zugrunde, die ich in Zusammenarbeit mit georgischen KollegInnen, besonders mit Elza Gabedava,<sup>31</sup> Tbilisi, vor einigen Jahren aufzeichnen konnte (finanziert von der DFG im Rahmen des SFB 511 "Literatur und Anthropologie" an der Universität Konstanz).

---

<sup>3</sup> Erneut hier mein Dank an sie und ihre Mutter.

Die Studie steht in der Tradition der anglo-amerikanischen Ethnographie der Kommunikation (z. B. Gumperz/Hymes 1972, Bauman 1978, 1986, Duranti 1997), insbesondere der Erforschung von "oral poetry" (z.B. Finnegan 1977, Hymes 1977). Finnegan und Bauman haben geradezu exemplarisch gezeigt, wie außenstehende Forscher/innen die Relevanzstruktur bestimmter sozialer Welten über die Analyse von alltäglichen Redegattungen der Beteiligten aufschlüsseln können.

Meine Herangehensweise ist datenzentriert, aber nicht nur im engen Sinne textzentriert. Bestandteil der Ethnographie ist neben der Aufzeichnung und Transkription der Gattung, welcher mein Hauptinteresse gilt, auch die schlichte Teilnahme am Alltag der Beteiligten in unterschiedlichen Kontexten (nicht nur in rituellen Kontexten), Gespräche mit den Beteiligten, mit georgischen Fachleuten, das Schreiben von "Memos". Der erste Schritt einer inhalts- und performanzorientierten Gattungsanalyse besteht aus der Aufzeichnung, die es erlaubt, sich mit den Daten immer wieder zu konfrontieren. Sie bewahrt uns vor vorschnellen Schlüssen darüber, was sich ereignet haben könnte, was die Sprecher/innen wichtig finden und was sie gemeint haben könnten. Sie konserviert die Stimmen der Beteiligten, bringt sie direkt zu Wort, und erlaubt es den Forschenden, immer wieder neue Details und damit Sinnschichten aufzuspüren. Interessant ist aber zum Beispiel auch, wie die Beteiligten später über die Lamentationen sprechen, welche Worte und Szenen von ihnen als besonders bewegend erlebt wurden, welche als "übertrieben" usw. Durch die Teilnahme an diesen Gesprächen wurde mir z.B. klar, dass west- und ostgeorgische Lamentostile als kaum kompatibel gelten (Kotthoff 2003). Der westgeorgische Lamentostil wird mit starker Stimmveränderung praktiziert, z.B. mit sehr hohen Stimmen oder krächzend. Die Klagenden fallen manchmal dabei in Ohnmacht. In Ostgeorgien wird dies nüchtern als übertrieben und künstlich diagnostiziert. Man ist nicht sonderlich erbaut, wenn die westgeorgische Verwandtschaft in Ostgeorgien zum Lamento anhebt und holt gleich die Riechfläschchen hervor, um die klagenden Verwandten schnell aus ihrer Ohnmacht wieder aufzuwecken.

Da wir es bei den georgischen Lamentationen im Todesfall mit einer stark gestaltungsorientierten Alltagskommunikation zu tun haben, die in allen zur Verfügung stehenden semiotischen Modalitäten bewerkstelligt wird, hat sich das Projekt am Konzept der "performance" aus der Ethnographie der Kommunikation orientiert (Bauman 1986). Unter performance verstehen wir eine kommunikative Handlung (intersubjektive, d.h. mit Bezug auf eine antizipierte Rezeption), in der multimodale Gestaltungsverfahren mehr oder weniger routinisiert z.B. zu persuasiven, ästhetischen, hier auch affektsteigernden und religiösen, sich somit überlagernden Zwecken (unter Anhebung des Gestaltungsniveaus) eingesetzt werden; die verbale, non- und paraverbale Gestaltungsorientierung ist in der Totenklage und auch in den anderen Gattungen (z.B. den Trinksprüchen bei den Nachtwachen und Leichenschmäusen), die im Trauerbereich in Georgien ebenfalls von Bedeutung sind, stark markiert und hilft bei der Vergemeinschaftung der Gefühle und der Erzeugung von Außeralltäglichkeit als Sinnprovinz im Sinne von Schütz. Die Performanz betrifft in der rituellen Trauer alle zur Verfügung stehenden Ausdrucksmodalitäten, z.B. die des gebeugten Körpers und der schwarze Kleidung, des Raums mit dem offenen Sarg in der Mitte, den vielen Kerzen im Halbdunkel und den Stühlen an den Wänden, des Textes mit seiner elegischen Prosodie, der Semantik der Leidübernahme und der Rhetorik der Affektsteigerung, der kummervollen Mimik und der Gestik des Erschütterterseins, der Proxemik zum Toten, der Kulinarik der Trauerspeisen, etc.). Man hat bei dem Genre immer ein "split audience" (Goffman 1981), und zwar ist das Publikum mehrfach

aufgespaltet, denn in der Ansprache an die verstorbene Person wird oft ein Anwesender gelobt, der damit zum Adressaten zweiter Ordnung wird. Das Publikum ist aber mehr als "bystander" (in der Goffmanschen Terminologie), sondern Adressat dritter Ordnung. Vor ihm werden gute Taten und Eigenschaften von Anwesenden publiziert.

Verschiedene Ebenen, so beispielsweise die der Kleidung, der Raumgestaltung, des Körpergebarens, der Prosodie, Lexik, Formatierung des Gesagten, Höflichkeitsstandards etc. bewirken immer besondere Rahmungen (Goffman 1977) sozialer Ereignisse. Unter Performance soll darüber hinaus eine theatrale Inszenierung verstanden werden, die auf Wirkung hin angelegt ist. Das Augenmerk liegt auf der Prozessualität im Kontext.

Mit verschiedenen Verfahren wird die Gemeinschaft der Lebenden untereinander, der Verstorbenen untereinander und mit den Lebenden theatral inszeniert, d.h. dass die Performanz der Lamentos eine religiöse Involvierung erzeugt und einen Sinnbereich (im Sinne von Schütz 1945), in dem die Lebenden sich im Kontakt mit den Verstorbenen erleben können.<sup>41</sup> Das kennzeichnet die emische Perspektive. Im Bereich des Transitionsrituals tritt man in Kontakt mit den Verstorbenen. Bis zur Beerdigung steht dieser Kontakt im Mittelpunkt. Am 40. Todestag und am Einjährigen wird er wieder hergestellt.

Die Trauerfamilie wird bis zur Beerdigung von den Nachbarinnen versorgt. Diesem Ritual kann man auch therapeutische Funktionen der Tröstung zuschreiben. Sie darf sich nicht mehr waschen; alle Formen der Körperpflege unterbleiben.<sup>52</sup>

Die Melodie mit der fallenden Anrufungskontur ist auch in unseren westlichen Ohren eine Klagemelodie. Die Ikonizität sorgt dafür, dass eine überkulturelle Verstehbarkeit und sogar Mitfühlbarkeit in Teilen gelingt. Weinen und Anrufungen an den Verstorbenen sind immer integriert, in Georgien auch viele Formeln der Leidübernahme, die aber auch im Alltag hochfrequent sind, wie *Uemogevle* (ich umgebe Dich), *Ueni Airi me* (Dein Leid mir), *Uen mogigvdi* (ich sterbe Dir), *genacvale* (ich begeben mich an Deinen Platz). Der für mündliche Kunst typische Formeleinsatz (Edwards/Sienkewicz 1990) verbindet sich in den xmit *naRirlebi* mit einem unterschiedlich hohen Improvisationsgrad. Jedes Lamento ist auf die verstorbene Person zumindest teilweise individuell zugeschnitten. Der Zuschnitt und die Intensität der Gesamtinszenierung verweisen auf die Position des Verstorbenen in der Gemeinschaft. Ein hoher Verwendungsgrad vorgestanzter Redewendungen deutet auf niedrige Involviertheit und wenig Erschütterung hin.

## **5. Rituelle Trauer im Affektverbund**

Rituelles Trauern muss als Affektverbund gesehen werden. Es wohnt ihm eine Dialektik inne von Ausdruck und Hervorrufung von Gefühl. Neben der Gefühlsvergemeinschaftung ist es ein Teil der in Georgien omnipräsenten Achtungskommunikation, des Gebens und Nehmens von Ehre (*WaRivi*).

Die emotive Kommunikation ist symbolisch, ikonisch und indexikalisch.

Die Symbolik liegt nicht nur in der Sprache, sondern auch in der Farbe der Kleidung, dem Blumenschmuck und der Auswahl der Speisen.

---

<sup>4</sup> Siehe zum Zusammenhang der Schützchen Theorie der Sinnbereiche und anthropologischen Funktionen von Kunst Knoblauch 1996.

<sup>5</sup> Formen des Sich-Gehen-Lassens als Trauerausdruck finden sich in vielen Kulturen; siehe Stubbe 1985.

Die Ikonizität zeigt sich im Ausdruck von Schmerz, im Weinen und in Haltungen der Erschütterung und des Sich-Zusammenkauerns. Indexikalität liegt darin, dass die ausgedrückten Gefühle aufeinander verweisen und sich gegenseitig kommentieren. Affekte werden so zu Meta-Affekten (Urban 1988: 386). Wenn man Gefühlsäußerung im Kontext sozialen Handelns sieht, ist die Angemessenheit der Gefühle von Interesse. Sie müssen in all ihren Nuancen sozial verstehbar sein. So sind Ausmaß und Art der Trauer interpretierbar. Die Länge der Trauer und die Intensität der Klage verweisen auf die Tiefe der Verbundenheit zum Verstorbenen und auch auf die Stärke des Verlusts. Um junge Leute wird beispielsweise länger und intensiver getrauert als um alte. Kulturell verstehbare Trauer indexikalisiert den Wert, der der verstorbenen Person von der Gemeinschaft und von einer einzelnen Klägerin zugeschrieben wird. Sie indexikalisiert auch die soziale Identität der Lamentierenden als gute Ehefrau, gute Kusine, gute Nachbarin, oder welche Identität auch immer von Bedeutung ist.

In Georgien verbindet sich die Kommunikation von Trauer mit dem affekt-geladenen Indizieren von religiösen und moralischen Haltungen, von regionaler<sup>61</sup> und geschlechtlicher Identität und von sozialer Hierarchie in der Dorfgemeinschaft (Kotthoff 1998, 2002). In das Trauern ist viel mehr als bei uns die nie endende Aufgabe der kommunikativen Kontakterhaltung mit den Verstorbenen involviert. In das Trauergefühl sind moralische Normen eingeschrieben, die nur im Gesamtkontext eruierbar sind. Eigenschaften, die die Gemeinschaft für gut befindet, wie Nachbarschaftshilfe, Verehrung der Eltern, das Ignorieren von sozialen Unterschieden des Reichtums werden gelobt (Kotthoff 2002). Selten wird im Lamento Negatives erwähnt, wie z.B. Alkoholismus. Am Aussparen bestimmter Sachverhalte wie z.B. der unehelichen Kinder des Verstorbenen (die aber beim Plausch im Hof durchaus erwähnt werden), ist deren schlechtes moralisches Ansehen auch ablesbar. Für Verbrecher wird nicht lamentiert. Auch Erbstreitigkeiten sind während der ersten vierzig Tage nach dem Ableben tabu. Die moRiralebi (Klagenden) sollen moralisch einwandfrei sein, das heißt z.B., dass eine Mutter mit unehelichem Kind nicht mitlamentieren darf. Nicht nur an dieser Stelle werden soziale Spannungen im Feld der Trauerrituale sichtbar.

Wir gehen davon aus, dass verschiedene mimetische Prozesse für Interaktionen konstitutiv sind. Dabei muss man sich vor allem von der schriftbasierten Vorstellung trennen, das Reden bestünde hauptsächlich aus symbolischer En- und Dekodierung, aus dem Senden und Empfangen von Wörtern. Gregory Bateson und Jürgen Rüsç, die sich schon in den 50er Jahren aus einer sehr breiten anthropologisch-psychologisch-kommunikationswissenschaftlichen Perspektive mit Kommunikation beschäftigt haben, kommt das Verdienst zu, die Mehrkanaligkeit des Redens aufgezeigt zu haben. Seither ist es in der Semiotik üblich geworden, die verbale, para- und nonverbale Ebene zu unterscheiden. An der Interaktion von Angesicht zu Angesicht sind diese drei Ebenen grundsätzlich beteiligt. Wir wissen, dass Übereinstimmung oder Auseinanderklaffen dieser Ebenen für die Interpretation des Geäußerten von entscheidender Bedeutung sind. Da also der visuelle und der auditive Kanal grundsätzlich an Interaktion beteiligt sind, gibt es auch immer Formen von Anschaulichkeit. Noch nicht einmal der Formelaustausch von Mathematikern ist frei von Visualisierung und Metaphorik. Veranschaulichung, Verähnlichung und Ikonizität sind graduelle Angelegenheiten, die sich unterschiedlicher Modalitäten des Ausdrucks

---

<sup>6</sup> In Svanetien gibt es verschiedene Typen männlicher Beweinung, zari, lipral und ligvane. zari werden im Hof von mehreren Männern zusammen mehrstimmig gesungen, lipral ist der Abschied der Männer vor der Sargheraustragung, ligvane kann auch an den Gedenktagen stattfinden.

bedienen können.

In Trauerritualen wird gezielt daran gearbeitet, dass alle Anwesenden sich in ihren Gefühlen ähnlich werden. Es gibt sogar Anklänge an eine vorübergehende Anähnlichung zum Verstorbenen. Gebauer und Wulf (1998) sehen Mimesis als kreative Bezugnahme aufeinander, als Ähnlichkeitsprozess in der Kommunikationsgemeinschaft. Ihre Ähnlichkeit in der Trauer müssen sich die Interagierenden gegenseitig zur Anschauung bringen. Solche Veranschaulichungen können über ein unauffälliges Normalmaß hinaus in besondere Darbietungsstrategien eingehen und eine gemeinsame performance kreieren.

Zur Beschreibung der rituellen performance greifen wir auch zurück auf Jakobsons Konzept der Äquivalenzstrukturen. Er hat schriftliche Texte auf Relationen der Ähnlichkeit hin untersucht und als Kriterium für Poetizität herausgestellt, dass sich Ähnlichkeit von der Achse des Paradigmas auf die des Syntagmas verschiebt. In mündlichen Interaktionen kann eine Iteration des Syntagmas auf verschiedenen Ebenen stattfinden, der Einfachheit halber sprechen wir von der verbalen, para- und nonverbalen.

Auf der verbalen, der para- und nonverbalen Ebene wird nicht nur einfach Trauer zum Ausdruck gebracht. Später betrachten wir die Herstellung von Umgeben-Sein als eine besondere Ausdrucksfigur im Ritualkomplex. Wenn Trauer gestaltet wird, wenn sie innerhalb einer Volksreligion praktiziert wird, wird sie in besondere, bildhafte Formen gegossen. Solche Formen weisen über das Traurige hinaus. Die gemeinsam produzierte theatrale Trauerkunst vergemeinschaftet das Gefühl und distanziert gleichzeitig von ihm. Die Arbeit an der anspruchsvollen Form verhindert bei den Haupttrauernden ein Sich-Gehenlassen.

## **6. Die semiotische Ausdrucksfigur des Umgeben-Seins**

Im georgischen Lamento finden wir verschiedene Strategien der kommunikativen Vergemeinschaftung, nämlich die bereits erwähnten Formeln, direkte Redewiedergabe, u.A. mit der Stimme von Verstorbenen, komplexe Perspektivierung, Lob der Anwesenden, Publikation ihrer guten Taten und einiges mehr (Kotthoff 1998, 1999b). Als eine besondere Figur der Inszenierung von Gemeinschaft kann ausgemacht werden, dass der Verstorbene von den Lebenden umgeben wird und später von den Verstorbenen umgeben sein soll.

Ich möchte im Folgenden einem Konzept von Scherer (1977) zum Zusammenhang von verbalen und nonverbalen Zeichen (parasyntaktisch, parasemantisch, pragmatistisch) nachgehen. Für die Analyse multimodaler Kommunikation sieht er verschiedene Bedeutungsrelationen als relevant: Substitution, Komplementation, Modifikation, Neutralisation, Kontradiktion.

Bei kontradiktorischen Relationen hat man beispielsweise eine traurige Körpersprache in Kombination mit einem fröhlichen Text. Dadurch kann Sarkasmus als Effekt erzielt werden. Positive Botschaften, wie etwa "Das ist ja eine Spitzenleistung," gesprochen mit der unbewegten Intonation von Gleichmut, erzeugt Ironie und Sarkasmus als Effekt der Äußerung. Semantik und Prosodie geraten in Kontrast. Im Lamento finden wir hauptsächlich Komplementation durch Gleichgelagertes im Paradigma. Eine Kommunikationsebene stützt die andere und multipliziert ihre Botschaft.

Äquivalenzen in der semiotischen Schichtung der Gesamtszene erzeugen z.B. Umgeben-Sein.

Der Verstorbene bildet das Zentrum seiner Umgebung, den Fokus der Bewegungen. Über der Tür seines Hauses wird sein Foto angebracht. Das Haus ist nun in der Umgebung als

besonderes markiert. Er ist mitten im Raum im offenen Sarg aufgebahrt. In diesem Sarg umgeben ihn Fotos von anderen Verstorbenen. Diese werden angesungen. Sie sollen ihn umgeben, wenn er ins Jenseits kommt.

Die Frauen sitzen um ihn herum. Die Ehefrau, enge Verwandte und Bekannte sitzen um den Kopf herum und direkt am Sarg; immer wieder steht eine auf, lehnt sich über den offenen Sarg und teilt der verstorbenen Person etwas mit. Die an der Wand sitzenden Frauen bilden die zweite Schicht der Umgebung des Verschiedenen im Raum. Das Haus ist von trauernden Männern umgeben, die eine dritte Umgebung bilden.

Im Lamento taucht die Formel 'Uemogevle' immer wieder auf, die Umgeben-Sein ausdrückt. Im folgenden Ausschnitt finden wir sie in den Zeilen 11 und 16. Auch den Nachbarn danken die klagenden Töchter im folgenden Ausschnitt dafür, dass sie den kranken Vater umgeben haben. Ähnliche Ausschnitte finden sich in fast allen Beweinungen.

Die verstorbene Person wird wieder und wieder umarmt und geküßt. Wenn neue Trauergäste hereinkommen, geht das Lamentieren wieder verstärkt los. Weniger betroffene Trauergäste umrunden den Sarg einmal und bleiben danach noch eine Weile im Hof. Die Klagenden können jederzeit den Raum verlassen, um z.B. etwas zu essen.

Ausschnitt aus dem Lamento einer Tochter für den Verstorbenen Memedi Srenti (Batumi, AdSarien, 1997; er ist im hohen Alter eines natürlichen Todes gestorben):

- 1 T: didi madloba mobrZanebul stumrebs, mama,  
didi madloba mobrOanebul sRumrebs, mama.  
**vielen Dank den hergekommenen Gästen, Vater.**
- 2 gansakuTreb iT, yvelas, magram gansakuTreb iT mezoblebs, mama.  
gansaQutreb it, qvelas, magram gansakutreb it mezoblebs, mama.  
besonders, allen, aber besonders den Nachbarn, Vater.
- 3 gadagvnen, mama.  
gadagqven, mama.  
alles haben sie für dich gemacht,<sup>7</sup> Vater.
- 4 sicocxleSi xom dReSi orjer dadiodnen, mama.  
sicocxleUi xom dTeUi orSer dadiodnen, mama.  
**als du noch lebstest sind sie zweimal pro Tag gekommen, Vater.**
- 5 gkiTxulobdnen, mamoko  
gQitxulobdnen, mamoko:  
haben nach dir gefragt, Väterchen
- 6 rogor aris memed biZiao, - mama, yvelas ecodebodi, mama  
rogor aris memed biOiao, - mama, qvelas ecodebodi, mama  
wie geht es Onkel Memed, – Vater, alle haben Mitleid mit dir gehabt, Vater
- 7 ux, ra mezoblebi gyolia, mama.  
ux, ra mezoblebi gqolia, mama.  
ach, was für Nachbarn hast du gehabt, Vater.
- 8 mec xom aqauri var,  
mec xom akauri var,  
ich bin doch auch von hier,
- 9 mara arvicodi Tu ase, aseTi kargebi iyvnen, mamiko

---

<sup>7</sup> 'gadagqven' wörtlich: sie sind dir gefolgt.

- mara arvicodi tu ase, aseti Qargebi iqvnen, mamiQo  
aber ich habe nicht gewusst, dass sie so gut waren, Väterchen
- 10 Sen dagifases, imitom rom, Sen iyavi aseTi, mama  
Uen dagipases, imiRom rom, Uen iqavi aseti, mama  
sie haben dich geschätzt, weil du so gewesen bist, Vater
- 11 Sen iyavi, mama, Sen, mama, Sen Semogevle mamiko.  
Uen iqavi, mama, Uen, mama, Uen Uemogevle mamiQo.  
du warst, Vater, Du, Vater, ich umrunde dich<sup>81</sup>Vater.
- 12 ukanasknelad movidnen da gnaxes exla, mama. ramdenma –  
mama.  
uQanasQnelad movidnen da gnaxes exla, mama. ramdenma -  
mama:::  
zum letzten Mal sind sie gekommen und haben dich gesehen – Vater.
- 13 mTeli sami dRe aq gadagyvnen, mamiko,  
mteli sami dTe ak gadagqvnen, mamiQo,  
die ganzen drei Tage haben sie alles für dich gemacht, Väterchen,
- 14 isini xom purmarils giwyoben, mamiko,  
isini xom purmarils giPqoben, mamiQo,  
sie richten doch Essen für dich, Väterchen,
- 15 purmarils giwyoben, galamazeben, mama,  
purmarils giPqoben, galamazeben, mama,  
sie richten Essen für dich, machen dich schön, Vater,
- 16 saboloo purmarils giwyoben, Sen Semogevle, mama.  
saboloo purmarils giPqoben, Uen Uemogevle, mama  
sie richten das letzte Essen für dich, ich umrunde dich Vater.
- 17 purmariliani xom iyavi Sen, mamiko da amitomac gamarTleben Sen,  
mama,  
purmariliani xom iqavi Uen, mamiQo da amiRomac gamartleben Uen,  
mama,  
du bist doch gastfreundlich gewesen, Väterchen, und deshalb tun sie das für  
dich, Vater,
- 18 gasaxeleben mamiko.  
gasaxeleben mamiQo.  
sie geben dir Ehre, Väterchen.
- 19 oh, Seni Wirime, mama,  
oh, Ueni lirime, mama,  
oh, dein Leid mir, Vater,
- 20 bolo, bolo saaTebia Tu wuTebia,  
bolo, bolo saatebia tu Putebia,  
die letzten, letzten Stunden oder Minuten,
- 21 Tu ra ari arvici, mama.  
tu ra ari arvici, mama.  
oder weiß ich nicht was sind das, Vater.
- 22 oh, Seni gulis Wirime, mama, Seni sulis.  
oh, Ueni gulis lirime, mama, Ueni sulis.  
oh, Leid deines Herzens mir, Vater, deiner Seele.

<sup>8</sup> 'Uemogevle' wörtlich: Ich mache mich um dich herum.

- 23 yvela axalgazrdebia, rom uyureb, mama,  
 qvela axalgazrdebia, rom uqureb, mama,  
 alle jungen Leute sind hier, wenn man schaut, Vater,
- 24 yvela rZlebia, mamiko, am aremares mamiko.  
 qvela rOlebia, mamiQo, am aremares mamiQo.  
 alle Schwiegertöchter, Väterchen, sind hier, Väterchen.
- 25 Sen xom yvelasTan saerTo ena gqonda, mama.  
**Uen xom qvelastan saerto ena gkonda, mama**  
 du hast doch mit jedem eine gemeinsame Sprache gehabt, Vater.
- 26 yvelas, yvelas. cudad aravis ar daelaparakebodi, mamiko.  
 qvelas, qvelas. cudad aravis ar daelaparaQebodi, mamiQo.  
**mit allen, allen. schlecht hättest du mit keinem geredet, Väterchen.**
- 27 oh, Seni Wirime, mama  
 oh, Ueni lirime, mama  
**oh, dein Leid mir, Vater**

Fast jede Zeile endet mit der Anrufung des Vaters, oft in der in Georgien üblichen Zärtlichkeitsform '**mamiQo**'. Die Anrufungen umgeben den Text. Die Tochter berichtet dem Vater darüber, was die Nachbarn alles für ihn getan haben und bedankt sich in Zeile 1. Es gibt hier wie so oft Ausrufungen vom Typ: ach, was für Nachbarn hast du gehabt, Vater (z.B. in Zeile 7). Formulaisch ist auch die Bekundung, nicht gewusst zu haben, WIE gut die Anwesenden sind (9). Formeln der Leidübernahme finden sich in den Zeilen 19, 22 und 27. Das Lamento ist eine Form des Danks an die anwesenden Nachbarn und an alle, die gekommen sind und den Vater jetzt umgeben (23: alle jungen Leute sind hier; 24 alle Schwiegertöchter). Die Tochter zeigt dabei, dass sie alle Anwesenden wahrnimmt. Sie interpretiert die Anwesenheit unterschiedlicher Trauergäste dahingehend, dass ihr Vater sich mit allen gut verstanden hat und geschätzt wurde. Sie publiziert das Engagement der Nachbarn sehr konkret (dreitägige Versorgung, Essen machen, den Vater herrichten) denen dies in ihrer Umgebung zur Ehre gereicht. Sie expliziert auch einige Qualitäten des Vaters, z.B. seine Gastfreundschaft und seine Fähigkeit, mit jedem eine gemeinsame Sprache zu finden.

Dieser Lamentozug wurde am letzten (fünften) Tag vor der Beerdigung geäußert, im Austausch mit vielen anderen. Nach und während jedem Redezug geht eine große Gruppe von Trauergästen um den Sarg herum. Diese Umrundungen des verstorbenen Memedi finden wieder und wieder statt, bis der Sarg herausgetragen wird. Auf dem Friedhof wird am offenen Sarg erneut geklagt. Danach geht man nach Hause und die Familie richtet einen enormen Leichenschmaus aus, bei dem oft das ganze Dorf anwesend ist.

## 7. Das Lamento als kommunikative Gattung der Frauen

Lamentationen spielten eine wichtige Rolle in der Gestaltung weiblicher Netzwerke innerhalb der Dorfgemeinschaft. Frauen sind in Westgeorgien die Hauptklagenden, in Ostgeorgien klagen ausschließlich Frauen. Diese emotionale Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern begegnet uns in vielen Kulturen, aber nicht in allen. Immer ist sie entsprechend ideologisch unterfüttert: Frauen könnten besser weinen und hätten als Lebensspenderinnen auch den besseren Zugang zu seinem Ende (Kotthoff 2002). In Georgien wird dem Lamento die offizielle Funktion zugeschrieben, dem Verstorbenen die Erde zu erweichen. Die emotionale Arbeitsteilung hat auch mit der gesellschaftlichen zu



tun, in der Frauen für die Betreuung von Alten und Kranken zuständig sind. Frauen verbringen in der Regel die letzten Stunden mit einem sterbenden Menschen.

In Ostgeorgien wollen und müssen einige Frauen aus dem engen Familienkreis, Mutter, Schwester oder Tochter die Rolle der Hauptlamentierenden übernehmen, in Westgeorgien kann man auch "moRiralebi" (Klagefrauen) von außerhalb der Familie anheuern, denen sich die Trauerfamilie lange verpflichtet fühlt. Es wird nicht mit Geld für das Lamentieren bezahlt, sondern der Clan der Klagefrau bekommt einen Platz im Netzwerk des Clans der verstorbenen Person. Man revanchiert sich mit Gefälligkeiten. Darüber hinaus lamentieren auch Nachbarinnen und andere Verwandte, die den Verstorbenen gut kannten und viel über ihn und seine Familie wissen. Immer wieder erzählen sie sehr anrührende Geschichten über gemeinsam Erlebtes, die die Anwesenden in ein gutes Licht stellen. Die Frauen klagen aber oft auch über gesellschaftliche Missstände. So hört man in den letzten Jahren in der Totenbeweinung auch viele Klagen über den katastrophalen Zustand des georgischen Gesundheitssektors. Politiker werden angeklagt, nichts für das Volk zu tun und mit dicken Mercedes herumzufahren.

In dem Komplex ritueller Traueraktivitäten steckten für Frauen immer schon Spannungen. Einerseits drücken Frauen die Gefühle der ganzen Gemeinde aus, bieten diesen Ausdruck als orale Kunst dar (Lamentierende wurden innerhalb Georgiens immer als Künstlerinnen des Schmerzes gesehen) und äußern sozusagen das letzte Wort über den Toten, das als moralisches Urteil in der Gemeinde großes Gewicht hat. Andererseits war das öffentliche Auftreten der Frauen (vor allem älterer Frauen) im Dorf bis in die sowjetische Zeit hinein fast auf die gemeinsame Totenklage beschränkt. Hauptsächlich in diesem Kontext konnten sie ihre Stimme öffentlich erheben und auch andere Sorgen und Nöte und ihre Sicht auf das Leben publizieren. Innerhalb der jetzt wieder erstarkten orthodoxen Kirche spielen Frauen keine Rolle. Im volksreligiösen Transitionsritus des Lamentos aber sind sie hochgeachtete Mediatorinnen zwischen dem Diesseits und Jenseits.

In viele Dimensionen des Trauerns im Todesfall ist in Georgien Geschlechterpolitik eingeschrieben. Zunächst ist die Arbeitsteilung in der Kommunikation der Gefühle mit der Arbeitsteilung in Raum und Zeit verbunden. So sind die Frauen die Klägerinnen am Sarg und auch diejenigen, die im Haupttrauerraum ringsum an den Wänden sitzen; die Männer leisten die Nachtwache im Hause des Verstorbenen, bei der getrunken und gegessen wird. Männer, die mit dem Verstorbenen verbunden waren, äußern als Tamada (Zeremonienmeister) auch die lange Trinkspruchkette, die nach der Beerdigung an der Trauertafel obligatorisch ist (Kotthoff 1999a). Sie kümmern sich um das Grab, während Nachbarinnen die Trauerfamilie bekochen. Die männlichen Aktivitäten ritualisieren eher Distanz; sie leiten in den Alltag zurück. Die der Frauen ritualisieren hohe Betroffenheit. Frauen trauern durchaus auch stellvertretend. In der Klage kommunizieren die Frauen "Außer-Sich-Sein," das allerdings sehr kunstvoll geschieht und weit davon entfernt ist, sich von selbst zu ergeben.

Das expressive Trauern wird zwar von den meisten Frauen nach eigenen Aussagen als ihr körperliches Bedürfnis erlebt, ist aber auch ihre gesellschaftliche Pflicht, wie in vielen Kulturen (Finnegan 1970, Seremetakis 1991, Metcalf/Huntington 1979). In den informellen Gesprächen mit Elza Gabedava und mir gingen die Georgierinnen auf beide Seiten der Medaille ein.

Überall auf dem Land ist es selbstverständlich, dass weibliche Familienmitglieder und Nachbarinnen lamentieren. Bis vor etwa zwei Jahrzehnten galt gutes Lamentieren-Können

noch als ein entscheidendes Kriterium der Männer für die Wahl der Ehefrau. Sich vor der Ehe näher kennenzulernen, galt (und gilt durchaus auch heute noch) auf dem Lande als unschicklich. Junge Männer und Frauen entwickelten also Strategien der gegenseitigen Beobachtung, die auf direkte Interaktion nicht angewiesen waren. Männer, die heute um die 60 Jahre alt sind, haben uns erzählt, dass eine Frau, die herzzerreißend klagen konnte, zum einen als attraktiv galt, weil sie zu tiefen Gefühlen in der Lage schien, zum anderen aber auch, weil man ja davon ausging, dass die Ehefrau einen vermutlich mal selbst beweint und außerdem die eigenen Eltern und Geschwister. Mit einer solchen Frau konnte man also für sich und seinen Clan eine Anwartschaft auf leichte Transition ins Jenseits erwerben. Sie waren somit begehrt auf dem Heiratsmarkt. Partner(innen)wahl ging nicht so individualistisch vonstatten wie heute in den westlichen Gesellschaften, sondern war und ist stark eingebunden in die Orientierung auf das Wohl des Clans.

Auch in der Länge der Trauer um einen Ehepartner schlägt sich die Geschlechterordnung nieder. Von Witwen verlangt die Gesellschaft eine viel längere Trauerphase als von Witwern. In den Lamentationen zelebrieren die Frauen wieder und wieder ihre Trauer um ihren verstorbenen Ehemann. Die Ehemänner sind auf die Frauen als Sprachrohre ihrer Trauer angewiesen. Sie stehen meist vor der Tür zum Klage-Raum und hören stumm zu.

Es gibt durchaus auch andere inhaltliche Schwerpunkte in der Beweinung eines Mannes oder einer Frau. Die Themen sind aber nicht geschlechtsexklusiv, sondern ergeben sich aus teilweise unterschiedlichen Rollen im alltäglichen Leben. Es ist unüberhörbar, dass die Frauen die Lamentation zur Bestätigung ihres weiblichen Netzwerks in der Dorfgemeinschaft nutzen. Sie bedanken sich für die Freundschaft der anderen Frauen, für deren Hilfsbereitschaft; sie lobpreisen ihre Persönlichkeit ihrer Mütter, Schwestern, Töchter, Freundinnen und Nachbarinnen.

Die Inszenierung von Weiblichkeit folgte bislang in Georgien insgesamt anderen Geboten als im Westen und erzeugte auch partiell eine andere Körperlichkeit. Vor allem die Gestaltung von Leiden schlug sich im Selbstaussdruck der Frauen anders nieder als im Westen. Dem Leiden wurde viel Raum gegeben und es wurde gemeinschaftlich und mit ästhetischem Anspruch betrieben. Je nachvollziehbarer es dargeboten wird, umso stärker gilt es als Zeichen der Reife einer Frau. Gerade als expressiv Leidende findet vor allem die ältere Frau auf dem Land Anerkennung. In ihrer Person institutionalisiert sich die Trauer, die auch an sie delegiert wird. In jeder Lamentation können thematisch alle möglichen Bedrängnisse untergebracht werden. Dem mitweinenden Publikum wird es selbstverständlich ermöglicht, mit dem aktuellen Traueranlass auch andere Anlässe von Traurigkeit zu verbinden. So wird die "moRirali" zu einer Art psychotherapeutischer Instanz für Kummer jeglicher Art. Sie kann eigene und fremde Gefühle ausdrücken, kanalisieren und sich und anderen ein wenig Katharsis verschaffen. Leiden wird viel stärker als im Westen im Bezug auf einen Nutzen für die Gemeinschaft gesehen.

Unterschiede im "Talent" werden außerhalb des Rituals oft angesprochen. Wer nicht das Hinscheiden mehrerer Nahestehender erlebt habe, besitzt in der emischen Perspektive nicht die Voraussetzung für ein gutes Lamento. Leidenskompetenz hat lebenspraktische Voraussetzungen. In der Kompetenz verbinden sich reale Anlässe, die ein tiefes Empfindungsvermögen erzeugt haben, in der Praxis gewachsenes Formuliertalent, und eine Beziehung zum Jenseits. Nicht aus jedem Mund ist die Klage gleich glaubwürdig. Eine Witwe gilt beispielsweise als sehr glaubwürdig.

Diese gesellschaftliche Einbettung von Trauer bedingt eine andere Körperpolitik der Weiblichkeit. Für die die Trauer verkörpernden Frauen ist die Arbeit an der Erhaltung von eigener sexueller Attraktivität und Jugendlichkeit, die im Westen hochrelevante

Komponenten der Inszenierung jeden Typs von Weiblichkeit ausmachen, überhaupt nicht funktional. Attraktivität und Jugendlichkeit sind vor allem für ältere Frauen nicht sehr geeignet dafür, im Kosmos der Dorfgesellschaft einen guten Platz zu behaupten. Die im Westen so zentrale Vermarktung von Sexualität und immerwährender Jugendlichkeit, die das weibliche "deep acting" und "surface acting" (Hochschild 1983) stark beeinflussen, spielten in Georgien bis vor etwa zehn Jahren für ältere Frauen keine Rolle. Veränderungen zeichnen sich vor allem in den Städten ab. In der Hauptstadt Tbilisi lamentieren die einheimischen Frauen sowieso seit 20 bis 30 Jahren nicht mehr.

Derzeit wird das Lamentieren von jüngeren Frauen auch in der Nähe anderer Städte schon nicht mehr selbstverständlich gefunden. Viele junge Frauen und Mädchen sagen, dass sie lieber still trauern möchten (z.B. beim Verlust der Eltern). In Georgien zeichnet sich ein Wandel in der Bewertung von "xmit naRirlebi" ab. Junge Frauen erleben das Klagen zunehmend weniger als ihr Bedürfnis und als innerhalb der Gemeinschaft respektfördernd für sie selbst, sondern tendenziell eher als unmodern und übertrieben. Trauer wird äußerlich jetzt weniger ausagiert. Die jungen Frauen sind auch zunehmend weniger darauf angewiesen, den Großfamilien diese Dienste zu erweisen, da die Mobilität zunimmt.

Ritueller Klagen gilt zwar als Ausdruck von genuinem "Georgisch-Sein," was aber heute in der Wertschätzung hinter dem immer wichtiger werdenden Ideal des "Modern-Seins" zurücksteht. Zu sowjetischen Zeiten war es bedeutsam, sich mit allem, was als georgisch galt, von der russischen Hegemonialkultur abzusetzen. Die identitätsstiftenden Potentiale von "Georgisch-Sein" und "Modern-Sein" stehen jetzt in Opposition zueinander, und dies hat gravierende Auswirkungen auf die genderisierte Gefühlspolitik. Westliche Lebensformen genießen heute ein hohes Prestige und werden mit Modernität identifiziert. Da in Westeuropa und USA weder lamentiert noch sonstwie extensiv getrauert wird, kann die neue (postsowjetische) Identitätspolitik also schlecht über Stärken auf diesen Gebieten bewerkstelligt werden. Das Bemühen um Distinktion vom Westen hat in Georgien derzeit schlechte Karten. Viele identifizieren sich gern mit westlichen Verhaltensstandards. Dazu gehört auch emotionale Zurückhaltung in der Trauer. Im Moment sieht es so aus, als würde die allgemeine Verwestlichung der Lebens- und Denkformen die Tradition der Totenklage verändern. Allerdings werden die Enthaltungen vom Lamentieren innerhalb des Ritualbereichs nicht einfach als Ausdrucksformen von Modern-Sein bekundet, sondern in den Rahmen der traditionellen Gefühlspolitik gestellt. Es war immer schon möglich, dass eine junge Frau bei ihrem Ehemann oder Bruder nicht mitlamentierte; die emisch-rituelle Erklärung lautete dann, ihre Gefühle seien so stark, dass sie keine Worte finde. Es war und ist prinzipiell akzeptiert, vor Schmerz sprachlos zu werden. Diese Akzeptanz wird heute innerhalb der rituellen Kommunikation auf den Fall derjenigen Frauen, die nicht lamentieren wollen, ausgedehnt. Junge Frauen sind in dieser Perspektive anscheinend zunehmend zu traurig zum Lamentieren. Wenn man außerhalb des Ritualbereichs über Tendenzen in der Praxis der Beweinung spricht, hört man allerdings auch sehr nüchterne Einschätzungen zur Verwestlichung der Sitten. Lebensstile gleichen sich denen des Westens an. Großfamilien verlieren an Bedeutung, die orthodoxe Kirche gewinnt daran, Lebensperspektiven individualisieren sich.

Trauer wird exzessiv inszeniert, wenn sie religiöse, moralische und sozialstrukturelle Implikationen hat. Es wäre völlig verfehlt, der Ideologie aufzusitzen, Frauen seien gefühlvoller als Männer. Sie werden zu Spezialistinnen für dieses Gefühl, wenn es um mehr geht als um das Gefühl.

Ich skizziere abschliessend einige Implikationen der rituellen Trauerkommunikation in Georgien und nehme dabei die lamentierende Frau als Ausgangspunkt. Spätere Forschung muss zeigen, welche Veränderungen in diesem Implikationennetzwerk heute stattfinden.

## **8. Rituelle Trauer in einem Implikationennetzwerk**

Wer (gut) lamentiert,

- formt die eigenen Gefühle (zeigt sie, erzeugt sie, dämmt sie ein, bearbeitet sie)
- formt die Gefühle der anderen Anwesenden (schafft einen Rahmen, in dem jede Trauer gelebt werden kann, stachelt sie an),
- übernimmt ikonisch eine wichtige Position in der Choreographie der Szenerie (steigert damit die eigene Ehre),
- ehrt die verstorbene Person und deren anwesenden Clan (symbolisch und indexikalisch),
- produziert Kunst (sucht Bilder, kreiert Szenen, schafft semiotische Äquivalenzen im Ausdruck)
- zeigt sich selbst als moralisch gute Frau (indexikalisch),
- zeigt sich als jemand, die weiß, was sie den anderen Verstorbenen im Jenseits und den Mitmenschen im Diesseits schuldig ist (praktiziert Religion),
- stiftet die Verbindung von Diesseits und Jenseits in der theatralen, gestaltungsorientierten Kommunikation (Religion als körperbezogene kommunikative Praxis),
- setzt eigene Akzente in der Narration des gemeinsamen Lebens (gestaltet das lokale Gedächtnis)
- setzt eigene moralische Akzente in der Bewertung der Anwesenden,
- individuiert sich selbst und die/den Verstorbene/n,
- positioniert sich, die Anwesenden und die/den Verstorbene/n im Netzwerk (rekreiert ein lokales WIR),
- praktiziert den Stil der Region (rekreiert ein regionales WIR)
- praktiziert georgisches kulturelles Erbe (rekreiert ein nationales WIR, "doing being Georgian")
- feminisiert starken Trauerausdruck (bestätigt eine genderisierte Emotionspolitik),
- verkörperlicht Leiden als solches (übernimmt eine Aufgabe in der emotionalen

Arbeitsteilung der Gesellschaft).

## Literaturverzeichnis

- Ariès, Philippe 1975/1995: *Geschichte des Todes*, München: dtv.
- Bachtin (Bakhtin) Michail 1981: *The Dialogic Imagination*, Edited by Caryl Emerson/Michael Holquist. Austin: University of Texas Press
- Bauman, Richard 1978: *Verbal Art as Performance*, Rowley, Mass.: Newbury House
- Bauman, Richard 1986: *Story, Performance and Event*. Cambridge: Cambridge University Press
- Bourdieu, Pierre 1980: *Le sens pratique*. Paris: Minuit
- Briggs, Charles L. 1995: "Personal Sentiments and Polyphonic Voices in Warao Women's Ritual Wailing: Music and Poetics in a Critical and Collective Discourse", in: *American Anthropologist* 95 (4), 929-957
- Caraveli, Anna 1986: "The bitter wounding: The lament as social protest", In: Jill Dubisch (ed.): *Gender and Power in Rural Greece*. Princeton, N.J., 189-194
- Cline, Sally 1997: *Frauen sterben anders. Wie wir im Leben den Tod bewältigen*. Bergisch Gladbach: Lübbe
- Duranti, Alessandro 1997: *Linguistic Anthropology*. Cambridge.
- Durkheim, Emile 1912/1976: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Edwards, Viv / Sienkewicz, Thomas J. 1990: *Oral Cultures Past and Present*. London: Basil Blackwell
- Ekman, Paul 1984: "Expression and the Nature of Emotion", in: Klaus Scherer und Paul Ekman (Hrsg.), *Approaches to Emotion*. Hillsdale, NJ
- Ekman, Paul 1970: "An Argument for Basic Emotions", in: *Cognition and Emotion* 6, 169-200, 1990
- Finnegan, Ruth: *Oral Literature in Africa*. Nairobi: Oxford University Press
- Finnegan, Ruth 2002: *Communicating. The Multiple Modes of Human Interconnection*. London/New York: Routledge
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph 1998: *Spiel – Ritual – Geste. Mimetisches Handeln in der sozialen Welt*. Reinbek: Rowohlt
- Geertz, Clifford 1973: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic
- Gennep, Arnold van 1960: *The Rites of Passage*, Chicago: University of Chicago Press
- Goffman, Erving 1971: *Interaktionsrituale Über Verhalten in direkter Kommunikation*, Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Goffman, Erving 1977: *Rahmenanalyse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp
- Goffman, Erving 1981: *Forms of Talk*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Günthner, Susanne (in diesem Band)
- Gumperz, John/Hymes, Dell 1972: *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*, New York: Holt, Rinehart & Winston
- Hahn, Alois 1968: *Einstellungen zum Tod und ihre soziale Bedingtheit. Eine soziologische Untersuchung*. Stuttgart: Enke
- Hochschild, Arlie 1983: *The Managed Heart*. Berkeley: University of California Press
- Hymes, Dell 1977: "Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative", in: *New Literary History* 8 (1977), 431-457
- Iser, Wolfgang 1993: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp

- Jakobson, Roman 1960: "Concluding Statement: Linguistics and Poetics", in: Sebeok, Thomas (Hrsg.), *Style in language*. Cambridge, MA: MIT Press, 350-377. (Dt. 1993): „Linguistik und Poetik“, in: *Poetik*. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hrsg. von E. Holenstein. Frankfurt: Suhrkamp, 83-122
- Knoblauch, Hubert 1996: „Anthropologie der symbolischen Kommunikation. Die Phänomenologie des Alltags und die Fragestellungen der Anthropologie der Literatur“, in: *Arbeitspapier 10 des SFB 511 "Literatur und Anthropologie* (1996), Universität Konstanz
- Kotthoff, Helga 1998: „Trauern in Georgien: Zur Theatralität von Emotion, Religion und Moral“, in: Herbert Willems/Martin Jurga (Hrsg.): *Inszenierungsgesellschaft*. Opladen, 143-163
- Kotthoff, Helga , 1999a: „Mahlzeiten mit Moral. Georgische Trinksprüche zwischen Pathos und Poesie“, in: Jörg Bergmann/Thomas Luckmann (Hrsg.): *Von der Moral zu den Moralen*, Bd. 2. Opladen 13-50
- Kotthoff, Helga 1999b: „Die Kommunikation von Moral in georgischen Lamentos“, In: Jörg Bergmann/Thomas Luckmann (Hrsg.): *Von der Moral zu den Moralen*, Bd. 2. Opladen, 50-80
- Kotthoff, Helga 2002a: „Dein Leid mir: Die Kommunikation von Gefühlen in georgischen Trauer Ritualen“, in: Helga Kotthoff (Hrsg.): *Kultur(en) im Gespräch*, 99-151
- Kotthoff, Helga 2002b: "Gender, emotion, and poeticity in Georgian mourning rituals", in: Bettina Baron/Helga Kotthoff (eds.): *Gender in Interaction*, Amsterdam: Benjamins, 283-327
- Luckmann, Thomas 1991: *Unsichtbare Religion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Lutz, Catherine/Abu-Lughod, Lila (eds.) 1990: *Language and the Politics of Emotion*, Cambridge: Cambridge University Press
- Metcalf, Peter /Huntington, Richard 1979: *Celebrations of Death, The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge: Cambridge University Press
- Meuli, Karl 1975: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1 und Bd. 2. Basel: Schwabe
- Radcliffe-Brown, Alfred 1933: *The Andaman Islanders*, Cambridge: Cambridge University Press
- Scherer, Klaus 1977: „Die Funktionen des nonverbalen Verhaltens im Gespräch“, In: D. Wegner (Hrsg.): *Gesprächsanalysen*, Hamburg: Buske
- Schütz, Alfred 1962: "On Multiple Realities, Philosophy and Phenomenological Research" 5: 533-576, 1945. In: (Ders.): *Collected Papers*, Vol. 1. Den Haag: Martin Nijhoff, 207-259
- Senft, Gunter 1985: „Trauer auf Trobriand. Eine ethnologisch/linguistische Fallstudie“, In: *Anthropos* 80: 471-492
- Seremetakis, C. Nadia 1991: *The Last Word: Women, Death, and Divination in Inner Mani*, Chicago
- Soeffner, Hans-Georg 1988: Luther – „Der Weg von der Kollektivität des Glaubens zu einem lutherisch-protestantischen Individualitätstypus“, In: H.-G. Brose&B. Hildenbrand (Hrsg.): *Vom Ende des Individuums zur Individualität ohne Ende*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sokolov, Yuri 1950: *Russian Folklore*. New York: Macmillan
- Stubbe, Hannes 1985: *Formen der Trauer. Eine kulturanthropologische Untersuchung*. Berlin: Reimer
- Urban, Greg 1988: "Ritual Wailing in Amerindian Brazil", in: *American Anthropologist* 90 (1988): 385-400

Willems, Herbert 1994: *Psychotherapie und Gesellschaft. Strukturen und Funktionen von Individual- und Gruppentherapie*, Opladen: Westdeutscher Verlag  
Winkel, Heidemarie 2002: *"Trauer ist doch ein großes Gefühl..." Zur biographieengenerierenden Funktion von Verlusterfahrungen und der Codierung von Trauerkommunikation*. Konstanz: UVK

*Anschrift der Verfasserin*  
Prof.Dr.Helga Kotthoff  
Albert-Ludwigs-Universität Freiburg  
Deutsches Seminar - Germanistische Linguistik  
Platz der Universität 3, 79085 Freiburg  
Belfortstraße 18, 2. OG, Raum 02013  
Tel.:0761/203-97868; Fax: 0761/203-3352  
E-Mail: [helga.kotthoff@germanistik.uni-freiburg.de](mailto:helga.kotthoff@germanistik.uni-freiburg.de)

## Die Unzulänglichkeit der Sprache bei der Wiedergabe von Gefühlen

Ana Matsaberidse, Tbilissi

### Abstract

In meinem Aufsatz werde ich die Frage nach der Genauigkeit und Unmittelbarkeit der sprachlichen Darstellung behandeln. Anfangs möchte ich auf die Theorie von Fritz *Mauthner* eingehen, die besagt, dass Begriffe bloße Abstraktionen sind, die aus dem menschlichen Wortaberglauben kommen, und dass es keine kontinuierliche Annäherung an die Wirklichkeit gibt. In Anlehnung an die Auffassung von Monika Schwarz-Friesel, nach der die Gründe für die Sprachskepsis in der Natur der Gefühle liegen, werde ich das Problem der sprachlichen Darstellung von Gefühlen in Robert Musils „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ thematisieren. Anhand der Textpassagen, die die Sprache zum Gegenstand machen, versuche ich zu klären, wie sich die Unzulänglichkeit der Sprache bei der Wiedergabe von Gefühlen bzw. die Sprache als ungenügendes Medium der Darstellung der Wirklichkeit manifestiert.

*The shortcoming of human language expressing feelings*

*The present work deals with the central issue of philosophy of the 19th century – how adequate and direct can the truth be expressed by language. At the beginning we'll discuss the theory of P. Mautner according to whom human language is not able to get things straight. In this point of view, there is no absolute consistency/connection between language and the truth. For Friedrich Wilhelm Nietzsche, the truth is inexplicably unknown.*

„Die Sprache ist das wichtigste Mittel, [...] mit dem wir unsere Gefühle kundtun und unsere Meinungen offenbaren“ (Schwarz-Friesel, 2007: 18). Darstellung der nicht sprachlichen Inhalte ist nach Karl Bühler eine der drei Sprachfunktionen: „Dreifach ist die Leistung der menschlichen Sprache, Kundgabe, Auslösung und Darstellung“ (Bühler, 1934: 28). Sprachliche Zeichen haben eine besondere Fähigkeit - sie repräsentieren etwas (Dinge, Gegenstände, Vorgänge oder innere Erlebnisse) „ohne selbst dieses etwas zu sein“ (Schwarz-Friesel, 2007: 134). So ermöglicht uns die Sprache, Bezug auf Entitäten zu nehmen, welche substantiell abwesend oder mit Sinnesorganen nicht erfassbar sind. Die Weltansicht der Sprache nimmt zusätzlich an, dass die Menschen „nur im Medium der Sprache Zugang zur Wirklichkeit haben, dass der einfachste Akt der Wahrnehmung im Medium der Sprache geschieht“ (Bollnow, 1966: 146). So gilt die Sprache nicht nur als Instrument, mit dem wir auf die Welt Bezug nehmen, sondern auch als Werkzeug, anhand dessen diese Welt von uns entdeckt und gedacht wird - Wir denken, versprachlichen unser Denken und formulieren unsere Gedanken.

Andererseits gibt es eine Auffassung, die vor allem von Wissenschaftlern aus mathematisch-technischen und naturwissenschaftlichen Bereichen vertreten wird und von einer hypothetischen Existenz von sprachfreien Problemen und Problemlösungen ausgeht. Ergebnisse der Gebärdensprachenforschung zeigen, dass den Gehörlosen Denken und Problemlösen auch ohne Sprechen und Sprache möglich ist. Das Denken wird somit als ein „autonomer Vorgang“ betrachtet, „der primäre Bedeutung gegenüber der Sprache hat“ (Lerndorfer, 1996). Man kann jedoch auch die Gegebenheiten wahrnehmen, die „wörtlich nicht oder nur umständlich zu benennen sind“ (Winko, 2006). Oft stellt es sich heraus, dass



„sprachliche Repräsentationen nicht immer angemessen und ausreichende Formen sind, um innere Zustände auszudrücken“ (Schwarz-Friesel, 2007: 235). Man beschwert sich über Unzulänglichkeit der Sprache da wo „die Worte fehlen“. Die Sprache als Abbildungs- und Ausdrucksmedium wird in Frage gestellt.

In der Betrachtung dieses Problems schließen wir uns der zentralen Fragestellung der Sprachphilosophie des 19. Jahrhunderts an – der Frage nach der Genauigkeit und Unmittelbarkeit der sprachlichen Darstellung. Sprachliches Unvermögen führt zu einer Verfremdung der Wirklichkeit, so dass die Sprache jetzt sogar als Hindernis angesehen wird, welches den Zugang zur Welt blockiert. Die Auseinandersetzung mit verbalisierten konzeptuellen Inhalten veranlasst Fritz Mauthner, die Sprache zum „elenden Erkenntniswerkzeug“ (zitiert nach Eschbach) zu erklären und da „die Wirklichkeit etwas ist und die Sprache etwas anderes“ (Ebda), gibt es keine Möglichkeit, sich ihr kontinuierlich anzunähern. Begriffe aber seien bloße Abstraktionen, menschliche Wortabeglauben und können somit der empirischen Wirklichkeit nicht gerecht werden (Ebda). Friedrich Nietzsche spricht von einem undefinierbaren X und markiert zugleich eine Grenze des Denkens und der Sprache, zwischen denen er nicht unterscheidet. Nach Nietzsche steht die Wirklichkeit, da sie unbestimmbar ist, in keinem Zusammenhang zur Sprache und zum Denken: „Die verschiedenen Sprachen nebeneinander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit kommt... Das „Ding an sich“ ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswert“ (Nietzsche, 1980: 197). Denken und Sprechen seien somit keine Rekonstruktionen sondern Konstruktionen über die Wirklichkeit. Das sei das grundsätzliche Problem der Sprache.

Nach Monika Schwarz-Friesel könnten die Gründe für die Sprachskepsis in der Natur der Gefühle liegen, denn diese sind „subjektive und individuelle Erlebniszustände“ (Schwarz-Friesel, 2007: 235 – 237), die kaum auszusprechen oder unzureichend formulierbar sind. Gefühle sind „Grundphänomene des individuellen, subjektiven sowie inneren und äußeren Erlebens. Sie betreffen einen komplexen Befindlichkeitszustand des Menschen und setzen sich aus kognitiven und affektiven Elementen zusammen“ (Völz, 2002). Man kann von Gefühlen sprechen, auf sie zeigen, es ist aber anscheinend kaum möglich, die Gefühle „in ihrer Wesensart sowie in all ihrer Intensität auszudrücken“ (Schwarz-Friesel, 2007: 235).

In der vorliegenden Arbeit wird das Problem, Gefühle sprachlich darzustellen, in Robert Musils Roman „Die Verwirrungen des Zöglings Törleß“ thematisiert. Anhand der Textstellen, die die Sprache zum Gegenstand haben, kann gezeigt werden, wie sich die Unzulänglichkeit der Sprache bei der Wiedergabe von Gefühlen manifestiert und was passiert, wenn die Sinne verwirrt sind und „die Gedanken schweigen“ (Musil, 1978: 169).

Der Romananfang beschreibt, wie Törleß, als ein Schüler eines Elite-Internats („Konvikt zu W.“) das elterliche Haus verlässt. Törleß wurde auf eigenen Wunsch ins Konvikt zu W. geschickt, empfindet aber schon nach kurzer Zeit Heimweh, flüchtet sich ins Schreiben und schreibt seiner Mutter regelmäßig Briefe. Es handelt sich um einen Zögling ohne Charakter (1978, 16), der seine Sinnlichkeit noch nicht beherrschen kann und daher nicht imstande ist, „endlich etwas bestimmtes in sich zu fühlen, feste Bedürfnisse, die zwischen Gutem und Schlechtem, Brauchbarem und Unbrauchbarem scheiden, sich wählen zu wissen, wenn auch falsch – besser doch, als überempfindlich alles in sich aufzunehmen...“ (1978, 52).

Im Internat leidet Törleß unter Heimweh, Gleichgültigkeit, Einsamkeit und Leere. Er fühlt sich hin und her gerissen zwischen der bürgerlichen Welt der Eltern und den Verlockungen der Jugend:

Er fühlte sich gewissermaßen zwischen zwei Welten zerrissen: Einer solid bürgerlichen, in der schließlich doch alles geregelt und vernünftig zugeht, wie er es von zu Hause her gewohnt war, und einer abenteuerlichen, voll Dunkelheit, Geheimnis, Blut und ungeahnter Überraschungen. Die eine schien dann die andere auszuschließen. Ein spöttisches Lächeln, das er gerne auf seinen Lippen festgehalten hätte, und ein Schauer, der ihm über den Rücken fuhr, kreuzten sich. Ein Flimmern der Gedanken entstand. (1978, 51)

Die Verwirrungen von Törleß entstehen einerseits aus einem Problem mit der Sprache und den bestehenden Sprachtabus, vor allem im Umgang mit Sexualität. Törleß entdeckt ein unbestimmtes Etwas, das von einer „fürchterlichen, tierischen Sinnlichkeit“ (1978, 22) stammt und auf die Existenz einer völlig anderen, fremden Welt weist. Diese Welt bleibt durch eine Scheidelinie von ihm abgegrenzt und wird als ein Draußen interpretiert.

Zwischen den Ereignissen und seinem Ich, ja zwischen seinen eigenen Gefühlen blieb immer eine Scheidelinie ... Er war dann gezwungen, Ereignisse, Menschen, Dinge, ja sich selbst häufig so zu empfinden, dass er dabei das Gefühl sowohl einer unauflöselichen Unverständlichkeit als einer unerklärlichen, nie völlig zu rechtfertigenden Verwandtschaft hatte. Sie schienen ihm zum Greifen verständlich zu sein und sich doch nie restlos in Worte und Gedanken auflösen zu lassen. (1978, 31)

Das Problem der Sprache besteht für Törleß einerseits darin, dass die Worte die Intensität der tatsächlichen Gefühle nicht genuin wiedergeben und ihnen quantitativ nicht gerecht werden können. Somit ist das Empfundene etwas mehr als das, was verbalisierbar ist:

[...] die Worte sagten es nicht; so arg, wie es die Worte machen, ist es gar nicht; es ist etwas ganz Stummes, ein Würgen in der Kehle, ein kaum merkbarer Gedanke, und nur dann, wenn man es durchaus mit Worten sagen wollte, käme es so heraus, aber dann ist es auch nur mehr entfernt ähnlich, in einer riesigen Vergrößerung... (1978, 22)

Simone Winko bezieht sich auf eine Aussage von Friedrich Schiller, nach der das Problem der sprachlichen Darstellung auf Einzigartigkeit der emotionalen Erregungen und auf quantitative Beschränktheit verfügbarer expliziter Benennungen verschoben wird: „Jede Empfindung ist nur einmal in der Welt vorhanden, in dem einzigen Menschen der sie hat; Worte aber muss man von tausenden gebrauchen, und darum passen sie auf Keinen.“ (zitiert nach Winko, 2006: 18).

Zudem entsteht Zweifel, ob es überhaupt einen Zusammenhang zwischen Sprache und Wirklichkeit gibt:

Er sprach, aber im selben Augenblicke fühlte er, dass er nur Uneigentliches vorzubringen habe, dass seine Worte ohne inneren Rückhalt seien und gar nicht seine wirkliche Meinung. Und heute erinnerte er sich des Bildes, erinnerte sich der Worte und deutlich jenes Gefühls zu lügen ohne zu wissen wieso. (1978, 58)

Törleß leidet unter diesem „unverständlichen Einspruch“ und sucht „ratlos nach einer Brücke, einem Zusammenhange, einem Vergleich – zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste stand“ (1978, 81). Nachdem ihm der Briefwechsel mit der Mutter nicht hilft, beschließt er mit einem gewissen Stolz, „etwas Fremdes zu tun“ (1978, 24) und wendet sich erst an Mathematik, dann an Philosophie. Jedoch werden alle Versuche gescheitert. Törleß erkennt, dass allein durch Denken und Sprechen die bestehende Grenze nicht aufgehoben werden kann und hofft letztlich, über moralische Grenzüberschreitung die Verwirrungen zu überwinden und das Dunkel im Innern zu erhellen. Basini sollte nun seine sinnlichen Erregungen befriedigen, die bei Törleß nach dem Anblick einer „nackten, leuchtenden Haut“ ganz ohne „moralische Abscheu“ (1978, 132) aufgetaucht sind. Jedoch auch die Erfahrung einer homosexuellen Handlung zeigt ihm nicht das Tor zu der unaussprechlichen Welt. Törleß beschließt letztendlich, sich mit der Präsenz einer unüberwindbaren Grenze abzufinden:

So wie ich fühle, dass ein Gedanken in mir Leben bekommt, so fühle ich auch, dass etwas in mir beim Anblicke der Dinge lebt, wenn die Gedanken schweigen. Es ist etwas Dunkles in mir, unter allen Gedanken, das ich mit den Gedanken nicht ausmessen kann, ein Leben, das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist. (1978, 169)

Wenn die Wirklichkeit nicht versprachlicht werden kann, schlägt Fritz Mauthner vor, das Sprechen als ein wirklichkeitserzeugendes Mittel abzulehnen und sich somit von ihr, von Wortaberglauben zu erlösen. Laut Mauthner kann man „eine bessere Erkenntnis von der Welt“ nur im Zustand des Schweigens haben:

[...] will er es aber aussprechen, will er dem Funde einen Namen geben, will er die Erkenntnis aussprechen, so erfährt er entweder, dass er der geglaubten Erkenntnis gar nicht nähergekommen ist, [...] oder daß das Gold, das er in der Hand zu halten glaubte, und das er darum nicht losläßt, sich sichtbar in dürres Laub oder Asche verwandelt. (zitiert nach Eschbach)

Dennoch wäre es bedauerlich, die Welt in all ihren außerordentlichen Erscheinungsformen zu verschweigen. Es gibt ungewöhnliche Gefühle und es gibt die gewohnte Art und Weise zu sprechen. Sollten konventionelle Worte nicht imstande sein, das „Essentielle der Realität wiederzugeben“ (Schwarz-Friesel, 2007: 239), so könnte uns vielleicht die Sprache der Literatur, die mit den bildhaften Metaphern eine erweiterte Ausdrucksmöglichkeit zur Verfügung stellen, damit wir jede einzigartige und einmalige Erscheinung mit den Mitteln unentgeltlicher Bezeichnung zum Ausdruck bringen können.

## Literaturverzeichnis

- Bühler, Karl: Sprachtheorie 1934: *Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Stuttgart: Gustav Fischer Verlag  
Bollnow, Otto Friedrich 1966: *Sprache und Erziehung*,. Stuttgart  
Nietzsche, Friedrich 1980: „Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn“, In: Schlechta, Karl (Hg.) 1980: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 5. München: Hanser  
Lehrndorfer, Anne 1996: *Kontrolliertes Deutsch. Linguistische und sprachpsychologische Leitlinien für eine (maschinell) kontrollierte Sprachen in der technischen Dokumentation*, Tübingen: Narr 56 - 57

Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotionen*. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag

Winko, Simone: „Wovon man kaum sprechen kann“, In: *Der Deutschunterricht* 6/2006. S. 18

Eschbach, Walter: *Fritz Mauthner und die Sprachkrise der Jahrhundertwende*, URL:

<http://www.gleichsatz.de/b-u-t/221149/esch1.html#25> [Stand 05.11.2010]

<http://www.gleichsatz.de/b-u-t/221149/esch2d.html> [Stand 05.11.2010]

Völz, H. 2002: *Gefühle und Emotionen*, URL:

<http://aes.cs.tu-berlin.de/voelz/PDF/Emotion.pdf> [05.11.2010]

### **Quelle**

Musil, Robert 1978: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, Reinbeck bei Hamburg: . Rowohlt Taschenbuch Verlag

*Anschrift der Verfasserin*

Ana Matsaberidze

Staatliche Ivane Javakhishvili

Univeristät Tbilissi

Masterstudentin der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Gesiteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail: ana\_matsaberidze@yahoo.de

# Emotionale Markierungen lexikalischer Einheiten als Faktor der Textkohärenz

Tea Petelava, Tbilissi

## Abstract

Martin Heideggers Worte, Haus des Seins sei die Sprache, deuten darauf hin, dass die Sprache alle Bereiche des menschlichen Lebens widerspiegelt. Der Mensch als Homo sapiens besitzt die Fähigkeit, seine kognitiven und emotiven Einstellungen zum Leben sprachlich zu verbalisieren.

Wenn die bekannte Heideggersche Äußerung mit der Periphrase „Der Text ist das Haus der Sprache“ umschrieben werden dürfte, so könnte dadurch ermöglicht werden, die den Plot begleitenden Emotionselemente im Text von Bernhard Schlink „Der Vorleser“ als tragende Elemente für Textkohärenz zu betrachten und zu erläutern.

Im Beitrag wird unter angedeuteten Prämissen und Erwägungen der Tod als ein besonderes Phänomen des Seins im Roman von Bernhard Schlink „Der Vorleser“ aus textlinguistischer Perspektive (die Kohärenz des Textes) untersucht.

Feelings are expressed by means of language. Emotions and feelings define human actions. The focus of cognitive linguistic research is directed towards the emotion research. A work of art reflects the world of human feelings and their emotional potential. In the denoted article, under the aspect of textlinguistics, some sections of the novel „Der Vorleser“ by Bernhard Schlink are analyzed, focussing on text coherence as an essential factor of text comprehension. Emotional lexemes create topical chains, recurrence, and various relations, which provide semantic connections in the whole text.

1. Mittels der Sprache werden Emotionen und Gefühle zum Ausdruck gebracht, die für das menschliche Leben konstitutiv sind. Emotionen bestimmen die Bewusstseins-, Denk- und Handlungsprozesse der Menschen. Innerhalb verschiedener Forschungsdisziplinen (Literatur- und Sprachwissenschaft sowie andere Human- und auch Naturwissenschaften) wurde das Thema „Emotionen“ jeweils unter unterschiedlichen Gesichtspunkten und mit einem spezifischen Schwerpunkt bzw. methodologischen Ansatz untersucht.

Als zentrale Erscheinungen des Ausdrucks von Emotionen werden sprachliche Phänomene angesehen, welche die aktuelle Haltung eines Sprechers, seine Gemütsbewegungen ausdrücken und von körperlichen Reaktionen (nonverbalen Mitteln) begleitet sein können. Die klassische Rhetorik sucht seit ihren Anfängen in der Antike aus dem affektiv-emotionalen Potential spezieller Formen und Muster sprachlicher Äußerungen planvoll Nutzen zu ziehen. Bei Cicero und Quintilian stehen die affektregulierenden Techniken sogar im Zentrum der Redekunst.

2. Die Sprache als Organon hat Ausdrucksfunktion. Der Sender drückt sich über etwas aus und kann dabei auch etwas über sich selbst aussagen. Das von Karl Bühler entwickelte Modell demonstriert Sprache als komplexes Phänomen, es stellt die Vermittlerfunktion dar, welche die Sprache innehat. Karl Bühler unterscheidet drei Funktionen der Sprache: *Ausdruck*, *Appell* und *Darstellung*. In diesem Dreieck ist die *Darstellung* die Repräsentation eines Gegenstands oder Sachverhalts mittels eines Zeichens oder einer Zeichenkette. *Der Ausdruck* bezeichnet die Beziehung zwischen dem Sender und dem Zeichen. *Der Appell* - die Beziehung und die Wirkung, die das Zeichen auf den Empfänger ausübt. Die Ausdrucksfunktion ist mit der Emotionsthematik aufs engste verbunden. So ermöglicht es die Sprache dem Produzenten, sein Emotionspotenzial auszudrücken. Das Gesamtkonstrukt ist die Kommunikation zwischen

zwei Personen mittels Sprache.

Roman Jakobson hebt sechs Funktionen der Sprache hervor, unter denen die expressive Funktion die vierte Stelle in der Hierarchie dieser Funktionen einnimmt. Die emotive Funktion entspricht der Bühlerschen Ausdrucksfunktion. Poetische bzw. literarische Texte spiegeln besonders gut die Gefühlswelt der Menschen wider, die in textuellen Manifestationen involviert werden.

Martin Heideggers berühmte Äußerung „*Haus des Seins ist die Sprache*“ deutet darauf hin, dass die Sprache alle Bereiche des menschlichen Lebens widerspiegelt. Der Mensch als *Homo sapiens* besitzt die Fähigkeit, seine kognitiven und emotiven Einstellungen zum Leben sprachlich zu verbalisieren. Wenn man die Heideggersche Äußerung „Haus des Seins ist die Sprache“ mit der Periphrase „*Der Text ist das Haus der Sprache*“ umschreibt, so lassen sich dadurch in der semantisch-lexikalischen Schicht der fiktionalen Texte die emotionalen Elemente als Elemente der Kohärenz feststellen.

3. Jede sprachliche Äußerung hat eine bestimmte emotionale Wirkung. Daher wächst in der Linguistik (besonders in den letzten Jahrzehnten) das Interesse an der Emotionsforschung. Dabei steht insbesondere die Frage im Vordergrund, auf welche Art und Weise Emotionen wie *Liebe, Hass, Tod* etc. sprachlich vermittelt werden. Die kognitionswissenschaftlich ausgerichtete Linguistik geht jetzt der Frage nach, auf welche Weise Emotionen und Gefühle durch Sprache bestimmt werden und wie die Sprache in der Artikulation von Emotionen geprägt wird.

4. Emotionen sind nach der Auffassung von Monika Schwarz-Friesel „mehrdimensionale, intern repräsentierte und subjektiv erfahrbare Syndromkategorien, die sich vom Individuum ichbezogen introspektiv-geistig sowie körperlich registrieren lassen, deren Erfahrungswerte an eine positive oder negative Bewertung gekoppelt sind und die für andere in wahrnehmbaren Ausdrucksvarianten realisiert werden (können)“. (Schwarz-Friesel 2007:55).

Im Beitrag werden unter den angesprochenen Prämissen und Erwägungen in Bezug auf den Tod als ein besonderes Phänomen des Seins einige Abschnitte aus Bernhard Schlinks Roman „*Der Vorleser*“ unter textlinguistischen Gesichtspunkten interpretiert. Im Vordergrund des zu interpretierenden Textes steht die Kohärenz, die von Emotionslexemen geprägt ist. Die Textkohärenz wird von uns als wesentlicher Faktor des Textverstehens bzw. Interpretation angesehen.

Textverarbeitung ist ein konstruktiver Vorgang. Der Rezipient liest, aktiviert gleichzeitig Weltwissen und versucht bestimmte Schlüsse/Inferenzen aus dem Text zu ziehen. Die Inferenz ist „nicht ein logischer, zwangsläufiger Schluss, sondern ein semantischer Schluss, der sich aus der Semantik des Textes herleitet, kohärente Interpretation ermöglicht und auch selbst eine interpretierbare Größe ist.“ (Purzeladse 1999:67).

Die Kohärenz als Orientierungshilfe bei der Auslegung des Textes, als ein zentrales Konzept der Textlinguistik, spielt in der Forschung zum Textverstehen und zur Textverständlichkeit eine wichtige Rolle: „Sie ist viel mehr Basis und Produkt der Verarbeitungsprozesse bei der Textproduktion und der Textverarbeitung“ (Bußmann 2002: 351) Als Kohärenz bezeichnet Hadumod Bußman den „semantisch-kognitiven Sinnzusammenhang eines Textes, darstellbar z.B. in Form semantischer Netze aus Konzepten und Relationen.“ (Bußman 2002,351). Dabei werden zwei Arten von Kohärenz hervorgehoben: Lokale Kohärenz und globale Kohärenz. Die erste „besteht satzintern und

zwischen benachbarten Äußerungen” und die zweite „konstruiert das Textthema bzw. die Textfunktion aus semantisch-pragmatischen Makrostrukturen.” (ibid: 351). In Repräsentationen von Text- und Diskursstrukturen lässt sich Kohärenz mit Hilfe von Relationen modellieren, die zwischen den inhaltlichen Bestandteilen von Texten bestehen. Solche Relationen können durch sprachliche Mittel wie Anaphern und Konnektoren explizit geäußert werden. Sie können aber auch implizit bleiben und müssen dann vom Rezipienten aufgrund von Kontext und Weltwissen erschlossen werden. Die Kohärenz bezieht sich auf den Inhalt, auf die Tiefenstruktur des Textes, auf ihre semantische Grundlage als Textwelt. Das ist ein notwendiger Faktor auch für die Textualität des Textes als Sprachgebildes. Dieses textinterne Merkmal ist zugleich ein so genanntes Textualitätsmerkmal, das auf eins von sieben Kriterien von R.A. de Beaugrande und W.U. Dressler bezüglich der Textualität eines Textes zurückgreift. Denn Kohärenz baut eben auf der Sinnkontinuität der zugrunde liegenden Textwelt auf.

„Sinn ist die im Textzusammenhang aktualisierte tatsächliche Bedeutung eines sprachlichen Ausdrucks. Die Textwelt ist die Gesamtheit der einem Text zugrunde liegenden Sinnbeziehungen; es handelt sich um die dem Sprecher, seinem Wissen und seinen Intentionen zugrunde gelegte Textwelt” (Vater 1992:43).

5. Im Beitrag wird hervorgehoben, welche Ausdrucksmöglichkeiten für Gefühle und Emotionen die Ausschnitte des Textes lexikalisch und semantisch bieten, die die Textwelt und die Kohärenz im Roman von Bernhard Schlink „Der Vorleser“ prägen. Die Textwelt des Romans wird als ein größerer Zeitraum aus dem Leben Michaels dargestellt.

Der junge Michael wird zum Mann, er studiert, heiratet, aber er kann die viel ältere Hanna nicht loslassen, die ihn als Fünfzehnjährigen zum Sexualpartner macht.

Emotionen bestimmen seitdem sowohl die Bewusstseinszustände als auch die Handlungsprozesse der Hauptaktanten des Romans, insbesondere aber die des Heranwachsenden. Im Mittelpunkt des Romans stehen auf explizite oder implizite Weise die Gefühle und Emotionen von Protagonisten und Antagonistin, Emotionen wie Zorn, Hass, Eifersucht, Liebe, Tod. Die Beziehungsgeschichte des Schülers Michael und der 35jährigen Hanna wird von einem Ich-Erzähler geschildert, der als "erinnerndes Ich" die vergangenen Geschehnisse auktorial aber als gegenwärtig darstellt, kommentiert und reflektiert. Von seinen inneren Vorgängen kann der Erzähler dabei berichten, über Hannas Gefühle muss er aber spekulieren. Es ist interessant zu beobachten, wo und wie Emotionen und Gefühle zum Ausdruck kommen, welche sprachlichen Mittel dafür benutzt werden.

Hier trifft die Auffassung von M. Schwarz-Friesel zu, dass Emotionen wie Liebe, Angst, Hass und Mitleid im menschlichen Organismus so fest verankert sind wie seine kognitiven Fähigkeiten (Schwarz-Friesel 2007:44).

Es wird hier versucht, in den semantisch kognitiven Sinnzusammenhang, also in die inhaltliche, semantisch-logische Organisation des Textes emotionale Elemente mit hinein zu nehmen. Der Text kann von diesem Ansatz her nicht mehr als "einfache" lineare Abfolge von Sätzen gedeutet werden, sondern muss als komplex strukturiertes, kommunikativ (illokutiv), konzeptuell und thematisch gegliedertes Ganzes begriffen werden. Der Text ist nicht nur Repräsentation eines kohärenten Sachverhalts, sondern Anweisung zu einer praktisch und emotional befriedigenden Sinnkonstruktion (Knobloch 1994 in: Bußmann: 2002,351).

Bei narrativen Texten geht es um die chronologisch geordnete Reihung von Propositionen,

die Handlungen und Ereignisse repräsentieren (Heinemann 2002:187). In der Erzähltheorie wird dafür der Terminus Plot verwendet. Unter dem Begriff *Plot* versteht man die zeitlich geordnete Abfolge von Handlungen, die sich zu einem komplexen einmaligen Ereignis verknüpfen. Diese Ereignisse verbinden sich in ihrer logischen, kausalen und zeitlichen Aufeinanderfolge zu Ereignisketten. Sie bilden einen Plot. Er ist ein integraler Bestandteil des Romans, der komplexe Sachverhalte ausdrückt und im Text Handlungen verbindet. "Handlung umfasst die Gesamtheit der handlungsfunktionalen Elemente des Erzählten." (Martinez/Scheffel, 2005: 25). Die Handlung eines narrativen Textes ist ein Teil der erzählten Welt, in der sie sich zuträgt. So entwirft jeder fiktionale Text seine eigene Welt. Die emotive Funktion der Abschnitte des Plots spielt für die Emotionsthematik eine besondere Rolle. Der Adressat drückt auf diese Weise die innere Befindlichkeit der Aktanten aus. Die Abschnitte des Plots stehen generell für etwas, sie repräsentieren etwas, haben im Text Stellvertreterfunktion. Die Sprache dieses Romans bietet reiche Möglichkeiten zu emotiven Variationen. Unser Anliegen besteht darin, die inhaltliche Verknüpfung, die Verflechtung der Konstituenten eines Textes in Bezug auf den Tod hervorzuheben. Wir beginnen mit der Betrachtung der lexikalischen Ebene und konzentrieren uns dabei auf die Emotionsäußerungen.

Der Tod ist das unumgängliche Ereignis im Leben eines jeden Menschen. Der Tod ist ein existentielles Urphänomen. „Er begrenzt alles Leben und bestimmt es gerade dadurch entscheidend mit.“ (Grote 1996:13). Mit dem Begriff Tod sind zwei wesentliche Emotionen des Menschen verbunden: Angst und Trauer. Tod ist ein Konzept, das Wort hat keine Extension. Der Tod lässt sich mit dem Merkmal „Lebensende“ beschreiben. Das Lexem *Tod* ist mehrdeutig.

Der Freitod/Suizid ist das Schicksal der Antagonistin. Er ist für Hanna nicht nur das Ende ihres Lebens, sondern auch Verzicht auf die Freiheit, die die Zukunft für sie bereiten würde.

Der Text besteht aus 3 Teilen. Im Folgenden werden die Abschnitte des letzten Teils unter textlinguistischen Aspekten behandelt. Der Suizid tritt als Textthema auf, das mit anderen Texten in diskursiver Relation steht, sondern auch Verzicht auf die Freiheit, die die Zukunft für sie bereiten würde.

Im neunten Abschnitt des letzten Teils wird gezeigt, dass sich Hanna das Leben außerhalb der Gefängniswände nicht vorstellt. Ihr Tod ist der stärkste Ausdruck einer Autoaggression, einerseits eine aktive und freie Handlung, gleichzeitig aber auch Ausdruck einer psychischen Krise. Beide Aspekte wirken gemeinsam. Die Selbstmörderin sucht nicht den Tod, sondern einen Ausweg aus einer für sie unerträglichen Situation. Häufig wird dabei eine Rettungsmöglichkeit offen gelassen, so dass die Handlung als ein Ruf nach Hilfe verstanden werden kann.

Der Suizid ist eine Flucht aus einer als schmerzlich empfundenen Situation; insofern betrifft er den Menschen als Ganzen, der von soziokulturellen, philosophischen und weltanschaulichen Faktoren mitbestimmt ist. In dieser Hinsicht ist das Lebensende der Antagonistin besonders kennzeichnend. Am Ende ihres Lebens erlernt die Analphabetin doch das Lesen und das Schreiben und begeht dennoch Selbstmord einen Tag vor ihrer Entlassung, um vor Michael, ihrem Schuldgefühl und dem bevorstehenden Alltag, vor ihrem restlichen Leben zu fliehen. Werfen wir einen Blick auf die Szene, in welcher der Zustand der Antagonistin am letzten Tag im Gefängnis geschildert wird. Am Tag vor der Entlassung bespricht Michael mit Hanna die Details ihres weiteren Lebens. In diesem Abschnitt sind Emotionen implizit involviert:

*„Überleg dir, was wir morgen machen. Ob du gleich zu dir nach Hause willst oder ob wir in den Wald oder an den Fluss wollen“*



„*Ich überleg' s mir. Du bist immer noch ein großer Planer, nicht wahr?*“ (S. 190)

In diesem Dialog wird die Textkohärenz als semantischer Textzusammenhang durch Frage-Antwort Korrespondenz und Temporalanknüpfung hergestellt. Aus dieser Szene können wir die Inferenz herleiten, die im folgenden Abschnitt explizit zum Ausdruck kommt. Die Inferenz gibt dem Rezipienten die Möglichkeit, den Textsinn zu den eigenen Erfahrungen in Beziehung zu setzen und die impliziten Textaussagen zu ergänzen. Durch Inferenz werden die vom Text vermittelten Informationen über bestimmte Sachverhalte vom Leser selbst ergänzt, um sie in einen kohärenten Sinnzusammenhang zu integrieren. (Anz 2007:316 in: Eibl u.a 2007). Es ist die Aufgabe des Lesers, sich den inhaltlichen und semantischen Sinnzusammenhang zu erschließen. Grundlage dafür ist die Inferenz.

Im folgenden Abschnitt handelt es sich um absolut subjektive Zustände und Emotionen des Protagonisten. Die wichtigsten Kontinuitätsmittel der Kohärenz stellen in dieser Szene die Proformen dar, die einen bereits erwähnten Referenten sprachlich wiederaufnehmen. Sie drücken Referenzidentität und Wiederaufnahme aus. Die explizite Wiederaufnahme „basiert auf der Referenzidentität (Bezugnahme auf dasselbe Objekt= Koreferenz) bestimmter sprachlicher Ausdrücke in aufeinanderfolgenden Sätzen eines Textes. Bedingung für die Wiederaufnahme ist die Bedeutungsgleichheit oder – Ähnlichkeit der sprachlichen Mittel“ (Gansel/ Jürgens 2009:38).

Im folgenden Beispiel charakterisiert der *Ich –Erzähler* auf solche Weise seine Geliebte vor dem Tag ihres Selbstmordes. Hier geht es um explizite Wiederaufnahme, die die Rekurrenz organisiert:

*„Ich hatte Hanna auf der Bank als alte Frau wiedergetroffen. Sie hatte ausgesehen wie eine alte Frau und gerochen wie eine alte Frau. Ich hatte gar nicht auf ihre Stimme geachtet. Ihre Stimme war ganz jung geblieben.“* (Vorleser: S. 190)

Wörtliche Wiederholung (Rekurrenz): *alte Frau- eine alte Frau- eine alte Frau; ihre Stimme - Ihre Stimme;*

Im nächsten Abschnitt wird der Selbstmord schon explizit verbalisiert. Im ersten Satz ist schon das Lexem „Tod“ benannt. Im zweiten wird die Situation wahrgenommen, in der die Antagonistin sich das Leben genommen hat. „*Am nächsten Morgen war Hanna tot. Sie hatte sich bei Tagesbruch erhängt.*“ (S. 192 ) Die Kohärenz, und zwar die explizite Wiederaufnahme, basiert hier auf den synonymen (bedeutungsgleichen oder –ähnlichen) Ausdrücken: *tot - sich bei Tagesbruch erhängt;* Die Tatsache - *tot -* wird in dieser Szene durch den zweiten Satz spezifiziert: *Sie hatte sich bei Tagesbruch erhängt;* der Tod stellt für sie als „nicht Analphabetin“ einen Ausweg dar, das Ende ihres Lebens, das Aufhören ihres eigenen Bewusstseins, das willentliche Beenden des eigenen Lebens.

Das Lexem *Tod* lässt sich prinzipiell negativ beschreiben. Der Tod im Text ist ein mit Angst und Trauer verbundenes Ereignis. Es ist interessant zu beobachten, welche Emotionalisierungspotenziale der Tod im Text zum Ausdruck bringt. Thomas Anz unterscheidet drei Todesszenarien.1. der Tod als zukünftige Möglichkeit; 2. als gegenwärtiger Vorgang des Sterbens; 3. als vergangenes, im Gedächtnis präsentenes Ereignis. Im Text finden wir Szenario 3 vor als Ausdruck einer Erinnerung. Der Tod ist einerseits mit Trauer, andererseits mit Schuldgefühl verbunden.

Im zehnten Abschnitt des dritten Teils erfährt Michael vom Hannas Selbstmord und fragt sich, ob er Schuld daran trage. Auch von der Gefängnisdirektorin muss er ähnliche Vorwürfe indirekt entgegennehmen. Dass Hanna für ihn die Frau seines Leben gewesen ist, wird nicht nur durch die letzte Begegnung deutlich, als er sie tot sieht. Er sieht in ihr die junge Frau, in die er sich in seiner Jugend verliebt hat. Der Rezipient kann mittels

verschiedener Emotionslexeme das subjektive Erleben des Protagonisten, „sein Selbstbild“ wahrnehmen. Michael drückt subjektive Erlebnisformen aus, mit dem „erlebten Ich“ erzählt er von sich selbst:

Das erste Beispiel aus dem 10. Abschnitt:

*„Ich zuckte mit den Schultern. Ich sah nicht, was Hannas und meine Geschichte sie anging. Ich hatte Tränen in Brust und Hals und Angst, nicht reden zu können. Ich wollte vor ihr nicht weinen.“* (S.193)

Das zweite Beispiel aus dem 10. Abschnitt:

*„Ich hatte, während sie sprach, weiter mit dem Blick auf die Bilder und Zettel gekniet und die Tränen niedergekämpft...Ich hatte nicht reden, ich hatte nur stammeln und weinen können“*(S.195)

Mittels dieser emotionsbezeichnenden Lexeme drückt der Autor in diesen Szenen interne Gefühle des Protagonisten aus. Hier werden die spontanen Reaktionen des Aktanten explizit demonstriert. Emotionsbezeichnende Lexeme tragen besonders viel dazu bei: *zucken, Tränen, Angst, weinen*. Hier wird der Vorgang des Weinens bezeichnet. Der zehnte Abschnitt erschließt Emotionen und Einstellungen des Protagonisten zu Tod und Trauer. In diesem Abschnitt wird die Textkohärenz durch Kausalanknüpfung und Motivanknüpfung sichergestellt: *„Am nächsten Morgen war Hanna tot - Ich hatte Tränen in Brust und Hals- Ich hatte nur stammeln und weinen können“*. In diesem Abschnitt bilden Emotionslexeme ein semantisches Netz, das die Textkohärenz sicherstellt: *tot - sich bei Tagesanbruch erhängt - sie sich umgebracht hat -mich trifft ihr Tod - Es sah starr und tot aus – im toten Gesicht*.

Wir können auch die Selbstmörderin Hanna als emotional bezeichnen, weil sie sich durch irrationale Handlungsmuster auszeichnet, ihre Reaktionen sind nicht adäquat und überlegt. Hannas emotionaler Zustand ist von besonderer Intensität und so kann dieses Verhalten affektiv genannt werden. Mit Affekt ist hier eine Gemütsregung der Frau gemeint, die eine körperliche und eine motivationale Dimension umfasst. Sie handelt wegen ihres Analphabetismus im Affekt. Hanna konnte nicht lesen und schreiben. Deswegen war sie im Hotel außer sich gewesen. Als sie aufwachte und ihren Geliebten nicht fand, konnte sie ihre Gefühle nicht mehr kontrollieren. Als der Jüngling zurückkam,

*„Sie hatte den schmalen ledernen Gürtel in der Hand, den sie um ihr Kleid tat, machte einen Schritt zurück und zog ihn mir durchs Gesicht. Meine Lippe platzte, und ich schmeckte Blut...ich war furchtbar erschrocken.“* ( S. 54)

Der Protagonist zeigt in der nächsten Szene ihre innere Befindlichkeit, ihre emotionale Einstellung auf. Mit emotionsbeschreibenden Wörtern schildert der 15-jährige Michael ihre inneren Gefühle:

*„Sie ließ den Arm sinken und den Gürtel fallen und weinte. Ich hatte sie noch nie weinen sehen. Ihr Gesicht verlor alle Form. Aufgerissene Augen, aufgerissener Mund, die Lider nach den ersten Tränen verquollen, rote Flecken auf Wange und Hals. Aus ihrem Mund kamen krächzende, kehlige Laute, ähnliche dem tonlosen Schrei, wenn wir uns liebten. Sie stand da und sah mich durch ihre Tränen an.“* (S.54)

Der Emotionswortschatz bezeichnet die Gefühle und Emotionen der Antagonistin explizit. Emotionslexeme beziehen sich deskriptiv auf emotionale Zustände: *weinte, weinen, Tränen, Schrei*. Dieselbe Funktion erfüllt in dieser Szene auch das sonst neutrale Adjektiv *tonlos*.

Auch das Wortnetz *weinen, weinte, Tränen* von miteinander semantisch verbundenen Emotionslexemen bildet isotopische Ketten, die mit anderen Textabschnitten in einem semantischen Zusammenhang stehen und als Mittel der Textkohärenz betrachtet werden können.

### **Fazit**

Die Textstellen, in denen die Gefühle von Protagonisten und Antagonistin beschrieben werden, sind in Darbietungsarten präsentiert, die einen Einblick in die Innenperspektive der Romanfiguren bieten (Gedankenbericht, erlebte Rede und innerer Monolog) und so unmittelbar auf den Rezipienten wirken. Es entsteht häufig der Eindruck von Gefühlsexplosionen, ungeordneten Gedanken, Auslassungen. Durch die Wahl erzähltechnischer Mittel werden die Emotionen nach dem Tod demonstriert. Die mit dem Tod zusammenhängenden Emotionslexeme, die in den Textabschnitten als Wortnetzte entfaltet sind, bilden isotopische Ketten (Topikketten), die den Plot des Romans durchqueren und die Kohärenz im Ganztext sicherstellen.

### **Literaturverzeichnis**

- Anz, Thomas 2007: in: Eibl, Karl/ Mellmann, Katja/ Zymner, Rüdiger 2007: *Im Rücken der Kulturen* 207-240. Paderborn. Verlag Mentis
- Bußmann, Hadumod 2002: *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart. Verlag Alfred Kröner
- Gansel, Christina/Jürgens, Frank 2009: *Textlinguistik und Textgrammatik*. Göttingen. Vandenhoeck&Ruprecht
- Grote, Katja 1996: *Der Tod in der Literatur der Jahrhundertwende*. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien. Verlag Peter Lang
- Heinemann, Margot/Hainemann, Wolfgang 2002: *Grundlagen der Textlinguistik*. Tübingen. Verlag Max Niemeyer
- Purzeladse, Violetta 1999: *Text als schriftliche Manifestation der sprachlichen Tätigkeit* (Gedrucktes Manuskript in georgischer Sprache.) Tbilissi. Verlag Samschoblo
- Schwarz, Monika 2008: *Einführung in die Kognitive Linguistik*. Tübingen und Basel. Verlag A. Franke
- Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*. Tübingen. Verlag Narr Francke Attempto
- Stede, Manfred 2007: *Korpusgestützte Textanalyse*. Tübingen. Verlag Gunter Narr
- Ulrich, Winfried 2002: *Linguistische Grundbegriffe*. Berlin, Stuttgart. Gebrüder Borntraeger Verlagsbuchhandlung
- Vater, Heinz 1992: *Einführung in die Textlinguistik. Struktur, Thema und Referenz in Texten*. München. Verlag Wilhelm Fink
- Voss, Christiane 2004: *Narrative Emotionen. Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien*. Berlin. Verlag Walter de Gruyter

### **Quelle**

Schlink, Bernhard 1997: *Der Vorleser*. Zürich. Verlag Diogenes

*Anschrift der Verfasserin*

Tea Petelava

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi

Doktorandin der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

Dozentin am Sprachenzentrum der Fakultät

E-Mail Adresse: [petelava@yahoo.de](mailto:petelava@yahoo.de)

## Sprache und Spannung – Sprache und Suspense

Friederike Schmöe, Bamberg

*Spannung*, so sagt das Große Wörterbuch der deutschen Sprache (Duden 1995: 3155), sei, auf etwas Zukünftiges gerichtete erregte Erwartung, gespannte Neugier', aber auch eine ‚Beschaffenheit, die Spannung erregt' (z.B. ein Film). Das Substantiv hat noch eine Reihe weiterer Bedeutungen, die an dieser Stelle jedoch nicht von Interesse sind. Das Adjektiv *spannend* referiert entsprechend auf ‚Spannung erregend, fesselnd'. Doch wodurch zeichnet sich diese Beschaffenheit, Spannung zu erzeugen, genau aus – alleine durch ihren Effekt? Als Leser merken wir, ob ein Text spannend ist oder nicht. Aber wie bewirken Autoren, dass er spannend wird? Wann ist etwas spannend? Diese Frage ist um einiges schwieriger zu beantworten.

Das englische *suspense*, ebenfalls ein Substantiv, bedeutet ‚uncertainty, anxiety' (Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English: 871), also ‚Unsicherheit, Ungewissheit' bzw. ‚Angst, Sorge, Beklemmung'.

Das deutsche *Spannung* erscheint im Vergleich mit dem englischen Wort nüchterner, enthält sogar etwas von (freudiger) Erwartung, während *suspense* düstere Konnotationen mitbringt, die Notion von Angst. Da es hier um das Thema Sprache und Emotion geht, sollen in vorliegendem Aufsatz auch beide Emotionen Raum bekommen: die Spannung – die (freudige) Erregung, das Lechzen nach Neuigkeiten, und die Suspense – die Angst, die Beklemmung. Zumindest Letzteres ist im nichtliterarischen Leben kein Spaß – wer möchte gerne Angst haben und sich beklommen fühlen? Erleben wir diese Emotionen aber stellvertretend für eine literarische Figur in der Fiktion, genießen wir (sofern wir Krimileser sind) den Nervenkitzel und die Gänsehaut. Man spricht auch von *wohligere Spannung*. Warum aber ist Angst unterhaltsam? Entsteht der *delightful horror* (vgl. Engel 2008: 10). das vergnügliche Entsetzen, weil die Bedrohung aus sicherer Distanz erlebt wird? Ist die Angst, die wir im Krimi erleben, nur ein Witz? Eine Art Aha-Effekt des Gehirns, das sich freut, verstanden zu haben, worum es geht?

Ein drittes Nomen, das englischen Ursprungs ist und auch im Deutschen verwendet wird, ist *Thrill* ‚Nervenkitzel, Schauer, Erregung, Kick, Kitzel' ([www.dict.cc](http://www.dict.cc)). *Thriller* ist die Bezeichnung eines kriminalliterarischen Subgenres (s.u.), das Verb *to thrill* steht für ‚mitreißen, begeistern, erregen, fesseln'.

Physiologisch gesehen ist Spannung die gelernte Verknüpfung eines eigentlich unkontingierten Stimulus mit einem zunächst neutralen Reiz. Wird der Stimulus kontingent dargeboten und mit einem bestimmten Reiz (Gefahr!) verknüpft, wird beim Rezipienten eine konditionierte Reaktion hervorgerufen. Engel (2008: 6) nennt als nichtliterarisches Beispiel die Filmmusik aus *Der weiße Hai* (Regie: Steven Spielberg). Die Musik, dargeboten vor der Aufnahme einer glatten, sommerlichen Wasseroberfläche, ruft ein intensives Spannungsgefühl hervor, weil wir als Zuschauer gelernt haben, dass immer dann, wenn diese Musik gespielt wird, etwas Gefährliches geschehen wird. In einem Text wiederum, wo keine Musik zur Verfügung steht, müssen andere Elemente eingesetzt werden, um die Spannung zu konditionieren, stets neu hervorzurufen und aufrecht zu erhalten. Körperliche Symptome von Suspense sind Schweißausbrüche,

beschleunigter Puls, angehaltener Atem, trockener Mund, Muskelanspannung. Sie decken sich mit den Symptomen, die in einer authentischen Gefahrensituationen auftreten. So gesehen simuliert ein spannendes Buch eine echte Gefahr. Das scheint der Knackpunkt zu sein: Der Krimi simuliert. Wir können uns ganz sicher fühlen in unserem Sessel. Nur zartbesaitete Seelen stehen während der Lektüre auf, sehen nach, ob die Kellertür verschlossen ist und kein Fenster offen steht.

Spannung und Angst sind Neurophysiologie und Stammesgeschichte. Angst lässt die Art überleben, weil nur die Angst den Menschen dazu bewegt, sich zu verteidigen oder sich in Sicherheit zu bringen. Ein stressbelasteter Reiz aus der Umwelt erreicht über die Sinnesorgane und das Zentralnervensystem die Großhirnrinde und den Hypothalamus. Dieser gibt ein Signal an die Hirnanhangdrüse, die zentral sämtliche hormonproduzierenden Drüsen des Körpers managt. Der Körper schaltet auf Aufmerksamkeit und Kampf- oder Fluchtbereitschaft. Der Reiz führt letztlich zur Nebenniere, die einen Cocktail an Hormonen ausschüttet, welche die Alarmreaktionen des Körpers hervorrufen, darunter das Stresshormon Adrenalin. Physiologisch gesehen sind echte Angst und Krimi-Angst dasselbe.

Das literarische Genre, das per se mit den Begriffen Spannung und Suspense verbunden ist, ist der Kriminalroman, die Kriminalkurzgeschichte oder – schlicht – der Krimi.

## 1. Das Krimigenre

Der Begriff ‚Krimi‘ umfasst viele unterschiedliche Formen der Spannungs- und Unterhaltungsliteratur<sup>1</sup>. *Spannung* dient als Attribut der literarischen Erzeugnisse selbst. Wer einen Krimi kauft, erwartet, etwas Spannendes zu lesen. Spannung entsteht durch ein ungelöstes Rätsel, dessen Aufklärung mit allerlei Gefahren und Hindernissen für den Protagonisten verbunden ist, mit welchem sich der Leser im Idealfall identifiziert.

Eine Abfrage nach der Anzahl der im Jahr 2008 auf Deutsch erschienenen Kriminalromane bei der Deutschen Nationalbibliothek<sup>2</sup> ergab 620 Treffer für das Schlagwort *Kriminalroman* und 970 für das Schlagwort *Krimi*. Unter diesen Titel befinden sich aber nicht ausschließlich Originalausgaben, sondern auch Lizenzausgaben, Übersetzungen sowie Sachbücher über den Krimi. Nach neuesten Daten des Börsenvereins<sup>3</sup> des Deutschen Buchhandels hat sich der Umsatz an Spannungsliteratur im 1. Halbjahr 2009 gegenüber dem 1. Halbjahr des Vorjahres um 7,9% (trotz Wirtschaftskrise) gesteigert und macht jetzt 25,9% innerhalb der Belletristik aus. Im Vergleich dazu: Die sogenannte Erzählende Literatur hat im selben Zeitraum um 6,0% abgenommen.

Frauen lesen mehr Bücher als Männer – das ermittelte eine repräsentative Umfrage des Meinungsforschungsinstitutes emnid im Jahr 2008<sup>4</sup>. Es kam heraus, dass die 30- bis 39-Jährigen die eifrigsten Leser sind; 57 Prozent von ihnen gaben an, am Tag der Umfrage

<sup>1</sup> Sehr kurze Zusammenfassungen finden sich im Netz bspw. unter <http://www.kriminalliteratur.krimischule.de/> und [http://das-syndikat.com/?page\\_id=19](http://das-syndikat.com/?page_id=19).

<sup>2</sup> [www.d-nb.de](http://www.d-nb.de); die Abfrage erfolgte am 15.7.2009. Erhebungszeitraum war 2008. *Krimi* bzw. *Kriminalroman* wurden als Suchanfragen unter „alle Begriffe“ in die Maske eingegeben. Verleger Armin Gmeiner (Gmeiner-Verlag: [www.gmeiner-verlag.de](http://www.gmeiner-verlag.de)) schätzt die Krimi-Neuerscheinungen im deutschsprachigen Markt auf mindestens 1000 pro Jahr (Quelle: E-Mail vom 14.7.2009).

<sup>3</sup> Branchen-Monitor Buch – Ausgabe Juli 2009; [http://www.boersenverein.de/de/portal/Juli\\_2009/330501](http://www.boersenverein.de/de/portal/Juli_2009/330501).

<sup>4</sup> <http://www.webheimat.at/aktiv/Wohnen/Archiv-Wohnen/Frauen-Maenner-Buecher.html>

oder in den Tagen zuvor ein Buch gelesen zu haben. Mit dem fortschreitenden Alter lässt die Leselust offenbar nach. Nur ein Drittel der Altersgruppe *60 Jahre und älter* liest derzeit ein Buch oder hat jüngst in einem gelesen. Während 26 Prozent der Männer im vergangenen Jahr kein Buch gelesen haben, waren es bei den Frauen nur 16 Prozent. Interessant ist auch dieser Aspekt der Umfrage: 47 Prozent der Frauen, also fast jede Zweite, liest vor dem Einschlafen. Aber nur 33 Prozent der Männer machen dies. Auch bei der Wahl des Lesestoffs gibt es klare Unterschiede. Während 45 Prozent der Frauen (und nur 19 Prozent der Männer) zuletzt einen Roman gelesen haben, griffen 38 Prozent der Männer (und nur 16 Prozent der Frauen) bei der Lektüre lieber zu einem Sachbuch oder Ratgeber. Generell sind Zahlen mit Vorsicht zu genießen, wie am Beispiel der Frage zu sehen ist, ob sich eher Männer oder Frauen für einen Krimi entscheiden. Die Angaben sind widersprüchlich: Die *Netzeitung*<sup>51</sup> zitiert eine Ipsos-Studie von 2003, wonach Frauen heitere Romane bevorzugen, Männer dagegen lieber zum Krimi greifen. Management-Consult<sup>62</sup> berichtet von einer Studie, wonach Frauen generell mehr lesen als Männer. Dies würde rechnerisch implizieren, dass sie auch mehr Krimis lesen (könnten). Die Zeit dagegen zitiert in einer Umfrage unter AutorInnen, KritikerInnen und LeserInnen (49/2002), dass Frauen mehr lesen, auch mehr Krimis, als Männer.<sup>73</sup>

Verbrechen sind bekannte und immer wiederkehrende Stoffe und Motive in der Weltliteratur (siehe etwa Dostojewskijs ‚Schuld und Sühne‘) – dennoch werden nicht alle Texte, in denen Mord und Totschlag vorkommen, als Kriminalliteratur bezeichnet. Auch die Bibel ist angefüllt mit Geschichten über Morde und Verbrechen (Kain erschlägt Abel; Judith enthauptet Holofernes u.a.). Gleiches gilt für antike Texte. Dass Verbrechen geschildert werden, ist also für sich genommen nicht konstitutiv für das Krimigenre. Um ein Krimi zu sein, muss ein Text mehr mitbringen als das Thema ‚Verbrechen‘ – Spannung eben.

Spannung ist nicht unbedingt mit dem Etikett *Krimi* verknüpft. Eine Reihe von Büchern, die mit Krimielementen arbeiten, werden im Buchmarkt nicht mit dem Label *Kriminalroman* verkauft. Die Abgrenzung des Genres zu anderen macht Schwierigkeiten, nicht nur deshalb, weil viele Romane die Attribute unterschiedlicher Genres kombinieren; diese werden dann als Historische Krimis, Tierkrimis u.ä. vermarktet). Der Roman *Adler und Engel* von Julie Zeh etwa wird nicht als Kriminalroman verkauft, obwohl er eine Reihe von Merkmalen besitzt, die auch für den Krimi stehen könnten: Es geht um organisierte Kriminalität, internationale Drogengeschäfte, die Frage nach Recht und Gerechtigkeit und wie beides auseinanderfällt. Ob ein Verlag einen (Spannungs-)Roman als Krimi verkauft, scheint also auch eine Marketingentscheidung zu sein oder mit der im deutschsprachigen Raum immer noch virulenten Unterscheidung von (niedrig zu bewertender) U- und (höher zu bewertender) E-Literatur verbunden zu sein. Und braucht nicht jeder Roman (ein Mindestmaß an) Spannung?

Im deutschsprachigen Raum begann die Tradition der Kriminalerzählung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Kleists *Der Zweikampf*, E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und *Das Fräulein von Scuderi*. Man kann sie nicht als Krimis im heutigen Sinne bezeichnen. Vielmehr handelte es sich um Erzählungen, die sich um ein ungelöstes

---

<sup>5</sup> [http://www.netzeitung.de/default/275983.html?Maenner\\_moegen\\_Krimis\\_Frauen\\_Unterhaltungsromane](http://www.netzeitung.de/default/275983.html?Maenner_moegen_Krimis_Frauen_Unterhaltungsromane)

<sup>6</sup> [http://www.management-consult.de/presse/texte/mc\\_buecher.htm](http://www.management-consult.de/presse/texte/mc_buecher.htm)

<sup>7</sup> <http://www.mydict.com/Wort/Krimis/Page/9/>; <http://www.zeit.de/2002/49/frauenkrimi>

Rätsel ranken, in denen auch (v.a. bei Hoffmann) Horror-Elemente mitschwingen, wie sie heute – weiterentwickelt – etwa in den Romanen von Stephen King zu finden sind. Die Geschichte des Krimis begann im englischsprachigen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Edgar Allan Poe und wurde u.a. fortgeführt von Arthur Conan Doyle und seiner Figur Sherlock Holmes. Die Texte zeichnen sich dadurch aus, dass ein Detektiv ein Geheimnis durch Gedankenarbeit, Ratio und logisches Kombinieren lösen muss. Diese sogenannte detektivische Entwicklung entsteht v.a. in der Hand britischer Autoren und Autorinnen und gipfelt im **Golden Age** der Detective Stories. Die bekanntesten Namen sind Agatha Christie und Dorothy L. Sayers, deren Romane festen Regeln folgen: Der Mord bricht in eine geordnete Gesellschaft ein und bringt diese in Unordnung. Der Detektiv bzw. die Detektivin durchschaut die Hintergründe und überführt mit Cleverness, Kombinationsgabe und einer Prise Mut den Halunken. Polizisten kommen so gut wie nicht vor, denn die Krimihandlung spielt in der Oberschicht; ein Polizist ist im England der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts weder mit der Ober- noch mit der Mittelschicht assoziiert. Der Mörder (denn zumeist geht es um Mord) ist ein verkommenes, unmoralisches Subjekt. Der Leser weiß, was der Detektiv weiß, nicht mehr. Jeder Roman ist eine Variation dieses ‚Salonspiel‘-Schemas; am Ende ist die Welt wieder intakt. (Deswegen wird diese Art Krimi *Cosy* genannt – engl. für ‚behaglich, kuschelig‘.) Die Spannung entsteht, weil der Leser wissen will, wie es dem Helden gelingt, das Verbrechen zu klären, und wer der Schurke ist. Who’s done it? Wer war es? Von dieser Frage leitet sich auch der Name des Subgenres ab: **Whodunit** – ein Krimi, dessen Spannung v.a. dadurch hervorgerufen ist, dass eine klar umrissene Gruppe von möglichen Tätern zur Verfügung steht, die alle verdächtig sind. Der Detektiv muss die Verdachtsmomente gegen die unterschiedlichen Charaktere nach und nach entkräften, bis er den wahren Täter entlarvt hat.

Der Schweizer Friedrich Glauser ist der erste ‚echte‘ deutschsprachige Krimiautor. Seine Detektivfigur ist Wachtmeister Studer, ein Ermittler, der ähnlich wie Christies Hercule Poirot oder Chestertons Pater Brown unkonventionell daherkommt, sich seine Spleens erlaubt. Studer allerdings führt die Kehrseite der Schweizer Bürgerlichkeit vor, indem er Mitgefühl mit den Menschen empfindet, die durch ihre Lebensumstände in die Mühlen des Verbrechens geraten.

Schon in den ersten Krimis des Golden Age ist der Held bei seinen Recherchen Gefahren ausgesetzt, wodurch Spannung hervorgerufen wird. Im Golden Age erscheinen diese Gefahren – verglichen mit heutigen Krimis – eher harmlos. Der Leser kann sich sicher sein, dass seine Identifikationsfigur keinen Schaden nehmen wird; sie wird ja benötigt, um die Ermittlung zuende zu führen.

Besonders amerikanische Autoren entwickelten das Genre nach dem Golden Age weiter, erneuerten und erweiterten die britische Prägung. Mit den festen Spielregeln des Goldenen Zeitalters wird im **Schwarzen Thriller** gebrochen. Dieses Untergenre widmet sich denjenigen, die das Verbrechen begehen. Es sind in ihrer eigenen Welt gefangene Menschen, die ihre Wünsche nicht artikulieren und ihre Vorstellungen nur mit Gewalt durchsetzen können. Die Helden geraten in lebensgefährliche Situationen, werden gefoltert, entführt, müssen sich auf eigene Faust helfen. Ihre Gegenspieler sind harte Gegner, die Welt, in der sie sich bewähren müssen, ist grausam und brutal. Die Protagonisten dieser Krimis sind meist Individualisten, keine Teamplayer. Das Genre

tendiert zu Realismus und Sozialkritik; seine Autoren sind bspw. Dashiell Hammett und Raymond Chandler. Mitunter mischen sich die Golden-Age-Geschichten mit denen der Schwarzen Thrillers: Etwa bei Rex Stout und seinem (ironisch mit dem Golden Age brechenden) ‚Superdetektiv‘ Nero Wolfe.

Eine Variante und Weiterentwicklung des Genres ist der **Hard-Boiled-Krimi**. Der Kriminalroman ist nun die Geschichte des Verbrechens selbst. Weitergedacht heißt das: Auch die Aufklärung kann zum Verbrechen werden. Korruption, organisierte Kriminalität, Wirtschaftsverbrechen bestimmen den Plot. Ein Verbrechen begehen – das ist (z.B. bei Eric Ambler) nicht mehr allein individuelles Fehlverhalten, sondern entsteht und nährt sich aus gesellschaftlichen Konstellationen, denen die Helden unterworfen sind. Die Spannung wird in diesen Krimis durch die allgegenwärtige Gefahr hervorgerufen, in der sich der Held befindet, ähnlich wie im **Thriller**, der außer der Kriminalhandlung noch Liebesgeschichten und politische Zerwürfnisse mitbringt. Thrillers sind zumeist rasant geschriebene, selten weniger als 300 Seiten umfassende Werke mit einem zum Termin des Erscheinens hochaktuellen Bezug zur Politik (**Polit-Thriller**), einem sog. heißen Eisen. Spannung entsteht zusätzlich zum Erzähltempo und zu der extremen Gefahr, in der Held oder Heldin schweben, v.a. dadurch, dass die Fronten nicht immer klar abgesteckt sind: Wer gehört zu den ‚Guten‘, wer zu den ‚Bösen‘? Wer tarnt sich als Wolf im Schafspelz, wer wird bis zur letzten Seite für einen Verräter gehalten, ist aber Teil der ‚Guten‘? Tatsächlich gelten Thrillers als besonders spannend (und dann besonders gelungen), wenn für den Leser erst auf der letzten Seite erkennbar wird, wie die Figuren und ihre Ziele zusammenhängen. Gewaltdarstellungen und die Schilderungen der Auswirkungen von Gewalt (auch psychischer Gewalt) sind oft sehr ausführlich, um den Leser zu schockieren und zu verstören. **Action** ist ein Merkmal, das auf die meisten Thrillers zutrifft: Temporeich, viele Schlägereien und Verfolgungsjagden, der Held kommt mehrmals nur mit knapper Not davon. Typischerweise triumphiert der Held im Thriller, während er im Hard-Boiled-Krimi nicht immer überlebt. Triumph muss jedoch nicht bedeuten, dass der Held überlebt (s. *Ghost* von Robert Harris).

Die sogenannten **Polizei-Krimis** unterscheiden sich in ihrer Machart nicht nennenswert von dem, was über die Thrillers gesagt wurde. Lediglich ihre Protagonisten stammen aus einem anderen Umfeld. Sie sind keine Individualisten oder Figuren, die durch Zufall in einen Kriminalfall geraten sind, sondern Polizisten, Kripo-Beamte oder Zielfahnder. Der *roman policier*, wie er auf Französisch heißt, schildert möglichst realistisch und detailgetreu die Polizeiarbeit, meist verbunden mit Sozialkritik (so bei Maj Sjöwall/Per Wahlöö bereits Anfang der 1970er Jahre). Häufig ist es ein persönliches Anliegen der Hauptfigur, die Welt durch ihren Ermittlerberuf ‚besser‘ zu machen (etwa bei Henning Mankell).

Tatsächlich sind Krimis und Thrillers Spiegelbilder aktueller gesellschaftlicher Zustände. Ein typisches Beispiel hierfür sind Spionageromane (eine Unterart der Thrillers, besonders bekannt ist John Le Carré), die sich der Arbeit und den Machenschaften von Geheimdiensten widmen. Während sie zur Zeit des Kalten Krieges vorwiegend den Ost-West-Konflikt thematisierten, behandeln seit dem Fall des Eisernen Vorgangs viele Polit-Thrillers bevorzugt den internationalen Terrorismus (z.B. Glenn Meade), die korrupte Seite von internationalen Großkonzernen (John Le Carré *Der ewige Gärtner*), ökologische Katastrophen (Frank Schätzing *Der Schwarm*) oder greifen Themen wie Organhandel auf



(Tess Gerritsen). Dem Leser wird Verstörendes zugemutet, um Angst und Entsetzen (und damit Suspense) zu erzeugen: Gerritsen etwa beschreibt in *Harvest* eine kriminelle Organisation, die mit Waisenkindern als lebenden Organspendern handelt. Die Protagonisten in Thrillers dieser Machart werden ihrer Selbstbestimmung beraubt und in eine fremde, zerstörerische Umwelt geworfen, deren Regeln sie erst herausfinden müssen. Ihr einziges Ziel ist es, dieser Welt zu entkommen, um wieder ihr eigenes Leben führen zu können, was ihnen nicht unbedingt gelingt.

Genres erfahren eine Reihe von Variationen, in denen bspw. Science-Fiction-Elemente in den Krimi verlagert (J. D. Robb) oder historische Themen aufgegriffen werden (Robert Harris). Es gibt auch witzige Krimis, die weniger verstören als vielmehr über die Hintergründigkeit des Humors fesseln wollen (etwa *Felidae* von Akif Pirinçci).

## **2. Wie erzeugt der Autor Spannung?**

Spannung, Suspense sind Hauptmerkmal des Krimis. Sicherlich erwarten Leser auch andere Qualitäten: eine frische, unverbrauchte oder hintergründige Sprache, einen ungewöhnlichen Helden, einen unkonventionellen Schauplatz oder einen originellen Plot mit überraschenden Wendungen. Einem Krimi jedoch, dem die Spannung fehlt, mangelt es am Spezifikum des Genres. Der Leser wünscht sich das vergnügliche Entsetzen. Bleibt es bei der Lektüre aus, fühlt er sich um sein Lesevergnügen betrogen.

Der Kern des Spannungsspiels besteht darin, den Leser *etwas* wissen zu lassen – aber eben nicht alles. Ihm die Wurst hinzuhalten, sie aber sofort wieder wegzuziehen. Spannung spielt mit dem Vorwissen des Lesers über die Funktionsweise von Geschichten und mit seinen Erwartungen, wie eine Geschichte weitergehen soll.

### **2.1 Die Ankündigung**

Spannung, Suspense entstehen aus der Ankündigung des Autors, dass – gleich – etwas geschehen wird; etwas Schlimmes, Gefährliches, etwas, das wichtig für den Fortgang der Geschichte und das Lebens des Protagonisten ist. Letztlich sind die Alternativen wenige: Der Held stirbt oder der Held stirbt nicht. Selbst dann, wenn der Leser sicher sein kann, dass sein Held überlebt (etwa im Setting der James-Bond-Filme, deren Seriencharakter ein Überleben des Helden garantiert), wirkt sich dies nicht unbedingt negativ auf das Spannungsgefühl aus. Selbst ausgesprochen unplausible Plots und Wendepunkte in der Geschichte tun je nach Lesergeschmack dem Thrill keinen Abbruch. Die Handlung darf also durchaus unwahrscheinlich sein – solange sie nicht banal ist.

Die Ankündigung kann auch eine Drohung, Andeutung, ein Wink, ein unterschwelliges dunkles Gefühl sein. Anders als im Film, wo Spannung durch Kameraeinstellung, Musik, Beleuchtung u.a. erzeugt und verstärkt wird, kommt die Kriminalliteratur mit einem einzigen Werkzeug aus: mit der Sprache. Suspense wird durch Sprache und Textstruktur hervorgerufen, wachgehalten, ins Unerträgliche gesteigert, bis manche Leser ein paar Seiten überblättern, um herauszufinden, ob Held oder Heldin wenigstens am Leben bleiben. Dazu tragen stilistische Mittel bei, textuelle und dramaturgische (Plot, Setting), syntaktische und lexikalische. Gute Spannungsliteratur sorgt dafür, dass der Leser immer wieder den Atem anhält, weil er annimmt, dass *nun* etwas geschieht. Wenn dies nicht der Fall ist, steigert sich die Spannung. Bei nächster Gelegenheit, so denkt der Leser, wird das Schlimme, das Entscheidende geschehen. Je länger der Leser aber darauf wartet, desto

stärker wird seine Anspannung. Je häufiger seine Angst, dass das Ereignis *jetzt* eintreten wird, ins Leere läuft, desto mehr Suspense baut sich auf:

Verängstigt kauern wir auf unseren Plätzen, wenn das Opfer um eine finstere Ecke biegt – und dem Ungeheuer *nicht* gegenübersteht. Der typische Horrorfilm verläuft in folgendem Rhythmus: Wir glauben, dass es da ist. Wir irren uns. Wir glauben, dass es *nun* da ist! Doch nicht. Wir glauben, jetzt wird es aber da sein. Wieder nichts. Wir denken, dass es nun wirklich kommen muss, weil wir bisher immer wieder reingelegt worden sind. Aber ... immer noch nichts. Okay, dann eben nicht. Und – Peng! Da ist es! (Beinhart 2003: 29. Hervorhebungen im Original).

Was Larry Beinhart so anschaulich beschreibt, wird als ‚Erzählerische Dynamik‘ bezeichnet. Dynamik entsteht durch angedeutete offene Möglichkeiten; sie ist die Ankündigung, dass gleich etwas geschehen wird, was wichtig für den Fortgang der Geschichte ist.

Was jedoch kann wichtig für den Fortgang der Geschichte sein? Warum ist dem Leser der Fortgang der Geschichte überhaupt wichtig? Wie gelingt es dem Autor, den Leser bei der Stange zu halten? Denn ein (Kriminal-)Roman, bei dessen Lektüre dem Leser der Fortgang der Geschichte und das Befinden des Helden gleichgültig ist, kann nicht spannend sein. Krimis müssen nicht unbedingt mit einem hohen Maß an Brutalität aufwarten, um spannend zu sein. Leise, subtile Töne erzeugen, wenn sie gut gemacht sind, mehr Suspense als extreme Actionszenen.

## **2.2 Die Identifikation mit Held oder Heldin**

Der Held in einem Krimi strebt danach, unbedingt ein Ziel zu erreichen. Ist er der Ermittler, der Aufklärer, so wird sein Ziel sein, den Verbrecher zu schnappen und die Hintergründe zu klären; der Held sucht nach der Wahrheit. Ist der Böse der Held, setzt er alles daran, zu entkommen oder die Tat gar nicht erst auffliegen zu lassen. Die Spannung des Krimis bemisst sich zum einen daran, ob es dem Autor gelingt, dieses Ziel, dieses Streben des Protagonisten in jeder einzelnen Szene lebendig zu halten. Zum anderen ist für das Maß an Spannung und Suspense entscheidend, wie stark sich der Leser mit dem Helden identifiziert. Je näher sich der Leser dem Helden fühlt, desto stärker wird er sich mit ihm identifizieren, die Ziele des Protagonisten zu seinen machen und desto angstvoller wird er die abenteuerliche Reise des Helden verfolgen und miterleben. Er wird sogar in einem guten Roman das Gefühl haben, der Held zu *sein*.

Wann identifiziert sich ein Leser mit der Hauptfigur eines Romans oder einer Kurzgeschichte?

Zunächst: Das Ziel des Helden sollte kein abstraktes sein, im Gegenteil. Das, was die Figur erreichen will, ist ihre persönliche Sache, der sie sich mit Haut und Haar verschreibt. Der Ermittler schiebt also nicht einfach Dienst nach Vorschrift, sondern verfolgt den Täter auch nachts, bei Regen und Hagel, während seine Frau ihn gerade betrügt. Viele Autoren geben ihren Hauptfiguren menschliche Schwächen oder Deformationen mit. Der Leser erkennt seine eigenen Sehnsüchte, Ängste, Spleens in der Figur und stellt auf diese Weise eine Identifikation her. Gelungene literarische Charaktere sind mehrdimensional. Sie werfen Schatten. Der Leser weiß, wer gemeint ist. Er kann sich die Figur unmittelbar vorstellen. Autoren spielen gerne mit Kontrasten, um ihre Figuren glaubwürdig zu machen. Wie echte Menschen auch sind jene Buchcharaktere am interessantesten, die Widersprüche

in sich vereinen. Im Laufe der Erzählung oder des Romans offenbart sich die Figur; sie zeigt immer mehr von ihrer Persönlichkeit. Letztlich lernt der Leser sie kennen, wie er auch eine Person im wirklichen Leben kennenlernen würde: Allmählich zeigt sie mehr und mehr Züge von sich, und mitunter kann es vorkommen, dass man sich in jemandem getäuscht hat.

Da ein Krimi nicht nur zwei Figuren präsentiert, den Helden und den Gegenspieler, sondern weitere Mitspieler beheimatet, entsteht Spannung allein schon deshalb, weil jeder Charakter seine eigenen Ziele mitbringt. Natürlich stehen Protagonist und Antagonist einander unvereinbar gegenüber. Im Krimi darf nur einer siegen, einer nur sein Ziel erreichen. Spannung wächst, wenn über weite Phasen nicht sicher ist, wer von beiden sein Recht bekommt. Dies gilt nicht nur für den ganzen Roman oder die komplette Kurzgeschichte, sondern wiederum für jede einzelne Szene. Die Spannung steigt, wenn dem Helden Hindernisse in den Weg gelegt werden, die es zu überwinden gilt. Der Protagonist verfolgt dann nicht nur sein Hauptziel, welches er frühestens am Ende des Romans erreichen wird, sondern auch diverse Unterziele, die er sukzessive erreicht, wobei der Autor ihm jeweils neue Hindernisse errichtet. Diese gehen hauptsächlich auf das Konto der Kräfte des Gegenspielers. Je stärker, grausamer, gewitzter der Antagonist, desto tapferer, entschlossener, mutiger muss der Held agieren. Als Leser verfolgen wir umso gespannter und ängstlicher die gefährliche Reise der Hauptfigur, wenn diese viel zu verlieren hat: ihr Leben, ihre berufliche Integrität usw. „Es ist die Konzentration auf das Ziel, die den Leser packt.“<sup>81</sup> Um Suspense und Spannung zu erzeugen, wird also nicht unbedingt viel Aktivität gebraucht. Eine Reihe von Actionfilmen sind sogar ausgesprochen langweilig, weil sie nach immer wiederkehrendem Muster eine Reihe von lauten und grausamen Aktivitäten vorführen, die sich zwar auch auf ein Ziel richten, doch dieses ist meist äußerst schwammig oder wirkt wie ein Abziehbild. Handlung bedeutet also nicht unbedingt viel Aktivität, sondern *zielorientierte* Aktivität.

Bisweilen lebt ein Krimi nicht (ausschließlich) vom äußeren Konflikt (etwa zwischen Täter und Ermittler), sondern von einem inneren, unbewussten Konflikt im Kopf der Figur. Die bewegendsten Geschichten sind die, in denen wenigstens ein Teil des Konflikts innerlich abgearbeitet wird: so in der Krimireihe von Earlene Fowler um das Cowgirl Benni Harper. Benni verarbeitet in den einzelnen Bänden der Serie nach und nach ihre Trauer um den Tod ihres Mannes und verliebt sich neu.

Spannung und Suspense benötigen noch eine weitere Zutat, um zu funktionieren: Plausibilität. Der Wunsch des Protagonisten, sein Ziel zu erreichen, muss nachvollziehbar sein.<sup>92</sup> Der Leser muss verstehen, warum die Figur ihren Weg beschreitet, warum sie um alles in der Welt einen Täter überführen, an einem Ort ankommen, einen Hintermann entlarven will. Die Hauptfigur hat eine Aufgabe zu bewältigen, und diese Aufgabe ist wichtiger als die Person selbst. Sind die Absichten des Helden nicht plausibel, wird die ganze Handlung unglaubwürdig; Spannung geht verloren, das Interesse des Lesers erlahmt. Vor allem aber ist eine Zutat erforderlich, die unerlässlich für Spannung ist; etwas vom Leser selbst muss im Buch erzählt werden, das Gefühl hervorgerufen werden: Der Autor schreibt über mich.

---

<sup>8</sup> Beinhart, Crime. S. 33.

<sup>9</sup> Dies widerspricht nicht der Aussage, dass es durchaus unplausible Plots gibt, solange die Absichten des Helden und seine fiktionalen Lebensumstände stimmig sind.

### 2.3 Dialoge

Von brillanten Beschreibungen kann kein Krimi leben. Beschreibung und der Klang einer Geschichte erzeugen Atmosphäre (s.u.), sind aber nicht genug, um den Leser mitfiebern zu lassen. Handlung, die vorantreibt, spiegelt sich im Dialog – mehr noch, Dialog *ist* Handlung. Eine Figur, die „Hände hoch oder ich schieße!“ ruft, handelt. Vermutlich haben die Pragmalinguisten den Dialog im Kriminalroman nur noch nicht als Forschungsgebiet entdeckt.

Vor allem die Kluft zwischen Sagen und Meinen erzeugt Spannung. Als Leser verstehen wir möglicherweise einen Gesprächsbeitrag des Antagonisten nicht wörtlich, sondern wir erkennen im Subtext die (böse) Absicht, die dahintersteckt. Dem Protagonisten gelingt dies u.U. nicht, was uns Leser dazu anstiftet, um dessen Sicherheit zu fürchten.

Der Dialog ist das Eldorado für Unterschwelliges. Hier treffen unterschiedliche Lebenseinstellungen, Motive, unausgegrenzte Gefühle aufeinander. Denn nicht immer ist das Thema des Gespräches zwischen zwei Figuren auch tatsächlich der Anlass, weshalb die Unterhaltung überhaupt stattfindet. Im Gegenteil: Held und Antiheld können über das Wetter, ein Kunstwerk oder die Börsenkurse sprechen, dabei jedoch ihre Kräfte messen, einander drohen, Warnungen aussprechen. Mühsam zurückgehaltene Wut kommt ebenso zum Ausdruck wie nicht eingestandener Hass oder verächtliche Einstellungen gegenüber anderen. In Dialogen offenbaren sich die Charaktere. Wir kennen einen Menschen erst dann, wenn wir mit ihm gesprochen haben. Vorher haben wir keinen rechten Eindruck von ihm. Was jemand zu sagen hat, zählt mehr als seine äußere Erscheinung. Wer ein Mensch ist, zeigt er in der Art, wie er spricht. Er zeigt es mit seiner Wortwahl, seinem Gesprächsverhalten: Redet er ohne Unterlass? Lässt er andere zu Wort kommen? Muss man ihm jedes Wort aus der Nase ziehen? Von daher ist der Dialog im Krimi ein Mittel, um einer Figur die Gelegenheit zu geben, sich zu offenbaren. Gibt sich eine Figur gebildet, intellektuell und moralisch integer, handelt sie aber genau gegenteilig, erhöht sich die Spannung. Als Leser wollen wir wissen, woher dieser Widerspruch kommt und wohin er die anderen Figuren führen wird. Wir fürchten (Suspense!), dass aus dieser Opposition nichts Gutes entstehen kann. Spannung braucht widersprüchliche Informationen, die der Leser erst nach und nach gegeneinander verrechnen kann. Mehr noch: Spannung braucht eine einzige, essentielle dramatische Frage.

### 2.4 Dramaturgie

Ein guter Roman, eine gute Kurzgeschichte dreht sich um *eine* zentrale, dramatische Frage. Sie lässt sich aus jedem literarischen Werk, jedem Film destillieren. Die zentrale Frage konzentriert und organisiert alle Elemente der Geschichte. Im Prinzip geht es um eine einzige Sache, die für alle Beteiligten substantiell ist, ihr weiteres Leben bestimmen oder sie in den Tod treiben wird. Je dramatischer, lebensentscheidender die Frage, desto entschlossener ist der Leser, das Buch nicht aus der Hand zu legen, bevor er die Antwort auf diese Frage herausgefunden hat. Die zentrale Frage ist für Spannung und Suspense unerlässlich. Selbstverständlich entzündet sich die zentrale Frage an der Hauptfigur.

Der Krimi beginnt am Wendepunkt, mit einem Konflikt. Jemandem wird gedroht. Ein Mord wird begangen. Eine Leiche wird gefunden. Ein Krimi fängt nicht damit an, dass das Leben ruhig seinen Gang geht. Dem Leser wird sofort Emotion zugemutet. Er muss unverzüglich um das Leben einer Figur fürchten oder in die komplizierten Mordermittlungen verwickelt werden, die ein Kripo-Beamter gegen den Willen seines

Vorgesetzten durchführt. Der Autor liefert nur jene Hintergrundinformationen, die gerade gebraucht werden, um die Zusammenhänge zu verstehen. Etwas muss im Dunkeln bleiben. Im Dunkeln gedeiht Spannung besonders gut.

Aus dem als Auslöser für die Geschichte genutzten Wendepunkt bzw. Konflikt entwickelt sich eine Krise. Sie steigert sich bis zum Schluss des Romans oder der Kurzgeschichte, bis im Höhepunkt die Knoten gelöst werden.

Eine beliebte Verkürzung der Dramentheorie besagt, es gäbe nur zwei Plots in der Literatur: „Jemand geht auf eine Reise, oder ein Fremder kommt in die Stadt“ (Ebenbach 2004: 104). Sie sind das Destillat aller Literatur. Diese Grundformen wurden und werden beliebig variiert. Wer auf eine Reise geht, erlebt Abenteuer, denn er konfrontiert sich mit dem Anderen, dem Fremden. Kommt ein Fremder in die Stadt, geschieht das Gleiche: die Konfrontation löst Konflikte aus, Konflikte entzünden Spannung.

Ein Krimi wird umso spannender, je besser es dem Autor gelingt, den Satzsatz eines Kapitels oder einer Szene zum Aufhänger für das Folgende zu machen. Fernsehserien sind so aufgebaut, dass jede Sendung mit einem sogenannten *Cliffhanger* endet: Die Hauptfigur hängt buchstäblich über dem Abgrund, sich gerade noch mit zwei Fingern einer Hand festhaltend. Der Zuschauer muss nun eine Woche warten, bis er erfährt, ob sie abstürzt oder nicht – und was dann passiert. Die harmlosere Variante des Cliffhanger nennt man *Haken*: Am Ende einer Szene oder eines Kapitels wird eine neue Frage, ein neues Problem ins Spiel gebracht, das sich wiederum als Hindernis auf dem Weg des Helden ausnimmt. Wieder eine Aufgabe, die es zu lösen gilt. Wieder die Frage, ob der Held es schaffen kann. Je besser, je plausibler die Haken positioniert sind, je klarer sie sich aus dem Handlungsverlauf und aus den Persönlichkeitsstrukturen der Figuren ableiten, desto wirkungsvoller sind sie und desto mehr Spannung und Suspense entstehen. Ein Ereignis führt zu einem weiteren, das noch fesselnder, infamer, schockierender ist als das erste.

### **2.5 Der Klang einer Geschichte**

Leser können sich durchaus etwas unter dem ‚Klang‘ einer Geschichte vorstellen – zu definieren ist dieser allerdings schwieriger, wie immer, wenn etwas intuitiv Erfasstes der Objektivierbarkeit standhalten soll. Möglicherweise ist der Klang eines Textes die Stimme seines Erzählers. Sie ist die Stimme, die die Leser hören, wenn sie einen Text lesen. Der Klang erzeugt Atmosphäre, macht das Gelesene sinnlich wahrnehmbar. Wir lesen nicht von einem Regenguss, sondern wir werden selber nass. Dem Leser kann dieser Klang auch in Erinnerung bleiben, wenn er die Story längst ausgelesen hat. Er sorgt dafür, dass wir die Figuren nett oder widerlich finden, mit ihnen fühlen oder sie verabscheuen. Ein mit salopper Stimme sprechender Erzähler kann den Leser nah an sich heranzuführen; dem Leser erscheint es dann, als durchlebe er als eine der Figuren, idealerweise als die Hauptfigur, die Handlung. Zwanglosigkeit kann jedoch auch als Variante mehr Distanz und Reserviertheit erzeugen, wenn beim Leser das Gefühl entsteht, der Erzähler gaukle die Nähe nur vor. Die Stimme steht in Wechselwirkung zur Perspektive, aus der erzählt wird.

### **3. Zusammenfassung**

Spannung funktioniert auf der Basis von Empathie, einem gewissen Maß an Einfühlungsvermögen in den Kummer, die prekäre Lage eines anderen. Mitunter kann

auch ein ‚technisches‘ Interesse am Ausgang einer Geschichte geben, wenn die Leser sich fragt, wie die verschiedenen Spuren zusammenpassen. Spannung und Suspense wirken weiterhin auf der Basis eines kulturell festgelegten, auch intuitiven Wissens über Aufbau und Funktionsweisen von Geschichten. Beides braucht Erwartung; Erwartung und Neugier sind der erste Schritt im Spannungsbogen. Spannung lebt von Widersprüchen. Gut vs. Böse sind die klassischen. Es folgen: Nähe vs. Distanz, Antipathie vs. Sympathie, Eigenes vs. Fremdes, Bewegung vs. Stagnation. Jede spannende Geschichte dreht sich um eine Konfrontation. Sie muss nicht unbedingt verstören und schockieren, aber beide Ingredienzien gehören unbedingt zum Subgenre des Thrillers. Unterschiedliche Subgenres bedienen die verschiedenen Bedürfnisse des Lesers: Romantik, Historie, Humor, Brutalität, Action.

## Literaturverzeichnis

- Beinhart, Larry 2003: *Crime. Kriminalromane und Thriller schreiben*. Berlin: Autorenhaus-Verlag
- Borringo, Heinz-Lothar 1980: *Spannung in Text und Film*. Düsseldorf: Schwann
- Chabrol, Claude 2004: *Wie man einen Film macht*. Mit François Guérief. Berlin: Autorenhaus Verlag
- Chandler, Raymond 1980: „Die simple Kunst des Mordes“, in: Gardiner, Dorothy u. Sorley Walker, Kathrine (Hg): *Briefe, Essays, Notizen, e. Geschichte u.e. Romanfragment / Neu übers. von Hans Wollschläger*. Zürich: Diogenes
- Duden 1995: *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache*. 2., völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim u.a.: Dudenverl.
- Ebenbach, David Harris 2004: „Plot: Eine Frage des Brennpunkts“, In: Steele (Hg.). S. 75-106
- Egri, Lajos 2003: *Dramatisches Schreiben. Theater, Film, Roman*. Berlin: Autorenhaus-Verlag
- Engel, Patrick 2008: *Spannung in verschiedenen Grundtypen der Detektivliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag
- Freytag, Gustav 2003: *Die Technik des Dramas*, Bearbeitete Neuauflage, Berlin: Autorenhaus Verlag
- Fuchs, Andreas 2000: *Dramatische Spannung*. Stuttgart: Metzler
- Highsmith, Patricia 1985: *Suspense oder wie man einen Thriller schreibt*. Zürich: Diogenes
- Kawan, Christine S. 1995: „Holmes, Marlowe, Bond & Co: kleine Typologie der Krimihelden“, In: Brunold-Bigler, Ursula/Bausinger, Hermann (Hg.) 1995: *Hören, Sagen, Lesen, Lernen. Bausteine zu einer Geschichte der kommunikativen Kultur*, Festschrift für Rudolf Schlenda zum 65. Geburtstag. Bern. S. 661-678
- Keane, Christopher 1998: *Schritt für Schritt zum erfolgreichen Drehbuch*, Berlin: Autorenhaus
- Lexikon der deutschsprachigen Krimi-Autoren* 2005. 2., aktualisierte und erweiterte Ausgabe. München: ein Books on Demand-Verlag der Buch&media GmbH
- Manchettes, Jean-Patrick 2005: *Chroniques. Essays zum Roman noir*, Heilbronn: Distel Verlag
- Mikos,Lothar 2008: *Film- und Fernsehanalyse*, 2., überarbeitete Auflage, Konstanz: UVK/UTB
- Nusser, Peter 2003: *Der Kriminalroman*, 3., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart:

Metzler

Postma, Heiko (Hg.) 1993: „Gangster, Leichen, Detektive. Kleine Geschichte der Kriminalliteratur“, In: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 38 4/172.

de Quincey, Thomas 1977: *Der Mord als eine schöne Kunst betrachtet*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Schindler, Nina Hg. 1997: *Das Mordsbuch: Alles über Krimis*, Hildesheim: Claassen

Steele, Alexander Hg. 2004: *Creative Writing. Romane und Kurzgeschichten schreiben*, Berlin: Autorenhaus Verlag

Truffaut, François 1973: *Mister Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?* München: Heyne

Uthmann, Jörg von 2006: *Killer, Krimis, Kommissare. Kleine Kulturgeschichte des Mordes*, München: C.H. Beck

Weinrich, Harald 1986: *Literatur für Leser*, München: C.H. Beck

### **Internetquellen**

(jeweils zuletzt eingesehen am 7.9.2009)

<http://www.alligatorpapiere.de/aktuell.html>

<http://www.boersenblatt.net/285821/>

[http://www.boersenverein.de/de/portal/Juli\\_2009/330501](http://www.boersenverein.de/de/portal/Juli_2009/330501)[http://buchjournal.buchhandel.de/template/bj\\_tpl\\_bl\\_krimi/](http://buchjournal.buchhandel.de/template/bj_tpl_bl_krimi/) (KrimiWelt-Bestenliste)

<http://www.das-syndikat.com/>

<http://www.dict.cc>

<http://www.d-nb.de>

<http://www.kaliber38.de/neu.htm>

<http://www.krimi-couch.de/>

<http://www.krimilexikon.de/>

<http://www.kriminalliteratur.krimischule.de/>

[http://www.management-consult.de/presse/texte/mc\\_buecher.htm](http://www.management-consult.de/presse/texte/mc_buecher.htm)

<http://www.moerderische-schwester.eu>

<http://www.mydict.com/Wort/Krimis/Page/9/>

[http://www.netzeitung.de/default/275983.html?Maenner\\_moegen\\_Krimis\\_Frauen\\_Unterhaltungsromane](http://www.netzeitung.de/default/275983.html?Maenner_moegen_Krimis_Frauen_Unterhaltungsromane)

<http://www.toms-krimitreff.de/>

<http://www.webheimat.at/aktiv/Wohnen/Archiv-Wohnen/Frauen-Maenner-Buecher.html>

<http://www.x-zine.de/krimi/>

<http://www.zeit.de/2002/49/frauenkrimi>

*Anschrift der Verfasserin*

PD Dr. Friederike Schmöe, Krimiautorin

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Deutsche Sprachwissenschaft – Deutsch als Fremdesprache

Hornthalstraße 2, 96045 Bamberg

E-Mail: buero.schmoe@gmx.de

# Dem Grauen einen Namen geben? Zur Verbalisierung von Emotionen in der Holocaust-Literatur – Prolegomena zu einer Kognitiven Linguistik der Opfersprache

*Monika Schwarz-Friesel, Berlin*

„Jetzt weiß ich, jetzt ist das Grauen immer in mir...“ (Victor Klemperer, 19. Juni 1942)

## 1. Holocaust-Analysen: Ein Forschungsdefizit und seine Problematik

Während in den letzten Jahrzehnten zahlreiche Abhandlungen über die NS-Zeit, über die sozialen, ökonomischen und politischen Gegebenheiten und Besonderheiten sowie über die mutmaßlichen Motive und Ziele der aktiven Verbrecher und auch der unterstützenden bzw. passiven Bevölkerungsanteile verfasst und publiziert wurden, rückten Analysen zur Lage der Opfer, insbesondere zu ihren Empfindungen, Artikulations- und Bewältigungsstrategien erst in den letzten Jahren langsam ins Blickfeld der Forschung.<sup>1</sup>

So gibt es bislang keine umfassende linguistische Studie zur Leidthematisierung in der Holocaustliteratur. Dagegen liegen bereits etliche Dokumentationen und Analysen zum Sprachgebrauch der Nationalsozialisten, also der Sprache der Täter,<sup>2</sup> vor. Die Sprache der Opfer jedoch, und hier vor allem deren Versuch, nicht nur die äußere Lage zu beschreiben, sondern die eigenen Gefühle in einer emotionalen Grenzsituation zu artikulieren, wurde bislang nur in wenigen Einzelstudien mit spezifischer Gewichtung und Eingrenzung<sup>3</sup> untersucht. Insgesamt ist die Emotionsverbalisierung und -thematisierung von Opfern der NS-Gewalt ein linguistisch kaum erforschtes Phänomen.<sup>4</sup> Versucht man sich diesem Phänomen aus der übergeordneten Forscherperspektive zu nähern, stößt man auf mehrere Probleme:

Erstens muss man sowohl die Lücken im authentischen Material als auch die Heterogenität

---

<sup>1</sup> Auch die historischen Untersuchungen konzentrierten sich fast ausschließlich auf die Strukturen und Prozesse innerhalb des NS-Machtapparates. s. aber Friedländer 2006. Dass emotionale Aspekte aus nahezu allen Analysen (mit Ausnahme von psychoanalytischen Abhandlungen) ausgeklammert wurden, lag auch daran, dass Emotionen allgemein eine eher marginale Rolle bei historischen und sozialen Prozessen zugesprochen wurde. Seit der emotiven Wende, die u. a. durch Damasio's Gehirnuntersuchungen zum Einfluss des limbischen Systems initiiert wurde, beginnt sich diese Sicht zu verändern.

<sup>2</sup> Schon Klemperer (1946) widmete sich in „LTI“ den spezifischen sprachlichen Charakteristika der NS-Sprache. Vgl. des Weiteren z. B. Bauer 1988, Maas 1984, Braun 2007 und Eitz/Stötzel 2007.

<sup>3</sup> Vgl. die Untersuchungen zu den sprachlichen Charakteristika der Lagersprache von Oschlies 1986, Riecke 2006, Wesołowska 1998 sowie Warmbold 2008, die den Sprachgebrauch von KZ-Häftlingen aus den Konzentrationslagern Sachsenhausen, Dachau und Buchenwald analysiert hat. Auf der Grundlage von Tagebüchern und Erinnerungstexten wird der mündliche Sprachgebrauch im KZ aus schriftsprachlichen Quellen rekonstruiert. Emotionsausdruck und -darstellung sowie Reflexionsprozesse spielen hierbei keine große Rolle. Die literaturwissenschaftliche Studie von Reiter 1995, die sich auf autobiografische Berichte von KZ-Überlebenden stützt, befasst sich ausführlicher mit den Verbalisierungsformen der Leiderfahrungen von NS-Opfern. Im Wesentlichen handelt es sich um eine umfassende deskriptive Studie, die jedoch aus linguistischer Perspektive viele wichtige Aspekte und Komponenten nicht differenziert: Konzeptualisierungen und ihre sprachlichen Manifestationen, die Interaktion kognitiver und emotionaler Repräsentationen, die Unterschiede zwischen Erleben und Erinnern sowie von Verbalisierung und Bewältigung. Es mangelt zum Teil zudem an der gebotenen Sensibilität im Umgang mit dem Thema.

<sup>4</sup> Vgl. aber Riecke 2001, Schwarz-Friesel 2007, Kap. 10, Skirl 2011 sowie Schwarz-Friesel/Skirl, in Druckvorbereitung.



der Quellen<sup>51</sup> zur Kenntnis nehmen. Es gibt keine Gesprächsaufzeichnungen von Opferkommunikation und die schriftlich verfassten Texte sind in offensichtlich großer Zahl vernichtet oder achtlos weggeworfen worden. Es ist zudem davon auszugehen, dass viele Leidtragende des Holocaust keine Aufzeichnungen angefertigt haben, weil sie im Überlebenskampf<sup>62</sup> weder Kraft noch Zeit dafür hatten. Diese „stummen Stimmen“ haben sich teilweise Jahre oder Jahrzehnte nach den Ereignissen aus der Erinnerung heraus artikuliert. Viele aber haben sich ihr Schweigen bewahrt. Eine Konsequenz extremer Leiderfahrung ist oft das Verstummen, die Unfähigkeit, die intensiven Gefühle zu verbalisieren.

Zweitens ist der Bereich Holocaustliteratur an sich uneinheitlich (definiert). Generell ist zwar für die schriftlichen Zeugnisse der jüdischen Opfer die Bezeichnung Holocaustliteratur üblich, doch umfassen diese Zeugnisse viele verschiedene Textsorten: von den Postkarten, die aufgegeben oder aus den Zügen geworfen wurden über Tagebuchaufzeichnungen bis zu den Zetteln, die in den Lagern versteckt wurden. Auch später angefertigte Aufzeichnungen und fiktive Texte fallen unter die Kategorie (vgl. Kramer 2007, Feuchert 2008). Entsprechend wird von manchen Forschern zwischen Holocaustliteratur und Survivalliteratur unterschieden. Raul Hilberg (2002: 55 f.) bezeichnet Texte des Holocaust als „Wortquellen“. Diese teilt er in „Dokumente“, zeitgenössische Schriftstücke, und „Zeugnisse“, Erinnerungen, ein. Bei den Dokumentationen spielen besonders die Aufzeichnungen der Zeitzeugen, die unmittelbar betroffenen Zeugnis abgelegt haben, eine wichtige Rolle (z. B. das Tagebuch der Anne Frank und die Tagebücher von Victor Klemperer), da in diesen die subjektiven Eindrücke und Gefühle unmittelbar durch die Sprache manifest werden.

Schließlich ergibt sich auch ein Problem für den Forscher: Jeder, der sich mit der Holocaustthematik wissenschaftlich beschäftigt, wird zwangsläufig mit einer Extremsituation konfrontiert, die es schwer macht, die übergeordnete und intersubjektive Wissenschaftsperspektive einzuhalten. Die Monstrosität des Holocaust lässt sich auch 70 Jahre nach den nationalsozialistischen Verbrechen nur schwer beschreiben oder gar erklären. Für Wissenschaftler (gleich welcher Disziplin) stellt es immer wieder eine kognitive wie emotionale Herausforderung dar, sich mit einer Form der Inhumanität auseinanderzusetzen, die in der menschlichen Geschichte einmalig und mit keiner Erfahrungs- oder Reflexionsinstanz zu (er)fassen ist. Der Versuch, wissenschaftlich präzise und erklärungsadäquat die Phänomene erfassen und beschreiben zu wollen, führt schnell an die Grenzen des Ertragbaren, ist stets ein Balance-Akt zwischen dem Anliegen, theoretisch fundiert und analytisch exakt vorzugehen und dem Wunsch, die nötige Sensibilität zu bewahren, die das Thema gebietet.

---

<sup>5</sup> Die Quellen zum Holocaust sind zudem weltweit auf unterschiedliche Archive verteilt. Die unterschiedlichen Sprachen und wissenschaftlichen Forschungsansätze erschweren den Zugang zu dem Material. Das von der EU geförderte Projekt (European Holocaust Research Infrastructure (EHRI)) soll in den nächsten Jahren die heterogenen Materialien homogenisieren und Holocaust-Erforschungsräume aufbauen, z. B. durch verbesserte Daten-Zugangsmöglichkeiten für Wissenschaftler(innen) und durch digitale Aufarbeitung.

<sup>6</sup> Über die Gefühle von Menschen, die unmittelbar mit dem Tod konfrontiert waren, wissen wir dementsprechend so gut wie nichts. In überfüllten Viehwaggons oder Baracken mit sterbenden Mitmenschen gab es andere Sorgen als Aufzeichnungen zu machen. Dennoch sind eine Reihe von Zetteln und Papieren, die man z. B. in Bodenritzen versteckte, nach der Befreiung der KZs gefunden worden, die Zeugnis ablegen von dem Grauen des Lagerlebens.

Dennoch sollen die „Stimmen der Opfer“ (vgl. Friedländer 2006) nicht nur gehört, sondern auch analysiert werden, denn sie können Aufschluss geben zum einen über die Auswirkungen des NS-Terrors, zum anderen über das menschliche Bewusstsein und die verbalen Artikulationsformen in emotionalen Extremsituationen. Unabhängig von jeder akkuraten Analyse zollt man zudem auch den Opfern Respekt, wenn man ihrer gedenkt und ihren Aufzeichnungen die gebührende Aufmerksamkeit schenkt.

In diesem Beitrag werde ich daher skizzieren, was die textorientierte Untersuchung der Gefühls- und Sprachzustände von Holocaust-Opfern leisten kann und soll, sowie erörtern, inwiefern der kognitionslinguistische Ansatz<sup>71</sup> hierzu besonders geeignet ist.

## **2. Emotion und Sprache in einer Grenzsituation: theoretische Grundannahmen der Kognitiven Linguistik**

„Worte können das ja kaum verständlich machen.“ (Hermann Samter, Briefe 1939–1943)

Emotionen sind nicht nur für das menschliche Leben, Erleben und Miteinander konstitutive Phänomene, sie sind auch – wie die Neurowissenschaften und die Psychologie in den letzten Jahren gezeigt haben – für das Verständnis der menschlichen Kognition und insbesondere für das Bewusstsein unerlässlich. Emotionen bestimmen einen Großteil unserer Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsprozesse und spielen in nahezu allen Bereichen menschlicher Existenz erfahrung eine wichtige Rolle. Mittels der Sprache drücken wir unsere Gefühle aus, machen sie uns dadurch bewusst und vermitteln sie an andere. Die Kommunikation über innere, mentale Zustände, die wir durch sprachliche Äußerungen nach außen tragen, gehört zu den wichtigsten Prozessen innerhalb unserer Gesellschaft. Das Verhältnis von Kognition, Sprache und Emotion, von kognitivem Kenntnissystem und mentaler Gefühlswelt, ist daher von grundlegender Bedeutung für die Erklärung des Menschen und seiner Interaktion mit der Umwelt.

Über die sprachlichen Manifestationen von emotionalen Zuständen und Prozessen erhalten wir Einblick in die Gefühlswelt von Menschen, ihre Konzeptualisierungen (d. h. ihre spezifischen Vorstellungen von Sachverhalten) und affektiven Einstellungen wie Stimmungen. Der kognitionslinguistische Ansatz geht davon aus, dass sprachliche Repräsentationen Spuren der geistigen und emotionalen Befindlichkeit ihrer Benutzer sind und uns (zu einem großen Teil) Aufschluss über ihre Bewusstseinsprozesse geben können. Die Analysen der Kognitiven Linguistik gehen damit über das traditionelle Anliegen der grammatik- und sprachstrukturorientierten Sprachwissenschaft weit hinaus. Ihr Anspruch besteht nicht nur darin, sprachtheoretisch relevante Hypothesen und Modelle zu erstellen, sondern auch Aufschluss über kognitive wie emotionale Komponenten in ihrer Interaktion mit sprachlichen Prozessen transparent zu machen. Insofern werden die Grenzen der herkömmlichen Linguistik überschritten. Mittels der präzisen linguistischen Instrumentarien und Terminologien analysiert und erklärt die Kognitive Linguistik dabei wesentliche Zusammenhänge, die Denk-, Gefühls- und Artikulationsvorgänge betreffen. Da die Sprache maßgeblich alle mentalen wie affektiven und sozialen Prozesse menschlichen

---

<sup>7</sup> Der Terminus Kognitive Linguistik ist mehrdeutig, da verschiedene Ansätze mit z. T. unterschiedlichen Ausrichtungen die Bezeichnung benutzen (s. hierzu kritisch Schwarz-Friesel 2009). Die hier vertretene Kognitive Linguistik, wie sie in Schwarz <sup>3</sup>2008 programmatisch beschrieben ist, sieht Sprache als ein dynamisch und funktional ausgerichtetes Kenntnissystem unserer Kognition, das eigene Gesetzmäßigkeiten hat, aber mit anderen mentalen Kenntnissystemen interagiert. Sprachliche Äußerungen sind (zu einem großen Teil) als das Resultat dieser Interaktion zu sehen, geben daher Aufschluss über wichtige mentale Prozesse.

Zusammenlebens und Erlebens determiniert, kommt ihr eine herausragende Rolle dabei zu. Die Kognitive Linguistik ist mit diesem Anspruch keineswegs eine Art Hilfs- oder Zubringerwissenschaft, sondern eine eigenständige Disziplin besonderer Relevanz für alle geisteswissenschaftlichen und geistesorientierten Disziplinen.

Die sprachlichen Dokumente der Holocaust-Opfer lassen es (zumindest bedingt<sup>8</sup>)<sup>1</sup> zu, dass wir Teil haben an ihrer subjektiven Gefühlswelt und ihren emotionalen Reaktionen auf das extreme Leid, die Angst und Verzweiflung angesichts ihrer erniedrigenden und lebensbedrohlichen Erfahrungen. In diesem Zusammenhang spielt die Unterscheidung von Emotion und Gefühl eine nicht unerhebliche Rolle (s. hierzu Schwarz-Friesel 2007, S. 77ff). Emotionen stellen Kenntnis- und Bewertungssysteme des menschlichen Organismus dar. Sie involvieren körperliche, geistige und affektive Zustände und können bewusst wie unbewusst wirken. Gefühle stellen einen spezifischen Teil des Syndroms Emotion dar: Sie sind introspektiv erfahrbar und sprachlich mitteilbar. Gefühle sind spezifisch erlebte Emotionen, d. h. bewusst empfundene Zustände der inneren Befindlichkeit. Das Gefühl der Angst z. B. als Antizipation von etwas Negativem ist die subjektive Erfahrung des (eigenen) emotionalen Zustandes ANGST (der auch körperliche und nicht-bewusste Dimensionen haben kann). Emotion bildet somit die übergeordnete Kategorie; das Gefühl ist zwar Teil der Emotion, nicht aber die komplette Emotion selbst, sondern der bewusst und damit kognitiv erfahrbare Teil. Gefühle können sich zudem schneller verändern als die permanenter verankerten Emotionen. Während Gefühle und Gedanken in ständiger Interaktion sein können und als mentale Phänomene eine Reihe von gemeinsamen Merkmalen haben (s. Schwarz-Friesel 2008), sind Emotionen ungleich stärker an vegetative und körperliche Prozesse gekoppelt. Die Unterscheidung von Emotion und Gefühl ist auch für die Untersuchung der Bewusstseinszustände und verbalen Bewältigungsstrategien von Holocaust-Überlebenden relevant. So manifestieren sich einerseits verbale Indizien für emotional tief empfundenes Leid und Schmerz (z. B. über emotionsausdrückende Lexeme), andererseits Verdrängungsmechanismen, die den Bereich der kognitiv bewussten Gefühle betreffen. So thematisieren auch viele Holocaust-Opfer die Verwunderung über ihre eigene „Unempfindlichkeit“, ihre „Lethargie“, ihr „mangelndes Mitleid“ (vgl. z. B. Klemperer, s. Punkt 3) angesichts der sie beständig umgebenden Inhumanität. Dies belegt die Notwendigkeit, das Nicht-zu-Ertragende aus dem Gefühl und damit aus dem Bewusstsein zu verbannen.

Die Forschung zur Sprache der Holocaustliteratur muss sich stets die Frage stellen, ob und inwieweit eine Rekonstruktion des subjektiven, gefühlten Grauens möglich ist und an welche Grenzen die Analysen dabei u. U. stoßen. So schwer es für die unmittelbar Betroffenen war, ihre Leiderfahrung zu artikulieren und eigentlich Unfassbares in Worte zu fassen, so schwer ist es für die wissenschaftliche Untersuchung, aus den sprachlichen Spuren die Gefühle und Emotionen zu rekonstruieren. Die Artikulation von Leid, Angst und Verzweiflung kann in Extremsituationen durch die Intensität der Emotionen transformiert zum Ausdruck kommen oder gänzlich blockiert sein. Das prinzipielle Problem der sprachlichen Ausdrückbarkeit von Gefühlen findet sich hier in seiner intensivsten und schwierigsten Ausprägung (vgl. Benjamin (1985:77), der „Sprachlo-

---

<sup>8</sup> Erlebte Gefühle und sprachliche Artikulation dieser Gefühle sind nicht gleichzusetzen. Die Sprache ist ein Trägermedium für subjektive mentale Phänomene. Daher wird die sprachliche Umsetzung oft nicht als ausreichend empfunden, um (intensive) Gefühle wiederzugeben. Vgl. hierzu Schwarz-Friesel 2007: 234 ff.

sigkeit“ und „Ausdrucksohnmacht“ als „Urerlebnis“ des Leids<sup>9</sup> charakterisierte). Neben diesem „Verstummen in der Qual“ jedoch gibt es auch die Texte derjenigen, die versuchten, ihre Lage zu beschreiben und zu dokumentieren, was mit ihnen geschah. Diese Aufzeichnungen vermitteln uns Einblick in die subjektiven Empfindungen der Leidtragenden und zugleich öffnen sie damit ein Fenster in die Schreckenswelt der NS-Zeit.

Im Folgenden werde ich nun anhand einiger ausgewählter Passagen aus Tagebuchaufzeichnungen, die im Geschehen des Holocaust verfasst wurden, zeigen, inwiefern die Analyse der Äußerungen Aufschluss über die zugrundeliegenden kognitiven und emotionalen Repräsentationen der Verfasser geben kann. Dabei konzentriere ich mich exemplarisch auf die Tagebücher von Victor Klemperer (und beziehe nur an einigen Stellen vergleichsweise andere Verfasser mit ein).

### 3. Die Verbalisierung von Verzweiflung in den Tagebüchern von Victor Klemperer

„Müdigkeit und Stumpfheit, Lebensüberdruß und Todesfurcht.“ (Victor Klemperer, 21. März 1933)

Der 1881 in Landsberg als achtetes Kind des Rabbiners Wilhelm Klemperer und seiner Frau Henriette geborene Victor Klemperer studierte u. a. romanische und germanische Philologie. Er konvertierte 1912 zum Protestantismus. Von 1920 bis 1935 war Klemperer Professor für Romanistik an der Universität Dresden. Er verlor 1935 aufgrund seiner jüdischen Herkunft diese Position. Seine von 1933 bis 1945 geführten Tagebücher zählen zu den umfangreichsten zeitgeschichtlichen Dokumentationen,<sup>10</sup> die Einblick in die Diskriminierung und Ausgrenzung von Juden in NS-Deutschland geben. Die Aufzeichnungen vermitteln, wie sich Klemperers privates und berufliches Leben durch Stigmatisierung und systematische Erniedrigung verändert und wie er damit kognitiv und emotional umgeht. Seine Beobachtungen zeichnen sich durch kritische Reflexion und Selbstkritik aus (vgl. Heer 1996). Sie sind zugleich Zeugnis dafür, wie die Situation von jüdischen (bzw. von den Nationalsozialisten als jüdisch deklarierten) Deutschen zunehmend von Angst und Verzweiflung geprägt und wie die Lebenslage insgesamt zu einer existenziellen Grenzsituation wird. Die Schreibprozesse selbst sind einerseits als emotionale Bewältigungsversuche zu betrachten, andererseits ist gerade bei Klemperer auch der Wunsch nach Zeugenschaft (*Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten*) dokumentiert:

(1) Ich will aber wieder, und was auch kommen mag, bis zuletzt ganz kalt berichten. (1. Dezember 1944)

Hier spiegelt sich das Bemühen wieder, die subjektiven Gefühle zu Gunsten der objektiven Berichterstattung<sup>3</sup> zu verdrängen und sich auf die allgemeine Situationserfassung und die Referenzialisierung der Geschehnisse zu konzentrieren. Diese Textstellen, die im ständigen Wechsel mit gefühlsbetonten, den eigenen emotionalen Zustand thematisierenden

<sup>9</sup> „... mit der Depotenzierung des Leibes im Grauen fällt auch der Gegenpol der Sprache weg“ (Benjamin 1985: 77; vgl. hierzu u. a. auch Wiesel in Abrahamson 1985: 115 und Levi 1996: 164 f.).

<sup>10</sup> Bekannt geworden ist auch seine Abhandlung zum Sprachgebrauch der Nationalsozialisten, die „LTI“ (*Lingua Tertii Imperii*, 1946).

<sup>11</sup> Bei anderen Tagebuchschreibern dominiert dagegen häufig die Artikulation der eigenen subjektiven Gefühlswelt (vgl. z. B. die Aufzeichnungen von Hertha Nathorff).

Äußerungen verfasst worden sind, zeigen den Versuch Klemperers, sich in einer weder physisch noch kognitiv oder affektiv zu bewältigenden Lage intellektuell aufrecht zu (er)halten und etwas Sinnvolles in einer sinnentfremdeten bzw. -entleerten Welt zu tun.

Bereits zu Beginn der NS-Diktatur finden sich zahlreiche Tagebucheinträge, welche die Fassungslosigkeit angesichts der Konfrontation mit einer aus den Fugen geratenen Realität zeigen. Lexeme wie *phantastisch*, *märchenhaft* und *unvorstellbar* belegen den Eindruck der de-realisierten Welt, der Transformation der Wirklichkeit. Zugleich manifestiert sich mit ihnen die Schwierigkeit, das erfahrbare Leiden in Worte zu fassen. Auch die Ausweg- und Hilflosigkeit der Opfer findet so ihren Ausdruck:

- (2) Wir sind Geiseln. Es herrscht das Gefühl vor ..., daß diese Schreckensherrschaft kaum lange dauern, uns aber im Sturz begraben werde. Phantastisches Mittelalter: »Wir« – die bedrohte Judenheit. Ich empfinde eigentlich mehr Scham als Angst, Scham um Deutschland. Ich habe mich wahrhaftig immer als Deutscher gefühlt. (30. März 1933)

Klemperer zeigt früh das Bewusstsein dafür, dass ein extremer, rational und emotional nicht zu fassender und lebensgefährlicher Ausnahmezustand vorliegt: Immer wieder notiert er seit 1933, dass er *Todesangst* oder *Todesfurcht* empfindet (s. z. B. den Eintrag vom 21. März 1933). Die Metaphern<sup>12</sup> des Versinkens und des Abgrundes sind dominante Verbalisierungen für diese Gefühle:

- (3) Aber man versinkt auch ohne sie bodenlos (31. März 1933)
- (4) Ich notiere nur das Grässlichste, nur Bruchstücke des Wahnsinns, in den wir immerfort getaucht sind. – (25. April 1933)

Selbstreflexive Verbkonstruktionen und zahlreiche epistemische Verben (*wissen*, *glauben*, *denken* etc.) machen die Reflexionen Klemperers diesbezüglich transparent. Die Fragen, die Klemperer sich kontinuierlich selbst stellt, bringen den emotionalen Zustand der Ungewissheit zum Ausdruck. Zugleich artikuliert er aber auch wiederholt die Hoffnung auf das Ende des Schreckens, die Rückkehr der Normalität:

- (5) Die Hoffnung, daß dieser Zustand der maßlosen Tyrannei und Lüge schließlich doch einmal zusammenbrechen muss, hört niemals ganz auf. (15. Februar 1934)
- (6) Welchen Zweck hat es in dieser Zeit, an nächstes Jahr zu denken? Vielleicht bin ich dann ermordet, vielleicht wieder im Amt, vielleicht ... ich will leichtsinnig sein. (31. Dezember 1935)

Die Reflexionen Klemperers kombinieren auffällig oft emotionale Verzweiflung mit den Gefühlen eines normalen Alltagslebens, das eigentlich de facto längst nicht mehr existiert, doch als emotionaler Anker benutzt wird, um nicht völlig zu resignieren oder angesichts der irrationalen Situation in Verzweiflung zu versinken:

- (7) Aber ich klammere mich an alles und jedes Kleinste, was erfreulich ist. Daß Eva frischer ist, ... daß sie an Handarbeiten Freude findet, daß sie sich tapfer darauf versteift, schrittweise unseren unseligen Hausbau weiterzutreiben – alles ist mir Trost. (15. Februar 1934)
- (8) Und dann: man freut sich ... am Aufblühen einer Kamelie und an der Gelindheit des Wetters ... (15. Februar 1934)

---

<sup>12</sup> Metaphern dienen generell dazu, schwer zu artikulierende Gefühle oder Phänomene zu verbalisieren (vgl. hierzu Schwarz-Friesel 2007: 199–209, Skirl/Schwarz-Friesel 2007 sowie Skirl 2011).

Die selbstreferenziellen Lexeme zeigen aber auch bereits im ersten Jahr der Machtübernahme der Nationalsozialisten das Zusammenwirken körperlich-vegetativer, kognitiver und affektiver Komponenten:

(9) Müdigkeit und Stumpfheit, Lebensüberdruß und Todesfurcht. (21. März 1933)

Physische Mattheit, existenzielle Einstellung und gefühlte Angst kennzeichnen den emotionalen Zustand, in dem Klemperer sich befindet.

Seine Aufzeichnungen belegen zugleich die extremen Schwankungen zwischen der Aufrechterhaltung einer gewissen Alltagsnormalität (wissenschaftliche Arbeit, Gesundheitsprobleme, Hausbau) und der Erkenntnis, dass Irrsinniges, kognitiv und emotional nicht zu Begreifendes vor sich geht. Wenngleich die Gefühle des Ekels, der Lethargie und der Furcht von Jahr zu Jahr stärker werden, findet Klemperer doch stets zu seinem Überlebenswillen zurück.

(10) Ich sollte all diese Kleinigkeiten und Stimmungen des Alltags (was man so Alltag nennt) notieren. Es widert mich immer mehr an ... (06. Juli 1940)

(11) Diese märchenhafte Grässlichkeit unserer Existenz ... tägliches Näherrücken der Todesgefahr, täglich neue Opfer rings um uns, absolute Hilflosigkeit – und doch immer noch Stunden des Behagens, beim Vorlesen, bei der Arbeit, beim mehr als kümmerlichen Essen, und immer wieder weitervegetiert, und immer wieder gehofft. (30. Mai 1942)

Kodiert wird die Konfrontation mit einer Welt, die nicht mehr die begreifbare Welt ist, die nicht mehr den Rahmen für ein normales Menschenleben gibt. Dies wird bei Klemperer durch die zahlreichen Verwendungen von Lexemen wie *märchenhaft* und *phantastisch* manifest, die das reale Leben als unreal, als de-realisiert charakterisieren. Die Kombination *märchenhafte Grässlichkeit*<sup>13</sup> intensiviert den emotionalen Eindruck, dass eine völlig unverständliche Situation existiert. Dennoch bleibt ein Teil des emotionalen Erlebens geknüpft an die Erlebnisse mit den alltäglichen Gegenständen sowie an das Gefühl der Hoffnung.

Es manifestiert sich kontinuierlich geradezu ein Balanceakt zwischen dem Gefühl der Todesangst und der Hoffnung auf normales Leben (*Ich zwinge mich zu einer Mischung aus Hoffnung und Nicht-daran-Denken ...*). Diese Hoffnung lässt sich nur erleben und erhalten, wenn gleichzeitig kognitive Verdrängung der realen Schrecken stattfindet.

In vielen Aufzeichnungen von Holocaust-Opfern ist die mentale Ausblendung des Schreckens, des zu antizipierenden Todes charakteristisch für die geistige und emotionale Haltung: Viele der Leidtragenden konnten sich trotz aller Entwürdigungen das Unvorstellbare, den systematischen Massenmord, nicht vorstellen. Diese Haltung entspricht dem menschlichen Abwehrmechanismus<sup>14</sup> gegenüber unerträglichen Gedanken

---

<sup>13</sup> Die Semantik der Pervertierung ergibt sich zudem aufgrund der Kopplung der (z. T. konnotativen) Merkmale von *märchenhaft* (positiv, Bereich der (Kinder-)Phantasie, fiktiv) und der Bedeutung von *Grässlichkeit* (negativ, erschreckend), wobei diese Konzeptualisierung durch die unübliche Nominalform von *grässlich* zusätzlich verstärkt wird.

<sup>14</sup> Das Konzept des Abwehrmechanismus ist seit langem aus der Psychoanalyse bekannt (vgl. Freud 1987). Es ist ein Prozess, der die Funktionsfähigkeit des Individuums u. a. auch in extremen Krisen- und Belastungssituationen sichert, die Homöostase des individuellen Organismus bewahrt. Rationalisierungs- und Selbst-Beruhigungsversuche fanden selbst auf dem Gipfel der Vernichtungswelle statt: So dokumentieren Briefe von KZ-Insassen die Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen mit den Verwandten (s. Bacharach 2002).

und Gefühlen: Obgleich die Ankündigungen, Gesetze und Aktionen der Nationalsozialisten von Anfang an in diese Richtung<sup>15</sup> gingen, ließen viele Juden den „undenkbaren Gedanken“ nicht wirklich zu. Sich an die Konzeptualisierung DEUTSCHLAND, DAS LAND DER DICHTER UND DENKER klammernd, verdrängten die Opfer die Konzeptualisierung DEUTSCHLAND, DAS LAND DER INHUMITÄT (vgl. hierzu etwa die Tagebuchaufzeichnungen des Breslauer Historikers Willy Cohn, der Deutschland nicht verlassen wollte und 1941 mit seiner Familie umgebracht wurde, s. Cohn 2006).

Auch Klemperer, der als Deutscher ein ausgeprägtes Nationalgefühl artikuliert, hält selbst in Phasen tiefster Verzweiflung und Angst und trotz aller Schwankungen an dieser Konzeptualisierung fest:

- (12) Den schwersten Kampf um mein Deutschtum kämpfe ich jetzt. Ich muß daran festhalten. (11. Mai 1942)  
(13) Ich bin deutsch und warte, daß die Deutschen zurückkommen; sie sind irgendwo untergetaucht. (30. Mai 1942)

Mit dieser Hoffnung geht aber auch die Notwendigkeit einer emotionalen Immunisierung gegenüber den Schrecken und Schikanen einher:

- (14) Es ist merkwürdig wie stumpf ich alles hinnehme: Vielleicht verrecken wir beizeiten, vielleicht verrecken die anderen, vielleicht findet sich irgendwo ein Ausweg ... man kann nicht leben in einer anormalen Zeit. Ich will nicht mehr über das Morgen hinaus sorgen, es ist alles so zwecklos. (28. Juni 1937)  
(15) Jetzt beherrscht mich wieder die vollkommene Gefühlskälte. (26. Mai 1940)

Diese gefühlsmäßige Notwehr-Abstumpfung und Ausblendung des Unertragbaren manifestiert sich auch in Aufzeichnungen jugendlicher Holocaustopfer. So notiert das jüdische Mädchen Rutka Laskier<sup>16</sup> in ihrem vom 19. Januar 1943 bis 24. April 1943 geführten Tagebuch (nachdem sie mit ansehen musste, wie Deutsche den Kopf eines Säugling so zerschmetterten, dass das Gehirn zerspritzte):

- (16) Ich schreibe dies, als wäre nichts weiter geschehen. Als hätte ich schon Routine in solchen Kriegsgräueltaten. Dabei bin ich noch jung, ich bin vierzehn, ich habe noch nicht viel vom Leben gesehen und bin schon so gleichgültig. (6. Februar 1943, meine Übersetzung nach der englischen Ausgabe)

Dass diese „Gleichgültigkeit“ erzwungen und nur auf der Bewusstseins- und Gefühlsebene des Gefühls lokalisiert ist, zeigen aber Einträge, die u. a. von ihrem physischen „Zittern“ angesichts deutscher Uniformen berichten. Am 6. Februar 1943 findet sich auch die emotionsbezeichnende Phrase ihrer „schrecklichen Angst“. Die mentale Gefühlsebene lässt sich sprachlich als „gleichgültig“ bewerten, die anderen Ebenen der Emotionalität jedoch verraten den Erregungs- und Ausnahmezustand.

---

<sup>15</sup> Schon in seinen frühen Reden artikuliert z. B. Hitler offen seinen massiven Antisemitismus mit allen Konsequenzen (vgl. Schwarz-Friesel 2007: 334 zu seiner Rede am 13. August 1920 im Festsaal des Hofbräuhauses in München).

<sup>16</sup> Rutka Laskier lebte in der polnischen Stadt Będzin bis zum Abtransport der Familie 1943 ins Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau, wo Rutka ums Leben kam. Ihre Aufzeichnungen aus den Monaten Januar bis April 1943, die Einblick in die erschütternden Geschehnisse und Rutkas emotionale Reaktionen geben, wurden zuerst im Original auf Polnisch und 2007 in englischer Übersetzung von Yad Vashem Publishers veröffentlicht. Außerdem ist das Tagebuch in Französisch, Hebräisch, Spanisch, Italienisch, Portugiesisch und Japanisch erschienen. Ein deutscher Verlag konnte für die Veröffentlichung der deutschen Übersetzung noch nicht gewonnen werden.

Bei Klemperer finden sich auch zahlreiche sprachliche Manifestationen, die zeigen, dass Gedanken und Gefühle nicht strikt getrennt voneinander ablaufen, sondern vielmehr bei intensiven Emotionen eine Symbiose bilden (s. zu den Gemeinsamkeiten von Gedanken und Gefühlen Schwarz-Friesel 2008). Mit epistemischen Verben wie *wissen*, *denken* und *glauben*, die kognitive Zustände und Prozesse bezeichnen, referiert er auf Gefühle, mit emotionsbezeichnenden Lexemen wie *hoffen* auf Gedanken. Affektive und rationale Dimensionen des menschlichen Erlebens gehen ineinander über:

- (17) Ich glaube an keine politische Änderung mehr, und ich glaube auch nicht, daß eine Änderung mir Hilfe bringen würde. Weder in meinen Verhältnissen noch in meinen Gefühlen. – Verachtung und Ekel und tiefstes Mißtrauen können mich Deutschland gegenüber nie mehr verlassen. Und ich bin doch bis 1933 so überzeugt von meinen Deutschen gewesen. (27. Oktober 1937)
- (18) Wozu weiter denken? Die Zukunft ist ganz dunkel, das Ende, so oder so, nahe. (8. März 1942)

Denken und Fühlen sind bewusste mentale Prozesse, mit denen ein Individuum Erfahrungen erfasst und bewertet. Das kognitive Wissen und Erfassen einer emotionalen Lage bleibt aber ohne die subjektive Identifikation, ohne die selbst gefühlte Emotion auf einer rationalen Ebene vom Individuum entfernt. Diese Dissoziation thematisiert Klemperer, der sich öfter selbstkritisch das mangelnde Mitleid mit anderen Verfolgten und Umgebrachten vorwirft, einige Male, so auch in der folgenden Aufzeichnung:

- (19) *So buchstäblich unvorstellbar* ist mir bisher unsere Situation gewesen: Man hat mir immer berichtet vom Geschlagen und Bespucktwerden, vom Zittern vor jedem Autogeräusch, jedem Klingeln, vom Verschwinden und Nicht-Wiederkommen – ich hab es doch nicht gewußt. Jetzt weiß ich, jetzt ist das Grauen immer in mir, auf ein paar Stunden übertäubt oder zur Gewohnheit geworden oder paralysiert vom »Es ist doch immer gut gegangen« und dann wieder als Würgeanfall lebendig. ... Aber jetzt erst erlebe ich's, meine Phantasie oder mein Altruismus waren nicht stark genug, um es so, so ganz bei anderen mitzuerleben. – (19. Juni 1942)

Wenn Klemperer hier von seinem „Wissen“ schreibt, meint er die affektive Komponente der Vorstellung, d. h. die selbstreferenzielle Empathie: Gedachtes und Gefühltes stehen in unmittelbarer Interaktion.

#### **4. Fazit und Ausblick: Fragen der zukünftigen Holocaust-Forschung aus Opferperspektive**

Anhand einer exemplarischen Analyse einiger ausgewählter Passagen aus Victor Klemperers Tagebüchern (sowie einigen anderen Zeitzeugentexten) wurde gezeigt, wie der interdisziplinäre kognitionslinguistische Ansatz maßgeblich dazu beitragen kann, die Konzeptualisierungs- und Verbalisierungsformen der Gedanken und Gefühle von Holocaustopfern zu erfassen und zu beschreiben. In den sprachlichen Aufzeichnungen spiegeln sich kognitive wie emotionale Bewältigungsversuche angesichts einer de-realisierten, inhumanen Welt wider. Im Wechsel manifestieren sich Fassungslosigkeit, Verdrängung, Selbstimmunisierung, Verzweiflung, Leid und Todesangst. Zwischen Gedachtem und Gefühltem, zwischen Kognition und Emotion gibt es keine strikte Trennung.

Die in diesem Artikel skizzierte Untersuchung muss in der zukünftigen Forschung durch die umfassende und systematische Untersuchung von Text-Korpora zur Holocaustliteratur erweitert und präzisiert werden. Für die Erfassung der Emotionsverbalisierung und ihrer



zugrundeliegenden Konzeptualisierungen müssen emotionsausdrückende und emotionsbezeichnende Lexeme, Vergleiche und Metaphern sowie indirekte Formen der Gefühlsvermittlung durch Situationsdarstellungen beschrieben werden. Insbesondere ist z. B. zu analysieren, ob und inwieweit Verdrängungs- und Bewältigungsversuche sowie Leidrelativierung durch abstrakte Formulierungen oder metaphorische Euphemismen manifest werden, aber auch wie die Topoi des Schweigens und Verstummens angesichts extremer Leiderfahrung sprachlich (bei älteren oder jungen Leidtragenden unterschiedlich) zum Ausdruck kommen, wie die subjektiven Empfindungen mit äußeren Geschehnissen korrelieren und auf welche Weise kognitive und emotionale Prozesse bei der verbalen Kodierung interagieren.

Dabei können und sollen sich die Untersuchungen nicht nur auf die Texte der Zeitzeugen beschränken. Auch die Analyse der nachträglich geschriebenen Dokumente<sup>17</sup> ist signifikant, da hier Erkenntnisse gewonnen werden, welche Unterschiede es bei der Darstellung von Angst- und Leiderfahrung während der Holocaustgeschehnisse und der Beschreibung dieser Gefühle beim Erinnern und Vergegenwärtigen der Erlebnisse gibt. Hierbei ist zu untersuchen, inwieweit sich Emotionen durch die zeitliche Distanz zum Erlebten in der Erinnerung verändern, ob sich der Schmerz verringert oder gar intensiviert, ob sich seine Bewertung durch das Individuum ändert, welche Gefühlsdimensionen an Bedeutung zunehmen.

Dabei ist hervorzuheben, dass es bei diesen Untersuchungen nie nur um das wissenschaftliche Erkenntnisinteresse geht. Durch die Analyse der Holocaust-Texte, die von den Leidtragenden verfasst wurden, wird auch ihrer erinnert, werden ihre Zeugnisse gewürdigt. Die Stimmen der Opfer zu analysieren, bedeutet immer auch, ihren Stimmen Gewicht zu verleihen.

## Literaturverzeichnis

### Quellen

- Bacharach, W. Z. (Hg.), 2002: *Dies sind meine letzten Worte..., Briefe aus der Shoah*, Göttingen: Wallenstein
- Cohn, W., 2007: *Kein Recht, nirgends: Tagebuch vom Untergang des Breslauer Judentums 1933–1941*: 2 Bde. Hrsg. v. Norbert Conrads. Köln: Böhlau Verlag
- Klemperer, V., <sup>3</sup>1999: *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 bis 1945*. Hrsg. v. Walter Nowojski. 8 Bde. Berlin: Aufbau Tb.
- Knauer, K. (ed.), 2008: *Rutka's Notebook: A Voice from the Holocaust*. Yad Vashem.
- Nathorff, H., 1987: *Das Tagebuch der Hertha Nathorff: Berlin – New York; Aufzeichnungen 1933 – 1945*. Hrsg. u. eingel. von Wolfgang Benz. München: Oldenbourg (= Schriftenreihe der Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte 54)
- Samter, H., 2009. „Worte können das ja kaum verständlich machen.“ *Briefe 1939–1943*. Hrsg. v. Daniel Fraenkel. Göttingen: Wallstein

---

<sup>17</sup> Auch die poetischen und fiktiven Texte der Opfer geben wichtige Einblicke in (sprach)künstlerische Auseinandersetzungen und Bewältigungsversuche (vgl. hierzu u. a. Rosenfeld 2000, Schlant 2001 und aus kognitionslinguistischer Perspektive Schwarz-Friesel 2007: 319 ff. zur Lyrik von Rose Ausländer und Nelly Sachs sowie zu Aharon Appelfelds Roman „Badenheim“).

## Sekundärliteratur

- Abrahamson, I. (ed.), 1985: *Against Silence. The Voice and Vision of Elie Wiesel*, Vol. II. New York: Schocken (Holocaust Library)
- Bauer, G., 1988: *Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“*, Köln: Bund-Verlag.
- Bayer, G./R. Freiburg (Hrsg.), 2009: *Literatur und Holocaust*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Benjamin, W., 1985. *Gesammelte Schriften, Bd. 6. Fragmente vermischten Inhalts. Autobiographische Schriften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Braun, C. A., 2007: *Nationalsozialistischer Sprachstil. Theoretischer Zugang und praktische Analysen auf der Grundlage einer pragmatisch-textlinguistisch orientierten Stilistik*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter
- Eitz, Th./G. Stötzel (Hrsg.), 2007: *Wörterbuch der „Vergangenheitsbewältigung“: Die NS-Vergangenheit im öffentlichen Sprachgebrauch*, Hildesheim: Olms
- Feuchert, S., 2008. „Faction oder Fiction? Grundsätzliche Überlegungen zum Umgang mit Texten der Holocaustliteratur im Deutschunterricht“, In: Birkmeyer, J. (Hrsg.), 2008: *Holocaustliteratur und Deutschunterricht: Perspektiven schulischer Erinnerungsarbeit*, Baltmannsweiler: Schneider, 129–143
- Freud, S., 1940–1987: *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. 19 Bde.*, London: Imago
- Friedländer, S., 2006: *Die Jahre der Vernichtung: 1939–1945. Das Dritte Reich und die Juden, Bd. 2*, München: Beck
- Heer, H. (Hrsg.), 1997. *Im Herzen der Finsternis. Victor Klemperer als Chronist der NS-Zeit*, Berlin: Aufbau-Verlag
- Hilberg, R., 2002. *Die Quellen des Holocaust. Entschlüsseln und Interpretieren*, Frankfurt a. M.: Fischer
- Kinne, M. (Hrsg.), 1981: *Nationalsozialismus und deutsche Sprache. Arbeitsmaterialien zum deutschen Sprachgebrauch während der nationalsozialistischen Herrschaft*, Frankfurt a. M. u. a.: Diesterweg
- Klemperer, V., 1946 (<sup>24</sup>2010): *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Ditzingen: Reclam
- Kramer, S., 2007: Holocaust-Literatur. In: Burdorf, D./C. Fasbender/B. Moennighoff (Hrsg.), 2007. *Metzler Lexikon Literatur*. Stuttgart u. a.: Metzler, 324 f.
- Levi, P., <sup>5</sup>1996: *Ist das ein Mensch?: Ein autobiographischer Bericht*, München: dtv.
- Maas, U., 1984: *Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand. Sprache im Nationalsozialismus. Versuch einer historischen Argumentationsanalyse*, Opladen: Westdeutscher Verlag
- Oschlies, W., 1986: „„Lagersprache“ – Soziolinguistische Bemerkungen zu KZ-Sprachkonventionen“, In: *Muttersprache* 96, 98–109
- Reiter, A., 1995: *„Auf daß sie entsteigen der Dunkelheit“ . Die literarische Bewältigung von KZ-Erfahrung*. Wien: Löcker
- Riecke, J., 2001: „Zur Sprache der Opfer des Nationalsozialismus. Oskar Rosenfelds Aufzeichnungen aus dem Ghetto Lodz“, In: Brandt, G. (Hrsg.), 2001: *Soziefunktionale Gruppe und sozialer Status als Determinanten des Sprachgebrauchs. Internationale Fachtagung Rostock 25.–27.9.2000*, Stuttgart: Heinz, 237–254
- Riecke, J., 2006: Schreiben im Getto. Annäherungen an den Sprachgebrauch der Opfer des Nationalsozialismus. In: *Sprache und Literatur* 37, 82–95
- Rosenfeld, A., 2000: *Ein Mund voll Schweigen. Literarische Reaktionen auf den Holocaust*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht

- Rossberg, A./J. Lansen (Hrsg.), 2003: *Das Schweigen brechen. Berliner Lektionen zu Spätfolgen der Schoa*, Frankfurt a. M. u. a.: Lang
- Schlant, E., 2001: *Die Sprache des Schweigens. Die deutsche Literatur und der Holocaust*, München: Beck
- Schwarz, M., <sup>3</sup>2008: *Einführung in die Kognitive Linguistik. 3., vollst. überarb. und erw. Aufl.* Tübingen u. a.: Francke (= UTB 1636)
- Schwarz-Friesel, M., 2007: *Sprache und Emotion*, Tübingen: Francke (= UTB 2939)
- Schwarz-Friesel, M., 2008: „Sprache, Kognition und Emotion: Neue Wege in der Kognitionswissenschaft“, In: Kämper, H./L. M. Eichinger (Hrsg.), 2008. *Sprache – Kognition – Kultur*. Berlin u. a.: de Gruyter (= IDS. Jahrbuch 2007), 277–301
- Schwarz-Friesel, M., 2009: „Zum Status externer Daten in der Kognitiven Linguistik: Daten-Verarbeitung als Problem der Kompatibilität oder der Paradigmenstagnation?“ In: *Sprachtheorie und germanistische Linguistik* 19.2, 103–12.
- Schwarz-Friesel, M./H. Skirl, in Druckvorbereitung. „Die Sprache existenzieller Trauer – zum Ausdruck extremen Leids in der Holocaust-Literatur“, In: Plotke, S./A. Ziem (Hrsg.). *Sprache der Trauer. Konzeptualisierungen einer Emotion im Spannungsfeld von kognitiver und historischer Semantik*. Universitätsverlag Winter
- Skirl, H., 2011, im Druck: „Zur Verbalisierung extremer Angst und Trauer: Metaphern in der Holocaustliteratur“, In: Ebert, L. et al. (Hrsg.), 2011: *Emotionale Grenzgänge. Konzeptualisierungen von Liebe, Trauer und Angst in Sprache und Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 183–200
- Skirl, H./M. Schwarz-Friesel, 2007: *Metapher*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter. (= KEGLI 4)
- Warmbold, N., 2008: *Lagersprache. Zur Sprache der Opfer in den Konzentrationslagern Sachsenhausen, Dachau, Buchenwald*. Bremen: Hempen. (= Sprache – Politik – Gesellschaft 2)
- Wesolowska, D., 1998: *Wörter aus der Hölle. Die „Lagersprache“ der Häftlinge von Auschwitz*, Kraków: Impuls Verlag
- Winterfeldt, H., 1968: „Die Sprache im Konzentrationslager“, In: *Muttersprache* 78, 126–152

*Anschrift der Verfasserin*

Prof. Dr. Monika Schwarz-Friesel  
 Leiterin des Fachgebiets Allgemeine Linguistik  
 Institut für Sprache und Kommunikation  
 Technische Universität Berlin  
 Sekr. H 42  
 Straße des 17. Juni 135  
 D–10623 Berlin  
 E-Mail: [Monika.Schwarz-Friesel@tu-berlin.de](mailto:Monika.Schwarz-Friesel@tu-berlin.de)

# Nonverbale Manifestationen der Liebe im Spiegel der Sprache

*Tamila Sessiaschwili, Tbilissi*

## **Abstract**

In the presented article I will analyze the representation of body language as a form of expression for romantic love in the German language, such as gaze, mimics, gesticulation, body pose and physical contact, various instances of the tactile channel, including a kiss. These forms show, that no other psychic feeling is so closely tied to the body as love is, that they play a great role in revealing love and that they can often express more than a thousand words.

By means of these love signals, a man reveals different feelings and emotions to the object of his love and proves his readiness to sacrifice himself for it.

The examples, taken from scientific literature and fiction, the quotations about love by famous people reveal, that no other feeling takes so much place in literature and art, as well as in everyday life, as love does, so that it is even considered the aim of life.

In spite of the fact that love is accompanied by unpleasant emotional feelings as well as the pleasant ones, it brings about certain somatic changes, therefore the majority of human beings still have a great wish of experiencing it.

Die Liebe – eine der den Menschen am intensivsten, tiefsten, nachhaltigsten und totalsten erfassenden Emotionen – oft als Sinn des Lebens angesehen – ist eines der zentralen Motive des Menschen, für das er sich am meisten einzusetzen und zu opfern bereit ist. Kaum ein anderes Gefühl wird in der Literatur, Kunst, in den Medien und im alltäglichen Leben so viel besprochen, besungen, erwünscht, beschworen und manchmal auch gefürchtet wie die Liebe, aber ungeachtet dessen sehnen sich die meisten Menschen danach, sie zu erleben (Günter Clauß, ed.1976: 325). Wolfgang Goetz hat wohl Recht, wenn er sagt: „Ich weiß nicht, ob die Liebe ein Glück ist. Jedenfalls ist sie das charmanteste Unglück, das uns zustoßen kann“ (Aus: Eichelberger 1986: 475).

## **Die Augenkommunikation**

Ein deutsches Sprichwort sagt: „Die Liebe kommt vom Sehen“, und wirklich wird romantische Liebe durch die Wahrnehmung einer anderen Person, die man anziehend, attraktiv, hübsch findet, also durch visuelle Reize ausgelöst. Man verliebt sich in diese Person. Dabei kann man sich aufgrund eines flüchtigen, aber besonderen Eindrucks oder Augenblicks verlieben, man kann sich auch in Personen verlieben, die man nur vom Sehen kennt. Verliebtheit ist ein akutes Gefühl, mit einem im weitesten Sinne erotischen Begehren verknüpft (Demmerling/Landweir 148), wovon auch folgende Wendungen zeugen:

Feuer fangen, sich Hals über Kopf in jemanden verlieben, sich in jemanden vergucken, verknallen, sein Herz an jemanden verlieren u.a.

Ein anschauliches Beispiel ist die Verliebtheit von Joseph Waldemar Gritzan in der Erzählung „Eine Liebesgeschichte“ von Siegfried Lenz (1988: 101):

Joseph Waldemar Gritzan, ein großer, schweigsamer Holzfäller, wurde heimgesucht von der Liebe, und zwar hatte er nicht bloß so ein mageres Pfeilchen im Rücken sitzen, sondern [...] eine ausgewachsene Rundaxt. Empfangen hatte er diese Axt in dem Augenblick, als er Katharina Knack, ein ausnehmend

gesundes, rosiges Mädchen, beim Spülen der Wäsche zu Gesicht bekam. [...] In diesem Augenblick ging Joseph vorbei und ehe er sich's versah, hatte er schon die Wunde im Rücken.

In der Liebesempfindung spielt also die äußere Erscheinung des Menschen eine große Rolle, wovon auch eine Stelle im „Brief einer Unbekannten“ von Stefan Zweig zeugt (1959: 233ff.):

Ich sah [...] dein helles, lebendiges Gesicht mit dem jungen Haar: [...] ich erschrak vor Erstaunen, wie jung, hübsch, wie federnd schlank und elegant du warst. [...] Eines Tages trat ich dir in den Weg, dass wir fast zusammengerieten. Du sahst mich an mit jenem warmen, weichen, verhüllenden Blick, der wie eine Zärtlichkeit war. [...] von dieser Sekunde an habe ich dich geliebt.

Die Liebe entsteht plötzlich, ohne alle Überlegung (La Bruyère, aus: Eichelberger 1986: 477).

Der Blick spielt eine besondere Rolle bei der Vermittlung des Liebesgefühls. Die Glaubwürdigkeit des/der Verliebten nimmt zu, wenn er/sie in die Augen blickt (Oksaar 1985: 14f.).

Von der besonderen Rolle der Augenkommunikation zeugen die Aussagen vieler prominenter Persönlichkeiten wie z.B.:

Der Blick ist die Gewissheit der Liebe. (Ludwig Feuerbach, aus: Harenberg 2001: 763).

Die Augen sind die Lenker in der Liebe. (Sextus Propertius, aus: Harenberg 2001: 765).

Die Liebe der Männer geht durch die Augen.(Bernhard Kellermann, aus: Eichelberger, 1986: 476).

Dasselbe besagen viele Sprichwörter, wie z.B.:

Liebe hat ihren Sitz in den Augen. (Harenberg 2001: 781)

Die Augen sind der Liebe Pforten. (ebenda : 765)

Die Liebe dringt beim Manne durch die Augen ein, bei der Frau durch die Ohren.(ebenda: 766).

Nach Adolph Freiherr Knigge (1984: 142) sind die glücklichsten Augenblicke in der Liebe da, wo man sich noch nicht gegenseitig mit Worten entdeckt hat und doch jede Miene, jeden Blick versteht.

In der Erzählung „Falling in Love“ von Eveline Stein-Fischer (aus: Szablyár 2003: 89f.) beschreibt die Ich-Erzählerin ihre Empfindungen bei der Begegnung mit einem jungen Mann in der U-Bahn:

„Sorry!“ sagt jemand, der über meinen Fuß stolpert und auf den Sitz mir gegenüber fällt. [...] Ich blicke verlegen hoch. Erstarre.

Alle Gedanken weg. Leerer Kopf. Bin ganz Augen. Ganz Herzschlag. Was für ein Junge!

Auch er hat mich wahrgenommen. [...] Ein Blick, der sich in meinen verfängt. [...]

„Sorry!“ sagt er noch einmal [...] und sieht mir in die Augen.[...] Ich erlebe, dass dieser Blick mich anfasst, mich hochhebt, durch meine Schutzhaut dringt, in jede Pore, sich in den Kopf tanzt, dass ich verloren bin und nie mehr aus dieser Bahn aussteigen werde... [...] Sein Gesicht fasziniert mich.

Der Junge klemmt seinen Rucksack zwischen die Beine, er lächelt mich an. Ich lächle vorsichtig zurück. Falle in einen Lichtsee. Tauche unter. Stillstand mitten im Kosmos. Wir kennen uns. Seit Jahren. Haben schon einmal Körper- und Seelenworte getauscht an einem Ort ohne Namen.[...]

Wir blicken einander an und wieder weg. An und weg. Bis ich seinem Blick nicht mehr ausweiche. Der Lichtsee nimmt mich auf, mir wird heiß, kalt, kalt, heiß.

Die Worte der Ich-Erzählerin zeigen anschaulich, welche eine große Rolle die äußere Erscheinung, die Schönheit beim Auslösen der Liebe spielt, was den römischen Dichter Publilius Syrus sagen lässt: „In der Liebe gilt die Schönheit eher als das Ansehen.“ (aus Harenberg 2001: 778).

Diese Worte zeugen auch davon, dass ein Blick oft mehr sagen kann als tausend Worte.

Es gibt verschiedene Arten von Blicken, und zwar freundliche, sprechende, vielsagende, stumme, treue, abwesende, fragende, strahlende, trotzige, finstere, sanfte, klare, offene, stechende, misstraurische, dankbare, hilflose, aufmunternde verliebte, durchdringende, bohrende, zweideutige u.a. Blicke (Klappenbach, 1.B.1969: 629, Agricola 1990: 143). Alle diese Arten von Blickverhalten weisen einen unterschiedlichen kommunikativen Charakter auf.

Eine bedeutende Rolle kommt dem Blickverhalten beim Herstellen von Beziehungen zu, er kann die interpersonale Einstellung signalisieren (Argyle 2005: 220). z.B.: „Der Tango dauerte lange. Pat sah beim Tanzen ab und zu herüber und lächelte mir zu.“ (Remarque 1960: 183).

Hier definiert die Blickbewegung die nahe, enge, intime Beziehung zwischen den Liebenden.

Morten küßte sie (Tony) langsam und umständlich auf den Mund. Dann sahen sie nach verschiedenen Richtungen in den Sand und schämten sich über die Maße (Thomas Mann 1974: 137).

Die Blickbewegung weist hier auf die Verlegenheit der Liebenden, auf ihre Gefühle hin.

Nach Argyle (2005: 220) wird der Blick fast sicher als Werbesignal benutzt, besonders von Frauen, die mit großer Sorgfalt ihre Augen schmücken und neuerdings auch Schmuckbrillen mit dunklen Gläsern tragen.

Petra Schnitt, die in der Zeitschrift „Stern“ (1993: 31) über Signale der Liebe schreibt, äußert die Meinung, dass am Beginn eines jeden Flirts das Augenspiel der Frau steht: Die Frau blickt ihren potentiellen Bewunderer an, lächelt, zieht daraufhin ruckartig die Augenbrauen hoch, betrachtet ihn kurz mit weit geöffneten Augen und senkt dann schnell wieder den Blick, wobei sie den Kopf seitlich nach unten neigt. Ist der Mann der Empfänger eines solchen Signals, darf er sich zu weiteren Schritten ermutigt fühlen. [...] „Die Augen“, bemerkte der französische Schriftsteller Stendhal, „sind die Hauptwaffe der tugendsamen Koketterie. Mit einem einzigen Blick lässt sich alles sagen.“ (aus: Perlmann-Balme 2000: 68).

Viele Experimente bestätigen, dass man Menschen, die man liebt, sehr häufig ansieht und der Blick als ein Signal der Zuneigung verstanden wird. Der Blick fungiert als ein wirkungsvolles Signal, insofern dabei Enkodierung und Dekodierung zusammenspielen (Argyle 2005: 220).

### **Die Mimik**

Nach Helmut Henne und Helmut Rehbock (1982: 226) lässt sich ein Mehr-Personen-Gespräch überhaupt nicht zureichend unter gesprächsanalytischen Gesichtspunkten untersuchen, wenn nicht die Mimik und Gestik, insbesondere aber die Körper-, Kopf- und Blickzuwendung mit berücksichtigt werden können.

Die Mimik ist eine der wichtigsten Ausdrucksformen der Liebe. Nach Argyle (2005: 201f.) ist das Gesicht der wesentlichste Bereich des Körpers für nonverbale Signale, ein sehr wirksames Kommunikationsmittel. Durch seine hohe Ausdruckskraft kann es besonders gut Informationen senden. Dieselbe Meinung äußert Susanne Raninger (1996: 123): Das Gesicht ist grundsätzlich der wichtigste Ort des emotionalen Ausdrucks. Mit Hilfe von Mund-, Augen- und Brauenbewegungen können in differenzierter Form spezifische

Gefühle, Gedanken und Absichten zum Ausdruck gebracht werden. Dem Gesichtsausdruck messen auch solche bekannten Persönlichkeiten wie Georg Christoph Lichtenberg, Alexander von Humboldt und Guy de Maupassant große Bedeutung bei. Sie sagen:

Die unterhaltendste Fläche auf der Erde für uns ist die vom menschlichen Gesicht (Lichtenberg, aus: Eichelberger 1986: 298).

Beim Menschen und bei den Tieren spiegeln sich die Regungen der Seele in den Zügen ab (A.Humboldt, ebenda).

Jedesmal, wenn ich, sei es auf der Reise, sei es in der Gesellschaft, ein neues Gesicht vor mir sehe, bin ich persönlich geradezu, wie unter einem geheimen Zwang, darauf versessen, herauszubekommen, was für eine Art Mensch mit seinem Innern, mit seinem bestimmten Charakter sich hinter seinen äußeren Zügen verbirgt (Maupassant, ebenda).

Das Gesicht kann sowohl positive Gefühle wie Zuneigung, Sympathie, Freude, Zufriedenheit, sexuelle Anziehung als auch negative Gefühle wie Abneigung, Eifersucht, Ärger, Hass, Angst u.a. ausdrücken.

Es gibt einen zweifelnden, skeptischen, ungläubigen, gespannten, erstaunten, verlegenen, erwartungs-, geheimnis-, teilnahmevollen, heiteren, fröhlichen, gleichgültigen, ernsten, besorgten, traurigen, betrübten, enttäuschten, erschrockenen, finsternen, mürrischen, unfreundlichen, bösen, zornigen, beleidigten, empörten, langweiligen, strengen u.a. Gesichtsausdruck (Klappenbach, 2.B., 1971: 1565).

Diese Adjektive sind ein getreuer Spiegel der zahlreichen emotionalen Zustände, in denen sich Menschen in ihrem Leben befinden können.

Es ist vor allem das Spiel von Mund, Augenbrauen und Nase, das die spezifischen Gesichtsausdrücke von Liebenden ausmacht. Davon zeugen einige Beispiele aus dem Roman „Drei Kameraden“ von Erich Maria Remarque:

Sie (Pat) wandte mir ihr Gesicht zu. Sie lächelte, ihr Mund war leicht geöffnet, die Zähne schimmerten, ihre Augen waren groß auf mich gerichtet (Remarque 1960:130).

Ihr Gesicht war dicht über mir. Es war bewegt, ganz aufgeschlossen, voll leidenschaftlicher Kraft (ebenda, 137).

Das ganze Gesicht kann wichtige emotionale Zustände des/der Liebenden ausdrücken. Noch ein Beispiel aus Remarque:

Nie werde ich dieses Gesicht vergessen – nie werde ich vergessen, wie es sich dann zu mir neigte, wie es Ausdruck gewann, wie es sich schweigend erfüllte mit Zärtlichkeit und Zartheit (ebenda, 130).

Durch Mimik können Zustimmung oder Ablehnung, Missbilligung, Verstehen oder Nichtverstehen eines sprachlichen Inhalts zum Ausdruck gebracht werden. Mimische Signale werden so in enger Verbindung mit der Sprache verwendet, wobei sie zur Vervollständigung von Äußerungen dienen. Die Mimik ist also sehr informativ, sie kann verschiedene Gefühle ausdrücken, dabei können sie nicht nur unbewusst gezeigt, sondern auch simuliert werden (Raninger 1996: 123), d.h. man kann bestimmte Gesichtsausdrücke annehmen, glücklich, interessiert, nachdenklich u.a. erscheinen. So formuliert Paul Ekman (1984: 52): Das Gesicht scheint der geschickteste nonverbale Kommunikator zu sein und deshalb vielleicht der beste „non-verbale Lügner“, der nicht nur Informationen zurückhalten, sondern auch Mimik simulieren kann, die mit einem Gefühl assoziiert ist, das die Person in keiner Weise erlebt.“

In den deutschen Sprichwörtern kommen entgegengesetzte Meinungen über den Gesichtsausdruck zum Ausdruck. Einerseits: Das Gesicht lügt nicht, andererseits: im Gesicht freundlich, aber im Herzen feindlich, oder: ein freundliches Gesicht hat oft den Teufel im Nacken (Beyer 1987: 213).

Das Gesicht eines Liebenden oder einer Liebenden sieht ganz anders aus, wenn einer oder eine von ihnen eifersüchtig ist. Im Schäferspiel in Versen „Die Laune des Verliebten“ von Johann Wolfgang von Goethe wird das Gesicht von Eridon, des eifersüchtigen Verliebten, folgenderweise beschrieben:

Die Stirne voller Falten,  
Die Augenbrauen tief, die Augen düster, wild,  
Die Lippen aufgedrückt, ein liebenswürdig Bild,  
Wie er sich täglich zeigt, bis Bitten, Küsse, Klagen  
Den rauhen Winterzug von seiner Stirne jagen (Goethe 1966:8).

### **Die Gestik**

Liebe findet auch in Gesten ihren Ausdruck. Als Gesten gelten alle Bewegungen der Extremitäten, also die der Hände, Arme, Füße, Beine und auch des Kopfes, des Halses und der Schultern (Raninger 1996: 125). Das sind:

die Hand heben, ausstrecken; jemandem die Hand reichen, drücken, schütteln, anbieten; die Hände ringen, zusammenschlagen, schütteln; in die Hände klatschen; die Handflächen reiben; mit der Hand winken; mit dem Finger zeigen; die Finger auf die Lippen legen; den Daumen nach oben heben; mit der Faust schlagen; die Arme heben, verschränken, nach jmdm. ausstrecken, in die Hüften stemmen; den Kopf schütteln, kratzen; mit dem Kopf nicken; die Nase reiben; in der Nase bohren; die Achseln zucken; die Schultern heben; den Magen reiben; sich dehnen; sich strecken; gähnen; auch: sehr häufiges Streichen oder Glätten der Haare; häufiges Spielen mit dem Ring; häufiges Abnehmen der Brille u.a. Sie alle fungieren als eine Art Sprache, da sie sich schwer verbal wiedergeben lassen (Argyle 2005: 252).

Gesten werden vorwiegend dann verwendet, wenn verbale Kommunikation aus irgendeinem Grund nicht möglich ist oder wenn nicht gesprochen werden darf oder kann, also im Falle einer organischen Behinderung, oder wenn man von anderen nicht gehört werden kann, z.B. durch zu große räumliche Distanz. Gesten werden hauptsächlich deswegen verwendet, weil sie besonders ausdrucksstark sind und nicht selten mehr sagen als Worte. Gesten stehen in wechselseitiger Beziehung mit dem Sprechen und können sprachliche Äußerungen in besonderem Maße ergänzen und veranschaulichen (ebenda, 237).

Helmut Henne und Helmut Rehbock (1982: 226f.) messen den Gesten große Bedeutung bei. Nach ihren Worten dienen Gesten der Expression, dem Ausdruck der seelischen Gestimmtheit, der wechselnden Gefühle und Empfindungen, der Bewertung der besprochenen Gegenstände und Sachverhalte, der Einschätzung des Partners, der Interaktionsbereitschaft sowie dem Verstehen und der Bewertung der Partneräußerungen. Eine der wichtigsten Mitteilungen durch die Hände sind z.B. der Grad der Aufregung des Sprechenden. Angst kann zum Ausdruck kommen durch angespannte, verkrampfte Hände, die sich aneinander festhalten oder an der Stuhllehne anklammern (Argyle 2005: 237, 247). Nach Ekman und Friesen bedeutet ein Verschränken der Arme Abwehr und ihr Ausstrecken einen Schritt in Richtung Intimität und eine Entblößung von Körperteilen kann eine sexuelle Aufforderung ausdrücken (aus: Argyle 2005. 249f.).



Am Ausdruck der Liebe beteiligen sich fast alle drei Klassen von Gesten: Embleme, d.h. die Gesten, die einen bestimmten Sachverhalt ausdrücken und direkt verbal übersetzt werden können, wie z.B. Nicken als zustimmende Antwort, Achselzucken als Signal, dass man etwas nicht weiß oder nicht versteht, z.B.: „Ich werde dich richtig festhalten, Pat!“ „Wirklich?“ Ich nickte. (Remarque 1960: 137).

Die nächste Klasse bilden die Adaptoren, d.h. die Gesten, die sich auf den eigenen Körper beziehen, sich am eigenen Körper gewissermaßen festhalten (Raninger 1996: 125f.). Sie können Auskunft über den Zustand der Liebenden geben, z.B.: „Inken klammert die Hände ineinander, tritt einige Schritte vor und betrachtet den Toten (Geheimrat Clausen) mit zusammengepressten Lippen. (Hauptmann 1960: 145).

Die dritte Klasse bilden Illustratoren, d.h. die Ausdrucksbewegungen, die das Verbale begleiten, unterstützen, regeln oder ergänzen (Raninger 1996: 125), z.B.: „Hat sie dir (das?) schon gezeigt?“ fragte Hermine einmal und beschrieb mir ein besonderes Spiel mit der Zunge beim Kuß. (Hesse 1986: 116).

### **Die Körperhaltung**

Körperhaltung, d.h. Stellung des Körpers oder eines Körperteils im Sitzen, Stehen, Gehen und bei Bewegung, spielt bei der Liebe eine bedeutende Rolle. Sie ist ein wichtiges Mittel, interpersonale Einstellungen zu vermitteln. Sie steht mit bestimmten Gefühlszuständen in Zusammenhang und begleitet das Sprechen, die Äußerungen der Liebespartner.

Nach Argyle (2005: 225) gibt es beim Menschen folgende Haupthaltungen: Stehen, Sitzen, Hocken, Knien und Liegen, und davon jeweils weitere Variationen, deren Einteilungskriterien die Haltung der Wirbelsäule, der Schultern, des Rückens, des Bauches, der Arme, der Beine und des Kopfes sind. Diese Einzelaspekte hängen jedoch von ihrem Zusammenspiel, von der Situation und von den Interaktionspartnern ab.

Es gibt nachlässige, schlaffe, stramme, starre, gerade, aufrechte, verkrampte, gebeugte, gebückte, krumme Körperhaltungen (Duden, 3.B. 2006: 704). Gemäß der Körperhaltung kann man die Menschen als neugierig, verwirrt, entschlossen, gleichgültig, verstohlen, überrascht, misstrauisch, schüchtern, nachdenklich usw. interpretieren (Sarbin und Hardyck 1953, aus Argyle 2005: 255).

Mittels der Körperhaltung lässt sich eine ganze Reihe von Informationen übermitteln, wobei vornehmlich die Intensität bestimmter, durch den Gesichtsausdruck signalisierter Gefühle zum Ausdruck gebracht wird. In Situationen, in denen man etwas verbergen will, gelingt es unter Umständen, das Gesicht unter Kontrolle zu behalten. Was die Körperhaltung anbelangt, ist dies aber viel schwieriger (Raninger 1996: 126).

Zu den Varianten der Körperhaltung gehören z.B.: sich verbeugen und dabei die gefalteten Hände in die Hände des/der anderen legen; sich zu jmdm. beugen; den Arm aus der horizontalen Haltung nach unten bewegen; die Hände über den Kopf falten; die Arme hängen lassen; kriechen; hocken; knien; auf allen vieren gehen u.a. Dabei ist die Körperhaltung von längerer Dauer als eine Geste (Argyle 2005: 266, 264).

Für einzelne Situationen gibt es bestimmte Körperhaltungen, was auch für Liebesbeziehungen gilt und wovon folgende Beispiele zeugen:

Sie (Pat) war mit ihren Gedanken noch bei dem Liegestuhl. Sie hatte geglaubt, ihm schon entronnen zu sein, und nun wurde er vielleicht doch wieder ein Teil ihres Lebens. [...] Sie stand eine Weile neben

dem Tisch, das Gesicht gesenkt und die Hände aufgestützt. Dann hob sie den Kopf und blickte mich an (Remarque 1960:247).

„Ich will mehr von dir haben! Ich will, daß du immer bei mir bist“, sagte ich... [...] Sie hockte in der Fensterecke, die Hände um die Knie gelegt (ebenda, 259).

Friederike lag mir zu Füßen auf den Knien und zog meinen Mund zu dem ihren herab (Schnitzler 1987: 96).

### **Körperkontakt/Taktile Kommunikation**

„Darin besteht die Liebe: dass sich zwei Einsame beschützen und berühren und miteinander reden“, sagt Rilke (aus: Harenberg 2001: 761).

In keinem Bereich der nonverbalen Kommunikation offenbart sich die Liebe so augenfällig, klar und lebendig wie im Körperkontakt.

In der Erzählung „Anna liebt Jens, Katharina liebt Georg“ von Irmela Brender lesen wir: „Liebe – kann man erklären, was das ist! Katharina und Georg hätten es nicht erklären können. Aber wer sie sah, der begriff alles an der Art, wie sie einander gern anschauten, einander gern berührten.“

Nach Argyle (2005: 267) gilt der Körperkontakt als die ursprüngliche Form der sozialen Kommunikation. Durch Berührungen können die grundlegendsten Formen interpersonaler Einstellungen kommuniziert werden.

z.B.: Sie (Marie) sprach weiter, indem sie ihm (Felix) die heißen Wangen kosend streichelte (Schnitzler 1987: 59).

„Komm“, sagte er dann leise und zog sie auf seinen Schoß. Sie schmiegte sich fest an ihn (ebenda, 25).

„Felix, Felix“, schrie sie und umfaßte ihn mit beiden Armen.[...] „Du wirst nicht sterben, nein, nein“, sagte sie dann halblaut, ihren Kopf fest an seine Schulter drückend (ebenda, 11).

Sie nahm seinen Arm, hing sich fest darein und lehnte ihre Wange an seine Schulter (ebenda, 41).

Die wichtigste Funktion der Berührungen der Liebenden ist, einander ihr starkes Liebesgefühl, ihre emotionale Erregung, ihre durch den Körperkontakt ausgelöste Freude und Glück zu zeigen, was zu einer stärkeren Bindung aneinander führen kann. Berührungen signalisieren eine emotionale Zuwendung zum Partner, drücken verschiedene Formen der interpersonalen Einstellungen und Gefühlszustände aus. Sie haben die Bedeutung der Intimität zwischen den Liebenden.

Zu den taktilen Signalen gehört auch das Küssen.

Sowohl das tägliche Leben als auch die schöngeistige Literatur zeugt davon, dass das Küssen ein ständiger Begleiter der Liebe ist. Nach Martin Beheim-Schwarzbach ist der Kuss ein Lippenbekenntnis zur Liebe (aus Harenberg 2001: 764).

Küssen kann bestimmte kommunikative Funktionen erfüllen, aber seine Hauptfunktion ist Ausdruck der Liebe.

Nach Duden ( 2006: 980) und Klappenbach,(3.B.1970: 2278) bedeutet Küssen jmdn., etw. zum Zeichen der Liebe, Zuneigung, Verehrung mit den gespitzten Lippen zu berühren. Man kann jmdn. stürmisch, leidenschaftlich, herzlich, zärtlich, sanft, heiß, innig, herzhaft, nach Herzenslust küssen. Es gibt zarte, innige, herzliche, heiße, lange, leidenschaftliche, süße, feurige, scheue, heimliche Küsse (ebenda).

z.B.: Wir sahen uns wieder, hin und dort, auf den Felsen [...] und gaben uns [...] den ersten ängstlichen Kuß. [...] Unser Kuß war noch ohne Glut und Fülle, [...] aber alles war unser, wessen wir an Liebe und Freude fähig waren, und mit jeder schüchternen Berührung, mit jedem unreifen Liebeswort [...] lernten wir ein neues Glück, stiegen wir eine kleine Stufe an der Liebesleiter empor. (Hesse 1986: 166). Sie (Anna) ging hinter dem Verkaufstisch an das rechte Ende des kleinen Ladens, wo man durchs Schaufenster nicht gesehen werden konnte. Thomas folgte ihr diesseits des Tisches, beugte sich hinüber und küßte sie auf die Lippen und die Augen (ebenda 159).

Manchmal küsst man sogar die Sachen, die das Liebesobjekt berührt hat, z.B.: Sie (Pat) kam. Als sie die Haustür aufschloß, küßte ich das Glas da, wo ihr Kopf war (Remarque 1960: 162).

Der Kuss ist also Ausdruck der Liebe, der Zuneigung, der Sympathie, was den russischen Schriftsteller Alexander Herzen sagen lässt: „Der erste Liebeskuß – bedauernswert, wer ihn nie empfunden hat“ ( aus Eichelberger 1986: 437).

### **Fazit**

Die Liebe wird in erster Linie durch Wahrnehmung einer anderen Person, die man schön, attraktiv findet, d. h. durch visuelle Reize ausgelöst wird. Nonverbal wird die Liebe durch Blicke, Mimik, Gestik, Körperhaltung und Körperkontakt ausgedrückt, die sehr informativ sind und verschiedene Gefühle, Zustände und Einstellungen der Liebenden ohne Worte zum Ausdruck bringen.

Bei der Vermittlung des Liebesgefühls spielt der Blick eine besondere Rolle, weil das Auge nicht nur ein Wahrnehmungs-, sondern auch ein Vermittlungsorgan ist und oft mehr sagen kann als tausend Worte. Das Blickverhalten kann verschiedene Gefühle der Liebenden ausdrücken und ihre Beziehungen stark beeinflussen.

Mimik ist ein sehr wirksames Kommunikationsmittel, weil sie eine ganze Reihe von unterschiedlichen emotionalen Zustände der Liebespartner ausdrücken kann.

Liebe findet ihren Ausdruck auch in Gesten, d. h. in Bewegungen. Sie fungieren als eine Art Sprache und drücken verschiedene Gefühle und Empfindungen aus und dienen zur Unterstützung, Regelung oder Ergänzungen der Äußerungen der Liebenden.

Auch die Körperhaltung steht mit bestimmten Gefühlszuständen in Zusammenhang und begleitet das Sprechen der Liebespartner. Mit ihrer Hilfe wird eine Reihe von Informationen in einer augenfälligen und lebendigen Form vermittelt.

### **Literaturverzeichnis**

Agricola, Erhard (ed.) 1990: *Wörter und Wendungen: Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch*, Leipzig: Bibliographisches Institut

Argyle, Michael 2005: *Körpersprache § Kommunikation. Das Handbuch zur nonverbalen Kommunikation*. Paderborn: Junfermann Verlag

Beyer, Horst und Annelies Beyer 1987: *Sprichwörterlexikon*. Leipzig: Bibliographische Institut

Blue, Adrienne 1997: *Vom Küssen oder Warum wir nicht voneinander lassen können*. Freiburg: deutscher Taschenbuchverlag premium

Clauß, Günter (ed.) 1976: *Wörterbuch der Psychologie*. Leipzig: Bibliographisches Institut.

Demmerling, Christoph und Hilge Landweer 2007: *Philosophie der Gefühle*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B.Metzler

Dudenredaktion (ed.) 2006: *DUDEN – Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungswörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. Mannheim: Bibliographisches Institut

Eichelberger, Ursula 1986: *Zitatenlexikon*. Leipzig: Bibliographisches Institut

Ekman, Paul 1984: “Zur kulturellen Universalität des emotionalen Gesichtsausdrucks“, in: Scherer, Klaus und Wallbott, Harald (eds.), *Nonverbale Kommunikation. Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten*. Basel: Weinheim, S.50-58. 50-58

Ekman, Paul und Wallache Friesen 1984: *Handbewegungen*. in: Scherer und Wallbott (eds.):  
 Nonverbale Kommunikation Forschungsberichte zum Interaktionsverhalten. Basel: Weinheim. S.108-123  
 Faktum Lexikoninstitut (ed.) 1995. *Lexikon der Psychologie*  
 Harenberg 2001: *Lexikon der Sprichwörter et Zitate*. Dortmund: Harenberg Verlag.  
 Henne, Helmut und Helmut Rehbock 1982. *Einführung in die Gesprächsanalyse*. Berlin/New York: Walter de Gruyter  
 Klappenbach, Ruth und Wolfgang Steinitz (eds.) 1969: *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 1.Band, Berlin: Akademie-Verlag  
 Klappenbach, Ruth und Wolfgang Steinitz (eds.) 1971: *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 2.Band, Berlin: Akademie Verlag  
 Klappenbach, Ruth und Wolfgang Steinitz (eds.) 1970. *Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache*. 3.B., Berlin: Akademie Verlag  
 Knigge, Adolph Freiherr 1984: *Über den Umgang mit Menschen*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun  
 Oksaar, Els 1985: *Sprachkultur und mündliche Kommunikation*. in: Der Deutschunterricht 1 1985. 6-20  
 Perlmann-Balme, Michaela und Susanne Schwalb (2000): *em Hauptkurs*. Ismaning: Hueber Verlag  
 Raninger, Susanne 1996: *Sprache und nonverbales Verhalten*. in: Lernsprache Deutsch 2 (1996): 111-134  
 Schnitt, Petra 1993: *Signale der Liebe*. in: Stern (1993), 31  
 Stein-Fischer, Eveline 2003: *Falling in Love*. in: Szablyar, Anna „et al“, Deutsch mit Grips 3, Kursbuch (2003): 89f., Barcelona „etc“: Ernst Klett Sprachen

## Quellen

Frisch, Max 1974: *Homo faber*. Berlin: Verlag Volk und Welt  
 Goethe, Johann Wolfgang 1966: *„Die Laune des Verliebten“*, in: Goethes Werke in zwölf Bänden, dritter Band, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag  
 Hauptmann, Gerhart 1960: *Vor Sonnenuntergang*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur  
 Heine, Heinrich 1962: *„Küsse, die man stiehlt...“*, in: Heines Werke in fünf Bänden, erster Band, Weimar: Volksverlag  
 Hesse, Hermann 1986: *Der Steppenwolf*. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag. Lenz, Siegfried 1988: *So zärtlich war Suleyken*. Frankfurt m Main: Fischer Taschenbuch Verlag  
 Mann, Thomas 1974: *Buddenbroocks. Verfall einer Familie*. Berlin: Verlag Neues Leben  
 Remarque, Erich Maria 1960: *Drei Kameraden*. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur  
 Schnitzler, Arthur 1987: *Erzählungen*. Frankfurt am Main S.Fischer Verlag  
 Zweig, Stefan 1959: *Brief einer Unbekannten*. in: Zweig (1959): Novellen, Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 227-270  
*Anschrift der Verfasserin:*

*Anschrift der Verfasserin*

Assoz. Prof. Tamila Sesiashvili

Staatliche Ivane-Javakhishvili-Universität Tbilissi, Institut für Germanistik

Chavchavadze Av. 36, Tbilissi 0179

E-Mail: [nino.kimeridze@tsu.ge](mailto:nino.kimeridze@tsu.ge)

## Emotionen in der Werbung

*Nino Tsulaia, Tbilissi*

### **Abstract**

Emotionen sind ein täglicher Bestandteil unseres Lebens. Nicht nur im privaten Bereich, sondern

auch im Beruf, in der Freizeit und nicht zuletzt im Kontakt mit der Konsumwelt spielen eine Vielzahl von unterschiedlichen Emotionen eine entscheidende Rolle. Im Marketing herrscht die Meinung: Gib der Marke Gefühle und sie wird sich verkaufen! Gerade über Gefühle, Emotionen erhält die Marke eine höhere Kontaktchance und ein unverwechselbares Image, sie wird zum unverwechselbaren Individuum. Emotionen werden zum Bindeglied zwischen Konsumenten und der Marke. Werbetreibende haben dieses Faktum schon seit längerer Zeit erkannt und versuchen intensiv, Emotionen bei der Planung und Umsetzung ihrer Werbestrategien entsprechend Rechnung zu tragen.

Mit den Ergebnissen dieser Arbeit sollen hierfür die Grundlagen für die Analyse der Emotionen in der georgischen Werbung geschaffen werden. Im Speziellen war es das Ziel der vorliegenden Arbeit, hinter den Emotionen stehende verbale und nonverbale Zeichen sowie Bild-Textrelationen zu beleuchten und dadurch die Verwendung der verschiedenen Emotionen in der Werbung zu analysieren. Zu diesem Zweck wurden Werbetexte aus verschiedenen Medienträgern analysiert. Dabei wurden nach dem Auftreten der Emotionen im Rahmen der Werbung Bild-Text-Zusammenhänge und darüber hinausgehende Emotionen ausgehend von der Idee der Basisemotionen identifiziert und untersucht, einerseits um die grundsätzliche Eignung von visuellen Stimuli bzgl. der Messung von Emotionen zu zeigen und andererseits um die Überlegenheit von einzelnen Emotionen im Vergleich zu umfassenden Emotionsdimensionen bei der Beurteilung von Marken zu dokumentieren.

*Advertisement is one of the fields that makes intensive use of emotions. It is the emotions that connect the consumer and the brand. The client's emotions bestow the trademark its individuality.*

*The emotional advertisement improves brand's impression, personality and value with feelings. The use of verbal and non-verbal emotions in advertising is powerful, efficient and important by sending messages of power and persuasion*

Tausende von Werbebotschaften werden täglich von verschiedensten Massenmedien an uns gesendet. Man kann sich heute kaum das Leben ohne Werbung vorstellen. Sie begleitet uns in unserem Alltag. Man trifft sie überall: im Fernsehen und im Radio, im Internet, in Zeitungen und Zeitschriften, auf Plakaten, auf der Straße, an Autobussen, in der U-Bahn, im Zug, auf Ballons, auf Streichholzschachteln, auf Werbezetteln, Prospekten, Firmenkatalogen, Bierdeckeln, Einkaufstüten, Litfasssäulen... Sogar die Kugelschreiber und Tassen bleiben nicht von der Werbung verschont. Auch wenn man nicht bewusst hinschaut oder schnell umschaltet, bleibt irgendwas im Gedächtnis und das könnte der Slogan, das Bild oder die nervtötende Melodie eines Werbespots sein, die einem nicht mehr aus dem Kopf geht... Die Werbung wirkt.

Aber wie kommt es, dass von allen diesen Werbebotschaften nur wenige von ihnen wirklich ankommen, also nur einige richtig effektiv sind? Wirken nur solche Werbungen, die an die Gefühle der Menschen appellieren oder sind es auch andere Faktoren, die für

den Erfolg der Werbung mitverantwortlich sind? Welche Emotionen können sie auslösen und wie viele Emotionen braucht eigentlich die Werbung, um gut zu funktionieren? Wie können Emotionen in der Werbung ausgedrückt werden? Auf diese Fragen möchte ich kurz eingehen.

### **Die Geschichte der Werbung**

Die Werbung ist keine neomodische Erfindung. Schon seit der Antike hat es Reklame gegeben. Im alten Babylon stellten Händler auf dem Markt Tafeln auf, mit denen sie ihre Waren anboten. Als eine der ältesten „Werbeanzeigen“ gilt die einer Weinstube in Rom. Bereits vor mehr als 2000 Jahren wurde durch Wandmalereien, so genannte Alben, geworben. Schon damals versuchten die Marktschreier, Menschen positiv zu beeinflussen. Werbung wurde als eine Form der rhetorischen Kommunikation verstanden, die versuchte, das Handeln oder die Meinung der Menschen zu beeinflussen, bei ihnen positive Gefühle auszulösen, sie zum Kauf eines bestimmten Produkts aufzufordern.

Über das geworbene Produkt zu informieren, an die Kunden zu appellieren - das war und ist die Hauptfunktion der Werbung. Aber in der Zeit der gesättigten Märkte ist es kaum möglich nur appellierend und informierend neue Kunden zu gewinnen. Nur informative Werbung, die sich nur mit der Beschreibung faktischer Produkteigenschaften beschäftigt, reicht nicht mehr aus. Um effizient den Rezipienten zu erreichen begann man Werbung mit Emotionen aufzuladen. Heute heisst es: Emotionen in der Werbung gelten als Garant für einen hohen Werbeerfolg. Nach dem Prinzip "Lade dein Produkt emotional auf und es wird sich verkaufen!" werden Gefühle im Überfluss produziert. Geht diese Strategie aber immer auf?

Der Mensch lässt sich mehr von seinem Bauch als vom Kopf steuern. Auch wenn wir es oft nicht wahrhaben wollen, lassen wir uns selbst bei scheinbar rationalen Entscheidungen stets von unseren Gefühlen leiten. Und genau dort setzt die emotionale Werbung an. An den unterbewussten Beweggründen der Menschen, ihren Wünschen und auch Ängsten.

Oft fragt sich der mit emotionaler Werbung konfrontierte Rezipient: "Was will mir diese Werbung eigentlich sagen?" Die Antwort ist: "Nichts, was du gar nicht wissen möchtest. Fühle das Produkt, statt es zu denken!" Diesem Anliegen kommt der Mensch dann auch nach, ob er will oder nicht. Denn emotionale Appelle (z.B. Appelle an soziale Bedürfnisse, Appelle an Status- und Prestigestreben, erotische Appelle etc.) wirken vor allem im Unterbewusstsein. Das unbewusste Gehirn spielt eine ziemlich große Rolle - und zwar bei Kaufentscheidungen. Auch wenn wir es nicht wahrhaben wollen: Werbung wirkt!

### **Das „Pepsi“- Rätsel**

Ein Rätsel aus den achtziger Jahren scheint gelöst: das "Pepsi-Problem". In einem Versuch nämlich sollte eine Personengruppe zwei gleich aussehende Getränke bewerten. Die andere Gruppe hatte dieselbe Aufgabe, wusste aber, was sie da trank, nämlich Coca Cola und Pepsi Cola. Das Ergebnis: die "blinden" Tester bevorzugten fast alle Pepsi, die anderen hingegen bekannten sich überwiegend zu Coca Cola. Warum, das wird jetzt klar. Dank der Hirnforschung weiß man heute, dass Emotionen bei Kaufentscheidungen eine große Rolle spielen.

Die Wissenschaftler von der Universität Münster haben mit Marken und ihrer Wirkung auf das Gehirn beschäftigt. Sie stellten fest: Sobald man das Lieblingsbier oder die bevorzugte Kaffeemarke sieht, schaltet sich der Verstand ab und Gefühlsareale werden aktiviert, die dann die Entscheidung übernehmen. Sie bestätigten auch, dass Frauen auf Werbung deutlich emotionaler als Männer reagieren. Hirnareale, in denen Gefühle

verarbeitet werden, werden bei Frauen stärker aktiviert als bei den männlichen Versuchspersonen. Männer hingegen verknüpfen das Gesehene viel stärker mit Erinnerungen aus früheren Zeiten. Ältere Konsumenten reagierten stärker auf etablierte Marken wie Nivea, Persil, BMW und Miele. Jüngere Verbraucher sprachen mehr auf Marken wie Microsoft, Nokia oder Google an.

Aber wie viele Emotionen braucht die Werbung eigentlich?

Ein vorsichtiger Umgang mit den Gefühlen der Menschen ist bei der Werbung angebracht. Nur der reine Appell an irgendein Gefühl führt noch nicht zum Verkaufserfolg. Im Gegenteil, hochemotional aufgeladene Werbung, übertriebene Emotionen in der Werbung werden nicht ankommen. Der Einsatz reiner Gefühle kann nur negativ sein. Reine Emotionen ohne Auslösung von Kaufimpulsen führen nicht zum gewünschten Effekt. Es sei hier als Extrembeispiel an die Benetton-Kampagnen der 90er Jahre erinnert. Die Benetton-Werbung hatte sehr emotionale, blutige und von Leid geprägte Inhalte, was extrem emotionale Reaktionen provoziert hatte. Aber genauso erfolglos blieb sie, weil sie nicht mit positiven, sondern mit negativen Emotionen aufgeladen war. "Das italienische Unternehmen brachte Blut, Schmerz und Tod dorthin, wo es nach dem Empfinden der meisten Menschen gar nicht hingehört: in die Werbe-Weichspülerwelt..."(van Ackeren: 1998).

Um die Fehler der Benetton-Werbung zu vermeiden darf man nicht aus dem Blick verlieren, welche Gefühle denn nun letztlich für den Konsumwunsch, für die Auslösung der Kaufimpulse wirklich verantwortlich sind. Es ist vor allem eine Kategorie von Emotionen, aus denen heraus Menschen zu Kaufhandlungen motiviert werden und das sind ihre sozialen Bedürfnisse, ihre natürlichen Bedürfnisse nach Nahrung, Statusbestrebungen u.a. Gerade in der Lebensmittelwerbung zeigt sich besonders schön, wie gut Werbung funktioniert, wenn sie klar auf das zugrunde liegende Bedürfnis der Menschen abzielt.

Wir haben nun über die Gründe gesprochen, warum man die Werbung mit Emotionen auflädt und welche Gefühle denn nun letztlich für den Konsumwunsch wirklich verantwortlich sind. Aber ebenso wichtig ist die Frage, wie die Werbebotschaft in verschiedenen Medien ausgedrückt wird und wie die Emotionen durch verbale und nonverbale Kommunikation dargestellt werden.

### **Werbung und Medien**

Werbetexte werden in verschiedenen Medien publiziert und ihre Form hängt davon ab, welches Medium gewählt wird. Die Werbebotschaft an den Empfänger wird durch die Werbeträger/Werbemedien gesteuert. Grundsätzlich kann man sagen, dass jedem einzelnen Medium seine Bedeutung zukommt. Die Bedeutung eines Massenmediums hängt von seiner Reichweite und seiner Eignung für die Werbung ab.

Die emotionale Aufladung ist von einem Werbeträger zum anderen unterschiedlich. Je nach dem Werbeträger wird der Inhalt und die Form der Werbebotschaft festgelegt, damit die Werbung effizient ist und die Zielgruppe erreicht. Dabei stehen wirtschaftliche, funktionale, technische, soziale und emotionale Aspekte im Vordergrund der Werbebotschaft.

Die Werbebotschaft im Radio und Fernsehen lässt nur kurze und einfach strukturierte Texte zu, dafür wird sie durch zusätzliche akustische Reize unterstützt. Die Werbeanzeigen, die in den Printmedien erscheinen, bieten Platz für umfangreiche Analyse. Neben dem Wortschatz, der natürlich eine besondere Rolle beim Gestalten der

ganzen Werbebotschaft spielt, sind auch die visuellen Reizen sehr wichtig.

### **Bild-Text Relationen**

Die Übertragung der Botschaft durch Bilder/Zeichen wird immer wichtiger. Bilder haben heute mehr Macht denn je, besonders in der Werbung. Die Relation Bild-Text ist in den Werbetexten nicht eindeutig. Generell spielt der sprachliche Teil eine wichtigere Rolle, weil nur die Sprache die Idee hinter der Werbebotschaft vermittelt und zum Handeln bewegt.

Aber, je nach dem, ob es um eine Werbeanzeige, ein Werbeplakat oder einen Werbespot u.a. geht, erfüllt der Text mal eine über- mal eine untergeordnete Rolle. In einer Zeitungsanzeige spielt der Text eine übergeordnete Rolle, wobei im Werbeplakat oder in der Zeitschriftenwerbung der Text das Bild unterstützt. Das Bild ist dann ein motiviertes Zeichen, eine visuelle Metapher. Durch Bilder werden die Emotionen ausgedrückt, sie werden vor den Texten betrachtet und bleiben auch länger erhalten. Die Bildgestaltung und Bildthemen stellen ein wichtiges Mittel der Emotionalisierung dar. Eine effiziente Visualisierungstechnik in der Werbung ist die Darstellung von Personen. Prominente Personen oder auch ganz normale Bürger sollen die Aufmerksamkeit erhöhen, zur Glaubwürdigkeit der Werbeaussagen beitragen und den Werbeerfolg beeinflussen. Nonverbale Elemente stellen eine besonders wirksame Visualisierungstechnik dar, vor allem zur Beeinflussung der Glaubwürdigkeit der Kommunikation. Damit die Werbung bei einer bestimmten Zielgruppe effizient ankommt, soll die Synthese „Bild-Text“ nicht verletzt werden.

### **Nonverbale Kommunikation in der Werbung**

Bei der nonverbalen Darstellung von Emotionen stehen Mimik, Gestik und Körperhaltung im Mittelpunkt bildhafter Werbung. Sie dienen dann wie ein „Code“ zur gefühlsmäßigen Interpretation der Werbung.

#### *Nonverbale Kommunikation*

##### **Mimik**

Freude/Begeisterung -	verengte Augenlider, Lachen/Lächeln, Mund und Zähne geöffnet, Nasenflügel geweitet
Traurigkeit -	Augenbrauen gerunzelt, leerer Blick, Mundwinkel gesenkt
Ärger/Wut -	gerunzelte Stirn, Lippen geöffnet, senkrechte Stirnfalten, Zeigen der unteren Zähne
Schmerz/Angst -	hochgezogene Augenlider und Augenbrauen, geöffneter Mund nach unten
Neugier/Interesse/ - Aufmerksamkeit	gehobene Augenbrauen, Lächeln

##### **Gestik**

Freude/Begeisterung -	schnelle und weite Bewegungen der Hände, Arme und Hände nach oben gehoben
Traurigkeit -	Hände nach unten verschränken, langsame Bewegungen
Ärger/Wut -	Faust bilden/schütteln, mit der Faust auf den Tisch schlagen, Hände bewegen



Schmerz/Angst -	sich in die Haare greifen, Wange berühren, Hand zum Mund
Neugier/Interesse/ -	kreisende Gesten, Reiben der Handflächen
Aufmerksamkeit	

### ***Körperhaltung/Körperbewegung***

Freude/Begeisterung -	starke Kopfbewegung
Traurigkeit -	wenig Bewegung
Ärger/Wut -	Treten nach Gegenständen, Stampfen auf dem Boden
Schmerz/Angst -	Aufrichten des Körpers
Neugier/Interesse/	Bewegungen nach vorn, erhöhte Bewegungs-
Aufmerksamkeit	Geschwindigkeit

Die mittels Gesichts- und Körpersprache dargestellten Emotionen lassen sich aber nur in Abhängigkeit vom Kontext eindeutig dechiffrieren. Angaben zur Darstellung von Mimik und Gestik liefern zwar überprüfbare, jedoch kontextabhängige Kriterien zum Ausdruck von Emotionen. Die durch die nonverbalen Signalsysteme präsentierten Emotionen müssen mit den verbalen und bildlich übermittelten Informationen einen konsistenten und glaubwürdigen Gesamteindruck hinterlassen (Weinberg 1983: 56).

Das heißt, Kontexteinflüsse müssen hier unbedingt berücksichtigt werden. Z.B. hängt bei einer Anzeigenwerbung oder einem TV-Spot die Darstellung von Emotionen (z.B. Freude oder Interesse) auch vom Produkt (z.B. Genussmittel), vom Umfeld (z.B. Landschaft als Hintergrund) ab.

### **Verbale Kommunikation in der Werbung**

Verbale Kommunikation spielt eine besondere Rolle in der Werbung. „Die lexikalischen Besonderheiten spielen eine entscheidende Rolle bei der Darbietung der Werbebotschaft, weil nur die Lexik und ihre stilistischen Formen es erlauben, den Inhalt richtig zu verstehen“ (Gusejnova 2001;85) .

Die Werbesprache hat einen besonderen Stil. Dieser Stil strebt nach besonderen Reizen und außergewöhnlichen Darbietungsformen. Typische Erscheinungen im Bereich der Lexik sind zahlreiche Komposita und Wortneubildungen (Neologismen), die der Werbebotschaft Originalität verleihen sollen. Auffallend sind auch zahlreiche, meist englische Fremdwörter oder ganz in Englisch gehaltene Slogans, um der Werbung Modernität und Internationalität zu verleihen. Gerne zurückgegriffen wird von den Werbetextern auch auf Schlüssel- oder Reizwörter, die Marken in ein Wertmodell einordnen sollen (Freiheit, Abenteuer, Leistung etc). Syntaktisch betrachtet fällt vor allem die Kürze und Kompaktheit der Werbesprache auf. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten, so sie denn überhaupt bezweckt wird, ist begrenzt, weswegen stark konzentrierte Aussagen und Sätze bevorzugt werden. Als strukturell erforderliches Stilmittel ist daher in Werbebotschaften häufig die Ellipse zu finden, die Auslassung von Teilen des Satzbaus bzw. von Redeteilen. Andere wichtige rhetorische Mittel sind für die Werbetexter Wiederholungen, Euphemismen, Übertreibungen, Metaphern. Wort- und Sprachspiele aller Art sollen den "ästhetisierten Genuss" bei der Rezeption erhöhen und die Akzeptanz der Werbung steigern. Sie tragen dazu bei, die Werbeaussagen mit positiven Emotionen aufzuladen. Besonders interessant sind in dieser Hinsicht Werbeslogans, wo Emotionen durch verschiedene sprachliche Mittel ausgedrückt werden. In der Werbebranche gilt der gelungene Slogan als Garant für den Werbeerfolg. Allgemein heißt es: Ein Slogan muss

*lächeln* wie eine Braut und *jucken* wie eine Narbe. Nach der Analyse der Werbeslogans haben wir sprachliche Mittel festgestellt, die besonders den emotionalen Mehrwert der Marke unterstreichen. Das sind:

### **Wortbildungen**

- (5) Streicheljunge Haut (Nivea Kosmetik)
- (6) Superpraktisch und umweltbewusst verpackt (Persil)
- (7) Hemdentaschenflach und außergewöhnlich intelligent (Simens-Mobil-Telefon)
- (8) Unkaputtbare Mehrwegflasche (Coca-Cola)

### **Fremdwortschatz (Anglizismen)**

- Every time a good time (McDonald's)
- Ihr Potenzial. Unser Antrieb (Microsoft)
- Together we are stronger (TBC)
- ONLY THE BEST OF THE BEST (CENTER POINT GROUP)
- Das ist Highspeed. Der neue Nokia 9210 (Nokia)
- In touch with tomorrow (Toshiba)

### **Phraseologismen**

- Moskovskaia. Der einzige Wodka, der Ihnen keinen russischen Bären aufbindet.
- Kaufen Sie keine Katze im Sack. Gigaset ist das meistverkaufte DECT-Telefon (Simens)
- Mit Leib und Seele. Alfa Romeo (Alfa Romeo)
- Süß wie die Sünde (Mars)

### **Mittel der Bildlichkeit**

#### **Metaphern**

4. Eine neue Form der Intelligenz (Nissan)
5. Des Wodkas reine Seele (Gorbatschow)
6. Krombacher-Geschmack der Freiheit (Krombacher)
7. Malboro-der Geschmack von Freiheit und Abenteuer (Malboro)
8. Essen gut. Alles gut. (Knorr)
9. In Bayern daheim. In der Welt zu Hause (Erdinger)
10. Ein Herz aus purer Kraft (Fiat Baketta)
11. Pack den Tiger in den Tank (Shell)
12. Schwarze Sünde (Mercedes E-Class)
13. Packt den Schmerz-Löst ihn auf (Thomapyrin)

#### **Ellipse**

- Außen gut. Innen besser (Prinzen Rolle)
- Der Powerriegel. Lecker (Corny)
- Auf jedem Gesicht ein Lächeln! (Ägypten)
- Every time a good time (McDonald's)
- In Bayern daheim. In der Welt zu Hause (Erdinger)

#### **Metonymie**

- Schmecken Sie die ganze Almenfrische (Almette)
- So schmeckt Verwöhnen (Jackobs Krönung)
- Farbe zum Anfassen schön (Poly Diadem)

#### **Hyperbeln**

- Wir machen Käse unwiderstehlich (Leerdammer)

- Schuhe wie barfuß (Bama)
- Unendlich genießen (Amialli)
- Mildeste Pflege für babyzarte Haut (Penaten)
- Nichts ist unmöglich (Toyota)

#### *Sprachspiele*

- Essen gut. Alles gut.(Knorr)
- In Bayern daheim. In der Welt zu Hause (Erdinger)
- Wie das Land so das Jever
- Bioprodukte haben's drauf (Bioprodukte)

#### *Epiphern*

- Wir begleiten Sie. Wir sichern Sie. Ein Leben lang (AXA)
- Nur Super-Dickmann's ist Super-Dickmann's (Dickmann's)
- Alle Welt wählt Wella (Wella)

#### *Personifizierungen*

- Ihr Auge freut sich. Ihr Konto freut sich. Unsere Konkurrenz ärgert sich. Renie räumt den Magen auf (Renie)
- ODOL gibt sympatischen Atem (ODOL-Mundwasser)

#### *Schlüsselwörter*

##### *Leben*

- Wir begleiten Sie. Wir sichern Sie. Ein Leben lang.(AXA)
- Werte fürs Leben.
- Share moments. Share life (Kodak)

##### *Schön/Schönheit*

- Natürlich schöne Haut (Baby young care)
- Farbe zum Anfassen schön

##### *Pflege*

- Pflege und Schutz (Nivea Hair Care)
- Milde Pflege für babyzarte Haut (Penaten)

##### *Geschmack*

- Auf den Geschmack fahre ich total ab (Pocket Caffee)
- Das pure Vergnügen (Raffaello)
- Bügeln mit Vergnügen (Vemel)
- Für mehr Spass am Kochen (Rama Culinesse)

##### *Kraft/stärken*

d. Stärkt die Abwehrkräfte dreifach (Bion)

e. Kräftig schokoladig (Riesen)

##### *Liebe/Spass*

- iii. Essen mit Spaß ( McDonald's)
- iv. McDonald's ist einfach gut!
- v. Every time a good time.
- vi. Wo Du gern bist, weil man gut ißt.
- vii. Denn so ist McDonald's - Essen mit Spaß.
- viii. Gut, dass es McDonald's gibt.
- ix. Ich liebe es.

##### *Umgangssprache*

- Mmm...Maggi (Maggi)
- Alles Müller oder was?
- Müllermilch, Müllermilch, Müllermilch die schmeckt.

- Müllermilch, Müllermilch, die weckt,  
 was in Dir steckt! (Müller)  
 4. Leg los, werd groß! (Fruchtzwerg Drink)  
 5. Kaum zu glauben (Deichmann)  
 6. Ideen fürs sehen (Appolo Optik)  
 7. Wer ihn hat, hat's gut (Bauer)

### Zusammenfassung

Emotionen spielen große Rolle in der Werbung. Eben über Gefühle, Emotionen erhält die Marke eine höhere Kontaktchance und ein unverwechselbares Image, sie wird zum unverwechselbaren Individuum. Emotionen werden zum Bindeglied zwischen Menschen und der Marke. Kreative Werbungen in alten und neuen Medien sind nur eine Form des Kundendialogs. Ein breites Spektrum von verbalen und nonverbalen Zeichen sorgt dafür, die Marke emotional aufzuladen und uns positiv zu beeinflussen. Durch emotionale Werbetexte wird das Produkt zum Erlebnis. Und wenn sie professionell betrieben wird, dann steuert sie uns, unsere Gedanken, unser Verhalten, was auch ihr Ziel ist. Und wir sind dann bereit, uns künstlich erzeugten Emotionen zu unterwerfen. Wir verlieren die Macht darüber, was ich als negativ empfinde. Ob man in der Lage ist, diesem Einfluss zu widerstehen, hängt natürlich von den Werbemachern und von uns ab, wie weit wir selbständig in unseren Entscheidungen sind.

### Literaturverzeichnis

- Baumgart, M.1992: *Die Sprache der Anzeigenwerbung. Eine linguistische Analyse aktueller Werbeslogans*. Heidelberg: Physica Verlag,  
 Brandt,Wolfgang 1979: *Zur Erforschung der Werbesprache. Forschungsansätze. Neuere Monographien*. In: *Zeitschrift für Germanistische Linguistik* 7, 66-82  
 Gusejnova, I. A.2000/2001: Über einige Besonderheiten der modernen Werbetexte. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch der GUS*. Moskau. S. 85-91  
 Janich, Nina 1997: Wenn Werbung mit Werbung Werbung macht...Ein Beitrag zur Intertextualität. In: *Muttersprache* 107, 297-309  
 Janich, Nina 2005: *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*. Tübingen: Gunter Narr Verlag  
 Weinberg, Peter 1983: Beobachtung des emotionalen Verhaltens, in: *Innovative Marktforschung*, hrsg. von der Forschungsgruppe für Konsum und Verhalten, Würzburg 1983, S. 45-62  
 Schönert,Walter 1992: *Werbung, die ankommt*. Verlag Moderne Industrie, Landsberg/Lech 1992 (6. Auflage)  
 Internetquellen:  
 Van Ackeren 1998: Werbung und ihre gezielte Wirkung, im Internet unter [http://www.jesus.ch/.../8278-Werbung und ihre gezielte Wirkung/](http://www.jesus.ch/.../8278-Werbung_und_ihre_gezielte_Wirkung/)  
<http://www.gesundheit.de/medizin/psychologie/psychologische-fragen/wie-werbung-im-gehirn-wirkt-es-sind-die-emotionen>

*Anschrift der Verfasserin*

Nino Tsulaia

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi  
 Doktorandin der Abteilung für Deutsche Philologie  
 der Fakultät für Geisteswissenschaften  
 Chavchavadze ave36, Georgien, Tbilissi 0179  
 E-Mail Adresse: [ntsulaia@yahoo.com](mailto:ntsulaia@yahoo.com)

**TEILII**

**LITERATURWISSENSCHAFT**

# **Schläft ein Lied in allen Dingen? Wort – Ton – Emotion Schumann und Eichendorff: Liederkreis Op. 39. Medienkombination und Emotionen in der Romantik – Intermedialität per se im Genre Lied**

*Christian auf der Lake, Düsseldorf*

Was ist *Musik*? Wie passen die Phänomene *Musik* auf der einen und *Sprache* auf der anderen Seite unter Gesichtspunkten einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise zusammen? Passen sie über die gemeinsame Begrifflichkeit der *Musik als Sprache der Gefühle* überhaupt zusammen? Musik kann mehr sein als Konstruktion physikalischer Gegebenheiten – „Musik ist mehr als Musik“ (Ted Gaier). Robert Schumann und Joseph Eichendorff sind herausragende Vertreter ihrer jeweiligen Disziplin und stehen im 19. Jahrhundert im „Zentrum des Diskurses über die Musik als Sprache der Empfindung, des Gefühls, des Herzens und des Ausdrucks eines Inneren“. (Jörg Zimmermann)

## **1. Vorüberlegungen**

Was ist Musik? Wie passen die Phänomene „Musik“ auf der einen und „Sprache“ auf der anderen Seite unter Gesichtspunkten einer wissenschaftlichen Betrachtungsweise zusammen? Passen sie über die gemeinsame Begrifflichkeit der „Musik als Sprache der Gefühle“ par excellence überhaupt zusammen?

Es wird immer wieder beklagt, dass ein solides theoretisches und methodisches Fundament für die Erforschung der Beziehungen zwischen Musik und Literatur fehlt. Der Musikwissenschaftler Albert Gier führt dies darauf zurück, dass „*die meisten, die auf diesem Gebiet arbeiten, entweder Literatur- oder Musikwissenschaftler sind, die in der jeweils anderen Disziplin nur über begrenzte, oft autodidaktisch erworbene Kenntnisse verfügen.*“ (Gier 2009: 72 f.) Es muss bei einer interdisziplinären Betrachtung zweier unterschiedlicher Kunstformen also zunächst eine passende Terminologie gefunden werden, die beiden Phänomenen gerecht wird. Die folgenden Überlegungen können und sollen nicht das Ziel verfolgen solche Begrifflichkeiten umfassend zu formulieren. Sie nähern sich vielmehr über einzelne Begriffe (Musiké, Lyrik, Lied) und eine entsprechende Kontextualisierung dieser Termini dem Forschungsfeld Intermedialität – unter spezieller Berücksichtigung der Sphäre Musik als einer, wenn nicht der, ›Sprache des Herzens‹. „In der Frage nach der ästhetischen Bedeutung des Gefühls spielt [...] die Erfahrung der Musik eine herausragende Rolle.“ (Zimmermann: 2004: 225)

Es ist offensichtlich, dass das musikalische Zeichensystem anders beschaffen ist als das literarische. Und auch das Problem der Metasprachlichkeit ist entscheidend bei der Frage nach einer möglichen Bedeutung von Musik: „Während jede Form von Gebrauchsmusik immer noch Musik ist, ist Literatur stets ‚ein Sonderfall sprachlichen Handelns‘, so daß die Definition des Literarischen umstritten bleibt.“ (Zima 2009 : 23)

Joseph Eichendorff und Robert Schumann sind herausragende Vertreter ihrer jeweiligen Disziplin und stehen im 19. Jahrhundert im

„Zentrum des Diskurses über die Musik als Sprache der Empfindung, des Gefühls, des Herzens und des Ausdrucks eines Inneren, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts einsetzt und dessen außerordentliche Wirkung auch noch in der Musikphilosophie des 20. Jahrhunderts bei Adorno und Bloch, aber auch bei Sartre oder Wittgenstein zu verspüren ist.“ (Zimmermann ebd.)

Nach einigen einführenden Erläuterungen zum *Liederkreis* Op. 39 als solchem im zweiten Teil dieser Ausführungen, werden die im Vorfeld entwickelten Überlegungen zur Theorie eines intermedialen Genres Lied per se am Beispiel des Liedes *Mondnacht* angewendet werden. Die in den Fließtext implementierten Partiturauszüge einer von Robert Schumann handsignierten Originalausgabe von 1842, unterstützen die theoretische Analyse visuell.

## 2. Musiké

Was ist Musik? (Komponierte) Musik ist immer kulturelle Konstruktion, genauer: eine Konstruktion innerhalb eines bestimmten kulturellen Referenzrahmens. In der aktuellsten Ausgabe des *Wahrig – Deutsches Wörterbuch*, lässt sich folgende Definition finden:

Musik [...] 1 <urspr.> die Kunst der Musen, Dicht-, Tanz, Gesangskunst usw. 2 <heute> Tonkunst, die Kunst, Töne in ästhetisch befriedigender Form nacheinander (Melodie) u. nebeneinander (Harmonie) zu ordnen, rhythmisch zu gliedern u. zu einem geschlossenen Werk zusammenzufügen [...]. (Wahrig 2006. Stichwort Musik)

Eine Konstruktion also, im Sinne einer „Bauart“, wie es in der Definition zu dem Begriff „Konstruktion“ (ebd.; Stichwort Konstruktion) heißt, bzw. unter sprachwissenschaftlichen Gesichtspunkten „Konstruktion“ als eine „nach den syntaktischen Regeln vorgenommene Zusammenordnung von Wörtern od. Satzgliedern zu einem Satz od. einer Fügung.“ (Kraif 2007, Stichwort Konstruktion). Von dort aus ist es zur Begrifflichkeit der Komposition nicht mehr allzu weit: „componere“ aus dem Lateinischen „zusammensetzen, zusammenbringen“ (Pertsch 1994 Stichwort compono). Peter Eisenberg schreibt in seinem in der Sprachwissenschaft zum Standardwerk avancierten *Grundriß der deutschen Grammatik*:

Der semantische Gehalt einer syntaktischen Relation ist etwa das, was häufig auch ›Konstruktionsbedeutung‹ genannt wird: Kennt man die Bedeutung der im Satz vorkommenden elementaren Einheiten und die Bedeutung aller in ihm vorkommenden Konstruktionen, so kann seine Gesamtbedeutung ermittelt werden. (Eisenberg 2006)

Der Aspekt von semantischer Bedeutung, die sich über Struktur offenbart, wird bei der Frage nach einer möglichen Bedeutung von Musik im Laufe dieser Arbeit noch genauer beleuchtet werden.

Musik ist zugleich auch immer „Synthese [...] 1 Aufbau eines Ganzen aus seinen Teilen [...] 2.1 Verbindung zweier gegensätzl. Begriffe zu einem höheren Dritten 2.2 dieser höhere Begriff selbst“. (Wahrig ebd.; Stichwort Synthese. Hervorhebungen von mir C.a.d.L)

Im Juni des Jahres 2009 stießen archäologische Forscher in einer Höhle bei Scheklingen im schwäbischen Aichtal auf das bis dato älteste Musikinstrument der Welt. Diese 40.000 Jahre alte Ur-Flöte<sup>1</sup>, geschnitzt aus einem Flügelknochen eines Gänsegeiers, bezeugt eine beeindruckende Tradition menschlichen Musizierens. (vgl. Willmann 2009: 35). Der Wortursprung des Begriffs Musik, wie wir ihn heute kennen, ist dagegen vergleichsweise jung. Er liegt im Griechischen: Von  $\mu\omicron\upsilon\sigma\alpha$ , Muse, abgeleitet findet sich bei Pindar erstmals  $\mu\omicron\upsilon\sigma\iota\kappa\acute{\eta}$

---

<sup>1</sup> Die Bedeutung der Flöte für und in der Geschichte der Musik wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch an anderer Stelle deutlich werden.

(Musiké) – ein Adjektiv in substantivischer Bedeutung, dem τέχνη (Techne) zu ergänzen ist:

Techne musiké heißt ‚Musikunst‘. Die Wortbedeutung ist sehr weit; keineswegs ist der Inbegriff von M.-Werken gemeint, sondern die musische Betätigung, genauer die «musische Erziehung durch musische Betätigung».(Ritter 2007. S. 21074; Stichwort Musik)

Der Ursprung der Musik ist also (nach dieser Betrachtungsweise und trotz der anthropologischen Wendung über den Begriff „Techne“ als einer angeeigneten Fertigkeit) hier ein göttlicher. Es wird kein Zufall sein, dass im mythologischen Verständnis der Göttervater Zeus die neun Musen mit Mnemosyne gezeugt hat – haben Gefühle und Emotionen, ebenso wie das Versmaß der Poetik, auch immer etwas mit Erinnerung zu tun. Als Angelegenheit alles Innere betreffend, wird

[i]m attischen Bildungssystem, repräsentativ bei Platon, [...] die Musiké der Gymnastik gegenübergestellt: Diese umfaßt die sportlichen Disziplinen für die Ertüchtigung des Körpers, Musiké aber begreift all das ein, was der Ausbildung des Geistes dient: so Lesen, Schreiben, Gesang, Lyraspiel und auch alle Disziplinen der später sogenannten Artes liberales. Musiké ist «Geisteskultur».(ebd.)

In diesem altgriechischen Verständnis ist „Musiké“ also gewissermaßen Innerlichkeit, Seele, Geisteskultur per se. Das ontologische Grundkonzept hinter der beschriebenen Gegenüberstellung sieht nun vor, die rechte Mitte zu finden zwischen<sup>21</sup> Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Geistigkeit und Körperlichkeit, Musiké und Gymnastik. Diese rechte Mitte findet sich wiederum per definitionem im Begriff der Harmonie.<sup>32</sup> „[D]ie Macht der Musiké baut [bei Platon] die Sittlichkeit des Menschen auf, wie sie andererseits sie auch gefährdet.“ (Ebd. S. 21078; Stichwort Musik). Damit ist bereits hier ein Aspekt einer ›Sprache des Herzens‹ formuliert, der entscheidend dazu beiträgt, wie sich Werte in einer Gesellschaft (unter anderem) konstituieren. Im Hinblick auf die Schlussfolgerung, dass Achtung und Verachtung Gefühle sind, Moral und Sittlichkeit also ein Gefühl ist, werden die Werte einer Gesellschaft konstituiert aus den Dingen, die wir mögen.<sup>43</sup>

„In dem Bestreben, die Grundlagen der Kunst im Metaphysischen zu suchen, entstand in der Romantik ein dem Antiken verwandtes Musikdenken.“ (Blume 2001: 53150 Im Folgenden als MGG abgekürzt). Später, im 20. Jahrhundert bei Ernst Bloch und Theodor W. Adorno, wird Musik als Kunst jüdisch-christlicher Tradition noch einmal die hohe Stellung, die ihr die Romantik einräumte, zugesprochen. (Vgl. HWPh S. 21108 f.; Stichwort Musik)  
James Thorpe nimmt bei seinem Versuch der Beantwortung der Frage nach einer ursprünglichen Bedeutung der Musik eine ästhetische Dimension in den Blick:

Alle Künste, jede in der ihr eigenen charakteristischen Art, sind fähig, die menschliche Erfahrung, genannt ästhetisches Vergnügen, zu erschaffen: die Literatur durch eine formale Anordnung der Sprache und die Musik durch eine formale Anordnung von Tönen. (Thorpe 1977: 8).

Albert Gier greift diesen strukturellen Aspekt auf, indem er aller „Kunst, ob Literatur, Musik oder Malerei [...] eine ordnungsstiftende Macht“ (Gier 2009: 66) zubilligt. „*Von einer Sinfonie, einem Roman oder einem Drama erwartet der Hörer oder Leser eine innere*

---

<sup>2</sup> „inter“.

<sup>3</sup> „Der ursprüngliche Sinn von ἁρμονία [Harmonie] meint: Verbindung durch Ineinandergreifen (Verzahnung) und infolgedessen Ausgleichung eines Ganzen, Einheit in der Mannigfaltigkeit eines Ganzen.“ HWPh S. 10403; Stichwort Harmonie.

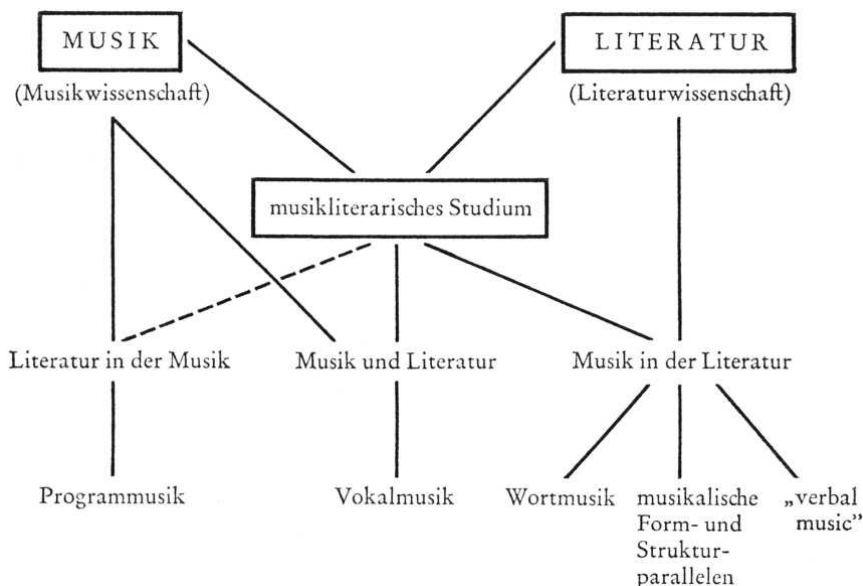
<sup>4</sup> Dieser Gedankengang ist Ergebnis der Sitzung vom 22. April 2009 des Seminars „Sprache des Herzens“ von Prof. Dr. H.-G. Pott, das im Sommersemester 2009 im Germanistischen Seminar der Heinrich-Heine-Universität stattgefunden hat.



*Stimmigkeit, die er im ‚wirklichen Leben‘ nur ausnahmsweise antrifft.“ (Ebd) Diese „innere Stimmigkeit“ als „ordnungsstiftende Macht“ in der Musik, ist in der europäischen Musikgeschichte die Harmonielehre. Der Roman ist neben seiner Funktion als Gattungsbegriff (und zugleich aus dieser heraus), Namenspatron der Epoche gewesen, mit der „die deutsche Literatur das erste Mal in ihrer Geschichte übernationale Bedeutung“ (Burdorf 200: 665; Stichwort Romantik). gewann: der Romantik. Die deutsche Literatur ist es, die der europäischen Romantik entscheidende Impulse gibt. (vgl. ebd.) Die Kunst begegnet uns jedoch als ganze und will auch als ganze verstanden werden. (Zima 2009: VII)*

## 2.1 Intermedialität

Wie im vorangehenden Kapitel deutlich geworden ist, ist es hilfreich, sich den beiden Phänomenen Musik und Sprache über gemeinsame Begrifflichkeiten zu nähern. Über Begrifflichkeiten, die zum einen Aspekte beider Sphären in sich enthalten; zum anderen über solche, deren Bedeutung sich dem jeweils anderen Gegenstandsbereich angenähert bzw. erst aus diesem anderen heraus entstanden ist. Bei der Betrachtung der beiden Sphären fallen auf Anhieb eine Vielzahl solcher augenscheinlicher Gemeinsamkeiten auf. Bei näherem Hinsehen bestätigen sich manche dieser vorerst angenommenen Kontiguitäten, andere dagegen erweisen sich als nicht haltbar. Einige dieser Konvergenzen werde ich in den Kapiteln 4.1 und 4.2 auf ihr Gemeinsames hin überprüfen. Zunächst gilt es also, die beiden Phänomene Musik und Sprache zusammenzubringen. Steven Paul Scher hat ein intermediales Bezugs-Schema entwickelt, auf das sich bis heute eine Vielzahl interdisziplinär arbeitender Komparatisten, (Vergleichende) Literatur- und Musikwissenschaftler in ihren Arbeiten beziehen:



Quelle: Scher 1984: 14

Dieser Entwurf zielt auf ein „musikliterarisches Studium“, von dem aus die konkreteren Musik-Sprach-Interferenzen dann genauer untersucht werden. Die inhaltlich-strukturellen Relationen zwischen Musik und Literatur lassen sich als „Thematisierung“, „Realisierung“ und „Kombination“ beschreiben. (Nünning: 2008. S. 408; Stichwort Kunst und Literatur).

Im Hinblick auf das romantische Lied, wird es im zweiten Teil dieser Arbeit um den Aspekt der Medienkombination gehen. Aus der in der Einleitung bereits erwähnten Einheit verschiedener Medientypen im Kunstbegriff, entsteht im 19. Jahrhundert ein neues musikliterarisches Genre: das Kunstlied.

### 2.1.1 Das Lied – Intermedialität per definitionem

Die großen L.[ied]-Komponisten des 19. Jh., allen voran Fr.[anz] Schubert, lösen das L.[ied] aus dem Bereich privaten häuslichen Musizierens, erheben es zum Konzert-L.[ied] und zugleich zu einer eigenständigen Kunstgattung – das Lied gilt als Inbegriff der Romantik“ (Noltensmeier 1998: 570; Stichwort Lied.). Im zweiten Teil dieser Überlegungen, werden die in diesem ersten Teil formulierten theoretischen Vorüberlegungen praktisch angewandt. Dabei wird Robert Schumanns *Liederkreis* Opus 39 näher in den Blick genommen. Dieser Zyklus besteht aus zwölf Vertonungen von Gedichten Joseph von Eichendorffs für Singstimme und Klavier. Schon im Titel *Liederkreis* verbirgt sich der für dieses Kapitel namengebende intermediale Fachterminus Lied. Mit musikalischen Mitteln werden im Lied Ausdrucks- und Stimmungsgehalte lyrischer Textvorlagen in Einzelzügen wie als Gesamteindruck interpretiert(vgl.ebd.). So kommt es zu einer doppelten Ästhetik: die ohnehin musikalisierte lyrische Sprache des Gedichts wird wiederum vertont. In einem ähnlichen „Grenzbereich zwischen den Künsten befindet sich die visuelle Poesie, die Zeichen beider Systeme zu einem Komplex zusammenfügt und damit durch eine zweifache Kodierung doppelt ‚lesbar‘ wird.“(Nünning: 2008. S. 408; Stichwort Kunst und Literatur)

Auch für Schumann ist die Entwicklung einer neuen deutschen Literatur im 19. Jahrhundert existentiell. Er führt „die Begründung dieser neuen ‚Art des Liedes‘ auf die Symbiose mit einer neuen lyrischen Dichtung zurück. Und als einer der Exponenten dieses ‚neuen Dichtergeist[es]‘ erscheint Eichendorff.“ (Brinkmann 1997: 6).

Auch in den eigenen Zusammenstellungen von Liederkreisen zeigt sich, dass Robert Schumann romantische Lyriker bevorzugt: *Dichterliebe* (Heinrich Heine), *Myrthen* (Rückert, Heine u.a.), *Liederkreis* nach Gedichten von Joseph von Eichendorff etc. (vgl. Noltensmeier 1998 S. 570; Stichwort Lied). Bei dem Versuch einer Definition des Begriffes Lied heute unter dem Aspekt Intermedialität, ist es interessant zu wissen, was im 19. Jahrhundert unter diesem Terminus verstanden wurde:

1) der ursprüngliche begriff von *lied* wird seitenspiel, rührung der harfe gewesen sein. [...] wobei wegen des *slaho* schläger nur an den die seiten der harfe rührenden musiker gedacht sein kann, der allerdings mit dem dichter und sänger eines liedes eine und dieselbe person bildet. erweiterte bedeutung erlangt das wort, wenn es eine abgeschlossene musicalische folge von tönen bezeichnet, mögen dieselben gesungen oder durch ein instrument hervorgebracht sein; die erste art bezeugt das verbum *liodôn* im ahd. [...], wenn es einen wortlosen gesang bezeichnet [...]. endlich aber zeigt es auch die worte an, die innerhalb jener musicalischen tonfolge als text derselben zum ausdrücke gelangen, so dasz mhd. *liet* zunächst unser strophe bedeutet, und der plur. *diu liet* erst ein *lied* nach unserem heutigen begriffe ausdrückt [...].

2) im nhd. bezeichnet *lied* das aus einer oder mehreren stropfen bestehende, für das singen bestimmte, vorzugsweise lyrische gedicht [...]; es wird auf die tiefe seiner empfindung gewicht gelegt, und dasselbe damit von ähnlichen erzeugnissen unterschieden [...].(Grimm/Grimm 1885: Spalte 982 f.; Stichwort Lied).

Und auch heute gilt: „*Lied im engeren Sinne bezeichnet ein Vertonungsmodell, wie es sich theoretisch und praktisch am Ende des 18. Jh. entwickelte: enge Verbindung von Wort und Ton, Einheitlichkeit des Stimmungsausdrucks, Selbstständigkeit der [...] Singstimme*“.

(Finscher 1996: Spalte 1261; Stichwort Lied).

### 2.1.2 Lyra

In nahezu allen Definitionsversuchen des Terminus Lied der gängigen Sekundärliteratur wird darauf hingewiesen, dass eben dieser untrennbar mit dem gattungspoetischen Begriff Lyrik verknüpft ist. Vor allem hinsichtlich der oben formulierten Intermedialität der Gattung Lied *eo ipso*, ist eine nähere Betrachtung dieses Hinweises mit Blick auf die griechische Mythologie gewinnbringend: Im mythologischen Verständnis der Griechen, bildet das Holz der Baumnymphe Eurydike das Material für den Korpus der Lyra, jenes auch in der Grimmschen Definition des Begriffs Lied vorkommende altgriechische harfenartige Zupfinstrument, das gemeinhin (neben der Kithara) als das wichtigste Saiteninstrument der griechischen Antike gilt. (Noltensmeier 1998 S. 583; Stichwort Lyra) Die in der Einleitung bereits angekündigte praktische Anwendung der zuvor formulierten theoretischen Vorüberlegungen im zweiten Teil dieser Ausführungen auf Schumanns Eichendorff-Vertonung *Mondnacht* erlaubt es, über jene Baumnymphe an dieser Stelle etwas genauer Auskunft zu geben. Hans Joachim Moser spricht in seinem Aufsatz „Eichendorff und die Musik“ (Moser 1943: 54). in Bezug auf Eichendorff von der „Panmusikalität des All“. Was könnte es mit dieser Bemerkung auf sich haben? Getreu dem Eichendorffschen Motto „und die Welt hebt an zu singen, triffst Du nur das Zauberwort“ (Eichendorff, bei Hinck 1985: 101), beschreibt Walter Salmen die Natur des romantischen Weltbildes als „beseelt und durchpulst von Belebung und webenden Klängen“ (Walter 1956: 333). Diese der Natur inhärenten Klänge spielen bei einer weiteren, höchst musikalischen Episode der griechischen Mythologie eine entscheidende Rolle. Eine der Nymphenschwestern Eurydikens ist Syrinx, die als solche Töchter des Uranos und der Gaia sind („Es war als hätt’ der Himmel die Erde still geküsst“). Ernst Bloch schildert den Ursprung der Panflöte aus eben solchen Naturklängen heraus im Kapitel *Überschreitung und Intensitätsreichste Menschwelt in der Musik* mit Bezug auf Ovid folgendermaßen:

#### *Die Nymphe Syrinx*

Pan jagte sich mit Nymphen, stellt einer dieser, der Baumnymphe Syrinx, nach. Sie flieht vor ihm, sieht sich durch einen Fluss gehemmt, fleht die Wellen an, ihre „liquiditas sorores“, sie zu verwandeln, Pan greift nach ihr, da hält er nur Schilfrohr in Händen. Während seiner Klagen um die verlorene Geliebte erzeugt der Windhauch im Röhricht Töne, deren Wohlklang den Gott ergreift. Pan bricht das Schilf, hier längere, dort kürzere Rohre, verbindet die wohlabgestuften mit Wachs und spielt die ersten Töne, gleich dem Windhauch, doch mit lebendigem Atem und als Klage. (Ernst 1959: 1245)

Der Lexikoneintrag des aktuellen Brockhaus zum Begriff Panflöte beinhaltet den lakonischen Zusatz: „weltweit verbreitet.“ (Zwahr 2006: Stichwort Panflöte) Da ist sie wieder: die Ur-Flöte. In ihr und durch sie wird die Welt zum Klingen gebracht.

Schmidt erkennt in Eichendorff einen Dilettanten, der „Musik nicht als Einzelmedium, sondern [...] als Mittler des Transzendenten“ (Schmidt 2005: 292). versteht. Die Aufgabe des Künstlers erweise sich demnach als eine ‚intermediale‘: Er schaffe kein ‚neues‘ Werk, sondern vermittele (erlöse) das ‚in allen Dingen‘ schlafende ‚Lied ohne Worte‘. (ebd.) Es sei an dieser Stelle an die eingangs formulierten Überlegungen erinnert, die von einer

Musiké, die nie singular gedacht werden darf, ausgegangen waren, sowie einer der Natur von vornherein immanenten Möglichkeit des Klanges, zum Klingens. Musik bezeichnet nichts, obwohl sie immer etwas bedeutet. (Schmidt 2005: 287)

### 3. Zur Bedeutung in Liedern

„Der Komponist muß ‚Dichter‘ sein und ein ‚*dichterisches Bewußtsein*‘ erstreben, denn nur das ‚Tiefencombinatorische‘ der Musik könne helfen, ‚endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten‘“ Ebd. zitiert Schmidt (2005) Robert Schumann aus dessen Briefen. An anderer Stelle schreibt Robert an Clara, das literarische Lied sei ein Genre, das noch unvollständig ist und noch vom Komponisten ‚ganz fertig gemacht‘ werde. (Ebd. S. 293). Die Melodie eines Liedes, genauer gesagt: die Singstimme ist das Zwischen, das die Intermedialität des Liedes ausmacht. Sie existiert zwischen den Tönen und dem Text und gewissermaßen zeitgleich nur durch sie beide zusammen. Sie existiert nur im Ineinander dieser beiden Elemente zugleich und stellt gleichzeitig das konvergente Element, das die Interferenz erst ermöglicht, dar.

Auf der Suche nach Bedeutung oder Sinn von und in Musik, ergibt sich stets die Frage eines Denotats von Musik. Eine Übertragung des Modells sprachlicher Zeichen von Saussure auf die Musik erübrigt sich an dem Punkt, an dem es die Inhaltsseite (Signifikat) und damit den Bezug auf die außersprachliche Wirklichkeit in den Blick nimmt. In der Musik gibt es keinen klaren Verweis auf eine außermusikalische Wirklichkeit. Sinnhaftigkeit von Musik ist immer sehr eng mit den durch den Text dargestellten Sachverhalten verbunden. Dennoch: „Musik ist sprachähnlich. [...] Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre.“ (Adorno 1984: 138. Hervorhebungen von mir C.a.d.L)

Eindeutige Bedeutung können Tönen jedoch in ihren Kombinationen zugeschrieben werden. Diese Art der Bedeutung ergibt sich durch die relationalen Beziehungen der unterschiedlichen Klänge zueinander innerhalb der musikalischen Struktur einer Partitur. Solche möglichen Bedeutungsbeziehungen (bzw. Beziehungsbedeutungen) sind in der bereits oben erwähnten Harmonielehre formuliert. „Der gesamte Akt der Bedeutungsgebung bleibt aber kontextabhängig, weil die Musik kein wirkliches Denotat besitzt. Ihre ‚Botschaft‘ findet sich – wenn Textbezüge fehlen – allein in der Form. Sie ist damit in höherem Maße autoreflexiv als Literatur“ (Schmidt 2005: 288). Dieser Sichtweise schließt sich Gier an, wenn er schlussfolgert, „daß es zwar eine musikalische Syntax, aber keine musikalische Semantik gibt“ (Gier 2009: 67). Diese Erkenntnis schmälert jedoch das ästhetische Genusspotential von Musik in keinster Weise. Es ist vielmehr in großem Maße mitverantwortlich für die hohe Stellung der Musik in der Romantik. Diese ergibt sich eben aus diesem Umstand: „Der Ton kann [...] gleichzeitig eine Totalität sichtbar machen, die sich der begrifflichen Referenz entzieht.“ (Schmidt 2005: 296)

[D]as – in diesem Falle musikalische – Überschreiben von Texten [...] meint sowohl vertonen als auch die Wiedergeburt des Gedichts aus dem Geist seiner musikalischen Qualität einleiten. (Görner 2008: 88).

### 3.1 Liedkompositionen

„Seit März 1833 experimentiert Schumann wiederholt mit der Möglichkeit, ‚musikalische Gedichte‘ zu schreiben“ (ebd.), indem er versucht, die „inneren und äußeren musikalischen Werte eines Gedichts“ freizusetzen, sie sich „zueigen“ zu machen, sie zu „überform[en]“ (vgl. ebd.). Diese neue Herangehensweise an Liedkomposition ist eine der großen Errungenschaften der romantischen Komponisten Anfang des 19. Jahrhunderts. Reinhold Brinkmann geht in seinen *Studien zum Liederkreis Opus 39* so weit zu formulieren man könne behaupten, „daß der bedeutendste Beitrag der musikalischen Romantik überhaupt zur Geschichte der Künste die Entwicklung eines spezifischen lyrischen Tons, einer artifiziellen musikalischen Lyrik sei.“ (Brinkmann 1997: 5) In Robert Schumann sieht Brinkmann den herausragenden musikalischen Vertreter dieses neuen „lyrischen Genres“ (ebd.). Es kommt zu einer Autonomie des Klavierparts im Kunstlied, die darin besteht, dass die Musik bei der Vertonung von Texten „nicht mehr nur ‚mit der Melodie‘ [des Textes] zusammengeht, sondern quasi autonom die ‚feineren Züge des Gedichts‘ darstellt“ (Schmidt 2005: 295). Im Gegensatz zum Kunstverständnis (und Weltverständnis) vorangehender Epochen, vollzieht sich in der Romantik ein grundlegender Paradigmenwechsel. Persönlichste Empfindungen werden in den Künsten zum Ausdruck gebracht. Kunst (und das Leben) ist jetzt nicht mehr „nur“ Vollzug gattungspoetischer bzw. satztechnischer Regeln, die rational erfass- und bewertbar sind.

Helmut Schanze (1993: 11) formuliert in seinen Überlegungen zu einer *Poetik des Liedes*, „[d]as ‚Lied‘ des Dichters ist [...] in bestimmbarer Weise noch unfertig, es bedarf weiterer, eben der musikalischen Ausführung. Zum ‚Lied‘ muß die ‚Musik‘ kommen, nicht zur Musik das Lied.“

Schanze bezieht sich hier auf einen Brief Robert Schumanns, in dem dieser schreibt: „Die vorigen Tage hab ich einen großen Cyclus (zusammenhängend) Heine’sche Lieder ganz fertig gemacht (ebd.), In dieser produktionstheoretischen Deutung, „[d]ieser Art der musikalischen ‚Ausführung‘ des poetischen Gebildes“ (ebd.), erkennt Schanze die für Schumann typische Arbeitsweise, die das nachträgliche Komponieren der Musik, additiv zu einem bestehenden Text, in den Mittelpunkt rückt. Christiane Tewinkel sieht in dieser Feststellung die Musik zur Ausmalfarbe degradiert (vgl. Tewinkel 2003: 168) und betont, es müsse „weniger von gegenseitigen Anleihen, als vielmehr von für beide Künste gültigen Wahrnehmungsoperationen gesprochen werden (ebd. S. 164). Tewinkel schlussfolgert aus ihrer Betrachtung des Liedes als einem „Miteinander zweier geschlossener Instanzen“ (ebd.), der Umstand, dass einige Elemente der jeweils unterschiedlichen Phänomene dennoch beiden gemeinsam sind, sei wichtiger, als im Lied eine bloße Weiterführung, eine Auskomposition des Gedichtes zu sehen (ebd. S. 137). Einige dieser zwischen Text und Musik oszillierenden Elemente, die das Zwischen der beiden Kunstformen erst ausmachen, sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

### 4. Der Liederkreis Opus 39

Der *Liederkreis von Joseph Freyherrn von Eichendorf für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. 39<sup>tes</sup> Werk* besteht aus insgesamt zwölf von Robert Schumann vertonten Gedichten von Joseph von Eichendorff. Schumann komponierte die zwölf Stücke in den Monaten Mai und Juni des Jahres 1840 (vgl. Brinkmann 1997: 8), das als „Liederjahr“ in seine Biographie eingehen sollte:

Dieses [...] ‚Liederjahr‘ von 1840/41 erbrachte 139 Lieder [...] Diese Lieder gleichen einem großen Liebesgespräch mit Clara, das bestimmt war von seiner Angst, sie zu verlieren, aber besonders von seiner Sehnsucht, die von Claras Vater zunächst erwirkte Trennung zu überwinden. Psychogramme sind diese Liebeslieder, Juwelen des nämlichen Genres. (Görner 2008: 89).

Diese Lieder sind also ›Sprache des Herzens‹. Es handelt sich bei der Zusammenstellung der zwölf Lieder um einen eher offen angelegten, anthologisierenden Zyklus nach dem von Clara und Robert Schumann angelegten *Abschriftenbuch* (vgl. Schanze 2002: XX f.).<sup>51</sup> „Dieser ‚Kreis‘ hat nichts Konzentrisch-Kraftvolles; eher handelt es sich bei ihm um einen Zauberkreis, von dessen Bann es kein Entkommen gibt.“ Görner 2008: 200390. Die endgültige Anordnung der Lieder im Zyklus ist folgende<sup>6,2</sup>

	Titel	Takt	Tempo	Lautstärke	Tonart
1	In der Fremde (I)	$\frac{4}{4}$	Nicht schnell	p.	fis
2	Intermezzo	$\frac{2}{4}$	Langsam	p.	A
3	Waldesgespräch	$\frac{6}{4}$	Ziemlich rasch	mf.	E
4	Die Stille	$\frac{6}{8}$	Nicht schnell, immer sehr leise	p.	G
5	Mondnacht	$\frac{3}{8}$	Zart, heimlich	p.	E
6	Schöne Fremde	$\frac{4}{4}$	Innig, bewegt	p.	H
7	Auf einer Burg	$\frac{4}{4}$	Adagio	p.	e
8	In der Fremde (II)	$\frac{2}{4}$	Zart, heimlich	mf.	a
9	Wehmut	$\frac{3}{4}$	Sehr langsam	p.	E
10	Zwielicht	$\frac{4}{4}$	Langsam	p.	e
11	Im Walde	$\frac{6}{8}$	Ziemlich lebendig	p.	A
12	Frühlingsnacht	$\frac{2}{4}$	Ziemlich rasch, Leidenschaftlich	p.	Fis

Schon in den Titeln der ausgewählten Gedichte finden sich eine Reihe der für die Romantik typischen Motive wieder (Fernweh, Heimweh, Wald, Natur, Nacht, Mittelalter, Uneindeutigkeit etc.). Für den Großteil der Lieder sind langsame Tempi (nicht schnell, langsam, innig, sehr langsam etc.) und leise Lautstärken vorgesehen (nahezu durchweg piano, lediglich zwei Mal mezzoforte). Die Tonarten der ersten drei Lieder kehren in den letzten drei Liedern gespiegelt wieder (fis-Moll, A-Dur, E-Dur | e-Moll, A-Dur, Fis-Dur). Görner (2008: 92) vermutet, hinter diesem zyklushaften Erscheinungsbild könne auch ein Täuschungsversuch stecken. In der Tat will, trotz aller Indizien die vordergründig für einen abgeschlossenen Zyklus sprechen, ein als absolut gegeben vorgestellter, abgeschlossener Kreis nicht recht ins Bild des kulturellen Referenzrahmens Romantik passen. Vielmehr versammelt der *Liederkreis* Opus 39 gemäß der romantischen Weltanschauung „Schwebezustände“. Befindlichkeiten „zwischen Heimatgefühl und Entfremdung“, zwischen „sagenschwangerer Vergangenheit“ und ernüchternder, prosaischer Gegenwart, zwischen „dem Zauber der Dämmerung“ und der hell scheinenden Sonne der Aufklärung

<sup>5</sup> Vgl. dazu das Vorwort ders. Ausgabe: „In den vornehmlich zusammen mit Clara Schumann angelegten *Abschriften von Gedichten zur Composition*, hat sich Schumann einen Vorrat von 169 Gedichten angelegt, von denen er 94 in verschiedenen Gattungszusammenhängen vertont hat.“ Ebd. S. XII. Im Folgenden als RSA abgekürzt.

<sup>6</sup> Alle Angaben entnommen aus: Schumann 1842. Mit Ausnahme von Nr. 1. Angaben zu *In der Fremde (I)* entnommen aus: Schumann 1860. Die Groß- und Kleinschreibung der Tonarten orientiert sich an der gängigen Praxis, Moll-Tonarten durch Kleinschreibung, Dur-Tonarten durch Großschreibung kenntlich zu machen. Zur Genese dieser endgültigen Version des Zyklus (Ersetzung des ursprünglich an erster Stelle stehenden Liedes *Der frohe Wandersmann* in G-Dur durch *In der Fremde (I)* in fis-Moll) s. Brinkmann 1997: 71 f.

(vgl. ebd.). Typisch romantisch ist eher fragmentarisches Arbeiten denn eine endgültige Haltung zu den Dingen. Das Fragment ist in sich zwar vollendet, kann aber durch seine offene, prozessuale Form stets erweitert werden und ist insofern gleichzeitig unvollendet (vgl. Nünning 2008: 634; Stichwort Romantik, Literaturtheorien). In Friedrich Schlegels 116. Athenäumsfragment heißt es: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“ (Behler 1967: 182) Bei der folgenden Analyse gilt es nun, diese „Schwebezustände“, die Befindlichkeiten des Zwischen, die erst durch die Verbindung von Musik und Text entstehen (können), im Lied zu bestimmen.

#### 4.1. Zur *Mondnacht*

Fast schon legendär, mit Sicherheit aber eines der prominentesten Beispiele für Robert Schumanns romantisches Kunstliedschaffen, ist Stück Nummer fünf des Liederkreises – die *Mondnacht*. Das, was das Neue für die Musik an dieser Gedicht-Vertonung ausmacht, ist die Tatsache, dass sich das musikalische Material der Singstimme vollständig aus der „umarmenden“ Klavierstimme speist, während in den vorangehenden Liedern die Melodie oft von der rechten Hand nachgezeichnet wird (Schmidt 2005: 299. Vgl. auch S. 15 dieser Arbeit).. „Die damit verbundene Interferenz widerspricht zeitgenössischen Hörerwartungen.“ (Schmidt 2005: 299). Thomas Mann (1961: 682) adelte das Lied in seinem Text *Das Lieblingsgedicht* als „Perle der Perlen“ und widmet ihm Erwähnung im *Doktor Faustus* in dem er schreibt: „Eine Perle und ein Mirakel wie Schumanns ‚Mondnacht‘ und die liebliche Sensitivität ihrer Sekunden-Begleitung“ (Mann 2002: 110).

Über das genaue Datum der Textentstehung bei Eichendorff herrscht unter Fachleuten Uneinigkeit. „Die Literaturwissenschaft datiert das Gedicht [...] in die 1830er Jahre, ‚ungefähr 1835‘“ (Brinkmann 1997: 12) heißt es bei Brinkmann. „Vermutlich 1832“ entstanden schreibt Fetzer (2003:324= im Romantik-Handbuch. Als sicher gilt dagegen, dass Robert Schumann das Lied 1840 komponiert hat. (vgl. Knaus 1974: 14. Vgl. auch S. 18 dieser Arbeit).

Mondnacht. (RSA S. 88 [Liederkreis nach J. von Eichendorff, op. 39/5].

Es war, als hätt' der Himmel  
die Erde still geküsst,  
dass sie im Blüthenschimmer  
von ihm nur träumen müsst'.

Die Luft ging durch die Felder,  
die Aehren wogten sacht,  
es rauschten leis' die Wälder,  
so sternklar war die Nacht.

Und meine Seele spannte  
weit ihre Flügel aus,  
flog durch die stillen Lande,  
als flöge sie nach Haus.

(RSA S. 88 [Liederkreis nach J. von Eichendorff, op. 39/5].

Formal orientiert sich die Vertonung an den drei Strophen des Gedichts, drei Strophen also auch im Lied. Schumann übernimmt hier das bevorzugte romantische Gestaltungsprinzip der triadischen Einteilung (vgl. Schanze 2003: 325). Auch der Gestus, die Stimmung des Gedichtes („still“, „träumen“, „sacht“, „leis“ etc.) wird übernommen und ist von

vornherein per Spielanweisung vorgesehen: „Zart, heimlich“ ergeht als Hinweis an den Interpreten. Das Stück steht in E-Dur, deutlich erkennbar an den vier Vorzeichen und den Tönen des Schlussakkords E – Gis – H (Tonika E-Dur). Dies ist der erste musikimmanente Hinweis, der sich dem Rezipienten offenbart, sich aber auf oben beschriebene „triadische Einteilung“ bezieht. Harmonisch besehen stellt nämlich der Ton E die große Terz (die dritte Stufe) des C, des Grundtons der Grundtonleiter C-Dur, dar. Terzverwandte Akkorde, so genannte „Medianten“<sup>71</sup> haben einen besonderen klanglichen Reiz, der darin besteht, dass sie als besonders harmonische Ausdrucksmittel gelten (Vgl. Noltensmeier 1998; Stichwort Terz). Sie wurden „vornehmlich in der Romantik, dem ‚Zeitalter der Terzen‘, [...] eingesetzt“ (ebd.; Stichwort Mediante). Darüber hinaus steht das Stück im  $\frac{3}{8}$ -Takt.

#### 4.1.1 Vereinigung in strebender Sekunde

Im ersten Takt, eröffnet das Pianoforte einen ähnlich großen Raum, wie ihn auch die erste Gedichtzeile beschreibt.<sup>82</sup> Contra-H und Cis’’ (dreigestrichenes Cis) bilden diesen Raum, der dann in den folgenden vier Takten von der Klavierstimme ausgefüllt wird. Zu Beginn des sechsten Taktes finden sich H’ und Cis’’ in der Sekunde wieder (jener „lieblichen Sensitivität“ wie Thomas Mann schreibt), ehe in Takt sechs die Singstimme auf Cis’’ einsetzt und so Musik und Text auch auf dem Notenpapier zusammenfinden:

Die konjunktivische, das Gedicht kreisförmig umschließende „als-ob“-Konstruktion Eichendorffs in der ersten und letzten Strophe („Es war als hätt’ der Himmel [...] als flöge sie nach Haus“) bilden Anfang und Ende (vgl. Schanze 2003 S. 326). Hier handelt es sich, inhaltlich gesehen, nicht um einen geschlossenen, sondern vielmehr um einen offenen Zirkel, sogar eine Art Spirale (Vgl. ebd. Vgl. dazu auch die Ausführungen einer Konzeption des Zyklischen bei Robert Schumann in diesem Aufsatz). Schumann trägt diesem Umstand Rechnung, indem er Himmel (Cis’’’) und Erde (contra-H) zwar sehr eng

<sup>7</sup> Zu lat. medianus „in der Mitte befindlich“. Vgl. Wahrig-Burfeind 2006; Stichwort medial.

<sup>8</sup> Die Noten- und Taktangaben beziehen sich auf folgende Ausgabe: 1842: 11 f.



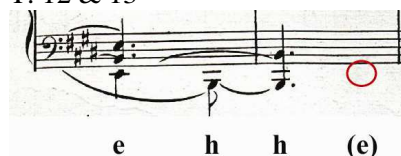
zusammen, sie aber nicht in Einklang bringt. Vielmehr streben sie, akustisch durch ihren dissonanten Charakter, harmonisch durch die Beschaffenheit als Sekunde an sich, auseinander. Die Sekunde oszilliert zwischen Einklang und Terz, ist im Bereich des Zwischen. Und tatsächlich: nach elf Sechzehnteln, nach nicht ganz zwei Takten, löst sich die Sekunde zur großen Terz, wird jedoch in Takt neun wieder realisiert, um in Takt zehn wieder aufgelöst zu werden usw. Dieser uneindeutige Zustand zieht sich paradigmatisch (beinahe) durch das ganze Stück in der rechten Hand des Pianoforte. Schmidt beschreibt diese harmonische Verengung als Reibung, die

zum Signum des Ästhetischen [wird], das zwischen den Sphären (Medien) figuriert, d.h. Konvergenz anstrebt, ohne sie jemals erreichen zu können. Aus diesem Grund erscheint der einsetzende Gesang nicht als Anderes der Schrift, sondern als ein Drittes, Inter-Mediales, das zwischen Wort (Gedicht) und Ton (Klavierpart) oszilliert und beide im intersubjektiven Raum verankert. (Schmidt 2005: 297).

Die in Takt acht und neun zum ersten Mal auftauchende Tonfolge in der Singstimme (Cis'' – Dis'' – Eis'' – Fis'' – H') formuliert Schumann in dem Stück insgesamt fünf Mal. Dabei handelt es sich um eine aufsteigende Tonfolge, die von dem eingangs dieses Kapitels vorgestellten Cis auf das ebenfalls schon bekannte H überleitet. Auffällig bei der Tonfolge ist, dass es sich bei allen aufsteigenden Tönen um jeweils (durch das Vorzeichen #) an sich bereits erhöhte Töne handelt (Cis – Dis – Eis – Fis), die eo ipso aufwärts streben, ehe die Tonfolge auf H' zurückfällt, und somit den Ausgangston der Tonfolge Cis'' mit ihrem Zielton H' in der bereits bekannten Sekunde vereint. Die Sekunde ertönt ebenfalls im jeweils zweiten Takt der Phrase in der rechten Hand der Klavierstimme. Der Ton H steht des weiteren, musiktheoretisch gesprochen, mit E-Dur in Verbindung über die harmonische Funktion der Dominante. Die Kadenz, als festgelegte Akkordfolge aus Tonika, Subdominante und Dominante, ist ein harmonischer Vorgang, der die Tonart eines Stückes eindeutig bestimmt und sowohl als harmonisches Fundament wie als bekräftigende Schlussformel, die tonalen Beziehungen am deutlichsten ausprägt. (Vgl. Noltensmeier 1998: 459; Stichwort Kadenz). „Der Schritt zur Tonika als dem eigentlichen Ziel der Kadenz führt einen ‚Ganzschluß‘ herbei; die Folge Dominante – Tonika als schlußkräftigste Wendung ist der ‚authentische Ganzschluß‘“ (Ebd.)

Die Kadenz, als eine bestimmte Abfolge von Akkorden, stellt einen strukturellen Akzent dar. Jedoch wird „die Grundtonart [...] dort [im Lied], wo sie affirmativ wirken könnte, konsequent vermieden und [ist] erst im Epilog nachhaltig präsent“ (Schmidt 2005: 300). (dadurch, dass im Bass der dafür erforderliche Ton E in der Stimmführung nicht auftaucht und das H dadurch offen ausklingt). Mögliche affirmative Stellen:

T. 12 & 13



T. 34 & 35



Kadenz als „authentischer Ganzschluß“ dagegen im Epilog:

T. 67 & 68



gis h h  
e e e

Und noch an einer weiteren prominenten Stelle „fehlt“ ein für das Stück sehr wichtiger Ton. Das Klaviervorspiel (T. 1 – 5) ist als Zwischenspiel zwischen erster und zweiter Strophe (T. 23 – 27) vom verwendeten Tonvorrat her exakt gleich komponiert. Einzige Ausnahme bildet, und damit die Besonderheit auf die an dieser Stelle hingewiesen sein will, die Position des Tons, der vorher in Takt eins als Contra-H den Klangraum von unten her bestimmt hat. Dieser Ton H taucht in Takt 23, um drei Oktaven nach oben und damit von der linken in die rechte Hand verschoben, als H' auf und bildet mit der in Takt 28 beginnenden Singstimme (Cis'') wiederum die oben bereits zur Sprache gebrachte Sekunde. Damit ist auch das Pianoforte von der zuvor im Text beschriebenen und kompositorisch umgesetzten vertikalen Bewegung in einem Modus horizontaler Bewegung angekommen.

T. 23 ff.



Darüber hinaus erhält obiges Zwischenspiel im weiteren Verlauf des Stückes Bedeutung, indem es zwischen Strophe zwei und drei gerade nicht auf den Plan tritt (T. 43 – 44).

T. 39 ff.



Durch das Auslassen des Zwischenspiels kommt es zu einer „Zeit raffende[n] Beschleunigung der Formbewegung des Liedes“ (Schmidt 2005: 22).. Brinkmann spricht

der Konjunktion „Und“ am Anfang der dritten Strophe auf textlicher Ebene kadenzierende Wirkung zu, indem es die Textphase einleitet, in der sich das lyrische Ich als „meine Seele“ explizit offenbart (vgl. Brinkmann S. 18). „Das ‚Und‘ gibt dem finalen Charakter der Schlußstrophe Nachdruck; die lose Reihung der Bilder [...] wird gewissermaßen zusammengerafft, sie ›kadenziert‹“ (ebd.). Die musikalische Formel der Kadenz, die im letzten Takt des Epilogs das Lied beschließt, wird hier auf textlicher Ebene schon angekündigt. Im weiteren Verlauf dieser dritten Strophe kommt es außerdem zur „expansivsten Geste“ (ebd. S. 25). des Liedes. In Takt 47 wächst das ohnehin schon sehr hohe Cis''' vom Anfang noch einmal um fünf weitere Halbtonschritte über sich hinaus zum Fis''' genau in dem Moment, in dem die Seele des lyrischen Subjekts die Flügel seiner Seele ausspannt. Die crescendo-Anweisungen mehren sich und führen das Stück zu seiner lautesten Stelle in den Takten 46 bis 52. Erst in Takt 59 kommt das Signal zum decrescendo („nach Haus“) kurz bevor das Stück in Takt 61 mit dem Contra-E den endgültig tiefsten Ton erreicht und somit das Contra-H vom Beginn um weitere beeindruckende sieben Halbtonschritte unterbietet. Interpretatorisch gesehen tritt das Stück durch Fis''' (T. 47) und Contra-E (T. 61) über den zu Beginn gebildeten Himmel-Erde-Raum hinaus.

Was im ersten Takt des Epilogs (T. 61) beginnt, wird für den ganzen letzten Teil des Klavierparts bestimmend werden: die vorher massiv auftretenden Akkorde (gerade der rechten Hand) werden „in gebrochene Dreiklänge umgewandelt, d.h. auf ihr Grundgerüst zurückgeführt.“ (Schmidt 2005: 303). Das Gedicht ist zu Ende, daher hat die Singstimme durchgehend Pause:

T. 62 ff.

Durch das Vor- und Nachspiel, das jeweils vom Pianoforte solo bestritten wird, bettet Schumann gewissermaßen zusätzlich den Text in sein Lied ein. Die Singstimme beteiligt sich während des ganzen Liedes nicht an den Eskapaden des sie „umarmenden“ Klavierparts, obwohl sie sich natürlich aus dessen Tonvorrat speist. Sie oszilliert zwischen den Extremen, bleibt für sich jedoch in einem relativ überschaubaren Tonspektrum – vom Umfang etwas größer als eine Oktave (E' bis Fis''' = große None) – und tritt so gewissermaßen als Mittlerin zwischen Ober- und Unterstimme des Klavierparts auf. Sie entpuppt sich dadurch auch praktisch, entsprechend der theoretischen Vorüberlegungen der vorherigen Kapitel dieser Arbeit, als das Intermediale per se. Sie repräsentiert die „ästhetische Zwischenstellung der Menschen, die nach Jean Paul, so wie am Ufer eines stillen Wassers der äußere und der abgespiegelte Baum aus einer Wurzel nach zwei Himmeln zu wachsen scheinen“ (ebd., S. 302).

## 5. Schlussbetrachtungen

Ausgehend von einer Betrachtung von Musik als einer Konstruktion innerhalb eines bestimmten kulturellen Referenzrahmens, ist hier versucht worden, sich den beiden ähnlichen, zugleich aber doch so unterschiedlichen Sphären Musik und Sprache über gemeinsame Begrifflichkeiten zu nähern. Dabei wurde bewusst weder eine umfassende Interpretation des Gedichts noch der Komposition angestrebt. Die Formulierung einer umfassenden Terminologie konnte dabei wie erwartet nicht geleistet werden. Dennoch wird an exemplarisch gewählten Passagen des Stückes gezeigt, wie das Zusammenspiel der Singstimme und des Pianoforte-Parts im Lied als Medienkombination das Zwischen der Künste bedeutet. Dabei ist die Melodie der Singstimme das konvergente Element, das die Interferenz erst herstellt. Für die Medienkombination im Genre des Kunstliedes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, stellen Eichendorff und Schumann herausragende Vertreter eines neuen Künstlertypus dar. Gemäß des neuen Paradigmas von Autonomie und der Betonung von Subjektivität, das mit den gesellschaftlichen und sozialen Umbrüchen ihrer Zeit einhergeht, spiegeln sich diese neuen Werte in ihrem künstlerischen Schaffen wider. Für Schmidt antizipiert Schumann durch sein innovatives Komponieren im *Liederkreis* Opus 39 „die Verabschiedung der Text-Musik-Dichotomie, die für postmoderne Tendenzen im 20. Jahrhundert konstitutiv wird.“ (ebd., 295) Nach wie vor ist ein „zentrale[s] Problem des Verhältnisses von Musik und Sprache [...] die Frage, wie weit und auf welche Weise in der Musik mit dem Ästhetischen auch Semantisches, mit der Form auch eine Bedeutung, mit der Gestalt auch ein Gehalt gegeben ist.“ (Finscher 1996: 53161; Stichwort Musik-Ästhetik). Das in Kapitel 3 erwähnte höhere Maß an Selbstreflexivität der Musik gegenüber der Literatur erlaubt einen letzten Hinweis auf das Wort-Ton-Verhältnis der griechischen Antike: „Die absolute Einheit von Sprache und Musik bestand in der Geschichte des Abendlandes nur einmal, im altgriech. Vs. [Vers]“ (Ebd. S. 53162; Stichwort Musik-Ästhetik). *Bisher* möchte man ergänzen. Denn diese Autoreflexivität wurde verstärkt im DADA zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter anderem durch Kurt Schwitters, Hugo Ball und Hans Arp erneut ins künstlerische Programm aufgenommen. Daraus resultierende neuere Spielarten musikalischen Komponierens, darunter auch zeitgenössische Kompositionen des 21. Jahrhunderts, fokussieren wieder verstärkt die Klänge unserer Umwelt als musikalisches Material. Diese Stücke, die dann Sound- bzw. Landscapes heißen, beziehen ihren Tonvorrat aus den Umgebungsgeräuschen des Komponisten: dort wo er sie aufzeichnet. Das deutsch-amerikanische Komponistenduo Sam Auinger (Berlin) und Bruce Odland (New York), hat im Jahr 2001 an Standorten in Los Angeles und sieben europäischen Städten mithilfe eines mikrophonierten Resonanzrohrs urbane Geräuschkulissen aufgenommen. Am 15.09.2001 um 16 Uhr auch die des Grabbeplatzes in Düsseldorf. Das Eichendorffsche Rauschen, mit all seinen Assoziationen, wird hier als musikalisches Material an sich künstlerisch in Szene gesetzt: „und die Welt hebt an zu singen“ (Hinck 1985: 101).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Schumann, Robert 1842: *Liederkreis von Joseph Freyherrn von Eichendorff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Robert Schumann. 39<sup>tes</sup> Werk.* Wien  
Schumann, Robert 1860: *Lieder und Gesänge. In der Fremde.* Leipzig

## Sekundärliteratur

- Adorno, Theodor W. 1984: *Fragment über Musik und Sprache*. In: Scher, Steven Paul [Hg.]: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Behler, Ernst 1967 (Hg.): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Bd. 2. Charakteristiken und Kritiken 1*. Zürich:
- Bloch, Ernst 1959: *Das Prinzip Hoffnung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Brinkmann, Reinhold 1997: *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis Opus 39*. München: edition text+kritik
- Dimter, Walter 2003: „Musikalische Romantik“, in: Schanze, Helmut (Hg) 2003: *Romantik-Handbuch*, Stuttgart: Kröner, 408 – 428
- Eichendorff, Joseph Freiherr von 1985: „Wünschelrute“, in: Hinck, Walter (Hg.) 1985: *Schläft ein Lied in allen Dingen. Poetische Manifeste*. Frankfurt am Main:
- Eisenberg, Peter 2006: *Grundriß der deutschen Grammatik. Band 2: Der Satz*. Stuttgart [u.a.]: Metzler
- Fetzer, John 2003: „Die romantische Lyrik“, in: Schanze, Helmut (Hg.) 2003: *Romantik-Handbuch*. Stuttgart: Kröner, 312-336
- Gier, Albert 2009: „Musik in der Literatur. Einflüsse und Analogien“, in: Zima, Peter V. (Hg.) 2009: *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. London: Turnshare Ltd, 61 – 92
- Görner, Rüdiger 2008: „Poetische Klangreise. Über Schumann und sein Deuten Eichendorffs“, In: Strack, Friedrich (Hg.) 2008: *200 Jahre Heidelberger Romantik*. Berlin [u.a.]: Springer, 81 – 97
- Mann, Thomas 1961: *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten. Stockholmer Gesamtausgabe der Werke von Thomas Mann*. Frankfurt am Main: Fischer
- Mann, Thomas 2002: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Nauhaus, Gerd; Bodsch, Ingrid (Hg.): *Robert Schumann. Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, Frankfurt am Main [u.a.]: Stroemfeld [u.a.]
- Schanze, Helmut 1993: „Die Gattung „Lied“ im Spannungsfeld von Dichtung und Musik“, In: Wendt, Matthias (Hg.) 1993: *Schumann und seine Dichter. Band 4*. Mainz: Schott. S. 9 – 17
- Schanze, Helmut 2002: *Robert Schumann. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Literarische Vorlagen der ein- und mehrstimmigen Lieder, Gesänge und Deklamationen*. Mainz:
- Scher, Steven Paul 1984: „Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung“, In: ders. (Hg.) 1984: *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 9 – 25
- Schmidt, Wolf Gerhard 2005: „Schriftlichkeit und Musikalisierung. Prolegomena zu einer Theorie (spät)romantischer Medienkombination am Beispiel von Schumanns Eichendorff-Lied *Mondnacht*“, In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart [u.a.]: 2005 (79/2), 286 – 306
- Schulze, Herbert (Hg.) 1956: *Robert Schumann. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Eine Auswahl*. Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag
- Tewinkel, Christine 2003: *Vom Rauschen singen. Robert Schumanns Liederkreis op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff*. Würzburg: Königshausen & Neumann
- Thorpe, James 1977: „Einführung“, In: ders. (Hg.): *Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1 – 9
- Zimmermann, Jörg 2004: „Musik als Wissen durch das Gefühl an den Grenzen der Sprache. Philosophische Variationen im Anschluss an ein Thema von Richard Wagner“,

In: Herding, Klaus (Hg.) 2004: Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten. Berlin [u.a.]: de Gruyter, 224 – 243  
Zima, Peter V. 2009: „Ästhetik, Wissenschaft und „wechselseitige Erhellung der Künste“. Einleitung“, In: ders. (Hg.) 2009: *Literatur Intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film*. London: Turnshare Ltd., 1 – 28

### **Lexika**

Blume, Friedrich (Hg.) 2001: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Elektronische Ausgabe der ersten Auflage (1949 – 1986) Berlin: Burdorf, Dieter u.a. (Hg.) 2007: *Metzler Lexikon. Literatur. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart [u.a.]: Metzler  
Finscher, Ludwig (Hg.) 1996: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel [u.a.]: Bärenreiter  
Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm 1885: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: S. Hirzel  
Kraif, Ursula (Red.) 2007: *Duden. Das Fremdwörterbuch. Bd. 5*. Mannheim [u.a.]: Dudenverl.  
Noltensmeier, Ralf (Red.) 1998: *Metzler Sachlexikon. Musik*. Stuttgart [u.a.]: Metzler  
Nünning, Ansgar (Hg.) 2008: *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart [u.a.]: Metzler  
Pertsch, Erich (Hg.) 1994: *Langenscheidts Handwörterbuch Lateinisch-Deutsch*, Berlin [u.a.]: *Langenscheidt*  
Ritter, Joachim (2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Elektronische Ressource (CD-ROM) als Beilage zur Druckausgabe Bd. 13. Basel:  
Wahrig-Burfeind, Renate (Hg.) 2006: *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh [u.a.]: Bertelsmann Lexikon Verlag  
Zwahr, Annette (Red.) 2006: *Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden*. Leipzig [u.a.]: Brockhaus

### **Zeitschriften**

Moser, Hans Joachim 1943: „Eichendorff und die Musik“, In: *Aurora* 12 (1943). S.49 – 68  
Salmen, Walter 1956: „Eichendorffs Musikanschauung“, In: *Neue Zeitschrift für Musik* 117 (1956). S. 332 – 334  
Willmann, Urs 2009: „Hausmusik im hohlen Fels“, In: *DIE ZEIT* Nr. 27 vom 25. Juni 2009. S. 35

*Anschrift des Verfassers*

Christian auf der Lake  
Magisterstudent der Sprachwissenschaft, Germanistik I  
Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf  
Universitätsstraße 1, 40225 Düsseldorf



## Dynamik der transzyklischen Symbole in Georg Trakls Dichtung

Mariam Baramidze, Tbilissi

### Abstract

Die dynamisch-dramatische Beziehung zwischen den biographischen und epochalen Dimensionen wird in G.Trakls Dichtung durch die gegenseitige Bedingtheit der Trakls Weltanschauung und seiner Poetik geprägt. Wenn man diese Dichtung anhand der Kategorie des Weges ganzheitlich betrachtet und den Zusammenhang dieser Kategorie mit dem zyklischen Charakter der Poesie feststellt, so kann man Trakls Schaffensweg als ein dynamisches Ganzes verstehen. Diese Dynamik bedeutet : Übergang aus dem Biographischen ins Existenzielle und aus dem Existenziellen ins Mythische.

Im Rahmen solcher Struktur kann man eine Typologie von transzyklischen Symbolen konstruieren. Die Symbole "Vogelflug" und "Glockenspiel" drücken Trakls Sehnen nach der christlichen Reinheit und dem idyllischen Zustand der Welt aus; die komplexe Struktur des "Fremden" projiziert das "Ich" des Dichters und die Figur des Heilands. Die symbolische Dreieinigkeit "Garten", "Stadt", "Abend" kann man als einen mit dem Christentum verbundenen archetypischen Komplex charakterisieren.

Die intensive Wiederholbarkeit und spezifische Emotionalität dieser Symbole bringen neben der geistigen Stimmung der Epoche die dichterische Eigenartigkeit Trakls zum Ausdruck.

### Dynamics of trans-cyclic symbols in the poetry of Georg Trakl

*Gaining the symbolic meaning by a word is considered to be one of the universal signs of lyrics. The poetry of Georg Trakl is characterized not only by such symbolization of words, but also by creation of the symbols' "system" covering the world and human reality. Georg Trakl's whole poetry contains these types of figurative structures. They move from cycle to cycle and create a supercyclic unity. Each of these symbols can be structurally analyzed through two opposing points – the inseparable unity of eternity and change. Each of them goes under internal transformation and at the same time keeps its innate importance.*

*Trans-cyclic symbols – "Der Vogelflug" (Bird flight) and "Glockenklänge" reflect the aspiration of the poet to confront the world being on its way to be ruined and destructed against the reality of his dream full of transparency and highness.*

*Understanding three symbolic words: a garden, a city and an evening („Garten“, „Stadt“, „Abend“) as a united triad is justified by the following reason: their semantic unity create the world mystery, destruction and deliverance, unity starting time and space in Georg Trakl's poetry.*

*These trans-cyclic symbols are analyzed in terms of dynamic context.*

In den neueren Definitionen der Lyrik wird unter den normativen Kriterien eines lyrischen Textes das folgende Merkmal hervorgehoben: „[...] ein besonders verdichteter, durch Wiederholungen (Leitmotive) und gezielte Variationen gekennzeichneter Wortgebrauch und eine große Bedeutung der Bildlichkeit (Metapher, Allegorie, Symbol)“. (Burdorf 1997: 21)

Diese Eigenschaften verleihen einem lyrischen Text die besondere Farbigkeit der

Emotionalität und Expressivität, die unmittelbar mit der Kognition verbunden sind und eine wechselseitige Interaktion aufweisen.

Diesen Prozess wollen wir in der Dichtung von Georg Trakl nachvollziehen, und zwar am Beispiel der Dynamik transzyklischer Symbole.

Der bekannte Trakl-Forscher Otto Basil schreibt in seiner Monographie:

„Im Ablauf dieser zehn Jahre (1880-1890) kommen Picasso, Joyce, Kafka, Weininger, Musil, Kokoschka, Ungaretti, Eliot, Archipenko, Jimenez, O' Neil, Heidegger, Le Corbusier, Lukacs, Zadkin, Wittgenstein, Berg, Chagal, Arp, Block, Webern, Appolinaire, Leger, Lindsay [...] der ganze Kubismus [...] und die Dichter der Katastrophe [...] zur Welt. Unter ihnen stehen große Seher des Untergangs: der Österreicher Trakl und der Schlesier Heym“. (Basil 1965: 31)

Das sind die Namen der Künstler, die sich durch eine ganz neue, apokalyptische Weltwahrnehmungen auszeichneten. Der Ausgangspunkt dieser Wahrnehmung war die allgemeine Verfallsempfindung, die allmählich zum Untergangsgefühl wurde. Der andere Trakl-Forscher, Layos Némedi bemerkt, dass Trakl ein echter Vertreter dieser Generation ist und dass die überwiegende Mehrheit seiner Gedichte die allgemein menschlichen Probleme behandeln... die Geschichte der Menschheit von ihrem Anfang bis zu ihrer Zukunft. (Österreichische Literatur 1988: 312)

In literaturtheoretischen Forschungen wird die Kategorie des Schaffensweges als ästhetisch-literaturtheoretisches Phänomen verstanden, das einerseits die Position des Autors, also sein Credo, seine poetische Welt, seine moralisch-ideelle Einstellung, andererseits seine Entwicklung in sich einschliesst. (Michailov 1988:56). Einer solchen Konzeption des Weges wird ein epochaler, weltanschaulich-ästhetischer Status gegeben, was ermöglicht, die individuelle poetische „Welt“ der Dichter der vergangenen Jahrhundertwende wahrzunehmen und nicht nur ihre einzelnen Aspekte zu deuten, sondern das dynamische Ganze zu erfassen. So wird die Kategorie des Weges zum typischen Attribut der Jahrhundertwende, Georg Trakl aber zu einem Dichter, für den die „Weghaftigkeit“ organisch ist. Der zyklische Charakter der Dichtung, als eine poetische Form, wurde in jener Epoche universalisiert, eben das vergangene Jahrhundert verlieh ihm den wahren kategoriellen Status. Die adäquate Interpretation dieser Dichtung scheint uns nur durch das Erfassen der gegenseitigen Wechselwirkung beider poetologischer Kategorien – Weg und Zyklus – möglich.

Charakteristisch für Trakls Dichtung ist die innere, organische Einheit der folgenden Aspekte: die Weltanschauung, die genetisch mit der europäischen Dekadence verwandt ist, ist gleichzeitig von einmalig-individuellem Charakter, wo die poetischen Kategorien eine tiefe Transformation erleben: jede von diesen Kategorien zeigt vollständig ihren Inhalt und ihre Funktion nicht innerhalb eines isolierten Textes, sondern in einem Zyklus oder im Rahmen des ganzen Schaffensweges. In diesem Zusammenhang wollen wir die Symbole als eine poetische Kategorie hervorheben, die auf Trakls poetische Sprache auf besondere Weise einwirken und die in der nach zyklischem Prinzip aufgebauten Poesie eine integrierende Funktion haben. Und zwar die Symbole, die mit Trakls Schaffensweg organisch verbunden sind und die man als transzyklische Symbole bezeichnen kann. Für solche Symbole sind folgende Merkmale charakteristisch:

1. Sie „wandern“ von einem Zyklus zum anderen und „durchziehen“ das Gesamtwerk des Dichters.
2. Jedes dieser Symbole weist inhaltlich-strukturell eine dualistische Einheit der Stabilität und Dynamik auf, jedes von ihnen erlebt eine innere Transformation und erhält gleichzeitig seine primäre Bedeutung.

Wir möchten eine Typologie derjenigen transzyklischen Symbole konstruieren, die in der



Trakl-Forschung seltener hervorgehoben werden.

Das Symbol „Vogelflug“ mit seiner vertikalen kontextuellen Struktur verweist auf zwei typische Momente der Trakl-Dichtung:

1. Für Trakl ist es undenkbar, auf die traumhafte ideale Welt zu verzichten, deshalb tritt der „Vogelflug“ als symbolisches Phänomen in allen Zyklen immer wieder auf: die Vögel, als nach Freiheit und Himmel strebende Wesen entfernen sich von der Realität, auf der Suche nach einer besseren Welt.
2. Die Katastrophe der Realität ist allumfassend. Sie lässt keinen Platz mehr für harmonische Existenz.

Solch eine vertikal-kontextuelle Dynamik des Vogelflugs ist bereits in den ersten Gedichten des Sammelbandes“ Die Dichtungen“ (1962) zu verfolgen:

*Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,  
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,  
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,  
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.*  
„Verfall“ S.13

Das Adjektiv „wundervoll“ verweist auf den schon erwähnten Traum Trakls, jede weitere Nomination dieses Symbols wird durch eine immer „dunkler“ werdende Semantik belastet. Die semantische Transformation vollzieht sich stufenweise.

Im Gedicht „Verfall“ wird der wundervolle Flug der Vögel durch friedliche Glocken verstärkt, was, im Gegensatz zum Gesamtkontext, an dieser Stelle eine christlich-hoffnungsvolle Stimmung erzeugt.

Die Adjektive („wild“, „wir“) zerstören diese traumhafte Idylle endgültig:

*Der Trunkene sinnt im Schatten alter Bogen  
Den wilden Vögeln nach, die ferngezogen.*  
„Ein Herbstabend“ S.76

*Des Vogelflugs wirre Zeichen lesen  
Aussätzige, die zur Nacht vielleicht verwesen.*  
„Traum des Bösen“ S.52

Die nächste Stufe der Transformation ist der Übergang des „wilden“ und „wirren“ ins „dunkle“:

*Laß, wenn deine Stirne leise blutet  
Uralte Legenden  
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.*  
„An den Knaben Elis“ S.95

Im Hinblick auf die viel erforschte Farbensymbolik Trakls wird offensichtlich, welche grauenhafte Bedeutung das Symbol „Vogelflug“ schon am Anfang des Schaffensweges bekommt, da das „dunkle“ ins „schwarze“ übergeht:

*Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel  
Den Schauenden, das Heilige der blauen Blumen.*  
„Ruh und Schweigen“ S.108

Immer seltener wird der Versuch des Dichters die ursprüngliche Bedeutung des transzyklischen Symbols wiederherzustellen. In „Rosenkranzlieder“ und „Afra“ wird der

„Vogelflug“ durch die Attribute „leise“ und „unsäglich“ ergänzt, die Nostalgie nach der ehemaligen traumhaften Stimmung wachgerufen, doch was ihren Gehalt an Idylle betrifft, kann man sie kaum mit „wundervoll“ gleichsetzen.

Solche Abweichungen ändern nichts am Vektor der Transformation. Das Symbol zeigt sich in logischer Konsequenz des folgenden poetischen Fakts: Der abstrakte Vogel wird zur Krähe, die sowohl „wild“ als auch „schwarz“ ist, die Konkretisierung ihrer Zahl verstärkt den Eindruck:

Seine Hände rauchen von Blut und der Schatten des Tiers seufzt im  
*Laub über den Augen des Mannes, braun und schweigsam; der Wald.*  
*Krähen, die sich zerstreuen; drei.*  
„Verwandlung des Bösen“ S.127

Die dynamische Struktur der Transformation des Symbols entspricht vollkommen einem Aspekt der Thematik der Dichtung: Dem Fortschreiten der Welt vom Verfall zum Untergang. Je unvermeidlicher die Katastrophe erscheint, desto größer wird der Erlösungsdrang, reiner und ergreifender der Flug der Vögel:

*Voll Harmonie ist der Flug der Vögel. Es haben die*  
*grünen Wälder*  
*Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt.*  
„Gesang des Abgeschiedenen“ S.174

Oder:

*Aufflattern weiße Vögel am Nachtsaum*  
*Über stürzenden Städten*  
*Von Stahl.*  
„Der Schlaf“ S.178

Die beiden Texte gehören zum späten Schaffensweg, wo die Intensivierung der Katastrophe mit der Intensivierung der Erlösungserwartung gleichgestellt wird.

Als nächstes transzyklisches Symbol kann „Glockenklänge“ bezeichnet werden; im Vergleich zu „Vogelflug“ wird es oft synonymisiert und durch solche alternativen Begriffe wie „Orgelklänge“, „Orgelspiel“ ersetzt. Zwischen beiden transzyklischen Symbolen besteht eine besonders intensive Beziehung, in vielen Texten kommen sie als Paare vor. Es geht hier um die Wechselwirkung der unterschiedlichen archetypischen Symbole: „der Vogelflug“ – das Verlangen des Menschen nach Freiheit und Bewegung, „Glockenklänge“ – die Idylle der christlichen Existenz. Der zeitlich-räumliche Kontext ist konstant, die Glocken klingen am Abend, im Garten oder im Kloster. Ihr idyllischer Wohlklang wird durch wie Adjektive wie „sanft“ und „blau“ verstärkt:

*Immer klangen von dämmernden Türmen*  
*Die blauen Glocken des Abends .*  
„An die Frühverstorbenen“ S.133

Die christlich-archetypische Herkunft dieses Symbols intensiviert einerseits dieses Symbol, die Glocken dringen in das Innere des Menschen

*Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis Brus*  
*Am Abend,*  
*Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.*  
„Elis“ S.96

Auf der anderen Seite verleiht sie ihm die Dauerhaftigkeit. Auch dieses Symbol erleidet eine schwere Belastung und wird als „versunken“ „dunkel“ und kaum hörbar bezeichnet, auch in der apokalyptischen Kriegsrealität ist es immer anwesend. Der ursprüngliche Sinn scheint überwunden:

*Orgel seufzt und Hölle lacht  
Und es faßt das Herz ein Grauen.  
„Klage“ S.188*

Trotz alledem erweist es sich als konstant, was Trakls Glaubensbekenntnis nochmals zum Christentum bezeugt.

In Trakls Dichtung werden archetypische Symbole mit räumlich-zeitlicher Semantik wieder erlebt und transformiert, und zwar: „Garten“, „Stadt“, „Abend“. Nach dem christlichen Weltbild wird die ursprüngliche Vollkommenheit des Daseins mit dem Wort „Paradies“ ausgedrückt. Obwohl „Vogelflug“ und „Glockenklänge“ die nostalgische Annäherung zur paradiesischen Existenz implizieren, sind die beiden Symbole vom Persönlichen geprägt, während „Garten“ bzw. „Stadt“ als poetische Bilder, im historischen Sinn, auf einer festen und objektiven Grundlage basieren.

„Das Paradiesthema wurde in der christlich-literarisch ikonografischen und folklorischen Tradition unter verschiedenen Gesichtspunkten bearbeitet. Alle diese Richtungen waren mit der Geschichte der Menschheit verbunden, wo der Garten Eden als der unschuldige Anfang des Weges, das himmlische Jerusalem dessen eschatologisches Ende bedeuteten.“ (Averinzev 1991: 463).

Alle Einzelheiten des Paradiesbildes können selbstverständlich nicht im poetischen Bewusstsein rekapituliert werden, wesentlich ist folgendes:

1. Die archetypische Symbolik bei Trakl ist auf der gegenbildlichen Thematik von Untergangsbefindlichkeit und Verklärung des Menschen aufgebaut.

Einerseits weist diese Symbolik darauf hin, dass die Welt ursprünglich berufen war, ein Paradies zu sein, andererseits wurde eben diese Welt zum Entfremdungsareal des Menschen von Gott. Diese Ambivalenz spiegelt sich in der symbolischen Semantik des „Gartens“ (bzw. der „Stadt“).

Im gewissen Sinne könnte der Dialog im biblisch-christlichen Weltbild als Wiederherstellen der romantischen Tradition verstanden werden, obwohl da ein prinzipieller Unterschied besteht, was sich bei Trakl in der Abwendung von der traditionellen Paradiesvorstellung äußert.

2. Typisch für die Symbolik der Trakl-Dichtung ist die Variabilität der Nominationen, so wird die dominante Nomination „Garten“ durch „Wald“, „Dorf“, „Stoppelfeld“ etc. ersetzt.

3. Zwischen den beiden Teilen des Paares Garten/Stadt besteht eine gewisse Asymmetrie. Der „Garten“ als räumliche Koordinate erscheint häufiger als die „Stadt“.

Salzburg, Innsbruck und Wien sind die häufigsten Repräsentanten der urbanen Wirklichkeit für Trakl, gleichzeitig die Repräsentanten der nächtlich-untergehenden Welt. „Ich hätte nie gedacht“, schreibt er 1912 aus Innsbruck an Buschbeck, „daß ich diese, für sich schon schwere Zeit, in der brutalsten und gemeinsten Stadt würde verleben müssen“. Wien nennt er „Dreckstadt“, Salzburg – „verfluchte Stadt“. (Basil 1965:88)

Die Wahrnehmung der Stadt erfährt eine poetische Transformation in seinen Gedichten:

*Geduckte Hütten, Pfade wirr verstreut,  
In Gärten Durcheinander und Bewegung,  
Bisweilen schwillt Geheul aus dumpfer Regung,  
In einer Kinderschar fliegt rot ein Kleid.*  
„Vorstadt im Föhn“ S.59

Die Asymmetrie ist noch auffallender im zeitlichen Aspekt der Trakl-Lyrik. Das zeitliche Modusssystem wird grundsätzlich durch das Symbolwort „Abend“ präsentiert. Die moderne Welt wird als Abend der Menschheitsgeschichte verstanden, die „vom Schwermut umdüstert“ ist (Heselhaus 1961:3). In den letzten Gedichten wird der „Abend“ durch „Nacht“ ersetzt:

*Stille in nächtigen Zimmern...  
Reglos nachtet das Meer.*  
„In Venedig“ S.165

Wir möchten noch einen Aspekt der Trakl-Dichtung unterstreichen: das sich häufig wiederholende Symbol wird zu einem Motiv, im Prozess dieser Wiederholungen erhält das Motiv symbolische Eigenschaften.

Nach Wolfgang Kayser ist das Motiv eine Situation, die sich wiederholt, typisch und vom menschlichen Standpunkt aus wichtig ist. Davon ausgehend weist das Motiv als Situation auf vor-oder nachherige Ereignisse hin und es verfügt über eine bewegende Kraft, die entstandenen Spannungen aufzuheben (Kayser 1973:60). Somit ist es im poetischen Kontext unmittelbar mit dem kognitiven Kenntnissystem des Dichters verknüpft.

Nach der Auffassung von M. Schwarz-Friesel sind die Symbole in der poetischen Sprache jene emotionsbezeichnenden sprachlichen Ausdrücke, deren deskriptiver Wert in der Referenz auf außersprachliche Zustände liegt. (Schwarz-Friesel 2007:144)

Die oben erwähnten Symbole, in denen die Weltanschauung Trakls zum Ausdruck kommt, die das Sehnen nach christlicher Reinheit und dem idyllischen Zustand zeigen, könnten wir kraft ihrer emotionalen Intensität als „motivbildende Symbole“ bezeichnen.

Dabei beziehen wir uns auf die grundlegenden Auffassungen in der Emotionsforschung von M. Schwarz-Friesel, dass Emotion und Kognition wechselseitige Interaktionen aufweisen, dass sie einander gegenseitig determinieren, auf gemeinsamen Prinzipien basieren und nicht strikt zu trennen sind. (Schwarz-Friesel 2007:119)

## **Fazit**

Wir haben versucht zu zeigen, wie wichtig in Trakls Dichtung der gegenseitige Zusammenhang zwischen Weltanschauung und Dichtung ist. Diese Weltanschauung stellt einen von inneren Gegensätzen geprägten Komplex dar, der sich in der dynamisch-dramatischen Beziehung zwischen den individuell-emotionalen und epochalen Dimensionen seiner Dichtung widerspiegelt. Im Rahmen dieser Struktur haben wir eine Typologie von transzyklischen Symbolen konstruiert. Die Symbole - Vogelflug und Glockenspiel drücken Trakls Sehnen nach der christlichen Reinheit und dem idyllischen Zustand der Welt aus. Die symbolische Dreieinigkeit Garten, Stadt, Abend kann man als einen mit dem Christentum verbundenen archetypischen Komplex charakterisieren. Die intensive Wiederholbarkeit und spezifische Emotionalität dieser Symbole bringen neben der geistigen Stimmung der Epoche die dichterische Eigenartigkeit Trakls zum Ausdruck.

## Literaturverzeichnis

- Averinzev, Sergej 1991:*Paradies*, In:*Mythologisches Wörterbuch*,Moskau: Sowjetskaja Enziklopedia (in russischer Sprache)
- Basil, Otto 1965: *Georg Trakl in Selbsterzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg: Rowohlts Bildmonographien
- Burdorf, Dieter 1977: *Einführung in die Gedichtanalyse*, Stuttgart Weimar: Verlag J. B. Metzler
- Heselhaus, Clemens 1961: *Die deutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts. In: Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts* Bd.1. Heidelberg
- Kayser, Wolfgang 1973: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern und München:A. Francke Verlag
- Michailov,Alexsander 1988:*Der goldene Schnitt*,Moskau:Raduga (in russischer Sprache).
- Nemedi, Lajos 1988: *Georg Trakl. In: Österreichische Literatur*, Berlin: Volk und Wissen
- Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag

## Quelle

Trakl, Georg 1962: *Die Dichtungen*, Salzburg: Otto Müller Verlag

*Anschrift der Verfasserin*

Mariam Baramidze

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi

Dozentin der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Tbilissi 0179

E-Mail: [Mariambaramidze@yahoo.com](mailto:Mariambaramidze@yahoo.com)

## **Zwischen Euphorie und Depression** **Emotionen im Ersten Philippston Walthers von der Vogelweide**

*Helmut Brall-Tuchel, Düsseldorf*

Emotionen werden gemeinhin als Anzeichen einer persönlichen, ja individuellen Betroffenheit wahrgenommen. Doch scheint dies keine anthropologische Konstante, sondern das vorläufige Ergebnis einer langen und wechselvollen kulturhistorischen Entwicklung zu sein. Die Brutstätte emotionaler Regungen wanderte offenbar von den göttlichen Mächten über die Außenwelt allmählich in den menschlichen Innenraum hinein, wo sie eine neue, subjektiv geprägte Heimat erhielt.<sup>1</sup> Emotionale Äußerungen lassen sich demzufolge als subjektive Reaktionen auffassen, die Rückschlüsse auf die affizierte Person, ihre Einstellungen und Befindlichkeiten erlauben.

Mittelalterliche volkssprachliche Literaten sind zum Leidwesen ihrer neuzeitlichen Leser bekanntlich höchst zurückhaltend mit der Preisgabe ihrer persönlichen Lebensumstände und so gut wie schweigsam hinsichtlich ihrer subjektiven Befindlichkeiten und Emotionen. Diese Lücke soll, jedenfalls zum Teil, auf dem Weg der kulturhistorischen Emotionsforschung kompensiert werden, die uns Einblicke in die Gefühlswelten vergangener Epochen zu geben verspricht.<sup>2</sup> Darum ist es alles andere als Zufall, dass die besonders affektbetonten Passagen in den Texten des bedeutendsten hochmittelalterlichen Lyrikers Walther von der Vogelweide (ca. 1170-1230) schon seit den Anfängen der akademischen Forschungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts in herausragendem Maße als Material auch für weit reichende biographische Aussagen herangezogen worden sind.

Trotz aller Vorsicht gegenüber einer Identifizierung von lyrischem Ich oder literarisch inszenierten Ich-Rollen mit der historischen Person und den konkreten Lebenserfahrungen des Dichters, wie sie vor allem in der jüngeren Walther-Forschung an den Tag gelegt wird: Die emotional gefärbten „Selbstaussagen“ des Sprechers üben auf viele Interpreten nach wie vor große Verführungskraft aus. Denn Kategorien wie Person und Autor-Ich sind, wie etwa Michel Foucault gezeigt hat,<sup>3</sup> für den neuzeitlichen Leser gewohnte, bewährte und unverzichtbare Beglaubigungsinstanzen. Dies muss für das Mittelalter, wie man in der Mediävistik gern eingeräumt hat, nicht immer der Fall sein. Heldendichtung, geistliche Dichtungen, Gebrauchstexte und Lehr- und Schulwerke fanden den Weg in die schriftliche Aufzeichnungsform, ohne auf schriftliterarische Autorisation und die Figur des Autors angewiesen zu sein. Anders verhält es sich mit der Spruchdichtung, dem Minnesang und auch mit der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Hier werden die Instanz und die

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Einleitung des Bandes von Claudia Benthien, Anne Fleig, Ingrid Kasten (Hgg.), *Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle*, Köln, Weimar, Wien 2000. „Gefühle werden nun als das Eigentlichste und zugleich Subjektivste eines Menschen verstanden – ein Gedanke, der sich bis heute weitgehend gehalten hat.“ S. 12.

<sup>2</sup> Vgl. dazu den forschungskritischen Aufsatz von Rüdiger Schnell, *Erzähler – Protagonist – Rezipient im Mittelalter, oder: Was ist der Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Emotionsforschung?* In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 33 (2008), S. 1-51 mit reichen Literaturangaben und ders., *Emotionsdarstellungen im Mittelalter. Aspekte und Probleme der Referentialität*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2008), S. 79-102.

<sup>3</sup> Michel Foucault: „Was ist ein Autor?“, in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 2003, S. 234-270. Vgl. auch ders.: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt a. M. 1977, S. 19 f. Die neuere Diskussion um die Autorinstanz ist gut dokumentiert in dem Band von Fotis Jannidis u. a. (Hgg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000.

Bedeutung des Autors für das Werk sowohl durch textinterne als auch durch viele textexterne Sachverhalte wie Überlieferung, Autorenbilder, Nachrufe, Dichterkataloge, Mäzene, Gönner, Literatenfehden und Rezeptionszeugnisse gestützt und profiliert.<sup>41</sup>

Um nun dem Dilemma zu entgehen, entweder vielen Vorstellungen der älteren Walther-Forschung unkritisch zu folgen oder den Autor mit den neueren Theorien für „tot“ erklären zu müssen, wähle ich für die folgende Interpretation einiger Sprüche Walthers von der Vogelweide bewusst einen methodischen Ansatz, der auf die Korrelation von Autor und Biographie weitgehend verzichtet und sich von den Textfunktionen und ihren kommunikativen Wirkabsichten leiten lässt.

Ich möchte nun bei den poetischen Interventionen Walthers mit zeitgeschichtlichem Bezug zu zeigen versuchen, dass affektive Sprechakte und die literarische Inszenierung von Emotionen in der Regel auf kollektive Stimmungslagen rekurren bzw. diese generieren, verstärken und publizieren. Emotionen wären dann vielmehr als Ausdruck von Gruppenmeinungen und Parteistandpunkten zu verstehen denn als individuelle Kommentare eines distanzierten Beobachters zum politischen Zeitgeschehen.<sup>52</sup> „Gefühlte“ Wahrheit und politisch-gesellschaftliche Meinungsbildung, Emotion und Wahrnehmung der äußeren Welt stehen in der ersten politischen Zeitdichtung deutscher Sprache in einem engen Verhältnis zueinander.<sup>63</sup>

Die Kommunikation, die die politische Spruchdichtung Walthers aufgreift, pointiert und veröffentlicht, hat ihren gesellschaftlichen Ort im Machtgefüge der hochmittelalterlichen Herrschaftsträger, also im Umkreis des Reiches und im personalen Umfeld von Fürsten, Bischöfen, Königen und Kaisern. Walthers poetische Rede entwickelt dabei viele Ausprägungen von repräsentativen Sprecherrollen und kennt erhebliche Abstufungen in den Wahrnehmungsdistanzen. Der Blick auf die Gesellschaft, auf den Zustand des Reiches oder des Hofes, auf das Ansehen von Menschen und Berufsgruppen, auf Ereignisse und Missstände jeder Art wird durch die Einbeziehung von Emotionen und Wahrnehmungen dynamisiert. Die Annäherung an den jeweiligen Focus, durch den Ereignisse oder Vorgänge wahrgenommen werden, besonders die sie tragenden und begleitenden Emotionen,

---

<sup>4</sup> Vgl. dazu die mediävistischen Beiträge in den Bänden von Walther Haug u. a. (Hgg.): *Autorentypen*, Tübingen 1991 (=Fortuna vitrea 6), und Felix Philipp Ingold u. a. (Hgg.): *Fragen nach dem Autor. Positionen und Perspektiven*, Konstanz 1992. Speziell zur Diskussion über den Autor im Bereich der mhd. Lyrik Helmut Tervooren: *Die Frage nach dem Autor. Authentizitätsprobleme in mittelhochdeutscher Lyrik*, in: Rüdiger Krohn, Wulf-Otto Dreeßen (Hgg.): *„Dâ hoeret ouch geloube zuo“*. Überlieferungs- und Echtheitsfragen zum Minnesang. Beiträge zum Festcolloquium für Günther Schweikle, Stuttgart, Leipzig 1995, S. 195-204. Weitere Literatur auch zu Walther bei Helmut Tervooren, ebd., S. 197, Anm. 7. Seiner Meinung nach fordern poetische Texte schon des 12. und 13. Jahrhunderts die Instanz des Autors als Merkmal eines Diskurses, der sich von den objektiven, nichthöfischen Erzählformen abhebt. Den Vorgang der Vertextung des Autors in der mhd. Lyrik untersucht Thomas Bein: *„Mit fremden Pegasusen pflügen“*. Untersuchungen zu Authentizitätsproblemen in der mittelhochdeutschen Lyrik und Lyrikphilologie, Berlin 1998, S. 124 ff.

<sup>5</sup> Zum mittelalterlichen Kommunikationsstil allgemein und besonders zur Bedeutung ritueller und nonverbaler Kommunikation vgl. Gerd Althoff: *Empörung, Tränen, Zerknirschung. Emotionen in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters*, in: ders., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*, Darmstadt 1997, S. 258-281 und ders., *Gefühle in der öffentlichen Kommunikation des Mittelalters*, in: Claudia Benthien u. a. [siehe Anm. 1], S. 82-99.

<sup>6</sup> In dieser Hinsicht ergeben sich erstaunlich viele atmosphärische Übereinstimmungen mit den politischen Partien der vorhöfischen Dichtung, etwa den Beratungsszenen im Rolandslied des Pfaffen Konrad. Vgl. dazu Marianne Ott-Meimberg: *Kreuzzugsepos oder Staatsroman? Strukturen adeliger Heilsversicherung im deutschen ‚Rolandslied‘*, (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, Bd. 70), München 1980, S. 116 ff.

erlauben m. E. Rückschlüsse auf die vielfältigen publizistischen und informellen Diskurse, in die Walthers Spruchdichtung eingebunden ist und an denen sie teilnimmt. Dies zeigt schon die Affinität der Spruchdichtung zu einem vornehmlich mündlichen und theatralischen Verlautbarungsstil.<sup>71</sup> Walthers Spruchdichtung spielt virtuos das Repertoire der hier herrschenden Redegesten aus, die allesamt – und häufig in dialektischer Spannung – auf öffentliche Wirkung abzielen: Preisen und Schelten, Bitten und Danken, Klagen und Fordern, Ermahnen und Bekennen, Raten und Berichten, Prophezeien und Erinnern.

## 1. Depression und Höhenflug der Höflinge (Erster Philippston L 19,29)

Polemiker, wie es politische Dichter nicht selten sind, pflegen die Kunst, in Gegensätzen zu denken. Besonders markante Beispiele dafür finden sich im so genannten Ersten Philippston, Walthers von der Vogelweide, der chronologisch an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert anzusetzen ist.<sup>82</sup> Im ersten von drei der nachfolgend untersuchten Sprüche wird der Gefühle gedacht, die der Tod eines Reichsfürsten ausgelöst hat:

*Dô Friderîch ûz Osterrîch alsô gewarp  
daz er an der sêle genas und im der lîp erstarp,  
dô fuort er mînen krenechen trit in die erde,  
dô gienc ich slîchent als ein pfawe, swar ich gie,  
daz houbet hanht ich nider unz ûf mîne knie,  
nû riht ich ez ûf nâch vollem werde:  
ich bin wol ze fiure komen,  
mich hât daz rîche und ouch diu krône an sich genommen.  
wol ûf, swer tanzen welle nâch der gîgen!  
mir ist mîner swaere buoz,  
erste will ich eben setzten mînen fuoz  
und wider in ein hôchgemüete stîgen.*<sup>93</sup>

Als Friedrich aus Österreich es so erreichte, / dass seine Seele errettet wurde und sein Leib dahinging, / da führte er meinen Kranichtritt in die Erde. / Ich schlich da umher wie ein Pfau, wo immer ich ging, / das Haupt hing mir bis zu den Knien hinab, / jetzt richte ich es wieder zu voller Höhe auf: / Ich bin gut aufgenommen worden, / Reich und Krone haben mich zu sich geholt, / auf geht's, wer immer nach der Geige tanzen will! / Meine Beschweris ist dahin. / Erst will ich festen Boden unter meinen Füßen spüren, / dann wieder zur Hochstimmung aufsteigen.

Friedrich I., Herzog von Österreich, war 1198 während seiner Rückkehr von einer Pilgerreise ins Heilige Land gestorben. In der so genannten Hofwechselstrophe Walthers

<sup>7</sup> Dazu Jean-Claude Schmitt: Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter, Stuttgart 1992 (Paris 1990), bes. S. 197 ff.

<sup>8</sup> Einen Überblick über die einzelnen Sangsprüche Walthers vermittelt Ulrich Müller in dem Gemeinschaftswerk von Horst Brunner u. a.: Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung, München 1996, hier S. 150 ff.

<sup>9</sup> Zitate nach der Ausgabe: Walther von der Vogelweide. Werke. Gesamtausgabe, Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch, hg., übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle, 3., verb. und erw. Aufl., hg. von Ricarda Bauschke-Hartung, Stuttgart 2009. Zu vergleichen ist die Ausgabe: Walther von der Vogelweide. Leich, Lieder, Sangsprüche, 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner, hg. von Christoph Cormeau, Berlin, New York 1996.



kommen aber nicht die Gefühle zur Sprache, die der Tod des Herrschers beim **Dichter** ausgelöst hat. Vielmehr vernehmen wir die Klage eines **Höflings**, der vom Tode seines Herrn tief betroffen, sich zunächst im Rahmen der offiziellen Nachrufrhetorik artikuliert (*Dô Friderich ûz Œesterrîch alsô gewarp, / daz er an der sêle genas und im der lîp erstarp*).

Doch mit der nach diesen Eingangswersen zu erwartenden Totenklage nimmt es eine überraschende Wende. Anstelle einer *laudatio funebris*, welche die Bedeutung des Verstorbenen, seine Taten, Leistungen und Tugenden, würdigte, tritt das Leib-Seele-Thema und – darauf aufbauend – die Beziehung des Lebenden zum Verstorbenen in den Vordergrund.

Von der Bürde des Leibes befreit, vom irdischen Dasein erlöst, bleibt der verstorbene Herrscher gleichwohl Souverän im Leben seines Getreuen. Sichtbares Zeichen dieser über den Tod hinaus wirkenden Macht ist der von Trauer gebeugte irdische Leib des Klagenden. Stellvertretend für den Hof, für die Familiaren und Gefolgsleute, theatralisiert das Ego des Spruches die emotionale Wirkung des Herrschertodes auf die Lebenden: Der Herrscher nimmt den untrennbar mit seinem irdischen Dasein verknüpften Habitus des Höflings mit sich in die Erde. Das insinuiert, dass der Getreue sich als Organ des königlichen Körpers fühlt, das ihm in einem Akt ritueller Leichenmimesis bis ins Grab hinein ergeben folgt. Poetisch eingefangen wird die unverbrüchliche Gefolgschaft des Getreuen bis ins Grab hinein im Bild des Kranichschrittes:

*dô fuort er mînen krenechen trit in die erde.* (L 19,31)

Natürlich hat der Kranich in seinen naturhaften Anlagen und in seinen allegorischen Dimensionen ebenso wie der kontrastiv herangezogene Pfau die germanistische Forschung intensiv beschäftigt.<sup>10</sup> Das Verständnis und auch der Hintersinn des Textes hängen entscheidend von dem Bedeutungsspektrum ab, das diesen Tieren in naturkundlicher und symbolischer Hinsicht beizumessen ist.

Die Vögel und ihr Gang kommentieren, illustrieren und symbolisieren den seelischen Gesamtzustand des „lyrischen Erzählers“ – vor und nach dem Tod des Herrschers. Blickt man zum Vergleich auf die Tierbilder in den Bordüren des Teppichs von Bayeux, drängt sich einerseits die Vorstellung auf, dass die Taten von Herrschern eine unmittelbare Wirkung bis hinein in die umgebende Natur zeitigen.<sup>11</sup> Andererseits antwortet die Umwelt auf das Kraftzentrum Herrscher mit Reaktionen und Emotionen, die nach bildhafter Ausdrucksweise streben. Diesen Prozess beschreibt und bebildert unser Text im Spiegel

---

<sup>10</sup> Stephen L. Wailes: The Crane, the Peacock, and the reading of Walter von der Vogelweide 19,29, in: *Modern Language Notes* 88 (1973), S. 947-956. Peter Wapnewski: Literatur im Kranichschritt und Pfauengang. Zu Walther von der Vogelweide 19,29 ff., in: *Literatur in der Demokratie. Festschrift für Walter Jens*, hg. von Wilfried Barner u. a., München 1983, S. 258-269. Ursula Liebertz-Grün: Rhetorische Tradition und künstlerische Individualität. Neue Einblicke in L 19,29 und L 17,11, in: *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Leben und Werk*, hg. von Hans-Dieter Mück, Stuttgart 1989, S. 281-297, und Walter Röll: *Den phawen ofte hat überstigen des kraniches vluc*. Zu L 19,29 ff., in: ebd., S. 379-390. Eleni Papadopoulou: *Walther von der Vogelweide und die Hofwechselstrophe*, Norderstedt 2006 (Books on Demand).

<sup>11</sup> Wolfgang Grape: *Der Teppich von Bayeux. Triumphdenkmal der Normannen*, München, New York 1994, S. 41 ff., mit Verweis auf J. B. McNulty: *The Narrative Art of the Bayeux Tapestry Master*, New York 1983, der entschiedener als Grape die Kommentierungsfunktion der Tiere für das dargestellte Hauptgeschehen betont.

einer repräsentativ klagenden Einzelfigur.

Sehen wir uns die gewählten Tiervergleiche im Lichte der Forschung noch einmal näher an: Während der Kranich stolz und gemessen schreitet, als Durchzügler auch das Bild des Fahrenden und Reisenden evoziert, schleicht der Pfau am Boden herum und ist so gut wie flugunfähig. Tertium comparationis zwischen den beiden Vögeln ist bei Walther deren Position im Umfeld von Herrscher und Hof. Hier sind Kranich und Pfau Bilder für den Hofmann, den stolzen und schreitenden und den gedrückten, aber prächtigen. Beide Vögel sind aber in naturkundlicher Tradition ambivalent besetzt, der Kranich gilt als überlegener Formationsflieger (wie eine glänzende Schar von Rittern – vermerkt Konrad von Megenberg in seinem „Buch der Natur“ über den Kranich),<sup>12</sup> sodann als disziplinierter Wächter, umsichtiger Beschützer, gewaltiger Kämpfer, wenngleich er leicht zu fangen sei. Aber schon bei Phaedrus<sup>132</sup> und später dann bei Martin Luther<sup>143</sup> figuriert der Kranich pikanterweise auch als Exempel dafür, dass keinen Lohn erwarten darf, wer einem bösen Herrn dient.

Ähnlich Gegensätzliches gilt für den Pfau. Er erfuhr vielfältige geistliche Deutungen, die ihn als Bewohner des Paradieses und Sinnbild der unsterblichen Seele, aber eben auch als Symbol für Hochmut und Eitelkeit auswies. *Der pfâwe diebes sliche hât, / tiuvels stimme und engels wât*, dichtete Freidank<sup>154</sup> um 1229. Besonders aufschlussreich in unserem Zusammenhang ist aber, dass der Pfau bei Konrad von Megenberg mit den „frommen Prälaten“ in Verbindung gesetzt wird. Ich referiere einige der von ihm aufgezählten Analogien: Der mit Augen besetzte Schwanz des Pfaus, das sind in Konrads Auslegung die untergeordneten Priester, die als Augen des Prälaten oder Bischofs fungieren und alles sehen, was dieser nicht selbst mit eigenen Augen wahrnimmt. Mit Hilfe dieser Aufpasser sowie den anderen Eigenschaften des Pfauenkörpers sollen alle begangenen Übeltaten erkannt, bestraft und vertrieben werden. Es gilt, „das Böse und das Gute [zu] erforschen und zu errichten.“<sup>165</sup> „Der Pfau, das ist der Bischof“, heißt es am Schluss der Auslegung gleich mehrfach. Seine Füße verweisen wegen ihrer Hässlichkeit auf die schlechten Ratgeber des Bischofs. Diese überaus geschlossene Auslegung Konrads von Megenberg deutet darauf hin, dass dieser spezielle Bildsinn und eine solche „berufsständische“ Allegorese des Pfaus gerade in klerikalen Hofkreisen nicht unbekannt gewesen sein dürfte. Ich ziehe ein erstes Fazit. Hinter dem Bild des Kranichs verbirgt sich demnach der Typus des Militärs oder Ritters, hinter dem des Pfaus der höfische Kleriker, Prälat oder Bischof. Die beiden führenden Berufsgruppen, auf die sich mittelalterliche Herrschaftspraxis stützte, könnten sich in Walthers Spruch also in ihren „Wappentieren“ sowie in den ihnen nachgesagten guten wie schlechten Eigenschaften dargestellt finden.

Walthers so genannte Hofwechselstrophe wäre dann weit entfernt davon, nur den per-

---

<sup>12</sup> Robert Luff, Georg Steer (Hgg.): Konrad von Megenberg. Das >Buch der Natur<. Bd. II, Kritischer Text nach den Handschriften, Tübingen 2003, S. 217-219, hier S. 218.

<sup>13</sup> „Wer Lohn für Dienste von den Bösen fordert, / Fehlt doppelt: erst, dass er Unwürd'gen half, / Dann, weil er kaum ungestraft davonkommt.“ Der Wolf und der Kranich, in: Fabeln aus drei Jahrtausenden. Auswahl und

<sup>14</sup> Siehe ebd., S. 82.

<sup>15</sup> Heinrich E. Bezenberger: Fridankes Bescheidenheit. Neudruck der Ausgabe Halle 1872, Aalen 1962, S. 142,13 f., vgl. auch S. 434 zur Stelle. Übersetzung: Der Pfau hat den Gang eines Diebes, die Stimme des Teufels und ein engelgleiches Gewand.

<sup>16</sup> Konrad von Megenberg [siehe Anm. 12], S. 239-241. Eine Übertragung ins Neuhochdeutsche findet sich bei Gerhard E. Sollbach, Konrad von Megenberg, Buch der Natur, Frankfurt a. M. 1990, hier S. 85 ff.

sönlichen Erfahrungen und Gefühlen des (vom politischen Rang eher peripheren) Sängers Ausdruck zu verleihen. Vielmehr vermittelt der Spruch eine Momentaufnahme<sup>17</sup> vom Selbstverständnis, der Stimmung, den Wünschen und Hoffnungen, die im Jahr 1198 in den Gruppen der Militärs und der Kleriker im Hinblick auf die Formierung eines neuen Herrschaftsapparates am Hofe Philipps gehegt worden sein mögen. Mit dem vom Typus des Hofmannes erfahrenen und dargestellten Wechsel (*Dô – nû*) werden sowohl der Eintritt in ein neues Zeitalter gefeiert als auch die Ansprüche, Ambitionen und Privilegien präsentiert, die in diesen Kreisen mit dem Ausbau der Macht und mit der Aufnahme am Hof verbunden wurden. Es sind dies der Wunsch nach einem erhobenen Haupt, d. h. nach einem gebührenden Platz in der gesellschaftlichen Rangordnung, und der nach einer entsprechenden Versorgung, d. h. einem bevorzugten Platz in der näheren Umgebung des Herrschers. Der Vers

*wol ûf, swer tanzen welle nâch der gîgen!* (L 19,38)

ist wohl nicht nur eine Aufforderung zum Freudentanz, sondern signalisiert die unbedingte Bereitschaft, nach der (neuen) Geige zu tanzen oder aber auch: diese Geige selber zu spielen, um andere danach tanzen zu lassen. Das Streben nach Größe und Bedeutung formuliert der zentrale Vers:

*nû riht ich ez (sc. das Haupt) ûf nâch vollem werde.* (L 19,34)

Die Aufwärtsbewegung des Kopfes von den Knien (die gebückte Haltung kann als eine der Niedergeschlagenheit, aber auch der Unterwerfung gedeutet werden) zu voller Größe, das Aufrichten des ganzen Körpers, wenn der Boden unter den Füßen wieder sicher geworden ist (so deute ich den Vers 11: *êrste wil ich eben setzen mînen fuoz*) antizipiert und begleitet das innere Erheben des Subjekts *in ein hôhgemüete*, in eine gehobene Gesamtstimmung. Emotionale Tiefen und Höhen werden durch die entsprechenden Körperhaltungen und den ihnen zugeordneten Gang der allegorisch zu verstehenden Tiere sichtbar gemacht. Wir haben es mit einer Art körperlich-emotionaler Ausdrucksbewegung der Sprecherfigur um die zentrale Figur des (verstorbenen alten und erhofften neuen) Herrschers zu tun. Das Ich des Liedes präsentiert diesen „Tanz“ stellvertretend für die Gruppe oder jenen kleinen Kreis von Klerikern, Notaren, Diplomaten und Militärs, dessen Wohl und Wehe von den dynastischen und machtpolitischen Wechselfällen in außerordentlichem Maße abhängig war. Historisch betrachtet, könnte dieser Spruch die Situation der politischen Akteure ins Bild setzen, die sich einen Wechsel vom Herzogtum ins Reich versprochen haben und 1198 im Gefolge Herzog Leopolds VI. am Stauferhof vorstellig wurden. Eine „Beförderung“ im Sinne der Aufnahme in den Reichsdienst muss in diesen Kreisen höchst erstrebenswert erschienen sein.<sup>182</sup>

## **2. Eine Krönungshymne der Parteigänger Philipps (Erster Philippston L 18,29)**

Kurz gestreift werden soll hier auch der Kronenspruch Walthers (L 18,29), den man als Krönungshymne der Parteigänger des jungen Staufers zu verstehen hat.<sup>193</sup>

*Diu krône ist elter danne der künec Philippes sî.  
dâ mugent ir alle schouwen wol ein wunder bî,  
wie si ime der smit sô ebene habet gemachet,*

<sup>17</sup> Nicht die biographische Sachhaltigkeit, sondern die Aktualität und Momentaneität solcher hochgespannten Erwartungen würde auch die schmale Überlieferungsbasis dieses Spruchs plausibel machen.

<sup>18</sup> Zum Weggang Walthers aus dem Herzogtum Österreich vgl. Horst Brunner u. a. [siehe Anm. 8], S. 151 f.

<sup>19</sup> Zusammenfassend dazu der Kommentar in der Ausgabe von Günther Schweikle [wie Anm. 9], S. 349 f.

*sîn keiserlîchez houbet zîmt ir alsô wol,  
daz si ze rehte nieman guoter scheiden sol,  
ir dewederz dâ daz ander niht enswachet.  
    si lachtent beide ein ander an,  
    daz edel gesteine wider den jungen sîezen man.  
    die ougenweide sehent die fürsten gerne.  
    swer nû des rîches irre gê,  
    der schouwe, wem der weise ob sîme nackte stê,  
    der stein ist aller fürsten leitesterne.*

Die Krone ist viel älter als es König Philipp ist. / Daran könnt ihr alle wohl ein Wunder erblicken / wie genau der Goldschmied sie ihm angepasst hat. / Sein kaiserliches Haupt steht ihr so ausnehmend gut, / dass sie von Rechtswegen kein redlicher Mensch trennen soll. / Keins von beiden schmälert irgendwie den Wert des anderen. / Sie strahlen beide einander an, / das edle Geschmeide und der junge wundervolle Mann. / An diesem Anblick weiden sich die Fürsten gerne. / Wer immer jetzt hinsichtlich der Reichsgewalt in die Irre geht, / der sehe doch, wer den „Waisen“ [ein Edelstein auf der Nackenplatte der Reichskrone mit mythischer Herkunft] über seinem Nacken trägt, / dieser Stein ist für alle Fürsten der Leitstern.

Der Spruch liefert eine Argumentationskette, die vom historisch Faktischen (dem Alter der Krone, der Jugend des Herrschers) zum überalltäglichen Wunderbaren (der Passform der Krone als dem Zeichen der Idoneität ihres Trägers) führt. An dem Wunder der perfekten Passform können alle ablesen, dass Krone und Person, das Reich und dieser Herrscher, füreinander bestimmt sind. Die Funktion dieses Spruchs war es, in der Situation der Doppelwahl zweier Könige die Legitimität des staufischen Trägers von Herrschaft und Krone zu bekräftigen.<sup>201</sup>

In unserem Zusammenhang ist es vor allem von Bedeutung, wie diese Argumentationskette ins Bild umgesetzt wird. Hier sind die Verse 7-9 zu betrachten:

*si lachtent beide ein ander an,  
daz edel gesteine wider den jungen sîezen man.  
die ougenweide sehent die fürsten gerne.*

Es ist ein Liebesblick, ein höchst intimes Gefühl der Freude und des Einander-Erkennens und Anerkennens, der zwischen den Edelsteinen der Krone und dem charismatischen jungen Mann ausgetauscht wird. Die Bindung zwischen alter Krone und jungem Herrscher ist eben auch innerlich fundamentiert. Die Kräfte der Edelsteine vereinigen sich mit dem Strahlen des lachenden Antlitzes. Sie sehen und fühlen einander als gleichwertig und füreinander bestimmt. Das Liebesband, das in dieser Szene vor den Augen der Fürsten geknüpft wird, steht im Handlungskontext einer Krönungszeremonie oder Festkrönung.

<sup>20</sup> Vgl. hierzu Achim Masser: Zu Walthers Propagandastrophen im Ersten Philippston (L 18,29 und 19,5), in: Studien zur deutschen Sprache und Literatur des Mittelalters. Festschrift für Hugo Moser, hg. von Werner Besch u. a., Berlin 1974, S. 49-59, Hubert Herkommer: Der Weise, *aller fürsten leitesterne*. Ein Beispiel mittelalterlicher Bedeutungslehre aus dem Bereich der Staatssymbolik, zugleich ein Beitrag zur Nachwirkung des Orients in der Literatur des Mittelalters, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 50 (1976), S. 44-59, Joachim Bumke: Walter von der Vogelweide: *Diu krône ist elter danne der künec Philippes sî*, in: Geschichte und Gedicht. Texte und Interpretationen, hg. von Walter Hinck, Frankfurt a. M. 1979, S. 19-24, und ders.: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150-1300, München 1979, S. 341 f.

Der rituelle äußere Akt wird in eine lebendige Beziehung transponiert und mit emotionaler Energie aufgeladen. Bei der Krönung manifestiert sich die Liebe der Krone zu ihrem Träger wie die des Trägers zu ihr – etwa so, als wenn im formellen Akt der Trauung noch das Gefühl der ersten Liebe für alle Nahestehenden gegenwärtig und sichtbar wäre. Ein solcher Bund ist für diejenigen, die königliche Gefühle wahr- und in sich aufnehmen können, erhebend und verpflichtend. Das betrifft hier in erster Linie die exklusive Gruppe der staufertreuen Fürsten und ihrer Gefolgsleute. Diese Augenzeugen eint und bestärkt der Blick auf diese „Augenweide“ – alle Zweifler und Ferngebliebenen werden als Wahrnehmungsgemeinschaft zweiter Ordnung auf den Waisen, den Edelstein auf der Nackenplatte der deutschen Kaiserkrone, verwiesen. An ihm können sie in gehörigem Abstand Orientierung am Königtum finden und den ihnen zugewiesenen hinteren Platz in der politischen Rangordnung einnehmen.

Der Kronenspruch Walthers bedient sich auf virtuose Weise des Zusammenspiels von Emotionen und Wahrnehmung. Im Aufgesang ist das Wunder der perfekten Passform der Krone für alle Anwesenden das sichtbare Zeugnis der Legitimität ihres Trägers. Im Abgesang werden Emotionen und Wahrnehmungen hierarchisch aufgefächert:

1. Krone und Philipp lachen sich in Liebe an und erkennen einander als zugehörig.
2. Die der Krönung beiwohnenden Fürsten sehen diesen Liebesbund als Bestätigung und Beglaubigung ihrer (richtigen) Wahl.
3. Alle von diesen emotionalen Wahrnehmungsquellen Ausgeschlossenen werden auf die (magische) Kraft der Zeichen verwiesen.

Daraus lässt sich entnehmen: Der intensive emotionale Austausch zwischen Krone und Herrscher verleiht dem politischen Legitimationsschauspiel vitale Kraft. Die persönliche Anwesenheit beim Geschehen, die Exklusivität ihrer Augenzeugenschaft, eint und bestätigt die Anhänger des Staufers in ihrer politischen Ausrichtung. Herrschaftszeichen wie der „Waise“ hingegen dienen als Zeichen für jene Zweifler, die dem inneren Zirkel und dessen privilegierter Wahrnehmung fern stehen.

### **3. Sakrale Kälte auf der Magdeburger Weihnacht 1199 (Erster Philippston L 19,5)**

Unmittelbar im historischen Zusammenhang mit dem Kronenspruch steht Walthers Strophe zur Magdeburger Weihnacht.

*Ez gienc eins tages, als unser hêrre wart geborn  
von einer maget, die er im zu muoter hât erkorn,  
ze Megdeburg der küninc Philippes schône.  
dâ gienc eins keisers bruoder und eins keisers kint  
in einer wât, swie doch die namen drîge sint,  
er truoc des rîches zepter und die krône.  
er trat vil lîse, im was niht gâch,  
im sleich ein hochgeborniu küniginne nâch,  
rose âne dorn, ein tûbe sunder gallen,  
diu zuht was niener anderswâ,  
die Düringen und die Sahsen dienten alsô dâ,  
daz ez den wîsen muoste wol gevallen.*

Es schritt am Tag, als unser Herr geboren wurde / von einer Jungfrau, die er sich zur Mutter auserwählt hatte, / zu Magdeburg Philipp, der König. / Da schritt der Bruder eines Kaisers und eines Kaisers Kind / in einem einzigen Gewand, / obwohl dies doch dreierlei Ämter sind, / er trug des Reiches Zepter und die Krone. / Er schritt sehr bedächtig, ohne

Eile einher, / ihm hinterher glitt sanft eine hochwohlgeborene Königin, / Rose ohne Dorn, Taube ohne Galle, / solche Perfektion gab es sonst nirgends, / die Thüringer und Sachsen waren da so dienstbeflissen, / dass es den Weisen außerordentlich gefallen musste.

Die Festkrönung des Staufers im Dom zu Magdeburg am Weihnachtstag 1199 sollte ein weiteres, ins ganze Reich ausstrahlendes Zeichen für die Unangefochtenheit des staufischen Herrschers und die Legitimität seines Kaisertums setzen. Über dieses Ereignis sind wir auch aus historischen Quellen ungewöhnlich gut unterrichtet. Die Halberstädter Bischofschronik würdigt dieses „Staatsereignis“ in Sachsen mit einem ausführlichen Bericht.<sup>21</sup> Der Chronist hebt die Pracht des kaiserlichen Einzuges hervor, preist die königlichen Gewänder, die kaiserliche Krone und den Schmuck der byzantinischen Gemahlin Philipps, der Kaiserin Erina. Ganz ähnlich wie im Kronenspruch werden die Personengruppen genannt, die dem hintereinander schreitenden kaiserlichen Paar zugeordnet werden. Die Großen der Region bilden die festliche Entourage für das zur Krönung schreitende kaiserliche Paar, Bischöfe im vollen Ornat flankieren die Gruppen der hohen Damen und mächtigen Herren. Zentrales Motiv neben den hochgestellten Personen in zeremonieller Ordnung ist in der Darstellung des Chronisten eindeutig der Jubel der Menge, die freudige Stimmung und emotionale Begleitung der Zeremonie durch das ganze Volk. Sie läßt die Wirkung und Ausstrahlung, die von den Akteuren ausgeht, mit emotionalen Energien auf. Die Halberstädter Chronik legt gerade darauf großen Wert. Alle hochrangigen Teilnehmer, so der Chronist, „und das versammelte Volk jeglichen Standes brannten vor Eifer, dem König zu huldigen und bei einem so großen Fest aufzuwarten. Alle, die dort waren, in unermesslicher Zahl, freuten sich von Herzen, frohlockten innerlich, klatschten Beifall, jubelten laut, waren unermüdlich tätig und fanden alle gleichermaßen Gefallen an dem Fest, das sie bis zum Ende mit ehrerbietigem Jubel begleiteten“.<sup>22</sup>

Legt man nun Walthers Spruch zur Magdeburger Weihnacht auf diese Schilderung, fällt als poetische Strategie Walthers natürlich die Sakralisierung des Kaiserpaares ins Auge. Die Parallelisierung von Christus und der Gottesmutter mit dem Herrscherpaar bestimmt die panegyrische Kernaussage des Spruchs.

Ich möchte unter dem Gesichtspunkt der „gefühlten“ Wahrheit noch eine weitergehende Schlussfolgerung aus dem Vergleich der beiden Darstellungen der Krönungszeremonie ziehen. Indem Walther das Herrscherpaar ganz in die Sphäre des Sakralen rückt, umgeben allein mit der symbolischen Präsenz der Jungfrau Maria und Christus, flankiert allenfalls noch von den Heiligen Drei Königen, wenn man – was ich nicht tue – mit Peter Wapnewski<sup>23</sup> die *wîsen* im letzten Vers darunter verstehen möchte, dann taucht der Magdeburger Weihnachtsspruch die beiden Hauptgestalten des Geschehens in eine Aura unerreichbarer, weil inszenierter Sakralität. Ausstrahlung, Freude, Jubel aber waren genau

<sup>21</sup> Gesta Halberstadensis ecclesiae pontificum (780-1208), in: Monumenta Germaniae Historica Scriptores 23 (1874), S. 78-123.

<sup>22</sup> Zitat nach Joachim Bumke: Höfische Kultur, Bd. 1, München 1986, S. 298.

<sup>23</sup> Peter Wapnewski: Die Weisen aus dem Morgenland auf der Magdeburger Weihnacht. Zu Walther von der Vogelweide 19,5, in: Lebende Antike. Symposium für Rudolf Sühnel, hg. von Horst Meller und Hans-Joachim Zimmermann, Berlin 1967, S. 74-94. Vgl. auch Peter Konietzko: Darstellung als Deutung: die *wîsen* bei König Philipps Magdeburger Weihnacht (1199). Überlegungen zu Walthers 1. Philippston (L. 19,5), in: Zeitgeschehen und seine Darstellung im Mittelalter. L'actualité et sa représentation au moyen âge, hg. von Christoph Cormeau, Bonn 1995, S. 136-172.

die Emotionen, die man im Umfeld von Herrschern und Heiligen glaubte erwarten zu können. Auch die in diesem Spruch aufeinander abgestimmten Gangarten, das Schreiten (19,5 und 8), das Leisetreten (19,11), das in der Hofwechselstrophe noch negativ konnotierte *slīchen* (19,12, hier mit „gleiten“ übersetzt), weisen auf ein minutiös arrangiertes politisches Schauspiel hin. Es mangelt diesem Szenarium dabei keineswegs an Würde oder an zeremonieller Prachtentfaltung, wohl aber wird man bei längerem Hinsehen jeden Hinweis auf emotionale Resonanz vermissen, und dies bei allen Beteiligten. Walthers Spruch blendet offenkundig aus, worauf die Regie des Hoftages größten Wert gelegt zu haben scheint: die Legitimität des Staufers mit emotionaler Strahlkraft zu erfüllen und die sichtbare Begeisterung der Fürsten, Bischöfe und des Volkes als deren Affirmation zu verbuchen. Die Handschrift B versucht, dieser von Walther so überaus kühl geschilderten Krönungszeremonie doch noch etwas Glanz zu verleihen, indem sie in Vers 19,14 anstelle des Begriffs der *zuht* (hier mit „Perfektion“ übersetzt) immerhin den der *froide* (Freude, Jubel) einsetzt. Gleichwohl transportiert Walthers Spruch neben dem pflichtgemäßen politischen Herrscherlob auch die eisige Stimmung, in der der weihnachtliche Staatsbesuch stattgefunden haben mag.

Die Thüringer und Sachsen als die beteiligten Völker agieren bei Walther eben nicht unter den Augen einer jubelnden Menge, sondern unter denen der *wīsen*, wer immer auch damit gemeint sein mag. Auch hier versuche ich, einige Erklärungen für die auffällige Zurückhaltung Walthers zu geben, im Wissen darum, dass sie nur hypothetischen Status haben können. Wenn wir den Dichter als zeitweiligen Angehörigen der staufischen Hofkreise ansehen, was in der Forschung, so weit ich sehe, gerade in Anbetracht der Hofwechselstrophe unumstritten ist, dann formuliert der Weihnachtsspruch am ehesten eine Sichtweise der ernüchterten, in ihren politischen Ambitionen und persönlichen Hoffnungen womöglich schon desillusionierten Hofkreise. Denn das Heft des Handelns hielt zu dieser Zeit bereits der Hildesheimer Bischof Konrad von Querfurt als Leiter der Reichskanzlei fest in seiner Hand.<sup>24</sup> Der verlässliche Gefolgsmann des verstorbenen Heinrich VI. und versierte Kenner der politischen Verhältnisse in Deutschland und in Italien zog viele Fäden mit dem Ziel, die Stellung Philipps von Schwaben im Reich und gegenüber der Kurie zu stabilisieren.

Vielleicht handelt es sich beim Weihnachtsspruch um eine Arbeit, für die Konrad von Querfurt als Kanzler Philipps von Schwaben anlässlich des Magdeburger Ereignisses den Auftrag erteilt hat. Ich halte es jedoch nicht für ausgeschlossen, dass Walthers Spruch – auf den zweiten Blick – noch eine andere als die offiziell gebotene Strategie verfolgt. Es sprechen auch Argumente dafür, dass der Spruch dazu diene, dieser schillernden und berechnenden Gestalt unter den Bischöfen und Parteigängern des Staufers den Spiegel vorzuhalten. Die Halberstädter Chronik berichtet, dass Konrad von Querfurt „alles scharfsinnig und klug [plante] und dafür [...] [sorgte], dass alles so geschah, wie es

---

<sup>24</sup> Vgl. dazu Gerhard Bach: Konrad von Querfurt, Kanzler Heinrichs VI., Bischof von Hildesheim und Würzburg, Hildesheim 1988, S. 58 ff. Bach hält (S. 61 Anm. 16) in Anlehnung an Überlegungen von Hedwig Heger: Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla, Wien 1970, S. 228 ff., sogar einen direkten lebensgeschichtlichen Zusammenhang zwischen den beiden Bischöfen Wolfger von Passau, Konrad von Querfurt und dem Dichter Walther von der Vogelweide für wahrscheinlich. Wolfger habe dem Hildesheimer Amtsbruder Konrad, mit dem er im Hl. Land gewesen ist, den Dichter empfohlen, woraufhin dieser ihn bei König Philipp eingeführt und für seine politische Publizistik eingesetzt habe.

angeordnet worden war“.<sup>25</sup> Genauso klingt es auch durch Walthers Text hindurch: scharfsinnig, klug, penibel, aber eben auch kalt und herrisch. Mag sein, dass der ehrgeizige Auftraggeber genau den Text zum Weihnachtsfest erhalten hat, den er wollte – doch garniert mit einem atmosphärischen Portrait, das unübersehbar auf das zugrunde liegende politische Kalkül verweist. Die kühle Strenge des rücksichtslosen Machtmenschen Konrad von Querfurt schreibt sich der dichterischen Würdigung der Magdeburger Weihnacht ein. Es liegt darum auch auf der Hand, nicht die Heiligen Drei Könige mit den *wîsen* zu identifizieren, denen der Königsdienst der Thüringer und Sachsen so gut gefallen hat, sondern eben den Organisator dieses Festes und den Kreis seiner Helfer. Freudlosigkeit, Kontrollzwang und politische Drahtzieherei scheinen Markenzeichen dieses Mannes gewesen zu sein, der im Jahr 1202 von seinen eigenen Ministerialen im Würzburger Bistum ermordet wurde.<sup>26</sup> Bekanntlich erhielt der Organisator der Magdeburger Weihnacht, der Kanzler und Bischof Konrad von Querfurt, weder eine Preisstrophe noch einen rühmenden Nachruf aus der Feder Walthers von der Vogelweide wie später einer seiner Nachfolger im Reichsdienst, Bischof Engelbrecht von Köln, der als treuer Anhänger und Kanzler Friedrichs II. im Jahr 1225 aus politischen Motiven heraus ermordet wurde.<sup>27</sup> Ich resümiere kurz: In Walthers Spruchdichtung haben wir es stets, wenngleich mit argumentationsbedingten Abstufungen, mit einem „repräsentativen Ich“ zu tun. Politische Ereignisse, zeittypische Erfahrungen, Stimmungen und Ambitionen in der höfischen Gesellschaft werden poetisch in Szene gesetzt. Aber diese „subjektive“ Sicht publiziert und transportiert keine individuellen, sondern offizielle Botschaften bzw. informelle Signale aus dem Umkreis der führenden Personengruppen in Kirche und Reich. Die Funktion des „Autors“ gleicht der eines Wortführers, der Stimmungen, Erfahrungen, Meinungen, „gefühlte“ Wahrheiten eben, bündelt und das Ergebnis pointiert unter die Leute bringt. Der Spielraum dichterischer Freiheit gründet bei Walther von der Vogelweide weniger auf dem Bewusstsein seiner individuell ausgeprägten Lebenseinstellung als auf dem Wissen um seine Professionalität und überragende künstlerische Statur. Aber auch auf diesem Feld war Anerkennung nicht ohne Mühe und Kampf zu erzielen.

*Anschrift des Verfassers*

Helmut Brall-Tuchel

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Lehrstuhl für Ältere Germanistik

Universitätsstr. 1 40225 Düsseldorf

Tel. 0211/81-14856 Fax. 0211/81-11959

E-Mail: [brall@phil-fak.uni-duesseldorf.de](mailto:brall@phil-fak.uni-duesseldorf.de)

---

<sup>25</sup> Zitat nach Joachim Bumke [siehe Anm. 22], S. 299.

<sup>26</sup> Zur Bildung Konrads von Querfurt und seiner Rolle im Umkreis der deutschen Literatur seiner Zeit vgl. jetzt die instruktive Studie von Timothy McFarland: Schulautoren und Kulturtourismus im Reisebrief Konrads von Querfurt. Zum Umgang mit der Antike in der staufischen Führungselite – mit einem Blick auf Wolfram von Eschenbach, >Parzival<, 656,14-19, in: Nicola McLelland u. a.: Humanismus in der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, XVIII. Anglo-German Colloquium Hofgeismar 2003, Tübingen 2008, S. 231-255. McFarlands Studie liefert wichtige Anregungen für die Einschätzung Konrads von Querfurt durch die volkssprachlichen Dichter der Epoche.

<sup>27</sup> Vgl. Walthers Strophen L 85,1 und L. 85,9 [wie Anm. 9], S. 212 f. Zur Rolle Engelbrechts in Geschichte, Wissenschaft, Literatur und Kunst vgl. Bernd Fischer, Engelbrecht II., Remscheid 1985 (Romerike Berge, Heft 2 1985), S. 1-67.



## Übersetzungsprobleme bei der kognitiven und emotiven Disambiguierung der Steppenwolf-Metapher

Nana Gogolaschwili, Tbilissi

### Abstract

Der Beitrag wendet sich den Problemen zu, auf die der Translator auf der ersten Stufe von metaphorischen Texten stößt, was Gehalt, Kognition und Emotionen dieser betrifft. Aufgrund der Paradoxie - und Kognitionsmetaphertheorien - wird ein semantisches Verfahren entwickelt, das es ermöglicht, den "Nuklearen Inhalt" und kognitiv-emotive "Spielarten" als grundlegendes "Konzept" der Steppenwolf-Metapher zu disambiguieren. Es hat sich herausgestellt, dass der ambivalente Charakter der Hesseschen Metapher zum Hyperonym des "Leidens" führt, das sich in verschiedene Hyponyme auffächert, deren Modifikationen nach dem Prinzip der "Familienähnlichkeit" der Wortbedeutung den "Nuklearen Inhalt" des Hyperonyms enthalten.

Schließlich kann man sagen, dass es gerechtfertigt zu sein scheint, die Steppenwolf-Metapher zum translatorischen Untersuchungsobjekt zu wählen, um in praktisch-übersetzerischer Hinsicht über dieses Phänomen Voraussetzungen für weiteres Denken zu schaffen.

Problems of Translation during cognitive and emotional disambiguation of Steppenwolf-metaphor

*The article refers to the problems, a translator encounters at the initial stage of cognition of metaphoric texts when it comes to the content, cognition and emotions.*

*Basing on the Paradoxical and Cognitive Theories of Metaphor such semantic method is developed which allows disambiguation of "nuclear meaning" and cognitive-emotional "game types" as a Steppenwolf-metaphor founding "concept". It turned out that ambivalent character of Hesse-characteristic metaphor leads us to hyperonym of "suffering", which will spread in different hyponyms like a fan in general meaning. Their modifications, according to the principle of word meaning "family resemblance", contain "nuclear meaning" of hyperonym.*

*In the long run, from the practical translation point of view, it might be said that it is justified to choose Steppenwolf-metaphor as a study object in order to create preconditions for further cognition of this phenomena.*

1. Oftmals ist es gesagt worden, dass des Menschen größtes Rätsel seine Sprache selbst sei. Dieses Rätsel tritt uns in den mannigfaltigsten Gestalten entgegen, die sich der Mensch erarbeitet und zunutze gemacht hat. Diese Gestalten schlagen sich in die Besonderheiten von Gedanken und Gefühlen nieder, die wir kognitive und emotive Systeme der Sprache nennen.

Das Problem der Beziehungen zwischen Kognition und Emotionen ist ebenso alt wie der Mensch selbst.

Es ist bekannt, dass die Humanwissenschaften zuerst in allen Bereichen der Sprachlichkeit nur die Kognition gesucht und vorausgesetzt haben, dass alle Emotionen sinnlicher

Herkunft seinen; infolgedessen hat sich die ganze Sprache in eine kognitive Tätigkeit des menschlichen Gehirns verwandelt. Der rote Faden dieser Auffassung zieht sich durch die Erlebnisstruktur des westeuropäischen Menschentypus des 18. Jahrhunderts, die aber keinerlei Grund in den Tatsachen hatte (Scheler 1953:72).

1.1 Im Laufe der Zeit hat man sich aber überzeugt, dass ein Mensch von äußerster Vielfalt und zugleich ein unteilbares Ganzes ist, so dass man nicht ohne weiteres zu einem einfachen Vorstellungsbild gelangen kann. Wenn man die Existenz der Emotionen leugnet, um sich vollkommener den kognitiven Problemen widmen zu können, dann verwandeln sich die Emotionen in Schein und Illusion, die unsere Aufmerksamkeit nicht verdienen sollen. Die Antwort aber hält die beiden Begriffe fest und bemüht sich, zwischen ihnen harmonische Beziehungen zu entdecken, weil das menschliche Verhalten neben dem Rationalitätsbegriff zahlreiche und vielfältige Emotionen kennt.

1.3 Auf solche Weise war der Begriff der "Emotionalität" lange aus der kognitionswissenschaftlichen Untersuchung ausgeschlossen, aber leider gibt es auch heute keine einheitliche wissenschaftliche Methode, die beide Phänomene gleichzeitig in ihrer Ganzheit und Vielfalt zu erfassen vermag. Die eigentliche Schwierigkeit, emotive Akte zu erfassen, liegt aber keineswegs in ihrer Verborgenheit, sondern darin, dass sie uns nicht gegenständlich erscheinen und nicht wie Objekte gegeben sind; deswegen wird man immer genötigt sein, das Menschenwesen aufzuspalten und Teilgebiete mit verschiedenen Methoden zu erforschen, um eine Lösung zu der durch diese Ideen beschworene Antinomie zu finden. Den Psychologen und Soziologen ist bei den kognitiv-emotiven Aspekten die Einheit der menschlichen Natur verloren gegangen, und so ist es ihnen bislang auch nicht gelungen, eine einheitliche Theorie auf diesem Gebiet zu schaffen.

2. In dieser unbefriedigenden Lage bietet Hermann Hesse dem Leser mit seinem "Steppenwolf" (1927) ein vielfältiges "Weltbild" des Protagonisten, in dem der wechselseitigen semantischen Bezogenheit von Emotionen die Kategorie der Kognition zugrunde liegt. In der Tat hat H. Hesse in diesem Roman ein Selbstbild vermittelt, das eine seiner Entwicklungsstufen ausschnittsweise beleuchtete und dann in seiner Einprägsamkeit für immer haften blieb. Dabei ist es klar, dass dieser vergleichende Doppelaspekt Befremden, ja Widerspruch im Leser hervorrufen muss. H. Hesse gilt als der autobiographische Autor und ihm wird die Identität von gelebter und dichterisch gestalteter Wirklichkeit stets stillschweigend vorausgesetzt. Deshalb halte ich die Grenzziehung zwischen der Wirklichkeit- Fiktionalität-Opposition und den kognitiv-emotiven Begriffen im künstlerischen Text für untauglich, weil die allgemeingültige, objektive Bestimmung von Wirklichkeit nicht erforderlich ist.

2.1 Die erfreuliche Entwicklung bezüglich der Hesserezeption in Georgien ist vor allem den Bemühungen des bekannten georgischen Germanisten Reso Karalashvili zu verdanken. Mit seinen öffentlichen Vorlesungen und Vorträgen über Hesses Schaffen hat er zu seiner Popularität einen großen Beitrag geleistet. Zu jener Zeit hatte ich schon E. T. A. Hofmanns "Lebensansichten des Katers Murr" und Novalis' "Heinrich von Ofterdingen" ins Georgische übersetzt und bei mir tauchte der Wunsch auf, es auch einmal mit einem modernen deutschen Autor zu versuchen, also sowohl als Abwechslung von meiner Hofmann-Novalis-Beschäftigung als auch zum Test meiner übersetzerischen Fähigkeiten auf einem ganz anderen Textgebiet.

2.2 Im Prozess zwar mühseligen, aber auch sehr interessanten, schöpferischen Arbeit wurde es mir klar, dass der moderne Übersetzer sich nicht so sehr von seinen geschichtlichen Kollegen unterscheidet, weil er über ein reicheres Weltwissen verfügt,

sondern weil er die Regeln und Gesetzmäßigkeiten zum Übersetzen entdeckt und gelernt hat und dabei imstande ist, der Interpretation des zu übersetzenden Textes als ganzem einen Platz einzuräumen, ohne deshalb die Ebene der Theorie zu verlassen. Sicherlich genügt in manchen Fällen der gesunde Menschenverstand, um eine Übersetzung zu machen, aber dieser reicht oft nicht aus, wenn der Translator auf Schwierigkeiten stößt, was den Gehalt, Kognition und Emotionen von metaphorisierten Texten betrifft; dann muss man die Übersetzungstheorien in ihrer ganzen Entwicklung begreifen, um seinen eigenen Weg zu finden, der nach vielen Hindernissen und Verzögerungen zu einer reifen praktischen Übersetzungstätigkeit führt.

3. Einer der bedeutendsten Trends in der Entwicklung der Übersetzungswissenschaft, die ich mit dem Terminus "Translatik" bezeichne, ist eine gute Nachbarschaft von Semiotik, Textlinguistik, Psycho- und Soziolinguistik, Pragmatik und Philosophie und die Wechselwirkung mit ihnen. D.h. eine wissenschaftliche Analyse von Hauptproblemen dieser Disziplin wird auch erst in vollem Umfang auf der Grundlage der entwickelten Wissenschaften möglich (Gogolashvili 2004:7).

3.1 Die Semiotik als ein interdisziplinärer Bereich beschäftigt sich mit Vorgängen aller Wissenschaften, an denen Zeichenprozesse beteiligt sind. Dem "primären System" der natürlichen Sprache werden hier die "sekundär modellbildenden Systeme" gegenübergestellt, die auf diesem (wie z. B. das sprachliche System der künstlerischen Texte) beruhen, oder zu ihm als Parallelförmigkeit (Musik oder Malerei) in Erscheinung treten (Lotman 1986:108).

Wenn die Kultur als eine sekundäre Sprache definiert wird, führt man in die Semiotik den Begriff des "kulturellen Textes" ein, eines Textes in der gegebenen sekundären Sprache (Lotman 1986:96).

In der Textlinguistik wird ein Text als eigenständige Größe betrachtet, die ihren eigenen Organisationsprinzipien verpflichtet ist und von der ausgehend man sich dann mit dem Satz als einem "Textbaustein" beschäftigen kann (Linke 1996: 223-224).

Biere unterscheidet verschiedene "Gattungen" von Übersetzungstexten: die sachlichen Texte, die sich primär auf die im Text vermittelte Wirklichkeit beziehen; die wissenschaftlichen Texte, die nach "Wissen" streben und die literarischen (fiktionalen) Texte, die das Übersetzen zum schöpferischen Prozess machen; dabei stellen sie an den Übersetzer höchste sprachlich-stilistische und interpretatorische Anforderungen (Biere 1989: 219-220).

Aus dem oben Gesagten ergibt sich die Auffassung, dass die Hervorhebung künstlerischer Texte als Untersuchungsobjekte der Translatik für zweckmäßig gehalten werden kann, insofern sie über einen integrativen Charakter verfügen und unter ihrer kognitiven und emotiven Mannigfaltigkeit sich die Gesamtsprache mit ihren ontologischen und erkenntnistheoretischen Grundsätzen niederschlägt. In diesem Sinne ist der "Sprachraum" künstlerischer Texte der einzige, der eine überordnete, wissenschaftliche Betrachtung der schriftlichen Fixierung von der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Verschiedenheit der zu übersetzenden Texte hervorbringt und im Bereiche dieses Sprachraums eine höhere, ideale Ordnung gewinnt (Gogolashvili 2004:9).

3.2 Eine erfolgreiche Übersetzung der Textkonzepte, ein Verständnis der "Lebenswelt" des künstlerischen Textes ist nur möglich, wenn sich der Übersetzer auf die fremde Welt des Autors auch persönlich einlässt. Im Kontext eines übersetzerischen Unternehmens ist die Erfahrung der Fremdheit ein wichtiges psychologisches Problem: Hinter der sprachimmanenten Fremdheit aber verbirgt sich eine kulturelle Andersartigkeit; diese zu

begreifen, ohne in ihr das Eigene zu erkennen, ist die schöpferische Aufgabe und das praktische Problem des Übersetzers. Außerdem muss er bestimmen, ob das Kunstwerk für die Leser notwendig und erwünscht ist, um die Voraussetzungen für weiteres Nachdenken in praktisch-übersetzerischer Hinsicht zu schaffen.

3.3 Den Voraussetzungen für weiteres Nachdenken kommt beim Übersetzen besondere Bedeutung zu. Das hermeneutische Herangehen an den Text kann als ein Versuch charakterisiert werden, den Text so vollkommen wie möglich in seiner Ganzheit und seiner inneren Ausrichtung mittels der übersetzerischen Erfahrung auszudrücken. Die Auffassung des hermeneutischen Zirkels von Heidegger bedeutet eine entscheidende Wendung in Richtung nach der „Divination“, wie sie von Schleiermacher angeboten worden war: Nämlich, wie sich bestimmte Eigenschaften der Sprache seines „Untersuchungsgegenstandes“ in dessen Zukunft weiter entwickelt werden können (H. Birus:1982, Purzeladze: 1998, Buschmann: 2005).

In der Hermeneutik wird das "Verstehen" nicht mehr als bloße Methode aufgefasst, sondern als "existenzial", d.h. als Seinsweise des Menschen selbst. So läuft die Bewegung des Verstehens vom Ganzen zum Teil und zurück zum Ganzen. Gadamer formuliert das Phänomen des Textverstehens folgenderweise:

"Wer einen Text verstehen will, vollzieht immer ein Entwerfen. Er wirft sich einen Sinn des Ganzen voraus, sobald sich ein erster Sinn im Text zeigt. Ein solcher zeigt sich wiederum nur, weil man den Text schon mit gewissen Erwartungen auf einen bestimmten Sinn hin liest" (Gadamer 1990:271).

Das hermeneutische Denken interessiert sich nicht für die Relation zwischen Sprachen oder Kulturen, sondern „zwischen dem Translator und dem Text“ (vgl. Stolze 2008:222).

P. Ricoeur versteht den Text als "Modell hermeneutischen Verstehens". In diesem Modell ist das Verstehen

"durch und durch **vermittelt** (Hervorhebung im Original) durch den ganzen Komplex der explanatorischen Verfahren, die ihm vorausgehen und die es begleiten. Das Pendant dieser persönlichen Aneignung ist nicht irgendein Gefühl, sondern es ist der dynamische Sinn, der durch die Erklärung freigesetzt wird und den wir früher als den Bezug des Textes definieren, d.h. die Fähigkeit, eine Welt zu erschließen (Ricoeur 1999:293).

3.4 Die Untersuchung des inneren Sinnes des zu übersetzenden Textes gehört zu einer derartigen Interpretation. Solange dem Translator der Nukleare Inhalt<sup>1</sup> des gesamten Textes entgeht, kann er nicht sagen, er hätte ihn begriffen. An einem Beispiel des "Steppenwolfphänomens" wird das deutlicher. Ich kann den Protagonisten des Romans unter allen seinen Aspekten untersuchen: sein Äußeres, seinen Geist, seine Emotionen und seinen Lebenslauf; ich kann jeden Satz bis in das geringste Detail untersuchen. Doch kann ich nicht behaupten, ich hätte den "Steppenwolf" als Steppenwolf begriffen, solange ich den ambivalenten Charakter dessen nicht erfasst und den Menschentyp nicht angezeigt habe, in dem sich seine Eigenschaften niederschlagen können. Man kann also mit gutem Recht sagen, dass man nicht über die Grenzen des Textes hinausgeht, solange nicht der Nukleare Inhalt der Steppenwolf-Metapher aufgedeckt wird.

4. Was für eine Art der Metapher aber Hesses "Steppenwolf" ist und wie diese beim

---

<sup>1</sup> U. Eco nennt das Ensemble von ausgedrückten Interpretationen des Wortes den "Nuklearen Inhalt" des Wortes, der, unseres Erachtens, auch in Bezug auf den ganzen Textsinn angewendet werden kann; sieh in: U. Eco, Quasi dasselbe mit anderen Worten, Über das Übersetzen. Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2009, S.204.

Übersetzen semiotisch, semantisch und syntaktisch disambiguiert werden kann, damit die Hauptidee des impliziten Vorstellungsbildes nicht verletzt wird? Umso mehr, da man es nicht mit einer Wortmetapher, sondern dem ganzen metaphorisierten Inhalt des Textes zu tun hat?

4.1 Über die Metapher (griech. *metaphorá*: "Übertragung") ist schon viel geschrieben worden.

Es gibt semiotische Metaphertheorien, denen einerseits formbezogene oder strukturelle, andererseits aber leistungsbezogene oder funktionale Ansätze zur Verfügung stehen. Semiotische Metaphertheorien aber behandeln gebrauchsbefugene oder pragmatische und bedeutungsbezogene, semantische Probleme. E. Rolf hat 25 Metaphertheorien in ihren Grundzügen charakterisiert. "Drei davon, die Vergleichs-, die Interaktions- und die Substitutionstheorie, sind aus der Literatur zur Metapher namentlich bekannt, von den anderen 22 Theorien ist [...] bisher so gut wie noch nie die Rede gewesen" (Rolf 2005:5).

Die Ausführungen der Metaphertheoretiker sind vielschichtig und differenziert: der eine Theoretiker setzt implizit voraus, die Metapher sei ein einzelner Ausdruck; der andere Theoretiker ist der Meinung, eine Metapher wie etwa "Der Mensch ist ein Wolf" sei zweigliedrig, besteht aus der Verknüpfung von Vehikel ("Wolf" oder "ist ein Wolf") und Thema (*tenor*, *topic*); wiederum andere, zu denen auch Aristoteles gezählt werden würde, sind der Auffassung, die Metapher sei ein Vorgang (Rolf 2005:4). Einer anderen Version zufolge wird der Metapher ein kognitiver Gehalt zwar zugestanden, wobei aber die emotive Rolle der Metapher von vordringlicher Wichtigkeit sei (Rolf 2005:11).

4.2 Im Falle der Steppenwolf-Metapher scheint es zweckmäßig zu sein, aus dem Dickicht der Metaphertheorien sich an zwei von ihnen zu halten: an die Paradoxietheorie von P. Ricoeur und die Kognitionstheorie von R. Mac Cormac.

In der Paradoxietheorie von P. Ricoeur wird die Metapher in immer größere Zusammenhänge hineingestellt: Diskurs, Text, Hermeneutik (bzw. Interpretation) (vgl. Rolf 2005:196).

Nach P. Ricoeur haben die Metaphertheorien einen zirkulären Charakter, deshalb muss man einer hermeneutischen Empfehlung folgen, "nach der es darauf ankommen soll, richtig in den Zirkel hineinzukommen" (Zit. nach Rolf 2005:3). Ricoeur beschreibt die Metapher als paradox, in der disparate, voneinander entfernte Elemente auf der Grundlage einer Ähnlichkeit zusammengedrängt, einander angenähert, assimiliert werden (Rolf 2005:203). Die meisten Metaphern, die in literarischen Texten vorkommen, sind nicht im Wörterbuch vorzufinden. Ein Wort erhält metaphorische Bedeutung in spezifischen Kontexten, in denen das Wort einen neuen Sinn gewinnt. Sie werden auf zwei Ebenen des Diskurses angewandt: auf der Ebene des Textes und auf der Ebene des Wortes. Einerseits liefert das Verstehen einer Metapher den Schlüssel zum Verstehen längerer künstlerischer Texte, andererseits aber liefert das Verstehen des Kunstwerks als Ganzes den Schlüssel zur Metapher. Nach Ricoeur wird die Metapher zum Paradigma des künstlerischen Textes gemacht, das Textverstehen aber liefert auf der Ebene der Interpretation den Schlüssel zum Metapherverständnis (Rolf 2005:199).

Die Kognitionstheorie der Metapher von Earl R. Mac Cormac beschreibt die Metapher auf drei Ebenen: als sprachlich-kulturellen Prozess, als semantischen und syntaktischen Prozess sowie als kognitiven Prozess. Nach Cormac verändern neue Metaphern die Sprache und zugleich die Art, wie wir die Welt wahrnehmen und verstehen (vgl. Rolf 2005:187).

Bei der Charakterisierung des kognitiven Prozesses geht es um die Differenz Epiphern/Diaphern, wobei sich Mac Cormac an dem Ausmaß der involvierten Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit orientiert. Bei dieser semantischen Anomalie ist die emotionale Spannung bei Diaphern größer als bei Epiphern und die ersteren sind stärker

spannungserzeugend (vgl. Rolf 2005:190). Man kann also sagen: Die von Mac Cormac vertretene Theorie der semantischen konzeptuellen Anomalie der Metapher ist eine Art Kognitionstheorie der Metapher, die bestimmte Aspekte emotionaler Spannungstheorien berücksichtigt. (vgl. Rolf 2005:193).

4.3 Da die Metaphern sich aufgrund ihrer Minimallänge, also durch Wörter identifizieren lassen, so stellt die Metapher mit Wortbedeutung ein semiotisches Äquivalent für den Übersetzungsprozess dar. Diese Ansicht sollte auch für praktische Probleme des Übersetzungsprozesses entscheidend sein. Wenn man aber über diese Probleme spricht, muss man sich auf einen rein pragmatischen Standpunkt stellen und seine eigene Methode erarbeiten, um durch Bearbeitung und linguistische Analyse zu einer vertieften Erkenntnis des zu übersetzenden Textes zu gelangen.

Im Laufe des Übersetzungsprozesses eines Textes bediene ich mich der interlinearen, wörtlichen Übersetzung oder der so genannten "Eselsbrücke" – eine Methode, die auf der ersten Stufe des Übersetzens keinerlei Anspruch erhebt, dem Originaltext gleichzukommen. Aber die dem Ausgangstext wortwörtlich entnommenen, genau interpretierten Wörter, Ausdrücke und Redewendungen in ihren semantisch- syntaktischen Strukturen, bringen nicht Gefahren, sondern nicht zu leugnende Vorteile mit sich, weil auf diese Weise alle Bestandteile des Textes anschaulich und evident werden und kein Wort, kein Satz oder keine Phrase in der schon schöpferisch erarbeiteten, vollständigen Variante uninterpretiert bleiben oder weggelassen werden können. Das interessanteste an dieser Methode aber ist der Prozess, an dem sich der Übergang von der einen "Sprachwelt" in eine andere zeigt. Das heißt, die Übersetzung ist ständig an eine Interpretation gebunden, durch die die neue Sprachwelt sich wie ein Film entwickelt, oder um es mit Heißenbüttels Worten zu sagen: "[...] ein Drittes entsteht, roh, verworren, undurchsichtig, bruchstückhaft. Aber voll Reiz, voll Unmittelbarkeit. Das ist zwar nur wie ein Licht, das aufleuchtet und wieder verschwindet. Aber es scheint schwer zu widerrufen. Es muss ja auch nicht dies sein" (Heißenbüttel 1995:102). Und gleich fügt er hinzu: "Natürlich ist das kein Weg. Eher schon eine Leiter. Eine, wie die von Wittgenstein, die man wegwerfen muss, wenn man oben ist" (Heißenbüttel 1995:103).

In dem vorliegenden Beitrag soll am Beispiel des "Steppenwolf" - Textes von Hesse anhand einer Reihe kognitiv-emotiver Argumentationen solch ein metaphorisches Verfahren entwickelt werden, das es ermöglicht, alle semantischen Dimensionen zwischen Wörtern und Sätzen zu bestimmen und zu messen.<sup>21</sup>

5. In diesem Zusammenhang kann ein beliebiges Wort des zu übersetzenden Textes zum Disambiguierungsmittel der Steppenwolf-Metapher werden.

Bekanntlich vergleicht L. Wittgenstein die Bedeutung eines Wortes mit den Fasern eines Fadens: Nicht eine Faser geht durch den ganzen Faden, sondern die einzelnen greifen ineinander. Wittgenstein etabliert den Begriff "Familienähnlichkeit", um sich der Ambiguität eines Wortes zu nähern. Anhand des Wortes „Spiel“ verdeutlicht er seine Auffassung zur Ähnlichkeit von Bedeutungen. Spiele sind so unterschiedlich, dass nicht jedes Spiel automatisch ein Merkmal mit jedem anderen teilt; aber immerhin mit einem anderen Spiel. (Wittgenstein 1971:325).

"Dieses "Spielen" mit der Sprache (oft als "uneigentlicher", "indirekter", "übertragener"

---

<sup>2</sup> Der Übersetzer führt die Beispiele aus dem Übersetzungstext absichtlich nicht an. Da es sich im Beitrag um die apriorische und aposteriorische Erkenntnis des Originaltextes, den Vorbereitungsprozess zum Übersetzen und die Disambiguierung der Steppenwolf-Metapher überhaupt handelt, wird hier auf die Bewertung und Analyse des Übersetzungstextes verzichtet.

Gebrauch bezeichnet) ist nicht [...] ein Sonderfall der Sprachverwendung, sondern ein grundlegendes Charakteristikum von Sprache und Sprechen überhaupt" (Busse 2009:62). Die kontextuelle Ambiguität spielt dabei die entscheidende Rolle. Sie ist für die Lexeme charakteristisch, die "[...] kontextbedingt uminterpretiert werden können" (Löbner 2003:74). Bedeutungsverschiebungen treten im Prozess des Übersetzens auf, wenn die Wörter und Sätze des Ausgangstexts dem Sinninhalt des Zieltextes nicht entsprechen; in diesem Fall werden diese Wörter durch andere Definitionen oder Umschreibungen ersetzt. Die Frage, welches Wort beim Übersetzen zu privilegieren ist, kann grundlegend für die Entscheidung des Translators sein. Dass dabei der Translator die Qual der Wahl hat, ist an Luthers Beispiel zu sehen, für den bei der Bibel-Übersetzung das Wort "Spiritus" zu einem Rätsel wurde. Das Wort ist vieldeutig und bedeutet im Deutschen "Luft", "Atem", "Lebenshauch" oder auch "Seufzer". In anderen Übersetzungen jener Zeit stand das Wort "Wind", das Luther nicht für richtig hielt und bemerkte: "Wind ist da zumal noch nicht gewest/ darum muss es den heiligen Geist deuten". So haben wir die geniale Satzübersetzung erhalten: /Und der Geist Gottes schwebet auf dem Wasser/. Wie R. Pogarell dazu bemerkt: "Jede andere Übersetzungsmöglichkeit musste den Leser in fruchtlose Grübeleien bringen. Was sollte das denn sein, ein auf dem Wasser schwebender Wind oder Atem?" (Pogarell 2002:128-129).

5.1 Der durch das Wort "Steppenwolf" im Roman ausgedrückte Sachverhalt hat überhaupt kein Pendant in der Realität. H. Hesse hat ihn einfach vorgeführt, um einen neuen Begriff bzw. ein neues Wort zur metaphorischen Sprache zu bringen.

Das Wort "Steppe" stammt aus dem Russischen und wird in Wörterbüchern bezeichnet als baumlose Ebene mit an Trockenheit angepassten Gräsern, Stauden, Halbsträuchern. Das Wort "Steppenwolf" (lat. *Canis latrans* Sm.) bezeichnet einen Präriewolf, der wild und wirt ist.<sup>31</sup>

Die Steppenwolf-Metapher enthält also einige gemeinsame Begriffe, die in ihrer Ganzheit, ihren Teilen und ihrer inneren Kohärenz in diesem Ganzen verborgenen Sinn zu entdecken vermögen. Aus diesen Begriffen kann nun eine unendliche Vielfalt von Eigenschaften und Erscheinungen hergeleitet werden, aber es ist einzusehen, dass diese Begriffe ohne Zusammenhang mit dem Protagonisten keine solche Ableitung zulassen könnten.

5.2 Um die Idee der Steppenwolf-Metapher mit dem Übersetzungsprozess in Verbindung zu bringen, muss man das Grundthema oder das Grundmotiv des Romans umreißen, indem man es auf einen nuklearen Inhalt oder ein semantisches Hyperonym bezieht, dessen Unterbegriffe – Hyponyme seine Bedeutung als Teile umfassen. Im Zusammenhang damit stellt Löbner fest: "[...] die Bedeutung des Hyperonyms ist in der des Hyponyms enthalten, und umgekehrt ist die Denotation des Hyponyms eine Teilmenge der Denotation des Hyperonyms" (Löbner 2003:118).

Der ambivalente Charakter der Hesseschen Metapher führt zu dem Nuklearen Inhalt oder dem Hyperonym des "Leidens", das sich in all die verschiedenen Hyponyme auffächert, in denen sich in verschiedenem Maß und je nach den verschiedenen Umständen diese Inkohärenz offenbart. So liegen der Denotation des Hesseschen Hyperonyms "Leid" oder "Genie des Leidens"<sup>41</sup> zugrunde, die die Gestalt des Protagonisten und entsprechend den Sinngehalt des ganzen Romans in eine Metapher verwandeln.

Diese lassen ihrerseits Wortfelder entstehen, die nach dem Prinzip der Familienähnlichkeit der Wortbedeutungen sich stets um neue Hyponyme bereichern.

Beim tieferen Eindringen in diese Frage könnte dem Nuklearen Inhalt des "Leidens" der

<sup>3</sup> vgl. Fremdwörterbuch, Verlag Enzyklopädie, Leipzig, 1958, S.61., Mackensen, Deutsches Wörterbuch in 3. Bänden, Bd. 3. Rowohlt, 1979, S. 2031.

<sup>4</sup> H. Hesse, *Der Steppenwolf*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1961, S. 15,23.

Steppenwolf-Metapher die nachfolgenden Hyponyme dienen: Verzweiflung, sensibles Seelenleben, Vereinsamung, Fremdheit, Steppenwölflichkeit, Wildheit, Fremdling, Heimweh, die Verstopftheit aller Gefühle, Qual und Hölle, Depression, klägliches Leben, Märtyrer des Geistes, Weltverachtung und Selbstverachtung, das Chaos einer verfinsterten Seelenwelt, Doppelheit und Zwiespältigkeit und so könnte man lange fortfahren.

5.3 Es bleibt noch zu erörtern, inwieweit es für den Translator gerechtfertigt ist, diese mit verschiedenen kognitiven und emotiven Konnotationen versehenen Hyponyme mit dem Hyponym das "Leiden" oder das "Genie des Leidens" zu verbinden, um eine assoziative Spielart zu praktizieren und daraus sich eine Steppenwolf-Metapher vorzustellen.

Es hat sich herausgestellt, dass das Hyperonym, das nur gedacht und denkbar ist, einen unsichtbaren und virtuellen Faden von der Einbildungskraft des Translators zieht, obwohl der nukleare Inhalt der Metapher, so sehr er auch dem evozierten Text nahe kommt, doch niemals ganz mit ihm zusammenfällt.

Nachdem der Translator den Grundtenor der Metapher erfasst hat, gelingt es ihm schließlich, sie in eine Formel zu bringen, die zeigt, dass der Gefühlsgehalt des Protagonisten in das nächstliegende Hyperonym eingeordnet ist, das er intuitiv wahrgenommen und für diesen Anlaß erfunden hat.

5.4 Im "Tractat vom Steppenwolf", der im Roman als ein formales Intermezzo dargestellt wird und in dem der Protagonist zu seiner Überraschung eine präzise Beschreibung seiner selbst findet, erscheinen die Emotionen als System von Inhalten, die "Weltbilder" des Steppenwolfs konstruieren und durch eine ganzheitliche psychologische Betrachtung erforscht werden sollen.

Dass aber die Emotionen des Steppenwolfs im Text wahrzunehmen sind, ist das Ergebnis der kognitiven Tätigkeit, durch die a priori oder a posteriori erklärt werden kann, was mit den Emotionen Harry Hallers geschieht oder geschehen wird.

5.5 So sieht der Translator in den leitenden Ideen des Romans sowohl durch die kognitiven Prozesse ausgedrückte Fiktionen, als auch das "Seelenleben" des Protagonisten, durch das er sich in eine emotionale Wirklichkeit hineinstellt. Im "Steppenwolf" ist ein Gesamtgebilde zu betrachten, das semantisch zweischichtig und doppelsinnig ist; dabei sind die beiden Schichten in ihm von heterogener Seinsweise. Man darf also bei aller Objektivation von einem "Hintergrund" und einem "Vordergrund" der Steppenwolf-Metapher sprechen und in jedem Fall ist dann der "Hintergrund" ein selbständiges, ontisch an sich seiendes Realgebilde, das für den Translator sich in kognitiven Sprachkategorien niederschlägt; der "Vordergrund" des Textes aber, für sich betrachtet, bleibt durchaus irrational, konnotiert oft mit "Irrationalität" und impliziert ein besonders intensives emotionales Spektrum der Sprache.

Es sei erwähnt, dass der semantische Umfang des Hesseschen emotionalen Systems im Roman verhältnismäßig klein ist und einen bestimmten Kreis von semantischen Einheiten umfasst, während im kognitiven System eine Unendlichkeit der Gedanken erzeugt wird die die "Weltbilder" des Textes überfliegt und dadurch ins metaphorisch Uferlose kommt. Freilich zeigt sich im Text von Hesse, dass sich der Akzent seiner Metapher so stark auf die Emotionen verlagert, dass man die kognitive Schicht nur als "Hintergrund" und Pendant bei der Textinterpretation empfindet. Ohne diese zwei wichtigen Kategorien kommt die vorliegende Steppenwolf-Metapher nicht aus. Ihr Vorhandensein grenzt alle Emotionen des verfolgten Steppenwolfs ab, dessen "Seelenleben" sich ausschließlich in seiner "Leidenswelt" abspielt.

5.6 Mit der Steppenwolf-Metapher zeichnet Hesse ein Menschenbild, das vorbildhaft sowohl für die Kognitive- als auch für die Tiefenpsychologie ist; Harry Haller besitzt Bewusstsein,



Entscheidungsfreiheit, Unabhängigkeit und Steuerungsfähigkeit; er empfindet Gefühle, Schmerz und Leid; er verhält sich ambivalent, triebbestimmt und irrational; er verfügt über psychisches Potential, Intelligenz, Kreativität, Intuition; er beachtet Werte und soziale Regeln. Trotzdem ist Harry Haller im Roman nicht einfach der Fremde in seiner Lebenswelt, sondern der Fremde in der Rolle des Eigenen, des Fremden, das als eigenes erscheint, der Wolf in der Rolle des Menschen. Der Konflikt zwischen seinen Emotionen wird durch die Rollenveränderung hervorgerufen, die dann beginnt, wenn das "Fremde" gewaltsam in den Bereich des "Eigenen" eindringt oder, wenn das "Eigene" ungewollt in die Welt des "Fremden" gelangt. Zunächst aber werden Hesses feinsinnige Betrachtungen über den Menschen in Hinblick auf die Vielfalt seiner Natur erklärt:

"Bei diesen Menschen lebte eben der Mensch und der Fuchs, der Mensch und der Fisch nebeneinander her, und keiner tat dem andern weh... [...] Bei Harry hingegen war es anders, in ihm liefen Mensch und Wolf nebeneinander her, und noch viel weniger halfen sie einander, sondern sie lagen in ständiger Todfeindschaft gegeneinander..."<sup>51</sup>

Die scheinbaren Gegensätze des Protagonisten als Erscheinungsformen eines facettenreichen Ganzen erklärt Hesse folgenderweise:

"Trotz dieser scheinbar so klaren Einteilung seines Wesens in zwei Sphären, die einander feindlich sind, hat er es aber je und je erlebt, dass Wolf und Mensch sich für eine Weile, für einen glücklichen Augenblick miteinander vertragen".<sup>62</sup>

Mit diesen nicht vollständigen Argumentationen erschöpfen sich die Probleme der Steppenwolf-Metapher nicht. Die Darstellung hat versucht zu zeigen, dass die Emotionen und Gefühle im Roman nicht in einem bloßen sinnlichen Getriebensein stecken bleiben, sondern es darin auch höhere Gefühle gibt, mit denen, ebenso wie mit der Vernunft, der Protagonist in eine geistige Welt hineinragt.

6. Die in einem Kunstwerk dargestellten Phänomene der Kognition und Emotionen kann der Translator nur in begrenztem Maße steuern. Er hat bei der Begriffsänderung auf der konnotativen Ebene aber nicht nur äquivalente Denotate bzw. Designate für den Zieltext zu suchen und zu beschreiben, sondern auch kognitiv-emotive Spielarten als zugrundeliegendes "Konzept" des Ausgangstextes zu disambiguieren.

Wenn man verschiedene Emotionen eines Kunstwerks untersucht, wie diejenige, die im "Steppenwolf" Modifikationen des "Leidens" genannt werden können, nämlich das "Tragische", das "Wölfische", das "Leidenschaftliche" und so fort, so findet man im "Vordergrund" des Textes nichts anderes als Abstraktionen, die auf einzelnen semantischen Ebenen vom "Steppenwolf" beruhen und sich auf seinen Stoff metaphorisch beziehen lassen. Später, wenn diese Emotionen ihrer besonderen Form entkleidet, zu einem Begriff verfeinert und zugespitzt werden, wie es mit dem Begriff des "Leidens" geschehen ist, unter dem der Translator eine Art von Synthese vielfältiger Emotionen im Tragischen, Erhabenen und Humoristischen darzustellen versucht hat, nähert er sich dem Nuklearen Inhalt der Steppenwolf-Metapher - dem "Leiden", das alle Bereiche des Kunstwerks umfasst, das Gegensätze vereint und einseitige Visionen im vollen Reichtum des "Menschseins" aufgehen lässt.

---

<sup>5</sup> H. Hesse, Der Steppenwolf, (1961) Tractat vom Steppenwolf, Suhrkamp Verlag, Frankfurt /M: S. 2

<sup>6</sup> Ebd. S. 21.

## Literaturverzeichnis

- Biere, Bernd Ulrich 1992: *Verständlich-Machen /Hermeneutische Tradition - Historische Praxis - Sprachtheoretische Begründung* /, Tübingen
- Birus, H. 1982: „Zwischen den Zeiten. Friedrich Schleiermacher als Klassiker der neuzeitlichen Hermeneutik“, in: H.B. (Hg.) 1982: *Hermeneutische Positionen: Schleiermacher - Dilthey- Heidegger - Gadamer*, Göttingen
- Busse, Dietrich 2009: *Semantik*, Paderborn: W. Fink Verlag
- Eco, Umberto 2009: *Quasi dasselbe mit anderen Worten, Über das Übersetzen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag
- Gadamer, Hans - Georg 1990: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*, Bd. 1., Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul. Siebeck)
- Gogolashvili, Nana 2004: „Theoretische Probleme der Translatik“, in: Karbelashvili, Samson (Hg) 2004: *Germanistische Studien* Bd. 3
- Heißenbüttel, Helmut 1995: *Über Literatur*, Stuttgart: Klett-Cotta
- Linke, Angelika / Nussbaumer Markus / Portmann Paul R. 1996: *Studienbuch Linguistik* 3., unveränderliche Auflage, Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Löbner, Sebastian 2003: *Semantik, Eine Einführung*, Berlin - New York: Walter de Gruyter
- Lotman Ju. M., Uspensky B. A. und al 1986: „Thesen zur semiotischen Untersuchung“, in: Eimermacher, Karl (Hg) 1986: *Semiotica Sovietica* 1. Aufl. Aachen: Rader Verlag
- Pogarell, Reiner 2002: *Die Lutherbibel - die Vorstellung einer neuen Kultursprache in: Sternstunden der deutschen Sprache 2002*: Hrsg.: W. Krämer und R. Pogarell, 1. Aufl. Paderborn: IFB Verlag.
- Ricoeur, Paul 1971: „Der Text als Modell: hermeneutisches Verstehen“, in: *Philosophische Hermeneutik* 1999: zusammengestellt von Hans Ulrich Lessing, Hrsg. Heinz Lembeck, Bd. 7, Freiburg / München: Karl Alber Verlag
- Rolf, Eckard 2005: *Metaphertheorien, Typologie, Darstellung, Bibliographie*, Berlin, New York: Walter de Gruyter
- Scheler, Max 1953: „Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik“, in: "Was soll ich tun?" 1953: Heft 3, Braunschweig: Georg Westermann Verlag
- Stolze, Radegundis 2008: *Übersetzungstheorien, Eine Einführung*, 5. überarbeitet und erweiterte Auflage, Tübingen: Gunter Narr Verlag
- Wittgenstein, Ludwig 1971: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt am Main.

## Quellen

- Hesse Hermann 1961: *Der Steppenwolf*, Frankfurt / M: Suhrkamp Verlag.
- Hesse Hermann 2001: *Tramalis Mgeli*: Ins Georgische übersetzt von Nana Gogolashvili, 2. Aufl. Tbilissi: Diogenes Verlag

*Anschrift der Verfasserin*

Nana Gogolashvili  
Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi  
Assoz. Prof. der Abteilung für Deutsche Philologie  
der Fakultät für Geisteswissenschaften  
Chavchavadze ave36, Georgien, Tbilissi 0179  
E-Mail Adresse:gogolashvili@yandex.com

# Gebändigte Emotionen, „Stilles Land“: Zu Kultur und Literatur in der DDR der siebziger und achtziger Jahre<sup>1</sup>

Frank Thomas Grub, Göteborg

## 1. Vorbemerkungen

„Wer heute von der DDR erzählt, tut gut daran, sich auf eine Seite zu schlagen, sich zu entscheiden, ob er von der Welt der Apparatschiks oder dem Leben der Ostdeutschen spricht, als Kind, als Täter oder als Opfer, ob er die Kälte der Funktionäre oder die Wärme in den Nischen beschreibt, Repression oder Geborgenheit“ (Bisky 2004: 16), so Jens Bisky in seiner Autobiographie *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*. Damit fordert der 1966 in Leipzig geborene Journalist klare Positionsbestimmungen und Differenzierungen ein und warnt zugleich vor Verallgemeinerungen. Die DDR im Sinne eines homogenen Phänomens gab es nicht, erst recht nicht in einer Kontinuität von 1949-1990. Und so versteht sich dieser Beitrag nicht zuletzt als Appell zum genauen Hinschauen. Nachgezeichnet werden zunächst einige zentrale Entwicklungen in der DDR-Kulturpolitik der siebziger und achtziger Jahre, insbesondere im Hinblick auf die Literatur. In einem zweiten Schritt werden einige Texte aus dieser Zeit vorgestellt. Dass die Lesart im politischen Kontext nur wenige von vielen Dimensionen berührt, muss kaum eigens betont werden.

## 2. Im Zeichen des Utopieverlusts: Kultur, Politik und Literatur

Folgt man Wolfgang Emmerich in seiner *Kleinen Literaturgeschichte der DDR*, so bilden die Jahre von 1971 bis 1989 eine gewisse Einheit, die sich als „wachsende Kluft zwischen Utopie und Geschichte“ (Emmerich 1996: [239]) charakterisieren lässt. Politisch steht diese Zeit unter der Führung Erich Honeckers. Der Wechsel von Walter Ulbricht zu Honecker war mit Hoffnungen und einer Aufbruchstimmung verbunden, die jedoch nur kurz währen sollte. So erfolgte auf dem VIII. Parteitag der SED im Juni 1971 eine gewisse Öffnung, und auf dem 4. Plenum des Zentralkomitees der SED im Dezember desselben Jahres erklärte Honecker in seinem Schlusswort: „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils – kurz gesagt: die Fragen dessen, was man die künstlerische Meisterschaft nennt.“ (Honecker 1971)

Diese Aussage gab zwar Anlass zu einer gewissen Hoffnung auf eine Liberalisierung der Verhältnisse, sollte aber auch nicht überbewertet werden: Schon die Kategorie ‚feste

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag ist die für diese Zeitschrift bearbeitete deutsche Fassung des Aufsatzes: „Tyst land. Om kultur och litteratur i DDR på 1970- och 1980-talet“, in: Kirsch, Frank-Michael (red.) 2010: „... där isen höll nyss“. *Östtyska erfarenheter före och under enhetsprocessen*. En antologi med bidrag av Susanne Lüders, Frank Thomas Grub, Ernst-Ullrich Pinkert, Göran Wettlegren & Frank-Michael Kirsch. Tumba: Mångkulturellt centrum, 23-48.

Es geht hier nicht um die explizite und systematische Analyse und Interpretation von Emotionen im engeren Sinne; vielmehr sei davon ausgegangen, dass der Kultur- und Literaturbetrieb der DDR, wenn nicht die dort vorherrschenden Lebensumstände überhaupt, auf Grund der dargestellten Bedingungen maßgeblich zur Kontrolle von Emotionen im psychologischen Verständnis zwangen; cf. dazu Hans-Joachim Maaz' 1990 erschienene, durchaus umstrittene Studie *Der Gefühlsstau*.

Position des Sozialismus' ist denkbar unpräzise. *De facto* kehrte man aber spätestens jetzt auch offiziell dem ‚sozialistischen Realismus‘ als Kunstdoktrin den Rücken. Und immerhin durften einige Werke von gewisser Brisanz erscheinen, beispielsweise 1972 Ulrich Plenzdorfs Filmerzählung *Die neuen Leiden des jungen W.* – wenn auch lediglich in der Zeitschrift *Sinn und Form* und nicht als Buch. Gleiches gilt für Volker Brauns *Unvollendete Geschichte* von 1975, die schließlich 1988 doch noch in Buchform erschien, nachdem es bereits 1977 eine westdeutsche Ausgabe gegeben hatte. Beide Beispiele illustrieren, dass *Sinn und Form* in dieser Zeit zunehmend eine Rolle der ‚Zwischenöffentlichkeit‘ zukam. Andere Texte dagegen mussten in der Schublade bleiben. Vor diesem Hintergrund lassen sich für die Zeit bis 1976 kaum allgemeingültige Tendenzen formulieren; vielmehr gilt es von Werk zu Werk zu schauen, wie sich dessen Publikation bzw. Nicht-Publikation gestaltete.

Der wohl schärfste Einschnitt in der Kulturpolitik der DDR fand mit der ‚Ausbürgerung‘ des Liedermachers Wolf Biermann statt: Nach einem Konzert in der Kölner Sporthalle am 13. November 1976, das vom westdeutschen Fernsehen ausgestrahlt und somit auch fast überall in der DDR zu sehen war, entzog man Biermann am 16. November 1976 die Staatsbürgerschaft der DDR. Mit dieser bereits länger geplanten Maßnahme war Biermann die Rückkehr in die DDR verwehrt. Zwei Tage später verfassten zwölf Autorinnen und Autoren, unter ihnen Christa Wolf, Volker Braun und Heiner Müller, auf Initiative von Stephan Hermlin einen offenen Brief. Diesen charakterisiert Wolfgang Emmerich zu Recht als „bemerkenswertes Dokument der auf vertrackte Weise widersprüchlichen politischen Haltung, die die führenden DDR-Autoren im Jahre 1976 noch weit über dieses Datum hinaus kennzeichnet. Er ist ein Gemisch aus Sozialismuskritik und Sozialismusbekenntnis, aus Verweigerung und Loyalität, aus ‚Protestieren‘ und ‚Bitten‘.“ (Emmerich 1996: 254) Den Unterzeichnern, die sich nicht distanzieren, entstanden zum Teil erhebliche Probleme.

Andererseits erschienen 1977 zwei Bücher, die die DDR und ihre Gesellschaft eher kritisch betrachten: *Berliner Traum* von Klaus Schlesinger und der Protokoll-Band *Guten Morgen, Du Schöne* von Maxie Wander. Gerade das zuletzt genannte Buch zeigt in einer bis dahin nicht gekannten Offenheit und Direktheit ein DDR-Bild, das auch die explizite Darstellung von Problemen einschließt. Im Mai 1978 fand der achte Schriftstellerkongress in Berlin statt, in dessen Rahmen Hermann Kant Anna Seghers als Verbandspräsident folgte. Als es rund ein Jahr später zu Verfahren wegen Devisenvergehen gegen Robert Havemann und Stefan Heym kam, schrieben acht Schriftsteller einen kritischen Brief an Erich Honecker, auf Grund dessen es am 7. Juni 1979 in der Mitgliederversammlung des Schriftstellerverbandes zu Ausschlüssen kam. Diese wurden schauprozessartig inszeniert (cf. dazu Walther et al. (eds.) 1991) und ließen keinerlei Zweifel an der Haltung des Staates unliebsamen Künstlern gegenüber. Der Verlust der Mitgliedschaft im Schriftstellerverband bedeutete für die Betroffenen nicht nur eine Beschränkung der Publikationsmöglichkeiten, sondern auch den Verlust einer Rente.

Biermanns ‚Ausbürgerung‘, mehr aber noch das, was in Folge dieser Maßnahme passierte, kann als Anfang vom Ende der Hoffnung auf Verbesserungen innerhalb des kulturellen und literarischen Lebens der DDR gesehen werden, zumal zahlreiche weitere Künstlerinnen und Künstler, darunter auch viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller, das Land verließen oder verlassen mussten. Um nur einige zu nennen: Noch 1976 ging

Thomas Brasch, 1977 kehrten Sarah Kirsch und Reiner Kunze ihrem Staat den Rücken. In den Jahren danach erhielten relativ viele Schriftstellerinnen und Schriftsteller sowie kritische Intellektuelle Visa mit einer Laufzeit von meist drei Jahren: Auf diesem Weg bzw. mit verlängerten Visa gingen Jurek Becker, Erich Loest, Günter Kunert und die Liedermacherin Bettina Wegner. Zu einer weiteren Ausreisewelle kam es ab 1983; 1988 wechselten unter dem Druck des Regimes der Liedermacher Stefan Krawczyk und seine Frau Freya Klier in die Bundesrepublik. Mit langfristig gültigen Visa lebten Ende der achtziger Jahre u.a. Wolfgang Hilbig und Monika Maron im Westen.

Doch nicht nur Schriftsteller verließen das Land, sondern auch prominente Regisseure, z.B. Benno Besson, sowie Schauspielerinnen und Schauspieler wie Angelica Domröse und Manfred Krug. Die individuellen Wege reichen von Haft mit anschließender Ausreise bzw. ‚Freikauf‘ durch die Bundesrepublik, über Ausreiseanträge bis hin zu Pendeln und/oder Übersiedeln mittels langfristiger Visa ohne dies explizit zum Dauerzustand zu erklären. Die Bedeutung des ‚Exodus‘ aus der DDR und der damit verbundene Verlust von Intellektuellen, die größtenteils keine erklärten Gegner des Sozialismus waren, sondern für einen anderen Sozialismus eintraten, kann kaum überschätzt werden. Bei denjenigen, die blieben, dürften die dargestellten Maßnahmen zu einer Steigerung der Selbstzensur geführt haben. Viele Werke erschienen gar nicht oder nur in der Bundesrepublik, beispielsweise 1981 Monika Marons Roman *Flugasche*, der u.a. das Ausmaß der Umweltzerstörung in „B.“ beschreibt, einer unschwer als Bitterfeld zu erkennenden Industriestadt. Übersiedlungen in die Gegenrichtung gab es nur in Ausnahmefällen: So studierte ab 1986 der in Magdeburg geborene, aber in Niedersachsen aufgewachsene Ronald M. Schernikau (cf. Schernikau 1989; Frings 2009) am Leipziger *Johannes R. Becher*-Institut, der bis dahin einzigen Ausbildungsstätte für Schriftstellerinnen und Schriftsteller in Deutschland.

Im März 1985 wurde Michael Gorbatschow Generalsekretär der *KPdsSU* und leitete eine neue Politik ein, die mit den Schlagworten ‚glasnost‘ und ‚perestroika‘ umrissen werden kann. Die DDR schottete sich jedoch bis zum Herbst 1989 relativ stark ab und distanzierte sich schließlich mehrfach von der Sowjetunion, beispielsweise indem sie im November 1988 die Zeitschrift *Sputnik* der sowjetischen Nachrichtenagentur *Nowosti* von der Liste des *Postzeitungsvertriebs* strich. Zu einer Annäherung kann es dagegen auf deutsch-deutscher Ebene: Im Mai 1986 trat das deutsch-deutsche Kulturabkommen in Kraft, das u.a. mehr Lesungen von DDR-Schriftstellerinnen und -Schriftstellern sowie Veranstaltungen zum DDR-Film in der Bundesrepublik mit sich brachte. Und 1986 konnte schließlich auch einer der wichtigsten deutschsprachigen Romane der Nachkriegszeit in der DDR erscheinen: *Die Blechtrommel* von Günter Grass.

In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre zeichneten sich Bestrebungen zu einer Integration von Autorinnen und Autoren ab, die zuvor kaum eine breitere literarische Öffentlichkeit erreicht hätten; hervorgehoben sei in diesem Zusammenhang die 1987/88 begründete Buchreihe *Aufbau – Außer der Reihe*, die Gerhard Wolf – einer der zentralen Akteure, wenn es um die Wahrnehmung, die Förderung und das Sichtbarmachen der ‚inoffiziellen‘ Literatur in der DDR geht – im *Aufbau-Verlag* herausgab und damit als unangepasst geltenden Autoren ein Forum bot: Bert Papenfuß-Gorek, Stefan Döring, Jan Faktor, Gabriele Kachold-Stötzer u.a. Künstlerischen Subkulturen – prominentestes Beispiel sind die Dichterinnen und Dichter in Prenzlauer Berg – wurde also ein gewisser Raum zugestanden, wenn auch, wie sich später zeigen sollte, unter starker Kontrolle der

Staatssicherheit. Entsprechendes galt für die Friedensbewegung und die Umweltbewegung – wobei es im Herbst 1987 zu verstärkten Aktionen der Staatssicherheit gegen die Berliner Umweltbibliothek kam – sowie für Schwule und Lesben. Dies belegen nicht nur diverse Bücher, sondern auch Heiner Carows Film *Coming out* (DEFA, 1989), der am Abend des Mauerfalls Premiere im *Kino International* hatte.

Im Vorfeld der ‚Wende‘-Ereignisse 1989 fand der zehnte Schriftstellerkongress der DDR 1987 statt, auf dem es zu mehreren Zwischenfällen kam: So verlangte Horst Matthies die Änderung der Tagungsordnung und „wünschte sich Plenartagungen mit Reden *und* freier Diskussion“ (Schlenstedt 1997: 17; Hervorh. im Original), und Christoph Hein forderte gar die Abschaffung der Zensur:

Das Genehmigungsverfahren, die staatliche Aufsicht, kürzer und nicht weniger klar gesagt: die Zensur der Verlage und Bücher, der Verleger und Autoren ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar. (Hein 1988: 228)

Das Druckgenehmigungsverfahren wurde schließlich im Februar 1989 aufgehoben. Mit der fortgesetzten Bereitschaft zur Kritik, die sich in den Jahren 1988 und erst recht 1989 nochmals intensivieren sollte, gab es ein großes Potential auch auf Seiten der Schriftstellerinnen und Schriftsteller, sich in der Bürgerbewegung zu engagieren. Damit haben sie die ‚Wende‘ zwar nicht herbeigeführt, in vielen Fällen jedoch die Ereignisse konsequent mit ihrem Engagement begleitet.

### 3. Literarische Perspektiven

Es ist nicht leicht, eine Auswahl an wichtigen Texten der siebziger und achtziger Jahre aus der DDR zu treffen, zumal zu fragen ist, unter welchen Prämissen diese stattfinden soll. Viele Namen und Werke müssen aus Platzgründen ungenannt bleiben; ein vollständiges Bild kann im Rahmen dieses Beitrags also nicht angestrebt werden. Verschiedene Entwicklungen existierten nebeneinander: Junge Autorinnen und Autoren, die in der DDR sozialisiert waren, traten in den achtziger Jahren verstärkt auf den Plan, zogen teilweise sehr persönliche Zwischenbilanzen und analysierten literarisch die Machtverhältnisse. Bereits in seinem Debütband *Ich lag im Garten bei Kleinzschachwitz* (1981) präsentiert sich der 1947 geborene Thomas Rosenlöcher als exakter Beobachter, wobei er den Garten zum Zentrum der Welt des lyrischen Ichs erhebt. In *Der Garten* wird eine Pose des Ichs beschrieben, die Walther von der Vogelweide zitiert: „Im Garten sitze ich, am runden Tisch, / und hab den Ellenbogen aufgestützt, / daß er, wie eines Zirkels Spitze, / den Mittelpunkt der Welt markiert.“ (Rosenlöcher 1981: 7) Angesichts trügerischer Bilder werden sowohl die eigene Situation als auch die der Poesie in Frage gestellt: „[...] Schnee! Die Äste triefen schwarz, / und von der Straße her kommt ein Geräusch, / das war mein Leben. Plötzlich bin ich Luft / und sitz noch hier und rede zu dem Baum, / ob er nicht doch die Länder wechseln könne [...].“ (Ibid.) *Die Verlängerung* geht vom gleichen Ort aus („Ich lag in meinem Garten bei Kleinzschachwitz“); „nachdenkend über die Belange / der unerhörten Rose und des Staats“, spürt das Ich plötzlich „ein sanftes Ziehn in meinen Beinen“, die schließlich „Kurs auf die Hauptstadt“ nehmen. Doch „knapp vorm Brandenburger Tor, / geschahs, daß sie von selber stillestanden“ (Ibid.: 18), und das Ich kommt zu der ironischen Einsicht „Man muß bescheiden sein.“ (Ibid.: 19) In seinem zweiten Gedichtband, *Schneebier* (1988), gibt Rosenlöcher sich noch skeptischer: Die Elbe

bei Heidenau bedeckt „gelber Schaum“ (*Der Aufsteigende*, Rosenlöcher 1988: 65); das Ich wird sarkastisch: „Was hab ich nur. Es geht, es geht doch alles. / Selbst noch der tote Fluß fließt fort.“ (*Die Elbe*, Ibid.: 8) Die Engel, die in zahlreichen Gedichten erscheinen, fungieren dabei nicht immer als positive Gegenentwürfe wie in *Der Engel der Beharrlichkeit* (Ibid.: 46-48), sondern versagen angesichts der Realität; so gilt für den *Engel mit der Eisenbahnermütze*: „Doch schon bei sieben weiß er nicht mehr weiter.“ (Ibid.: 39)

Jens Sparschuh, der 1955 in Karl-Marx-Stadt geboren wurde und Philosophie und Logik in Leningrad studierte, debütierte 1985 mit *Waldwärts. Ein Reiseroman von A bis Z erlogen*. Der Untertitel ist zunächst wörtlich zu verstehen, denn die Romanhelden durchreisen in Alliterationen das Alphabet. Erzählt wird die Geschichte von „Alfred A.“, der „auf altem / Achtzylinder-Audi / (Anthrazitanstrich), / angefertigt anno / achtzehntundneunzig“ (Sparschuh 1985: 5 f.) eine Reise in Begleitung seiner „angetraute[n] Auserwählte[n]“ (Ibid.: 6) Adele unternimmt und dabei zahlreiche, teilweise äußerst skurrile Erlebnisse hat. So fliegt „dem distinguierten / Dackel Dagobert – / dessen Dame / derweil dämlich / diskutierte – / das dezente / Daunendackeldeckchen / durch den Dreck /“ davon (Ibid.: 18); die Helden müssen nach Ausflügen in die Sahara einer „u-förmige[n] Umleitung“ (Ibid.: 102) folgen, die sie an „violette[n] Veilchenfelder[n]“ (Ibid.: 104) vorbei „via Venedig!“ (Ibid.: 108) führt. Es geht dem Autor bei diesem auch an Traditionen des 18. Jahrhunderts anknüpfenden Langgedicht aber nicht nur um Wort- und Buchstabenspielerien, was an der destruierten traditionellen Form, vor allem aber auf der inhaltlichen Ebene deutlich wird. Dies zeigt sich spätestens im letzten Kapitel, das bezeichnenderweise „Zurück zum Ziel“ (Ibid.: 119) überschrieben ist und folgendermaßen endet: „Zurück zum Zimmer. / \*\*\* / Zuriegeln. / Zuziehen. / \*\*\* / Zappenduster!“ (Ibid.: 126) Möglicherweise waren die Reisen und gewisse Ausbruchsversuche aus Alltags- und Verhaltensnormen nur geträumt – oder eben „von A bis Z erlogen“.

Zwei Jahre später erscheint Sparschuhs fiktives Tagebuch *Der große Coup. Aus den geheimen Tage- und Nachtbüchern des Johann Peter Eckermann*. Gegenstand ist vordergründig das immer wieder auch literarisch thematisierte Verhältnis Eckermanns zu Goethe. In den Text eingestreut sind neben nicht immer gekennzeichneten Originalzitate authentische Briefe von Eckermanns Verlobter Johanne Bertram („Hanchen“). Sparschuh zeigt vor allem die psychischen Probleme auf, die für Eckermann im Laufe der gemeinsamen Zeit mit Goethe entstehen. Das Verhältnis der beiden erweist sich zunehmend als ein sado-masochistisches, die Autorität Goethe duldet keinerlei ernsthaften Widerspruch. So notiert der Sekretär im November 1827: „Ich sollte ihm seinen Willen lassen! Das heißt, seinen Willen ändert er ohnehin nicht. Also sollte ich nicht wollen, daß er seinen Willen ändert. Kurz: ‚Ich sollte ihm seinen Willen lassen‘ heißt: Ich soll meinen Willen aufgeben.“ (Sparschuh 1987: 86); an anderer Stelle heißt es: „So schritten wir hin, einer (seiner) Meinung.“ (Ibid.: 21) In der Tat gibt es Eckermann im Laufe der Zeit auf, seinen Willen frei zu äußern: „Abends liest mir G. aus der Zeitung vor. Wir haben viel Spaß daran, besonders er.“ (Ibid.: 206) Eckermann bewundert Goethes

Fähigkeit, aus allen möglichen und unmöglichen Welt- und Lebenslagen [...] einen vernünftigen Sinn, eine höhere Idee abzuleiten. Auf diese Weise, ausgestattet nicht allein mit der richtigen Philosophie, sondern, was noch wichtiger ist, mit der Gabe, die richtige Philosophie zur rechten Zeit zu haben, ist er mehr als wir anderen gegen die bunten

Wechselfälle des Lebens, sei es nun ein Theaterbrand, ein Halskatarrh oder eine Kindsgeburt, gewappnet. Ja, sollte morgen um Viertel zwölf ein eiserner Komet auf Weimar niedersausen, ich weiß genau, nach kurzem Nachdenken fände sich dazu die passende Vorankündigung bei ihm. [...] Mir aber geht es dabei so, wie G. sagte: Ist man nur von Vollkommenheit umgeben, erstrahlt die eigene Nichtigkeit in neuem Glanze. (Ibid.: 41)

Im Stillen allerdings begehrt Eckermann auf, etwa wenn er sich positiv über Lenz äußert (Ibid.: 50 ff.) oder schlicht feststellt: „Riemer ist eine Ratte.“ (Ibid.: 207) Eckermann will von Goethe anerkannt und geliebt werden, und gerade durch diese emotionale Abhängigkeit kann Goethe ihn ausbeuten. Immer wieder beleidigt Goethe seinen Sekretär, versteht es aber geschickt, ggf. wieder ausgleichend zu wirken, ihn zu loben und so die Grundlagen der Abhängigkeit immer wieder neu zu konstituieren. Obwohl Eckermann sich seiner Situation bewusst ist, gelingt es ihm nicht, aus ihr auszubrechen. „Hanchen“ wirft ihm vor, „[...] ich [Eckermann; FTG] würde ‚meine besten Jahre‘ damit vertun, einem ‚Phantom‘ nachzujagen [...].“ (Ibid.: 140). Am 22.3.1832 – dem Todestag des Dichturfürsten – begibt Eckermann sich auf den Weg zu Goethe, danach bricht das Manuskript ab. Dieses Ende kann verhalten optimistisch gedeutet werden: Mit Goethes Tod entfällt die offensichtlich vorher vorhandene psychotherapeutische Notwendigkeit für das Führen der „geheimen Tage- und Nachtbücher“.

Sicher ist dieser Text „eine ironische Abrechnung mit dem Nationalheiligen Goethe“, wie Martin Doerry bemerkt (Doerry 1995: 271). Alexander von Bormann deutet den Text aber mit Recht als eine „ins Historische hinein verfremdete Kritik auch an den Gegenwartsverhältnissen“ (von Bormann 1988/89: 362). Sparschuh zeigt zum einen, wie der Mensch im Dienste eines lebenden Denkmals zerrieben und dabei geradezu um den Verstand gebracht wird, möglicherweise aber auch, wie ein Individuum einer unerreichbaren Utopie nachhängt, deren offizielle Vertreter den angeblich richtigen Weg geschickt zu inszenieren wissen. Das bereits früh im Roman formulierte ‚Fazit‘ fällt niederschmetternd aus:

All das Bemühen, sich wider der Welt Fährnis zu wappnen, sich unempfindlich zu machen gegen die hundert Stiche und hundertmal hundert Sticheleien, dies alles macht zwar auf Dauer die Mauern, die uns umgeben, sicher, doch auch undurchdringlich. So baut ein Jeder mit Fleiß und Geschick, mit und ohne Wissen, an seinem eigenen Gefängnis, gefügt aus ehernen Vorstellungen und festen Begriffen, an denen sich der Andere, wofern er den Arrestanten zu befreien sucht, den Kopf einrennt. (Sparschuh 1987: 29)

Bereits etablierte Schriftstellerinnen und Schriftsteller setzen sich mit ähnlichen Themen auseinander, wie im Folgenden an einigen Werken von Christa Wolf und Christoph Hein gezeigt werden soll. 1976 erschien mit Christa Wolfs *Kindheitsmuster* ein Roman, in dem zentrale Fragen der Identität verhandelt werden. Auf mehreren Ebenen – eine davon ist die Reise der Erzählerin in die Stadt ihrer Kindheit, das mittlerweile polnische Landsberg an der Warthe (heute: Gorzów Wielkopolski) – werden vergessene und verdrängte Aspekte wieder ins Gedächtnis geholt: u.a. die Sozialisation im nationalsozialistischen *Bund Deutscher Mädel (BDM)*, die zu komplexen psychischen Störungen führt, welche bis in die Gegenwart fortwirken:



Das Buch dokumentiert den Lernprozeß der Erzählerin, die Zensur über das eigene Ich aufzuheben und trauern zu lernen, um in der gegenwärtigen Lebenspraxis mit den dem ‚gewöhnlichen Faschismus‘ verhafteten Verhaltensmustern – Anpassung, Verstellung, Angst – umgehen zu können, vielleicht sich von ihnen freizumachen. Damit wird der Roman auch zu einem brisanten Gegenwartsbuch, nämlich einer vehementen Kritik am Untertanenstaat DDR, so Wolfgang Emmerich (1996: 322). Der programmatische erste Satz ruft ein Zitat von William Faulkner aus dessen *Requiem für eine Nonne* (1951) auf: „Das Vergangene ist nicht tot; es ist nicht einmal vergangen. Wir trennen es von uns ab und stellen uns fremd.“ (Wolf 1976: 9) Am Ende wird das Erwachen als auf die Zukunft gerichteter Prozess zwischen Traum und Realität evoziert:

Halbbewußt werde ich erleben, wie das schöne Wachgebilde immer tiefer in den Traum abtreibt in immer neuen, nicht mehr in Worte faßbare Gestalten, die ich zu erkennen glaube. Sicher, beim Erwachen die Welt der festen Körper wieder vorzufinden, werde ich mich der Traumerfahrung überlassen, mich nicht mehr auflehnen gegen die Grenzen des Sagbaren. (Ibid.: 530 f.)

Damit wird eine Entwicklung thematisiert, die in Wolfs späteren Texten immer wieder eine Rolle spielen wird: Worte zu finden, eine neue Sprache zu finden. So heißt es in *Was bleibt*, einer 1979 entstandenen, aber erst 1990 veröffentlichten Erzählung, gleich zu Beginn:

Nur keine Angst. In jener anderen Sprache, die ich im Ohr, noch nicht auf der Zunge habe, werde ich eines Tages auch darüber reden. Heute, das wußte ich, wäre es noch zu früh. Aber würde ich spüren, wenn es an der Zeit ist? Würde ich meine Sprache je finden? (Wolf 1990: 5)

Die Sprache dient somit auch als Mittel zur Bewältigung der Angst; zu Beginn des Textes ist sich die Erzählerin allerdings nicht sicher, ob ihr dieses Mittel je zur Verfügung stehen wird. Die ‚alte‘ Sprache jedenfalls ist untauglich für ihre Zwecke: „[...] die richtigen Wörter hatte ich immer noch nicht, immer noch waren es Wörter aus dem äußeren Kreis, sie trafen zu, aber sie trafen nicht, sie griffen Tatsachen auf, um das Tatsächliche zu vertuschen [...].“ (Ibid.: 12) Folglich hofft sie auf eine neue „Sprache, die härter sein würde als die, in der ich immer noch denken mußte.“ (Ibid.: 7) Ihrer besonderen Rolle als Schriftstellerin ist sich die Protagonistin bewusst. Ihr Leben sieht sie als privilegiert und fühlt sich im Gegenzug dazu verpflichtet, öffentlich Position zu beziehen, selbst wenn sie dadurch möglicherweise Nachteile erfährt:

Jeden Tag sagte ich mir, ein bevorzugtes Leben wie das meine ließe sich nur durch den Versuch rechtfertigen, hin und wieder die Grenzen des Sagbaren zu überschreiten, der Tatsache eingedenk, daß Grenzverletzungen aller Art geahndet werden. (Ibid.: 15 f.)

Die Erzählerin sieht ihre Lebenszeit verrinnen, ohne dass sie mit diesem Leben zufrieden wäre. Sie fragt sich: „Wieviel Zeit wollte ich mir eigentlich noch geben?“ (Ibid.: 16) Dass die Zeit insbesondere für die Jüngeren drängt, kommt vor allem in der sich an eine abendliche Lesung anschließenden Diskussion zum Ausdruck. Eine junge Frau erhebt sich

und brachte das Wort „Zukunft“ ins Spiel – ein Wort, gegen das wir alle wehrlos sind und das imstande ist, die Atmosphäre eines jeden Raumes zu verändern und eine jede Menschenansammlung zu bewegen. Die junge Frau [...] hätte sich nie das Herz gefaßt, öffentlich zu sprechen, wenn sie nicht extra gekommen wäre, um die für sie unaufschiebbare Frage zu stellen: auf welche Weise aus dieser Gegenwart für uns und unsere Kinder eine lebbare Zukunft herauswachsen solle. (Ibid.: 67).

Diese und weitere Fragen sieht die Erzählerin als „die wirklichen Fragen [...], von denen wir leben und durch deren Entzug wir sterben können.“ (Ibid.) Insofern fungiert die Frage der jungen Frau als Auslöser für einen Dialog; der Verlauf des Abends nimmt damit eine unerwartete Wendung und verlässt die institutionell gelenkten Bahnen:

Ein Fieber erfaßte die meisten, als könnten sie es nie wieder gutmachen, wenn sie nicht sofort, bei dieser vielleicht letzten Gelegenheit, ihr Scherflein beisteuerten für jenes merkwürdig nahe, immer wieder sich entziehende Zukunftswesen. Jemand sagte leise „Brüderlichkeit“. [...] Als stehe man vor einem Fest, wurde die Stimmung im Saal immer lockerer. Buchtitel wurden durch den Raum gerufen, manche notierten sie sich, andere fingen an, mit ihren Nachbarn zu reden, um die junge Frau, die zuerst gesprochen hatte, bildete sich ein Kreis. (Ibid.: 68)

Auch wenn dieser Abend ein „Nachspiel“ hatte (Ibid.: 69 ff.), ist die Protagonistin am Ende der Erzählung ihrem Ziel näher gekommen. Sie betont: „Eines Tages, dachte ich, werde ich sprechen können, ganz leicht und frei.“ (Ibid.: 76) Obwohl damit kein zeitlicher Rahmen festgelegt wird, so ist doch aus der Unsicherheit eine Gewissheit der Veränderung geworden. Zudem zeichnet sich ein Generationenwechsel ab: Am Nachmittag vor der Lesung wird die Erzählerin von einer jungen Schriftstellerin besucht, die ihr ihre Texte zeigen möchte. Mit der jungen Frau „trat etwas mir vom Ursprung her Verwandtes und zugleich ganz und gar Fremdes über meine Schwelle.“ (Ibid.: 52) Die Erzählerin gesteht sich ein: „Es ist soweit. Die Jungen schreiben es auf.“ (Ibid.: 54) Teile der jungen (Autoren-)Generation haben also ihre eigene Sprache gefunden und sind auch bereit, um der Wahrheit willen Opfer zu bringen, denn das „Mädchen“ war bereits inhaftiert gewesen. Der nach Meinung der Erzählerin gelungene Text und die Biografie der jungen Frau lösen einen Prozess des Nachdenkens aus:

Das Mädchen, dachte ich, ist nicht zu halten. Wir können sie nicht retten, nicht verderben. Sie soll tun, was sie tun muß, und uns unserem Gewissen überlassen. [...] Das Mädchen fragte nicht krämerisch: Was bleibt. Es fragte auch nicht danach, woran es sich erinnern würde, wenn es einst alt wäre. (Ibid.: 55 f.)

1983 veröffentlichte Christa Wolf ihre Erzählung *Kassandra*. Troja ähnelt dabei in vielerlei Hinsicht der DDR und trägt zugleich Züge des Utopischen. Wolf bzw. ihre literarische Figur im wörtlichen Sinne als Kassandra darzustellen, als warnende Ruferin, die nicht gehört wird, wäre sicher eine allzu einseitige Lesart. Dass dem als inneren Monolog angelegten Text eine solche Ebene innewohnt, wird allerdings von Beginn an deutlich: „Mit der Erzählung geh[e] ich in den Tod“ (Wolf 1983: 5), heißt es an zentraler Stelle auf der ersten Seite. Trotz der fatalen erzählerischen Ausgangssituation bleibt Raum für gewisse Hoffnungen – ein Raum, den es in dem wenige Jahre zuvor erschienenen Text *Kein Ort. Nirgends* (1979) nicht gibt. Eine lineare Entwicklung von Schreibhaltungen hin

auf eine ‚Wende‘ gibt es folglich nicht, bestenfalls verschiedene Ausformungen gesellschaftskritischer Haltungen in der Literatur. Im Zentrum von *Störfall. Nachrichten eines Tages* (1987) steht neben der Reaktorkatastrophe von Tschernobyl die Gehirntumor-Operation des jüngeren Bruders der Erzählerin. In einem inneren Monolog, der stellenweise zum Dialog mit dem Bruder wird, stellt sie selbstkritisch fest:

Nicht zuviel – zuwenig haben wir gesagt, und das Wenige zu zaghaft und zu spät. Und warum? Aus banalen Gründen. Aus Unsicherheit. Aus Angst. Aus Mangel an Hoffnung. Und, so merkwürdig die Behauptung ist: auch aus Hoffnung. Trügerische Hoffnung, welche das gleiche Ergebnis zeitigt wie lähmende Verzweiflung. (Wolf 1987: 68)

Schon zuvor hatte sie sich gefragt:

Treiben die Utopien unserer Zeit notwendig Monster heraus? Waren wir Monster, als wir um einer Utopie willen – Gerechtigkeit, Gleichheit, Menschlichkeit für alle –, die wir nicht aufschieben wollten, diejenigen bekämpften, in deren Interesse diese Utopie nicht lag (nicht liegt), und, mit unseren eigenen Zweifeln, diejenigen, die zu bezweifeln wagten, daß der Zweck die Mittel heiligt? (Ibid.: 37)

*Kindheitsmuster*, *Kein Ort. Nirgends*, *Kassandra*, *Störfall* und *Was bleibt*, aber auch *Sommerstück* (entstanden zu Beginn der achtziger Jahre, aber erst 1989 veröffentlicht) sind Texte, in denen der Auseinandersetzung mit der Utopie ein zentraler Stellenwert zukommt; in *Kein Ort. Nirgends* zeigt sich zudem durchgängig ein Motiv der Entfremdung. Angesichts der Tatsache, dass mehrere der genannten Texte unter dem unmittelbaren Eindruck der Biermann-Affäre entstanden, verwundert dies kaum. Über *Sommerstück* äußerte Wolf in einem Interview mit Aafke Steenhuis 1989:

Das Buch ist für viele ein Stück Beschreibung ihres eigenen Lebens, wie ich jetzt weiß. Ich glaube auch, daß es sogar eine Vorankündigung der späteren Ereignisse ist, denn es schildert, warum es so nicht weitergehen konnte. (Wolf/Steenhuis 1990: 149)

Ähnliches wie bei Christa Wolf lässt sich am Beispiel der Werke des 1944 geborenen Christoph Hein demonstrieren: Mit *Der fremde Freund* (1982; in der Bundesrepublik unter dem Titel *Drachenblut* erschienen), *Horns Ende* (1985) und *Der Tangospieler* (1989) schrieb er drei Prosatexte, die als Einheit gesehen werden können – selbst wenn der Autor dies so nicht bewusst angelegt hat.<sup>21</sup> Claudia, die Protagonistin und Ich-Erzählerin von *Der fremde Freund*, ist eine erfolgreiche Ärztin, geschieden und kinderlos, die sich in ihrem Dasein eingerichtet hat und wenig von ihrer Außenwelt an sich heran lässt. Mit dem ‚fremden Freund‘ Henry, der schließlich mehr oder weniger unmotiviert erschlagen wird, hat sie eine Affäre. Für ihre Eltern empfindet sie kaum etwas; am Wochenende fotografiert sie menschenleere Landschaften. Ihr Lebenslauf, zu dem es offenbar keine Alternative gibt, scheint vorherbestimmt. Und so heißt es am Ende in immer wieder erfolgenden, verstörend lakonischen Selbstbeschwörungen:

Ich bin ausgeglichen. Ich bin einigermaßen beliebt. Ich habe wieder einen Freund. Ich kann mich zusammennehmen, es fällt mir nicht schwer. Ich habe Pläne. Ich arbeite gern in

---

<sup>2</sup> Einige von Heins nach der ‚Wende‘ erschienenen Romanen schließen an die drei erwähnten Texte an; cf. insbesondere *Landnahme* (2004) und *Frau Paula Trousseau* (2007).

der Klinik. Ich schlafe gut, ich habe keine Alpträume. Im Februar kaufe ich mir ein neues Auto. Ich sehe jünger aus, als ich bin. Ich habe einen Friseur, zu dem ich unangemeldet kommen kann, einen Fleischer, der mich bevorzugt bedient, eine Schneiderin, die einen Nerv für meinen Stil hat. Ich habe einen hervorragenden Frauenarzt, schließlich bin ich Kollegin. Und ich würde, gegebenenfalls, in eine ausgezeichnete Klinik, in die beste aller möglichen Heilanstalten eingeliefert werden, ich wäre schließlich auch dann noch Kollegin. Ich bin mit meiner Wohnung zufrieden. Meine Haut ist in Ordnung. Was mir Spaß macht, kann ich mir leisten. Ich bin gesund. Alles, was ich erreichen konnte, habe ich erreicht. Ich wüsste nichts, was mir fehlt. Ich habe es geschafft. Mir geht es gut.

Ende. (Hein 1982: 211 f.)

Selbstverständlich lässt sich die zitierte Passage über die Befindlichkeit einer Frau auch unabhängig vom DDR-Kontext lesen. Thematisiert wird hier jedoch ein Grad an Vorherbestimmung, der für eine Sozialisation in der Bundesrepublik selbst in den achtziger Jahren ungewöhnlich wäre: Bereits in vergleichsweise jungen Jahren scheint die Protagonistin mit sich abgeschlossen zu haben. Vom Leben erwartet sie nichts Besonderes mehr; kleine Privilegien kennzeichnen Teile ihres Alltags. Das Wort „Ende“ markiert nicht nur das Ende des Texts, sondern zugleich auch das Ende der Erzählung; mehr weiß die Ich-Erzählerin offenbar nicht von sich zu sagen.

In *Horns Ende* von 1985 geht Hein zeitlich in die frühen Jahre der DDR zurück. Der Protagonist Horn wurde 1953 aus der Partei ausgeschlossen und an das Heimatmuseum in Bad Guldenberg versetzt, wo man ihn weiterhin denunziert und verhört. Schließlich findet ihn der Schüler Thomas Nicolas erhängt im Wald auf. Erzählt wird der Roman von fünf Stimmen: Thomas Nicolas, Bürgermeister Kruschkatz – früher ein Freund, nun Gegenspieler und Vorgesetzter von Horn – der Arzt Dr. Spodeck, die psychisch kranke Marlene und eine Lebensmittelhändlerin. Die verschiedenen Perspektiven auf Horns Leben werden also auch erzähltechnisch inszeniert. Hein führt in *Horns Ende* Machtverhältnisse und -auseinandersetzungen vor, wie sie nach dem Volksaufstand des 17. Juni typisch gewesen sein dürften. Trotz des eigenen Selbstverständnisses als literarischer Chronist liefert er damit Erklärungen für die innenpolitische Schieflage, in die die DDR schon in ihrer Frühphase geriet.

Mit 1968 steht ein weiteres Jahr mit hoher Symbolfunktion im Zentrum von Heins 1989 erschienenem Roman *Der Tangospieler*, der auf einer wahren Begebenheit beruht. Die Titelfigur, der Leipziger Historiker Hans-Peter Dallow, war 21 Monate lang inhaftiert, weil er aushilfsweise als Klavierspieler in einem Studentenkabarett einen Spott-Tango auf Walter Ulbricht begleitete. Nach seinem Gefängnisaufenthalt versucht er sich neu zu orientieren und Arbeit zu finden, stößt aber überall auf Ablehnung. Zwei Unbekannte, die sich als „Müller“ und „Schulze“ vorstellen, unterbreiten ihm ein Angebot: „...[...] wir helfen Ihnen, und Sie helfen uns. Das ist alles. Wir brauchen ein paar Informationen, nichts Aufregendes, nichts von Bedeutung, lediglich ein paar Fakten. [...]“ (Hein 1989: 50) Nachdem er mehrere Versuche dieser Art, von der Staatssicherheit angeworben zu werden, ausschlägt und schließlich als Kellner arbeitet, darf er am Ende an die Universität zurückkehren – auf Grund eines politischen Fehltritts seines früheren Vorgesetzten im Zusammenhang mit der Niederschlagung des Prager Frühlings. In seiner Emotionslosigkeit ist Dallow mit Claudia vergleichbar, der Protagonistin aus *Der fremde Freund*. Auch er hat

sich in sein Schicksal gefügt und passt sich an; im ganz eigentlichen Sinne des Wortes ‚übertönt‘ er die verlogene offizielle Berichterstattung über das militärische Eingreifen in Prag:

Dallow fuhr nach Hause, stellte das Gepäck im Wohnungsflur ab, schaltete den Fernseher an und ging ins Bad, um sich lange zu duschen. Dann setzte er sich mit einer Flasche Wodka an das Klavier. Er hatte den Ton des Fernsehers abgedreht und sah auf die sich bewegenden Bilder. Er spielte laut und wild die kleinen, ihm geläufigen Klavierstücke von Chopin und sah dem stummen Film seines Fernsehgerätes zu, der Soldaten zeigte, die von der Bevölkerung begrüßt und offenbar von Armeegenerälen besucht wurden. Frauen mit kleinen Kindern auf den [sic] Arm warfen Blumen zu den auf ihren Panzern sitzenden Soldaten, andere Bilder zeigten Prager Bürger im freundschaftlichen Gespräch mit den Soldaten. Dallow trank in kurzer Zeit die Flasche aus, stellte den Fernseher ab und ging ins Schlafzimmer. Bevor er sich auszog, prüfte er die Klingel des Weckers und stellte ihn dann. Er wollte am nächsten Morgen pünktlich im Institut sein. ([217])

Die vielleicht deutlichste Kritik an den bestehenden Verhältnissen übt Hein in seiner dreiaktigen „Komödie“<sup>31</sup> *Die Ritter der Tafelrunde*. Diese entstand 1985/86 und wurde im März 1989 am Dresdner Staatsschauspiel uraufgeführt. Direkte Parallelen zwischen Realität und Fiktion drängen sich geradezu auf; das Werk kann als Schlüsselstück verstanden werden. Vergleiche zwischen der Artusrunde und dem greisem Politbüro bieten sich an, denn die alt gewordenen Ritter haben sich in ähnlicher Weise disqualifiziert. Eines der zentralen Themen des Stücks ist der Verlust der sozialistischen Utopie, die im Engeren durch den Gral verkörpert wird. Zentraler Schauplatz ist die „Halle der Artusburg“ (Hein 1990: 132; im Original kursiv). Die Ausgangssituation führt eine zerbrechende Artusrunde vor: Der Gral ist nicht gefunden worden, das Volk ist verbittert, selbst der Tisch der Artusrunde wackelt und muss von Artus provisorisch zusammengehalten werden (cf. Ibid.: 143). Kunneware beschreibt diese Situation zunächst im Hinblick auf sich selbst, weitet diese Beschreibung dann aber aus:

Ich weiß nicht, ob ihr mit diesem Leben zufrieden seid. Ich finde es abscheulich. Ich habe das Gefühl, ich verwelke, ohne je geblüht zu haben. Und keiner, mit dem man sich unterhalten kann. Alle streiten nur oder klagen. Habt ihr hier schon einmal jemand lachen hören? (Ibid.: 179)

Jeschute betont daraufhin:

Du hast recht, meine Kleine. Es wäre für uns alle tröstlich, wenn unsere Illusionen wenigstens bis zum Grab gereicht hätten. Ich verlange gar nicht, daß der Gral existiert, aber solange ich lebe, sollte man ein bißchen daran glauben können. Diese wunderschöne Seifenblase hätte noch ein wenig halten sollen. Solch ein Irrtum ist nach dem Tod leichter erträglich. (Ibid.: 179 f.)

Die Artusrunde leidet an fortgeschrittenem Realitätsverlust; nahezu jegliche Verbindung zwischen ihr und dem Volk ist gerissen. Lancelot liefert später eine vernichtende Beschreibung des Verhältnisses zwischen der einst angesehenen Tafelrunde und dem Volk:

---

<sup>3</sup> Diese Gattungsbezeichnung fehlt in der späteren Buchfassung.

Ach, Artus, weißt du denn, daß die Leute da draußen nichts mehr vom Gral und der Tafelrunde wissen wollen? [...] Wenn ich ihnen vom Gral erzählen wollte, spuckten sie aus. Wenn ich vom Artusreich sprach, beschimpften sie mich und warfen mit Steinen nach mir. Sie glauben nicht mehr an unsere Gerechtigkeit und unseren Traum. Verschwinde, riefen sie nur, wir wollen nichts mehr davon hören, das Leben ist schwer genug. Für das Volk sind die Ritter der Tafelrunde ein Haufen von Narren, Idioten und Verbrechern. Weißt du das, Artus? (Ibid.: 188)

Schon bald zeichnet sich ab, dass die Bewertung der Gegenwart auch eine Generationenfrage ist. Der Konflikt zwischen Alt und Jung, zwischen denjenigen also, die das Auffinden des Grals versprechen, und denjenigen, die nicht (mehr) daran glauben, hat sich zugespitzt. Ginevra verweist auf den sich vollziehenden Wandel:

Die Jungen haben es heute schwerer. Für uns war es einfach und klar, wie zwei und zwei. Bei den jungen Leuten heute gilt nichts mehr. Sie stellen alles in Zweifel. Nichts hat für sie Wert, es gibt nichts, was sie anerkennen. (Ibid.: 179)

Später stellt sie die – rhetorische – Frage: „Hinfällige Männer, altgewordene Frauen. Ach, Orilus, was ist von der Tafelrunde geblieben?“ (Ibid.: 140) Kunneware beklagt dagegen: „Alle reden nur von der Vergangenheit und sprechen über tote Helden.“ (Ibid.: 179) Auch Parzival bezieht sich auf den schwelenden Generationenkonflikt, indem er – hier an Keie gerichtet – feststellt: „Ihr habt die Kinder verschreckt und die Jugend entmündigt. Uneinsichtig habt ihr auf unseren alten Tugenden beharrt. Aber auch Tugend will geprüft sein, sie schimmelt leicht.“ (Ibid.: 143) Die notwendig gewesene rechtzeitige Machtübergabe hat also nicht stattgefunden. Mordret bekennt sogar offen, dass er nicht an den Gral glaubt:

Euer Gral ist ein Fantom, dem ihr ein Leben lang hinterhergejagt seid. Ein Hirngespinnst, um das ihr euch die Köpfe blutig geschlagen habt. Sieh dir deine Gralsritter an. Verstörte, unzufriedene, ratlose Greise, die das Leben verklagen. Was, glaubst du, sollte mich dazu bringen, auch so zu werden? (Ibid.: 142)

Mordrets Einschätzung der Situation ist realistisch, denn in der Tat haben die Gralsritter aufgegeben und kehren nach und nach von der Suche heim. Lancelot ist der letzte von ihnen; ihm hat es die Sprache verschlagen (cf. Ibid.: 172). Erst als Artus schließlich eine Sitzung einberuft, redet er und gibt eine Art Grundsatzklärung ab:

Ich habe den Gral gesucht, ich habe ihn nicht gefunden. Ich habe euch nichts zu sagen.

[...]

Wenn der Gral auf der Welt wär, ich hätte ihn finden müssen. Überall habe ich nach ihm gefragt, aber keiner hat ihn je gesehen. Ich habe alle Kontinente bereist, er ist nicht zu finden. [...]

Er ist überhaupt nicht vorhanden. Vielleicht ist er im Verlauf der Zeit zu Staub zerfallen.

[...]

Oder er ist nicht mehr auf dieser Erde. Oder er ist wirklich nur eine Idee. Unvergänglich, aber nur eine Idee. (Ibid.: 181 f.)

Der Generationenkonflikt wird folglich auf mehreren Ebenen ausgetragen: Es geht nicht nur darum, dass zwischen Alt und Jung kaum noch eine Verständigung zu erzielen ist, sondern auch um die grundsätzliche Frage, ob die Suche nach dem Gral fortgesetzt werden soll. Gawain hat diese Suche bereits vor Lancelot aufgegeben und die Tafelrunde verlassen, um im Chastell Merveille zu bleiben (cf. Ibid.: 182), das hier als Alternative zum Gral fungiert: Das „Schloß der hundert Frauen“ (Ibid.) weist gewisse Parallelen zu Westdeutschland auf, denn, im Gegensatz zu den ideellen Werten, für die der Gral steht, geht es hier um materielle Werte und Konsum.<sup>4</sup>In einem Brief erklärt Gawain Artus gegenüber:

Mein Abschied beweist nichts und widerlegt nichts. Die Wahrheit ist, daß ich nicht mehr jung genug bin, grundlos weiter meinen Hoffnungen zu folgen, und noch nicht so alt, um ihrer völlig entbehren zu können. (Ibid.: 164)

Jeschute gibt schließlich zu, niemals an den Gral geglaubt zu haben (cf. Ibid.: 178). Sie weist allerdings auf die Konsequenzen hin, welche die Aufgabe der Suche haben kann, und spricht damit die Befürchtung aller aus: „Plötzlich tut sich ein Loch auf, riesig und bodenlos, und wir werden fallen und fallen und fallen.“ (Ibid.: 179) Ein Eingestehen des Versagens dem Volk gegenüber könnte also schlimme Folgen haben: Erstens würde es zum Verlust nicht nur des Gesichts, sondern zugleich der Macht führen, zweitens existiert kein brauchbarer Gegenentwurf zum Gral. Beides wäre nicht im Interesse der Artusrunde. Der letzte Ritter, der am alten Weg auf der Suche nach dem Gral festhalten will, ist Keie. Er betont:

Der Gral ist das menschliche Glück, ein Paradies auf Erden. Wir sind alle mehr unglücklich als glücklich. Aber für eine kurze Zeit, und sei es nur für einen Moment, war jeder von uns einmal glücklich. Und dieser winzige Moment unseres Glücks bedeutet, daß es den Gral gibt, daß er auf der Erde ist. Wir werden ihn vielleicht nicht finden, vielleicht werden wir ihn nie entdecken. Aber wenn wir aufgeben, ihn zu suchen, werden wir beständig unglücklich sein. (Ibid.: 177)

Damit würde letztlich alles so bleiben wie zuvor. Veränderungen tun jedoch Not: Die Hoffnungen von Artus richten sich in erster Linie auf seinen Nachfolger Mordret, den er ausdrücklich auffordert, weiter nach dem Gral zu suchen. Dabei versucht er sich auf den Fortschritt zu beziehen, muss aber zugleich sein eigenes Scheitern eingestehen:

Alles hat sich verändert. Und das ist gut so. Es muß etwas Neues entstehen. Dann werden wir dem Gral zum Greifen nahe sein. Und wir werden über uns lachen, über unsere Verzweiflung, über unsere Blindheit. Wir werden nicht verstehen können, warum wir heute ratlos beieinander saßen.

[...]

Ja, Parzival, wir sind gescheitert. Aber wenn der Gral für uns unerreichbar wurde, müssen wir nach anderen, nie gesehenen Wegen suchen, um zu ihm zu gelangen. (Ibid.: 191)

Am Ende des Stücks bleibt Artus mit seinem Sohn allein. *Die Ritter der Tafelrunde* endet offen:

---

<sup>4</sup> Für diese Ost-West-Lesart spricht auch Parzivals Erklärung, es handele sich im Falle Gawains nicht um „Privatangelegenheiten“; sein Entschluss, die Tafelrunde zu verlassen, sei „eine politische Entscheidung, also eine öffentliche.“ (Ibid.: 164)

ARTUS: Ich habe Angst, Mordret. Du wirst viel zerstören.  
MORDRET: Ja, Vater. (Ibid.: 193)

In diesen letzten Sätzen kann eine Vorausdeutung auf eine möglicherweise kommende Revolution gesehen werden, zumindest aber auf grundlegende Veränderungen, die Zerstörungen und Verluste mit sich bringen werden. Die angedeuteten Verhältnisse ähneln, insbesondere im Hinblick auf eine greise und nahezu manövrierunfähige Regierung, durchaus denjenigen in der DDR der achtziger Jahre: Mit dem Verfall des Mythos um König Artus geht der Verfall der Utopie einher. Ein sinnvolles Handeln findet kaum mehr statt, die alten Strukturen werden dagegen umso härter aufrechterhalten. Insofern kann Heins Stück auch als Warnung an die Machthaber gelesen werden – sowohl im Sinne einer Aufforderung, Versagen einzugestehen, als auch im Sinne einer Drohung: Bei Fortsetzung des gegenwärtigen Kurses wird es zu gewaltsam durchgesetzten Veränderungen kommen, in deren Zusammenhang vieles in Frage gestellt werden wird. Ebenfalls gewarnt wird vor einem Kollaps des Ökosystems; Ginevra berichtet:

Ist das nicht schrecklich. Hier steht, die Wissenschaft stimmt darin überein, daß auf unserem Kontinent in vierzig Jahren kein Wald mehr existieren wird. Diese Entwicklung ist nicht zu korrigieren. Der Zustand der Wälder ist bereits so verheerend, daß heute nichts mehr dagegen zu tun ist. Das ist gar nicht vorstellbar.

[...]

Wie könnt ihr das so gelassen hinnehmen? Es kümmert euch nicht. Aber in vierzig Jahren werden sich die Leute fragen, warum wir nicht aufgeschrien haben vor Entsetzen. (Ibid.: 165)

Bis kurz vor der Uraufführung, die eigentlich für den 24. März 1989 im *Kleinen Haus* des *Dresdner Staatsschauspiels* vorgesehen war, gab es offenbar Meinungsverschiedenheiten darüber, ob das Stück tatsächlich der Öffentlichkeit gezeigt werden sollte. Die Premiere fiel schließlich aus, das Stück wurde aber dennoch mehrmals in so genannten, `Voraufführungen~ gezeigt. Die offizielle Uraufführung fand erst am 12. April statt. In den wenigen Besprechungen, die in der DDR erschienen, wurde die aktuelle gesellschaftspolitische Dimension des Stückes weit gehend ausgeblendet (cf. Klunker 1989: 24).

Der Konflikt zwischen verschiedenen Generationen, insbesondere der jüngeren gegenüber derjenigen der ‚Gründerväter‘ ist eines der zentralen Themen der Zeit unmittelbar vor der ‚Wende‘; eine weitere bedeutende literarische Ausformung hat Monika Maron mit ihrem Roman *Stille Zeile sechs* (1991) geschrieben. Schriftstellerinnen und Schriftsteller diskutierten aber auch jenseits der Literatur die Frage, weshalb es in der DDR nicht zu einem Generationenwechsel kam. Die Gründe hierfür erläuterte Christa Wolf bereits 1987/1988 in einem Gespräch mit Therese Hörnigk; sie sieht ein Versagen auch auf der Ebene ihrer eigenen Generation, die während der Zeit des Dritten Reiches groß wurde:

Meine Generation hat früh eine Ideologie gegen eine andere ausgetauscht, sie ist spät, zögernd, teilweise gar nicht erwachsen geworden, will sagen: reif, autonom. Daher kommen ihre – unsere Schwierigkeiten mit den Jüngeren. Da ist eine große Unsicherheit, weil die eigene Ablösung von ideologischen Setzungen, intensiven Bindungen an festgelegte Strukturen so wenig gelungen ist, die Jungen so wenig selbständiges Denken



und Handeln sehen und daher keine Leitfiguren finden, auf die sie sich verlassen können. So holt uns, im Verhältnis zu den Jungen, unsere nicht genügend verarbeitete Kindheit wieder ein. (Wolf/Hörnigk 1989: 9)

Und am 11. Dezember 1989 bekannte Wolf: „Wir fühlten eine starke Hemmung, gegen Menschen Widerstand zu leisten, die in der Nazizeit im KZ gegessen hatten.“ (Wolf/Steenhuis 1989: 136) Ähnlich wie Christa Wolf argumentiert Hans Joachim Schädlich; er betont zudem:

Aber diese früheren Antifaschisten, die Kommunisten waren und eine andere Diktatur errichtet haben, die kommunistische Diktatur, die haben meines Erachtens den Antifaschismus mißbraucht, sozusagen als Label, zur Rechtfertigung ihrer eigenen Herrschaft vor der Bevölkerung und vor den gescheiterten-dummen Schriftstellern. Ich finde, dieser Gedanke wurde nicht zu Ende gedacht, weil man hätte sehen müssen, daß es eben nicht genügt, Antifaschist zu sein. Antifaschisten haben selbst eine Diktatur errichtet, eine kommunistische, die sich in ihren Mitteln wenig unterschied von den Mitteln der faschistischen Diktatur. (Schädlich 1992: 127)

Und Heiner Müller stellte 1991 fest:

Die einzige Legitimation der DDR kam aus dem Antifaschismus, aus den Toten, aus den Opfern. Das war eine Zeitlang ehrbar, aber an einem gewissen Punkt fing es an, zu Lasten der Lebenden zu gehen. Es kam zu einer Diktatur der Toten über die Lebenden – mit allen ökonomischen Konsequenzen. (Müller 1991: 35)

Abschließend sei auf Volker Brauns (\*1939) Komödie *Die Übergangsgesellschaft* verwiesen, die 1982 entstand, 1987 in der Bundesrepublik uraufgeführt wurde und erst 1988 in der DDR auf die Bühne kam. Wolfgang Emmerich betont: „Wohl kein anderes Theaterstück aus der DDR hat, in Form der literarischen Parodie, im Gewand der historischen Reminiszenz, die ‚Übergangsgesellschaft‘ DDR als in die Sackgasse geratenes Provisorium auf Dauer so scharf ausgeleuchtet wie dieses.“ (Emmerich 1996: 240) Prätext für Brauns Stück ist Anton Tschechows 1901 uraufgeführtes Drama *Drei Schwestern*. In sein Arbeitsbuch *Werktage* notiert Braun am 2.8.1982: „es bleibt nur die radikale wirklichkeitskritik. dramatik bezeichnet den punkt, wo die gesellschaft in den einzelnen einbricht, ihn aufbaut oder beschädigt, lähmt oder bewegt [...]. die revolution kann nicht ans ziel kommen als diktatur.“ (Braun 2009: 478) Wesentliche Elemente sind Träume, die schließlich zumindest in Teilen auch gelebt werden, wobei es zu expliziten Grenzüberschreitungen kommt. Der Traum ist als Medium besonders geeignet, ansonsten ‚Unsagbares‘ dennoch an- und auszusprechen; dies zeigt sich an den genannten Beispielen von Sparschuh und Wolf, aber auch im Zusammenhang mit einer DDR-spezifischen Rezeption der Romantik: So gab Christa Wolf 1981 eine Sammlung von Werken Karoline von Günderrodes unter dem Titel *Der Schatten eines Traumes* heraus.

#### **4. Schlussbemerkungen**

Versucht man die dargestellten Aspekte zusammenzufassen, so ergibt sich erwartungsgemäß ein uneinheitliches Bild. In den siebziger und achtziger Jahren schreiben verschiedene Generationen von Schriftstellerinnen und Schriftstellern; zudem herrscht ein gewisser

Pluralismus auch auf der ästhetischen Ebene. Eva Kaufmann stellte über die Ende der achtziger Jahre erschienenen Romane einiger Schriftstellerinnen aus der DDR fest: „All diesen Texten ist mehr oder weniger zwischen den Zeilen die Warnung eingezeichnet: wenn es weitergeht wie bisher, entsteht großer, nicht wiedergutzumachender Schaden, mit unabsehbaren Folgen.“ Sie meint:

Daß Texte mit solcher Tendenz gedruckt wurden, setzte listige Schreibstrategien voraus, die an der Zensur vorbei die Leserinnen und Leser erreichten, mit denen sich die Autorinnen im Einverständnis fühlten. Sie alle hatten die Fähigkeit entwickelt, ihren Werken kunstvoll Untertexte einzuschreiben, mit den verschiedenen Spielarten des Komischen zu operieren, vor allem die Möglichkeiten der Ironie für das Verwirrspiel um Bedeutungen und Standpunkte auszunutzen. (Kaufmann 1994: 218)

Viele Texte verbindet die Darstellung des fortschreitenden Verlusts der sozialistischen Utopie. Dabei dient die intertextuelle Verlagerung ins Historische oft der Kritik an den gegenwärtigen Verhältnissen. Als literarisch gestaltete Auswege fungieren oft Träume. Abgesehen von den kritischen Stimmen gab es selbstverständlich auch nahezu uneingeschränkt überzeugte.

Es war ein leiser Widerstand, der das Wirken vieler Künstlerinnen und Künstler unterschiedlichster Couleur kennzeichnete. Ein Widerstand, dessen geringe Lautstärke nicht zuletzt darin begründet war, dass man ja eigentlich für den Sozialismus und die DDR als Staat eintrat, sich aber mit der Realität des ‚real existierenden Sozialismus‘ nicht abfinden wollte. In Wolf Biermanns Lied *Noch* von 1968, das sich auf den Prager Frühling bezieht, heißt es: „Das Land ist still / Die Menschen noch immer wie tot / Still. Das Land ist still. Noch.“ (Biermann 1991: 212 f.) Andreas Dresen greift diese Zeilen in seinem Debütfilm *Stilles Land* von 1992 auf und stellt sie in den Kontext der ‚Wende‘, wie sie an einem Theater in der nordostdeutschen Provinz erlebt wird: „Das Land ist still. Noch.“

Was dann kam, brachte nicht nur umwälzende Veränderungen für den Kultur- und Literaturbetrieb des anderen deutschen Staates, sondern neben der Entstehung ganz neuer Werke ein Nachholen der Veröffentlichung von Texten, die bisher nicht hatten publiziert werden dürfen. Eine bisher allzu wenig beachtete Schlüsselrolle kommt dabei dem *Rundfunk der DDR* zu, der im Winter/Frühjahr 1989/90 einige Produktionen sendete, die zwar produziert, dann aber kurzfristig abgesetzt worden waren, darunter Joachim Walthers *Infarkt* von 1975, Harald Gerlachs *Ikaros* von 1984 und Erwin Geschonnecks *Widerstand und Anpassung – Überlebensstrategie, Erinnerungen eines Mannes an das Lager Dachau* aus dem Jahr 1987. Die gebändigten Emotionen hatten sich ihren Weg gebahnt, und schon bald sollten ganz neue Wege beschritten werden.

## Literaturverzeichnis <sup>5</sup>

- Biermann, Wolf 1991: „Noch“, in: Biermann, Wolf 1991: *Alle Lieder*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 212 f.
- Bisky, Jens 2004: *Geboren am 13. August. Der Sozialismus und ich*. Berlin: Rowohlt Berlin.
- Bormann, Alexander von 1988/89: „Jens Sparschuh: Der große Coup“, in: *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 92/93 (1988/89): 361 f.
- Braun, Volker 1975: „Unvollendete Geschichte“, in: *Sinn und Form* 27.5 (1975): 941-979.
- Braun, Volker 2009: *Werktage I. Arbeitsbuch 1977-1989*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Doerry, Martin 1995: „Rakete im Kopf“, in: *Der Spiegel* 39 (1995): 271.
- Emmerich, Wolfgang 1996: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuauflage. Leipzig: G. Kiepenheuer.
- Frings, Matthias 2009: *Der letzte Kommunist. Das traumhafte Leben des Ronald M. Schernikau*. Berlin: Aufbau.
- Günderrode, Karoline von 1981: *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*. Hrsg. und mit einem Essay von Christa Wolf. Berlin (DDR): Buchverlag Der Morgen.
- Hein, Christoph 1982: *Der fremde Freund. Novelle*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.
- Hein, Christoph 1985: *Horns Ende. Roman*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.
- Hein, Christoph 1988: „Literatur und Wirkung“, in: *X. Schriftstellerkongress der Deutschen Demokratischen Republik. Arbeitsgruppen*. Schriftstellerverband der DDR. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau, 224-247.
- Hein, Christoph 1989: *Der Tangospieler. Roman*. Frankfurt a.M.: Luchterhand.
- Hein, Christoph 1990: „Die Ritter der Tafelrunde“, in: Hein, Christoph 1990: *Die Ritter der Tafelrunde und andere Stücke*. Berlin/Weimar: Aufbau, 131-193.
- Hein, Christoph 2004: *Landnahme. Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hein, Christoph 2007: *Frau Paula Trousseau. Roman*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Honecker, Erich 1971: „Hauptaufgabe umfaßt auch weitere Erhöhung des kulturellen Niveaus“, in: *Neues Deutschland*, 18.12.1971.
- Kaufmann, Eva 1994: „Adieu Cassandra? Schriftstellerinnen aus der DDR vor, in und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Helga Königsdorf, Helga Schütz, Brigitte Struzyk, Rosemarie Zeplin“, in: Boa, Elizabeth/Wharton, Janet (eds.) 1994: *Women and the Wende. Social Effects and Cultural Reflections of the German Unification Process*. Proceedings of a Conference held by Women in German Studies 9-11 September 1993 at the University of Nottingham. Amsterdam/Atlanta: Rodopi (*German Monitor* 31), 216-225.
- Klunker, Heinz 1989: „Angst vorm Gral. Zur Nicht-Kritik der Hein-Uraufführung in den Zeitungen der DDR“, in: *Theater heute* 30.7 (1989), 24.
- Maaz, Hans-Joachim 1990: *Der Gefühlsstau. Ein Psychogramm der DDR*. Berlin: Argon.
- Maron, Monika 1981: *Flugasche. Roman*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Maron, Monika 1991: *Stille Zeile sechs. Roman*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Müller, Heiner 1991: „Das Böse ist die Zukunft. Heiner Müller im Gespräch mit Frank Raddatz. Siebte Folge“, in: *TransAtlantik* 3 (1991), 34-37.
- Plenzdorf, Ulrich 1972: „Die neuen Leiden des jungen W.“, in: *Sinn und Form* 24.2 (1972), 254-310.

---

<sup>5</sup> Die Angaben beziehen sich auf die im Rahmen dieses Beitrags zitierten Ausgaben; die meisten der zitierten Bücher insbesondere von Christa Wolf und Christoph Hein erschienen parallel oder geringfügig zeitversetzt in beiden deutschen Staaten.

- Rosenlöcher, Thomas 1982: *Ich lag im Garten bei Kleinzschachwitz. Gedichte & zwei Notate*. 2. Auflage. Halle (Saale)/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.
- Rosenlöcher, Thomas 1988: *Schneebier. Gedichte*. Halle (Saale)/Leipzig: Mitteldeutscher Verlag.
- Schädlich, Hans-Joachim 1992: „Jeder hatte eine Aktie. Gespräch mit Robert von Hallberg“, in: Schädlich, Hans-Joachim 1992: *Über Dreck, Politik und Literatur. Aufsätze, Reden, Gespräche, Kurzprosa*. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin/Berliner Künstlerprogramm des DAAD (*Text und Porträt, Band 7*), 126-132.
- Schernikau, Ronald M. 1989: *die tage in l. – darüber, daß die ddr und die brd sich niemals verständigen können, geschweige mittels ihrer literatur*. Hamburg: Konkret Literatur Verlag.
- Schlenstedt, Dieter 1997: „Der aus dem Ruder laufende Schriftstellerkongreß von 1987“, in: Atkins, Robert/Kane, Martin (eds.) 1997: *Retrospect and Review. Aspects of the Literature of the GDR 1976-1990*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi (*German Monitor 40*), 16-31.
- Schlesinger, Klaus 1977: *Berliner Traum. Fünf Geschichten*. Rostock: Hinstorff.
- Sparschuh, Jens 1985: *Waldwärts. Ein Reiseroman von A bis Z erlogen*. Berlin (DDR): Buchverlag Der Morgen.
- Sparschuh, Jens 1987: *Der große Coup. Aus den geheimen Tage- und Nachtbüchern des Johann Peter Eckermann*. Berlin (DDR): Buchverlag Der Morgen .
- Walther, Joachim/Biermann, Wolf/Bruyn, Günter de/Fuchs, Jürgen/Hein, Christoph/Kunert, Günter/Loest, Erich/Schädlich, Hans-Joachim/Wolf, Christa (eds.) 1991: *Protokoll eines Tribunals. Die Ausschlüsse aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979*. Reinbek: Rowohlt (*rororo aktuell*).
- Wander, Maxie 1977: *Guten Morgen, Du Schöne. Protokolle nach Tonband*. Berlin (DDR): Buchverlag Der Morgen.
- Wolf, Christa 1976: *Kindheitsmuster*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.
- Wolf, Christa 1979: *Kein Ort. Nirgends*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.
- Wolf, Christa 1983: *Kassandra. Erzählung*. Hamburg/Zürich: Luchterhand.
- Wolf, Christa 1987: *Störfall. Nachrichten eines Tages*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand.
- Wolf, Christa 1989: „Gespräch mit Therese Hörnigk“ [Juni 1987/Okttober 1988], in: Therese Hörnigk 1989: *Christa Wolf*. Berlin (DDR) 1989: Volk und Wissen (*Schriftsteller der Gegenwart*, 26), 7-47.
- Wolf, Christa 1989: *Sommerstück*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.
- Wolf, Christa 1990: „Schreiben im Zeitbezug. Gespräch mit Aafke Steenhuis“ [11. Dezember 1989], in: Wolf, Christa 1990: *Reden im Herbst*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau (*Texte zur Zeit*), 131-157.
- Wolf, Christa 1990: *Was bleibt*. Berlin (DDR)/Weimar: Aufbau.

*Anschrift des Verfassers*

Dr. phil. Frank Thomas Grub, Universität Göteborg  
 Box 200, 405 30 Göteborg; Tel. +46317864588  
 E-Mail: [frank.thomas.grub@tyska.gu.se](mailto:frank.thomas.grub@tyska.gu.se)  
[frank.thomas.grub\(at\)gmx.de](mailto:frank.thomas.grub(at)gmx.de)

## Manifestation der Emotionen in „Dr. G. Raddes Autobiographie“

*Nino Ivanishvili, Tbilissi*

### **Abstract**

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Darstellung der Emotionen im Reisebericht von Dr. Gustav Radde, der in seiner Autobiografie („Dr. G. Raddes Autobiographie“) enthalten ist.

Als erstes sind im vorliegenden Beitrag diejenigen gattungsspezifischen Merkmale zu nennen, auf denen eine Entscheidung für den Reisebericht als Gegenstandsbereich basiert.

Als nächstes wird der Begriff Kulturschock eingeführt, der in seinen vier Phasen (Honeymoon-Phase, Krise, Anpassung, Erholung) erläutert werden soll. Es soll geprüft werden, ob und in welchem Maße die vier oben genannten Phasen in Raddes Reisebericht nachweisbar sind und mit welchen Emotionen diese Phasen verbunden sind.

Im dritten Abschnitt des Beitrags werden wichtige Mittel und Verfahren der literarischen Gestaltung von Emotionen in Raddes Reisebericht behandelt.

The given article deals with emotions in the travelogues of Doctor Gustav Radde, which represent part of his autobiography („Autobiography of Doctor G. Radde“).

In the first part of my work peculiarities of the travel genre are mentioned, which determine this genre as an object of research. The second part is devoted to the definition of the concept of culture shock with its four phases (honeymoon phase, crisis, adaptation, mutual understanding), this part shows the exposure of each phase in Radde's work and their connection to emotions.

The third part of the article deals with important language means used in Radde's work for the manifestation of emotions.

The article ends with the conclusion that the travel genre represents an especially large spectrum of language forms and means for expressing emotions.

In der Forschung über das Verhältnis zwischen Sprachen und Emotionen bieten Reiseberichte ein besonders interessantes und ergiebiges Material. Die Gründe dafür liegen einerseits im Gegenstand der Reiseberichte und andererseits im Wesen der Emotionen, denn:

„Der Begriff Reiseliteratur bezeichnet jede schriftliche Äußerung, die die Beziehung zwischen Ich und Welt über die Erfahrung und Verarbeitung des Fremden artikuliert“ (Lamping 2009: 593). Ein Reisebericht stellt Beobachtungen und Erlebnisse eines Reisenden dar. Die Wahrnehmung fremder Wirklichkeit, „Erstaunen über das Fremde, in dem der Reisende seine innere Berührung durch die andere Kultur bekundet“ (Dietsche 1984: 9), besondere Situationen, in die der Reisende eintreten kann, Kontrast von Heimat und Fremde, das alles wird in den Reiseberichten dargestellt. Durch die Konfrontation des Reisenden mit dem Fremden erhält der Reisebericht nicht nur kenntnis-, sondern auch erkenntnisvermittelnde Funktion.

Was aber den Begriff „Emotionen“ anbetrifft, wird nach den Definitionen von drei verschiedenen Wissenschaftlern deutlich sein, dass diese als Reaktionen auf Umweltereignisse und deren Bewertungen wahrgenommen werden können.

Emotionen sind „körperlich-seelische Reaktionen, durch die ein Umweltereignis auf-

genommen, verarbeitet, klassifiziert und interpretiert wird, wobei eine Bewertung stattfindet“ (Hüllshoff 1999: 14). Für Monika Schwarz-Friesel sind Emotionen

mehrdimensionale, intern repräsentierte und subjektiv erfahrbare Syndromkategorien, die sich vom Individuum ichbezogen introspektiv-geistig sowie körperlich registrieren lassen, deren Erfahrungswerte an eine positive oder negative Bewertung gekoppelt sind und die für andere in wahrnehmbaren Ausdrucksvarianten realisiert werden (können). Die Prozesse der Bewertung betreffen Einschätzungen, mit denen ein Individuum entweder sein eigenes Körperbefinden, seine seelische Befindlichkeit, seine Handlungsimpulse, seine kognitiven Denkinhalte oder allgemein Umweltsituationen (im weitesten Sinne) beurteilt (Schwarz-Friesel 2007: 55).

Nach Martha Nussbaum sind Emotionen Urteile, in denen ein externes Objekt bewertet wird. Emotionen `involve judgments about important things, judgments in which, appraising an external object as salient for our own well-being, we acknowledge our own neediness and incompleteness before parts of the world that we do not fully control~ (Nussbaum 2001: 19). Und da die Begegnung mit einer fremden Kultur nicht nur Beobachtung, sondern auch Bewertung verursacht, sollte es schon von Anfang an deutlich sein, dass Reiseberichte einen erheblichen Beitrag zur Geschichte der Emotionen leisten können. „Dr. G. Raddes Autobiographie“ ist unvollendet, umfasst sechzig Seiten und besteht aus zwei Kapiteln. Retrospektiv erzählt Radde nach ungefähr dreißig Jahren über einen Abschnitt seines Lebens, nämlich über seine Reise nach Russland. Das erste Kapitel der Autobiografie stellt Raddes Übersiedlung auf die Krim (die sich damals unter russischer Herrschaft befand) in den Jahren 1852-1855 dar. Im zweiten Kapitel aber wird seine Reise in Ost-Sibirien 1855-1860 geschildert.

Der in der Autobiografie enthaltene Reisebericht ist eigentlich eine wissenschaftliche Reisebeschreibung, denn er stellt das Ergebnis einer Forschungsreise dar, aber es handelt sich auf keinen Fall um eine trockene Beschreibung der fremden Länder. Gustav Radde schildert nicht nur die Pflanzen- und Tierwelt, die für ihn als Naturforscher so wichtig und interessant ist, sondern erzählt auch über sich selbst, über seine Gefühle, über seine Erlebnisse an verschiedenen Orten, bietet detaillierte Beschreibungen neu kennengelernter Personen an, zitiert Goethe und Paul Gerhardt usw. Die Sprache des Werks ist expressiv, der Autor verwendet oft rhetorische Figuren und emotionale Konnotationen. So hält der Reisebericht von G. Radde literarischen Kriterien stand und es kann ihm ein gewisser literarischer Status zugesprochen werden. Wenn beobachtet wird, wie verschiedene Emotionen im Werk verteilt worden sind, und in welcher Reihenfolge sie einander abwechseln, wird hier der Begriff „Kulturschock“ verwendet, bezogen auf dessen vier Phasen die Emotionen analysiert werden können.

Kulturschock ist ein Aspekt der Forschung der interkulturellen Kommunikation und ist für uns in dem Sinne interessant, als durch dieses Phänomen Emotionalität in den Vordergrund gerückt wird, er kann als emotionale interkulturelle Erfahrung verstanden werden.

Der Begriff „Kulturschock“ stammt von der US-amerikanischen Kulturanthropologin Cora DuBois, die 1951 beim ersten „Midwest regional meeting of the Institute of International Education“ in Chicago einen Vortrag mit dem Titel „Culture Shock“ gehalten hat. Dieser wurde dann von dem US-amerikanischen Anthropologen Kalervo Oberg zuerst im Jahre 1954 unter dem Titel „Kultuschock“ vor dem „Women’s Club in Rio de Janeiro“ und dann 1960 in „Practical Anthropology“ unter dem Titel „Cultural Shock – Adjustment to new Cultural environment“ erweitert.

Der Begriff bezeichnet den schockartigen Gefühlszustand, in den Menschen bei der

Begegnung mit einer fremden Kultur verfallen können. Kalervo Oberg definiert diesen folgenderweise:

„Culture shock is precipitated by the anxiety that results from losing all our familiar signs and symbols of social intercourse[...] Now these cues which may be words, gestures, facial expressions, customs, or norms are acquired by all of us in the course of growing up and are as much a part of our culture as the language we speak or the beliefs we accept... Now when an individual enters a strange culture, all or most of these familiar cues are removed. He or she is like a fish out of water. No matter how broadminded or full of good you may be, a series of props have been knocked from under you, followed by a feeling of frustration and anxiety[...]“ (Oberg 1960: 142)

Seine Theorie des Kulturschocks gründet der Anthropologe auf vier Phasen: Euphorie (die sog. Honeymoon-Phase), Krise (oder Regression), Anpassung und Erholung (Verständigung).

### **Honeymoon-Phase**

Während der ersten Wochen in einem fremden Land sind die meisten Menschen vom Neuen fasziniert. Man ist einfach Zuschauer und begegnet der fremden Kultur zunächst mit Neugier bzw. Euphorie. Dieses Stadium der Honeymoon-Phase kann ein paar Tage oder Wochen bis zu sechs Monaten dauern, je nach Umständen. In dieser ersten Phase fungieren in G. Radde's Autobiografie Freude und Begeisterung als leitende Emotionen.

Am Anfang seiner Reise auf die Krim ist Radde voller Euphorie, voller Freude und Erwartungen auf etwas Neues und strebt danach, der langweiligen Alltäglichkeit zu entfliehen. Die wilden, fast noch unerforschten Orte Russlands ziehen den jungen Forscher mächtig an:

Wohl aber kannten Begeisterung für die Natur, schwärmerischer Enthusiasmus für ihre Schönheiten und ausdauernde Energie im Kampfe mit allen Hindernissen bei mir keine Grenzen. Dazu kam ein gewisser Hang zum Abenteuerlichen, zum Gewagten. Die rege Phantasie malte mir nach mancher Reiselektüre schon in den beengenden Verhältnissen der Heimat allerlei Jagd- und Räuberszenen in die Seele, die in stereotyper Form mich auch nachts im Traume beständig verfolgten. Der Trieb zum Wandern wurde immer größer. Es drängte mich hinaus, je weiter, um so besser, nur fort aus dem drückenden Zwang der engen Stadt und Alltäglichkeit (Radde 1912: 1).

Für die Reise werden sechs Monate eingeplant. Der Status des Gastes erleichtert den Neuanfang, umso mehr, als sich die Einheimischen so freundlich und hilfsbereit dem fremden Menschen gegenüber verhalten. Da berichtet der Forscher von seinem ersten Eindruck in der Fremde: „Ich war perplex. Im fremden Lande traten mir die ersten fremden Menschen ohne all mein Verdienst und Würdigkeit so liebevoll entgegen“ (Radde 1912: 4).

Radde hat endlich das Gefühl der Freiheit:

„Nun brach eine sonnige Zeit für mich an. Immer ferner rückten die etwas düsteren Jugenderinnerungen aus enger Vaterstadt und schwerer Arbeit. Immer freier fühlte sich die Seele, sie schlürfte in vollen Zügen die Freiheit und sehr bald auch die Schönheit der Natur“ (Radde 1912: 4).

Aber etwa nach einem Monat sinkt der Mut.

### **Krise**

Nach Oberg verursachen die Schwierigkeiten, die dem Fremden im Ausland begegnen, eine feindliche und aggressive Haltung gegenüber dem Gastland. Dem Fremden fällt nun auf, dass doch nicht alles so ideal in der neuen Kultur ist. Langsam beginnt er, das Gastland zu kritisieren. Doch diese Kritik erfolgt meistens aus einer egozentrischen Perspektive. Begleitet von Angst, Frustration und Einsamkeitsgefühl beginnt der Gast, nach Stereotypen zu bewerten:

But this criticism is not an objective appraisal but a derogatory one. Instead of trying to account for conditions as they are through an honest analysis of the actual conditions and the historical circumstances which have created them, you talk as if the difficulties you experienced are more or less created by the people of the host country for your special discomfort (Oberg 1960: 143).

Auch Gustav Radde erscheint mit der Zeit alles fremd. Nicht alle Menschen sind gegenüber dem Fremden freundlich und liebevoll, manche behandeln ihn sogar wie einen Aussätzigen. Radde spürt ihr Misstrauen. Not oder Krankheit werden in einem fremden Land, fern von der eigenen Familie, noch bedrückender wahrgenommen. Auch Naturszenen wirken drückend auf ihn:

Die Wirklichkeit, in der ich jetzt lebte, hatte doch ein ganz anderes Aussehen, als jene Phantasiebilder, die ich mir zu Hause im behäbigen Zimmer gemacht hatte. Mit jedem Rubel, welcher der Tasche auf Nimmerwiedersehen entschwand, sank auch mein Mut. Draußen um mich her war es kalt, öde, trüber Himmel und zerrissene Schneefluren. An den Haltestellen, den Krügen und Dorfschenken immer dasselbe unerquickliche Bild: immer geschäftige, zankende Juden, schmutzig und zerlumpt, der Kerbel (Rubel) spielte in der schnatternden Unterhaltung die Hauptrolle. Es gab also gleich am Anfang meiner Reise bittere Enttäuschungen (Radde 1912: 2).

Als Radde malariakrank im Hospital liegt, denkt er schon an die Rückkehr in seine Heimat. Ein Einsamkeitsgefühl überfällt ihn. Er ist einsam und fremd in einem fremden Land und der Krieg zwischen Russland und der Türkei erschwert seine Lage noch mehr: „Not und Tod, Sorge und Kummer[...] Wer das gesehen hat, der hasst für immer den Krieg... Ich verlasse all dieses Elend“ (Radde 1912: 10).

Laut Oberg ist die zweite Phase des Kulturschocks entscheidend dafür, ob man das fremde Land verlässt oder doch da bleibt: „This second stage of culture shock is in a sense a crisis in the disease. If you overcome it, you stay; if not, you leave before you reach the stage of a nervous breakdown“ (Oberg 1960: 142).

Und Radde bleibt.

### **Anpassung und Verständigung**

Wenn es dem Fremden gelingt, die zweite Phase zu überwinden, dann beginnt er, sich der neuen Kultur anzupassen. Schwierigkeiten entstehen immer noch, aber in der dritten Phase der Anpassung nimmt er eine „This is my cross and I have to bear it“-Position (Oberg 1960: 43) ein. Anstatt zu kritisieren, scherzt er über die Einheimischen und sogar über seine eigenen Probleme.

In der vierten Phase der Erholung (Verständigung) akzeptiert nun der Fremde die Sitten



und Bräuche des Gastlands als eine andere Art des Lebens. Er lebt schon ohne Angstgefühl, obwohl es manchmal wieder Momente der Anspannung, Anstrengung und Belastung gibt. Nur im Falle eines vollständigen Verständnisses gegenüber fremden Gewohnheiten kann diese Belastung verschwinden. Der Fremde fängt sogar an, das, was früher als fremd und belastend wahrgenommen wurde, zu genießen. Die unterschiedlichen kulturellen Spielregeln werden verstanden, geduldet, erlernt und geschätzt. Das bedeutet, dass der Kulturschock bereits überwunden ist.

In diesen letzten zwei Phasen widmet sich Radde seinen Forschungsarbeiten, das Gefühl der Einsamkeit verschwindet. Diese beiden Phasen zeichnen sich durch die Entstehung positiver Emotionen aufgrund des Verständnisses der fremden Kultur und des fremden Landes aus. Wieder Freude, Begeisterung und ein neues Gefühl von „Zuhausezusein“ führen dazu, dass der für sechs Monate angekommene Fremde für dreißig Jahre, also bis zu seinem Tod, im Kaukasus bleibt:

„Für sechs Monate war ich nach Russland gekommen als Fremder – jetzt lebe ich als guter, dankbarer Untertan in meinem neuen Vaterlande, das mir im Kaukasus zur lieb gewordenen, zweiten Heimat wurde“ (Radde 1912: 1).

Nach Monika Schwarz-Friesel manifestieren sich Bewertungen in einem Text über explizite Attributierungen, werden aber auch implizit codiert (Schwarz-Friesel 2007: 212). Die beschriebenen Emotionen sind in „Dr. G. Radde's Autobiographie“ sowohl explizit als auch implizit codiert. Explizite Codierung der Emotionen erfolgt mittels emotionsbezeichnender Lexeme wie „Freude“, „Begeisterung“, „Enthusiasmus“, „Angst“, „Furcht“, „Überraschung“, „Euphorie“ usw. Implizite Codierung aber erfolgt mittels emotionsausdrückender Lexeme oder wird über Zustands-, Verhaltens-, Handlungsbeschreibungen sowie über Situationsdarstellungen vermittelt, insbesondere über Landesbeschreibungen. Schilderung von Naturszenen ist ein bekanntes Motiv in der Reiseliteratur. Auch Gustav Radde widmet zahlreiche Szenen der Naturschilderung. Jedes Naturereignis, jeder Teil der Natur, sogar ein kleines Insekt kann die Gefühle des Naturforschers beeindrucken und sogar seine Handlungen bestimmen. Wie „paradox“ es auch klingen mag, haben drei Käfer, von denen Radde so bezaubert war, seine Reise nach Russland bestimmt:

Es klingt sonderbar und paradox, wenn ich sage, dass drei Käfer es waren, die meine Reise entschieden[...] Obwohl nun das Tier- und Pflanzenbereich meiner Heimat manche schöne und namentlich zierliche Form darbietet, so fehlen beiden doch in diesen Breiten die oft verblüffenden, originellen Gestalten des Südens, namentlich Spaniens. Wer sie zum ersten Male sieht, wird, wenn er dazu veranlagt ist, hingerissen, förmlich bezaubert. So erging es mir, als ich eine Sendung musterte, welche in Spanien gesammelt via Erlangen durch Dr. Rosenhauer an meinen Freund Karl Kumm gelangt war. Die drei Tiere, welche es mir angetan hatten, hießen: *Julodis fidelissima*, *Dorcadion glykyrhizae* und eine *Cetonia* (Radde 1912: 1).

Von verschiedenen Naturwundern beeindruckt überrascht er die Leser mit seinen stürmischen Ausdrücken der Begeisterung wie zum Beispiel: „Welch ein Bild!“ (Radde 1912: 23) oder mit Metaphern, wie z. B. im folgenden Textabschnitt, in dem Emotionen implizit codiert sind:

Draußen war es grimmig kalt und ganz still. Allnächtlich trieb die raubende Tierwelt ihr Geschäft und listiges Spiel: Vom Hunger wurden die Tragödien diktiert, und gedruckt

wurden sie im Schnee. Das kundige Auge konnte sie bei beginnendem Morgen aus den Spuren deutlich entziffern. Der Hunger zwang: unerbittlich forderte er seine Opfer. Bei heiterem Himmel und Sonnenschein blieben die Spuren im Schnee bis 11 Uhr klar, dann verwischte trotz der Kälte die wärmende Sonne ihre hinfalligen Ränder. Aber früh morgens konnte man alles deutlich lesen, was über Nacht passiert und im Schnee abgedruckt war. Es sind entweder Hunger- oder Liebesdramen (Radde 1912: 35).

Als Fazit kann festgestellt werden, dass das Emotionspotential in „Dr. G. Raddes Autobiographie“ ziemlich hoch ist. Dabei können, trotz der zweiten Phase der Krise, die von Emotionen wie Enttäuschung und Angst begleitet wird, eher positive Emotionen als Leitemotionen gelten. Das alles lässt sich mithilfe des Begriffs Kulturschock und seinen vier Phasen besonders erfolgreich nachzuweisen.

Am Beispiel des Reiseberichts von Dr. G. Radde kann der Beitrag mit der These abgeschlossen werden, dass Reiseberichte ein besonders weites Spektrum an Formen und Inhalten aufweisen, mit deren Hilfe Emotionen gestaltet und vermittelt werden können.

### Literaturverzeichnis

- Dietsche, Petra 1984: *Das Erstaunen über das Fremde. Vier literaturwissenschaftliche Studien zum Problem des Verstehens und der Darstellung fremder Kulturen*, Frankfurt a.M./Bern/New York/Nancy: Lang [ = europäische Hochschulschriften I/748] Hülshoff, Thomas 1999: *Emotionen. Eine Einführung für beratende, therapeutische, pädagogische und soziale Berufe*, München (u. a.): Reinhardt
- Dieter Lamping (Hrsg.) 2009: *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag/Nussbaum, Martha 2001: *Upheavals of Thought. The intelligence of Emotions*, Cambridge (u. a.): Cambridge Univ. Press/Oberg, Kalervo 1960: „Cultural Shock – Adjustment to new Cultural environment“, in: Curare. Zeitschrift für Ethnomedizin und transkulturelle Psychiatrie 29 (2006): 142-147
- Radde, Gustav 1912: „Dr. G. Radde's Autobiographie“, in: *Museum Caucasicum*, Band VI, Tiflis: 1-61
- Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag
- Goethe-Institut-Tbilissi: *Geschichte der deutschen Siedler im Kaukasus*, im Internet unter <http://www.goethe.de/INS/ge/prj/dig/wif/gur/grb/deindex.htm>

*Anschrift der Verfasserin*

Nino Ivanishvili

Staatliche Ivane Javakishvili Universität Tbilissi  
Doktorandin der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail Adresse: [ivanishvili.nino@gmail.com](mailto:ivanishvili.nino@gmail.com)

# **„Die Leiden des jungen Werther“ von Goethe im Kontext der kontrastiven Linguistik und Übersetzungswissenschaft (Wort-Phraseologismus-Text)**

Natali Janelidse, Tbilissi

## **Abstract**

Kontrastive Linguistik (auch: Konfrontative Linguistik) ist eine Ausrichtung, die als eine Fortentwicklung der Typologie entstanden ist. Der Sprachvergleich wird zum Zwecke der Aufdeckung von strukturellen Konvergenzen und Divergenzen aus bilingualer Sicht durchgeführt. Dabei werden die Verfahren der Typologie angewendet. Die KL geht davon aus, dass jede Sprache mit jeder anderen vergleichbar ist, denn es gibt immer grundlegende Gemeinsamkeiten, auf deren Basis Konvergenzen identifiziert werden können. Dieser Position liegt die Annahme zugrunde, dass alle natürlichen Sprachen zur Vermittlung weitgehend übereinstimmender Inhalte geeignet sind - eine Voraussetzung, die auch die Übersetzungswissenschaft betrifft.

Die Übersetzungswissenschaft ist die Endstufe des Vergleichs. Sie wird als Teilgebiet der Angewandten Sprachwissenschaft betrachtet. Ihre Fragestellungen betreffen die Praxis des Sprachvergleichs

u. a. am Beispiel literarischer Texte.

In vorliegendem Beitrag wird das Werk Goethes "Die Leiden des Jungen Werther" im Kontext der kontrastiven Linguistik und der Übersetzungswissenschaft analysiert.

"The Sorrows of Young Werther" by Goethe in the Context of Contrastive Linguistics and the Theory of Translation  
(word - phraseologism - text)

Contrastive linguistics has to be seen as a branch of linguistics which started as a further development of linguistic typology. In this context, language structures are compared from a bilingual point of view intending to discover convergencies and differences and using procedures and methods of linguistic typology.

Contrastive linguistics assume that every language can be compared with any other language as there are always fundamental similarities, which serve as a basis to identify convergencies. The underlying assumption is all natural languages are appropriate to convey more or less coincident matters – a presumption which also concerns the translation science.

The translation science is the final stage of linguistic comparison. It is seen as a branch of applied linguistics. Translative issues concern linguistic comparison in practice, for instance the translation of literary texts.

This article analyses Goethe's "The sorrow of Young Werther" in the context of translation science.

1.1 In den letzten Jahrzehnten haben die Ideen von Humboldt, Weisgerber, Schleiermacher u. v. a. den Aufschwung der sprachwissenschaftlichen Forschung in Richtung "Anthropozentrismus" prädestiniert. Nach Dobrovolskij

„kann die Entwicklung der Sprachwissenschaft auf der Basis der Pendel-Metapher beschrieben werden. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass das Pendel der Sprachwissenschaft eindeutig in Richtung "Mensch" ausschlägt. Das zeugt von einem Paradigmawechsel in der Linguistik. Es ist dabei wichtig sich auf die Etappen der sprachwissenschaftlichen Forschung zu besinnen, die durch ähnliche "anthropozentrische" Züge charakterisiert waren, oder, mit anderen Worten, auf die früheren Schwingungen des linguistischen Pendels in Richtung "Mensch" hinweisen“  
(Dobrovolskij 1992: 171).

Die Notwendigkeit des Lösens der aktuellen Probleme im Rahmen bilingualer Kommunikation wächst von Tag zu Tag.

Diese Tatsache forderte die Etablierung der Triade:

1. Typologie
2. Kontrastive Linguistik
3. Übersetzungswissenschaft, die unter anderem auch unter interdisziplinärem Ansatz erforscht werden kann. (Dshanelidse 2008: 30).

„Die Endstufe des Vergleichs, die Übersetzungswissenschaft, die sich mit besonderen Problemen des Dolmetschens und Übersetzens befasst und gelegentlich von Praktikern als selbstständige Disziplin postuliert wird, stellt ein Teilgebiet der angewandten Sprachwissenschaft dar“

(Nach Metzler Lexikon Sprache: .2005:661). /.../ „Ihre Fragestellungen betreffen v. a. die Praxis des Sprachvergleichs, vergleichende Stilistik, Metaphorik, Idiomatik und Kulturvergleiche im weitesten Sinne, so daß der Ausdruck Übersetzungswissenschaft eher als Programm denn als Bezeichnung gelten muß". [...]

"Die praktische Anforderungen einer gelungenen Übersetzung hängen vom Genre ab“. [...] So stehen bei der Übersetzung von technischen, juristischen, oder wissenschaftlichen Texten größtmögliche Äquivalenz und "Nähe" zur Vorlage im Vordergrund, während bei der Übersetzung journalistischer oder literarischer Texte die Herstellung eines für den Leser oder Hörer nachvollziehbaren Sinns" im Vordergrund stehen. (ebd.)<sup>1</sup>

Die Dichotomie von Übersetzbarkeit vs. Unübersetzbarkeit bewegt bis heute die meisten Wissenschaftler:

"Solange Menschen verschiedene Sprachen sprechen, gehört das Dolmetschen und Übersetzen zu den unentbehrlichen Bemühungen um die Überwindung der Sprachbarriere - im politischen wie im wirtschaftlichen Verkehr, bei machtpolitischen Expansion wie beim friedlichen Reisen, aber vor allem bei der Übermittlung von Philosophie, Wissenschaft und Literatur" (Stolze 2008:13).

Der interdisziplinäre Charakter der Wissenschaft vom Übersetzen ist ein weiterer Grund für die Vielfalt der theoretischen Ansätze und für die Uneinheitlichkeit im Begriffsapparat. Die Fortentwicklung der relativ jungen Disziplin führte dazu, dass neue Forschungsansätze entstehen.

Die einheimische georgische Übersetzungswissenschaft macht ihren Anfang mit Abhandlungen und Monographien von G. Gatschetschiladse und findet ihre weitere Entwicklung in den Untersuchungen von D. Panshikidse, N. Gogolashwili u. A. Kartosja, die ihre theoretischen Konzeption im Laufe langjähriger Übersetzungsarbeit an den Werken der deutschen und der georgischen Literatur verallgemeinert und als theoretische Konzepte manifestiert haben.

„Die künstlerischen Texte können als Texte der jeweiligen Kultur angesehen werden. Deswegen kann jede erfolgreiche Übersetzung eines künstlerischen Textes als Versuch betrachtet werden, eine neue Kultur zu begreifen. Vom Standpunkt der Translatik aus sollen nur diejenigen künstlerischen Texte übersetzt werden, die über eine einheitliche Bedeutung für beide Kulturen verfügen und eine bestimmte Funktion für die eigene Kultur erfüllen können. In dem Maße, in dem die semiotische und kognitive Botschaft im künstlerischen Text kompliziert wird etabliert sich auf semantisch-syntaktischer Ebene eine Art Netz von homologen Strukturen, das den besonderen Code dieses Textes bildet“. (Gogolashwili 2003:7).

---

<sup>1</sup> Metzler Lexikon Sprache 2005: Stuttgart, Weimar: I. B. Metzler Verlag.

Das Programmwerk von D. Pandshikidse "Theorie und Praxis der Übersetzung" (1988), das am Beginn der Übersetzungswissenschaft in Georgien erschien, erläutert wichtige Fragen wie:

1. Das Wesen der Übersetzung
2. Kriterien und Kritik der Übersetzung
3. Individualstil und Probleme der Übersetzung
4. Stilistik als eine der bestimmenden Sprachebenen und moderne Trends der georgischen Übersetzung
5. Einige Fragen der kontrastiven Stilistik (Pandshikidze 1988)

Die Relevanz der Monographie für die weiteren und bilingualen Forschungen besteht darin, dass sie durch die empirisch bekräftigten Grundthesen in der jeweiligen Sprache Gültigkeit erlangt'

Die weitere Entwicklung hin zu einer Übersetzungswissenschaft wurde in folgenden zwei Büchern dargestellt: "Die neuen Theorien der Übersetzung und das Problem der Stiläquivalenz" (1995) und "Sprache - Übersetzung, Leser" (2002).

"Das Geheimnis des Übersetzens besteht in der Wechselwirkung von Sprache und Denken. Wenn es die dialektische Einheit von beiden nicht gäbe, wenn die Sprache nicht jeden Gedanken nicht umzugestalten vermöchte, gäbe es überhaupt keine Übersetzung.

Evident ist die Tatsache, dass in den Sprachen bei der Übersetzungspraxis viele Unterschiede zum Vorschein kommen: das semantische Volumen der einzelnen Sprachen, unterschiedliche Kombinationen der Wortverbindungen oder verschiedene metasemiotische Gründe der Phraseologismen bereiten insgesamt dem Übersetzer bestimmte Schwierigkeiten, aber außer den Kenntnissen der Ausgangssprache, d. h. "der Sprachkompetenz", hilft ihm (dem Übersetzer) die Erschließung der extralinguistischen Faktoren, die in einem literarischen Text gegeben sind (Pandshikidse 1995:58).

1.2 Die Sprache bildet einen unermesslichen Raum, der nur gegliedert und segmentiert erforscht werden kann, besonders, wenn es sich um den Vergleich von Sprachen (verwandten oder nichtverwandten) handelt. Man kann nur ein semiotisch-semantisch oder strukturell-taxonomisch- ausgeprägtes Merkmal (divergent vs konvergent) akzeptieren und erforschen, das für die Übersetzung vom bilingualen Standpunkt relevant sein kann.

In diesem Sinne ist das Vorhandensein des Universalienparameters besonders wichtig - die Eigenschaften und Merkmale, Zeichen und Sinnbilder (Symbole), die in allen natürlichen Sprachen existieren, besonders in dem Fall, wo es sich um solch ein Gefühl wie "Liebe" handelt.

Als Postulat soll präzisiert werden, welche sprachlichen Zeichen als interlinguale "Wörter-Symbole" gelten können: das sind Zeichen, die große Affinität zur Bildung der allgemeinen, strukturell-semantischen Reihen in verwandten und nicht verwandten Sprachen aufweisen (Dshanelidse 2009:120).

Das Problem phraseologischer Universalien erscheint immer öfter in den Abhandlungen aus dem Bereich der Komparistik (Dobrovolskij 1988, Gréciano: 1991, Durčo: 1994 etc). Es wird festgestellt, dass die Charakteristik des phraseologischen Systems den Sprachtyp mit ausprägt und eine Reihe entsprechender Gesetzmäßigkeiten aufdeckt.

"Zur Universalienforschung führte das Konzept allgemeiner logischer Formen, die allen Sprachen zugrunde liegen. Das lässt sich auf wenige Grundmuster zurückführen: a. Gleiche biologische Ausstattung aller Menschen hinsichtlich ihrer kognitiven Prozesse und das Spracherwerbmechanismus,

b. Mögliche Abstammung aller Sprachen von einer gemeinsamen Ursache, c. gleiche Funktionen der Sprache in allen Sprachgemeinschaften, was ähnliche grammatische Struktur bedingt" (Stolze 2008:43).

Die Suche nach eventuellen konvergenten Merkmalen in der deutschen und der georgischen Sprache beruht darauf, dass es in einer von Konflikten belasteten Zeit erforderlich ist, gerade den Konvergenzen mehr Aufmerksamkeit zu schenken.

2.1. Die Erforschung des somatischen Paradigmas als eines markierten Systems der Liebeserklärung im Deutschen und Georgischen ist dadurch bedingt, dass nicht nur "Liebe" und "Liebeserklärung", sondern überhaupt die beliebige Emotionsart, in allen Sprachen mit dem Sprachsegment der Soma-Wörter verbunden ist.

Interlinguale Beziehungen in der Phraseologie erklären sich durch die Gesamtheit kultureller Tradition seit der Antike und dem Christentum. Im Hinblick darauf wird das Interlexem (das Soma-Wort) in den Vordergrund gerückt und an typischen Somatismen exemplarisch dargestellt.

"Körpersprache besteht nicht nur im Agieren mit dem Körper wie bei Gestik und Mimik. Vielmehr schreiben wir den Körperteilen auch ganz bestimmte Eigenschaften zu, die in der Sprache produktiv werden. Produktiv werden solche Attribuierungen bei Übertragungen, Metaphern und Idiomen. Man spricht auch von der symbolischen Bedeutung der Körperteile. [...] Somatismen machen bis zu 20 Prozent aller idiomatischen Wortverbindungen des Deutschen aus (Herringer 2007:176).

Die Anthropologen waren schon immer vom Primäranspruch des Wortschatzes überzeugt, denn bei der Erkundung jedweder Gesellschaft ist es üblich, von einem so genannten Grundwortschatz auszugehen. Unter einem Grundwortschatz verstehen wir "eine Ansammlung von möglichst morphologisch einfachen Wörtern, die mindestens Bezeichnungen für Körperteile, Bezeichnungen für Nahrungsmittel, also für Speisen und Getränke, Farbebezeichnungen und Bezeichnungen für Pflanzen, Bäume, Tiere und wichtige Himmelskörper umfassen" (Lutzeier 2007:12).

Die konfrontative Analyse von Somatismen (deutsch-georgisch), wie auch die phraseologische Reihen mit den Soma- und Farbenbezeichnungen, folglich die primäre Stelle der Kernwörter oder "Stützwörter" im Text und das Problem ihrer Übersetzbarkeit habe ich in meinen Abhandlungen formuliert. (1980, 1989, 2008, 2009).

"Im Glauben der Völker nimmt "das Herz" seit je eine zentrale Stelle ein. Es bezeichnet den ganzen inneren Menschen im Gegensatz zur äußeren Person. Der altesopotamische Heros Gilgamesch sucht das Kraut des Lebens, denn "die Furcht vor dem Tode ist eingekehrt in sein "Herz". Den Ägyptern galt das Herz als Mittelpunkt aller geistigen Regungen; es war Sitz des Verstandes, des Willens, des Gefühls, ja es war Symbol des Lebens. Ohne dieses zentrale Organ war ein Weiterleben nach dem Tode nicht denkbar; Während bei der Einbalsamierung alle inneren Organe entfernt wurden, blieb das Herz an seinem Platz. Der Urgott Ptah hat das Weltall zuerst mit seinem Herzen erdacht, bevor er ihm durch sein Schöpfungswort Leben verlieh.

Das wahre Wesen des Menschen liegt nicht in seinem Äußeren, in Schönheit oder Kraft, sondern in seinem Innern. Gott sieht deshalb nicht auf das, "was der Mensch beachtet. Der Mensch schaut ja auf die Augen, der Herr aber auf das Herz" (1 Sam 16,7). David weiß, daß Gott die Herzen prüft (1 Chr. 29,17)" [...]. "Gerade weil der Mensch der Sünde fähig ist, soll er Gott aus ganzem Herzen, aus ganzer Seele lieben" [...]. "Die Liebe Gottes ist ausgegossen in unseren Herzen durch den heiligen Geist, der uns gegeben wurde" (Rom 1,5). Das Herz wird zum Organ der Religion, der Rückbindung zu Gott, durch den Glauben wohnt Christus im Herzen" (Eph 3,17). Das Herz wird im Laufe der Zeit immer mehr zum Symbol der Liebe nicht nur im religiösen, sondern auch im profanen Sinne (in

der Literatur, den bildenden Künsten u. a.) (Lurker's Wörterbuch 1990:163).<sup>21</sup>

In der georgischen Bibelübersetzung bleiben die Soma-Wörter unverändert oder werden durch ein anderes Soma-Wort ersetzt.

In DWU sind etwa 100 "Herz" - Einheiten gegeben, von denen wir nur einige anführen:

j-s Herz hängt an j-m, an etw. / gehört j-m

j-m lacht das Herz

j-m ist/wird das Herz schwer

ein Herz und eine Seele sein

alles was das Herz begehrt

j-m sein Herz ausschütten

j-m das Herz brechen

j-s Herz/alle Herzen (im Sturm) erobern

nicht das Herz haben etwas zu tun

ein Herz aus Stein haben

j-m sein Herz schenken

j-m das Herz schwer machen

sein Herz an j-n verlieren

j-m das Herz zerschneiden/zerreißen

schweren/blutenden Herzens

aus tiefstem Herzen etc.

Jede Wendung im DUW ist mit der Erläuterung versehen: "Die Wendung geht von "Herz" im Sinne der Empfindungen, des Gefühls, des Muts aus", etc. Fast alle der angeführten Beispiele konvergieren in der deutschen und in der georgischen Sprache und im phraseologischen Lexikon von Th. Sachokya (1973) wird jede Einheit mit derselben Erläuterung versehen.

2.2. Die phraseologischen. Reihen illustrieren den Übergangsprozess und die Gestaltung einer Zwischenstufe in der Triade "Wort-Phraseologismus (Mikrokontext) - Text (Makrokontext)".

Die Verschiebung des Wortes auf die obere Stufe des "Symbols", die auf der Auffassung "des Herzens" - georgisch "guli" - "als Sitz der Empfindung" im weitesten Sinne beruht, wird evident. Dabei dient der phraseologische Mikrokontext jeweilig den Kollokationsnormen gemäß der Explikation eines der Seme.

"Die Berechnungen zeigen weiter nicht nur hohe Aktivität, sondern auch ein hohes relatives Vorkommen vor allem bei Naturbezeichnungen, Somatismen und Zoonymen, die man als ernsthafte Kandidaten auf phraseologische Universalität betrachten kann. Die Überprüfung der Universalität sollte m. E. in zwei Phasen erfolgen. In der ersten Phase sind die quantitativen Verhältnisse unentbehrlich. Es geht nicht nur darum, ob eine Komponente überhaupt vorkommt, sondern auch darum, welchen Rang sie in der Taxonomie einnimmt und wie viele Phraseologismen die Komponente enthalten. Erst dann läßt sich ihr semantisch typologischer Charakter (Symbole, Motive) bestimmen" (Durčo 1994:69).

Die Demotivationsphase hat eher fakultativen Status und Phraseologismen können eher durch Remotivationsprozesse entstehen. Das ist der Fall in den Phraseologismen, deren Semantik auf einem symbolischen Wert der Wörter aufbaut.

---

<sup>21</sup> Lurker Manfred 1990: Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole. 2. Aufl. München: Kösel Verlag.

Psycholinguistische Untersuchungen sprechen eher für den Übergang von freien bzw. festen Wortverbindungen zu Phraseologismen, also vom Index zum Symbol (vereinfacht gesagt, von der wörtlichen Bedeutung zum abstrakten Begriff), ohne irgendeine Demotivationsphase. Die Experimente beweisen, daß die Phraseologismen direkt erworben werden, ohne De - und Remotivationsphase im Gedächtnislexikon. Beim Gebrauch werden sie ohne Bezug auf ihre Ursprüngliche genetische Basis (homonyme freie Wortverbindung) verstanden [...].

Die genannten Phraseologisierungprozesse kann man aus semiotischer Sicht in drei Arten aufteilen:

Ikon > Index > Symbol >> Demotivation + Remotivation

Ikon > Symbol >> Remotivation

Ikon > Index >> Demotivation (Durčo 1994:37).

2.3. Die meisten Phraseologismen erscheinen als neue Kombination von Bezeichnungen bereits in der Sprache existierender Begriffe und bilden dadurch synonymische Oppositionsreihen mit einer gewissen Bildhaftigkeit.

Deutsch:

sich in j-n verlieben - sein Herz an j-n verlieren.

ein tüchtiger, hilfsbereiter, uneigennütziger Mensch sein - sein Herz auf dem rechten Fleck haben.

begeistert sein- seinem Herzen einen Stoß geben - das Herz schlägt höher etc.

Georgisch:

sich in jdn verlieben - UeuYvarda, tavi daQarga, gulUi Aauvarda. Er hat den Kopf verloren, jmd. ist jemandem ins Herz gefallen.

Die Tatsache, dass die semantische Struktur und die strukturelle Gestaltung einer phraseologischen Einheit viel komplizierter als die einer sprachlichen Einheit (z. B. des Wortes) ist, lässt vermuten, dass der Entstehung bildhafter Ausdrücke nicht nur linguistische, sondern auch verschiedenartige extralinguistische u. a kulturspezifische Faktoren zugrunde liegen.

Die Kernwörter (Basiskomponenten) können sogar in nichtverwandten Sprachen homogen sein. Man unterscheidet z. B. sowohl im Deutschen als auch im Georgischen im synchronen Sprachschnitt Somatismen, Zoosemismen u. a., deren vereinfachte Struktur (A)S V in verschiedenen modifizierten Varianten vorkommt:

1. SV - das Herz schlägt, pocht

Georgisch: გული უცემს, უბრაგუნებს, აუჩქარდა

2. v SV auf den Händen tragen.

Georgisch: ხელის გულზე ტარება

3. ASV - ein gutes Herz haben

Georgisch: კარგი, მაგარი, კეთილი გული აქვს

4. SvS1V -ein Herz aus Stein haben

Georgisch: ქვის გული აქვს

Durch die gemeinsame Basiskomponente entstehen paradigmatische Beziehungen, die in verschiedenen Sprachen (in verwandten wie in nichtverwandten) in ihrer Struktur zusammenfallen.

Das identische Kernwort ist ein Beweis des Vorhandenseins "universaler logischer Denkweise" im Rahmen eines assoziativen Feldes, das der vereinfachten Formel "Mensch



vs Universum" untergeordnet und "ego"- zentriert ist.

Im Falle, wenn die Wörter ihr Potenzial der Bildung von phraseologischen Reihen aufweisen, kann man jede Einheit als Mikrostruktur betrachten, in der durch bestimmte Kollokationen und ihre Kompatibilität einzelne Seme aktualisiert werden, d.h. die Entstehung eines Phraseologismus ist der sog. Prozess vom Wort zur Wortverbindung.

Phraseologismus wird dabei „als eine feste Wortverbindung, die sich aus zwei oder mehr Komponenten zusammensetzt“ definiert (Metzler: 2005:294). Für unsere Abhandlung sind besonders die „textwertigen Phraseologismen“ (J.Korhonen in: Metzler ebd.) relevant.

Die Divergenz eines Wortes und eines Phraseologismus auf der onomasiologischen Ebene ist unmittelbar mit dem Begriff "der inneren Form" aufs engste verbunden, auf der semasiologischen Ebene aber mit dem Begriff "des Merkmals". "Die innere Form" der Somawörter ist in der Regel verwischt, sie lässt sich jedoch in seltenen Fällen in Somatismen durch Kernwörter herauslesen.

Der Terminus "innere Form" wurde von Humboldt in Bezug auf die Sprache eingeführt, aber er verwendete ihn auch in Bezug auf einzelne Wörter. In Russland wurde der Terminus von A. Potebnja interpretiert und fast mit dem Terminus "Merkmal" identifiziert: Wenn sich das Merkmal aus dem Wort herauslesen lässt, so wird es als "lebendige innere Form" (motiviert) bezeichnet, aber wenn das Merkmal schon verwischt ist, so ist auch "die innere Form" verwischt (unmotiviert).

"In weiten Bereichen der Phraseologieforschung wurde "Motiviertheit vs Unmotiviertheit" als graduierbarer Grundbegriff betrachtet, durch den man verschiedene semantische Klassen von Phraseologismen definieren könne. Ganz allgemein gefaßt, meint man mit Motiviertheit, daß die Bedeutung eines Phraseologismus aus der freien Bedeutung der Komponenten verstehbar ist. Zeichentheoretisch entspricht der Begriff in etwa dem Begriff der "sekundären Motiviertheit" bei Ferdinand de Saussure und steht damit im Kontrast zur „Arbitrarität“. In diesem Sinne ist "Motiviertheit" auch der Gegenbegriff zur semantischen "Idiomatizität": je stärker ein Phraseologismus motiviert ist, um so schwächer ist seine Idiomatizität und vice versa" (Burger 2007: 69).

Die Motiviertheit der Wörter und die Motiviertheit der phraseologischen Reihen, die durch ein Zuwachsen der Komponenten entstehen, veranschaulicht den Prozess des Abspaltens eines Wortes von der onomasiologischen Ebene und die Gestaltung der komplizierten Struktur, indem die Empirie und die extralinguistischen Faktoren eine wesentliche Rolle spielen.

3.1. Das Abspalten des Wortes aus dem usuellen phraseologischen Mikrokontext, das Entstehen freier Kollokationen (bzw. Kompatibilität) sowie das Erwerben des "Symbols-tatus" lässt sich in einem literarischen Text veranschaulichen.

„Werther“ von Goethe ist das krassste Beispiel der Identität des Menschen mit der Liebe, indem die Handlungen des Protagonisten nur durch das Herz bestimmt sind.

"Das Büchlein "Werther" oder, mit seinem ganzen Titel, "Die Leiden des jungen Werther, ein Roman in Briefen", war der größte, ausgedehnteste, sensationellste Erfolg, den Goethe, der Schriftsteller, je erlebt hat". [...] der Roman rief einen Rausch, ein Fieber, eine über die bewohnte Erde hinlaufende Ekstase hervor und wirkte wie der Funke, der ins Pulverfaß fällt, wobei in plötzlicher Ausdehnung eine gefährliche Menge von Kräften frei wird" (Th. Mann 1968:73).

Die Tragweite der Multidimensionalität der Genie-Schöpfung lässt immer neue unergründliche Lücken für die weitere Forschung offen und "die gesamte ältere Wertherliteratur bestimmt diese gleichsam propädeutische Funktion der Werther - Figur eindeutig positiv als eindeutiges Erleben und Ergreifen der Welt" (Vaget 1993:37).

Der georgische Leser hat sich anderthalb Jahrhunderte später mit dem Briefroman Goethes vertraut gemacht, weil die sozialpolitischen Verhältnisse in Georgien sich ganz spezifisch in eine andere Richtung, im Unterschied zu Europa, entwickelt haben.

„Werther“ von Goethe wurde dreimal ins Georgische übersetzt: 1. von A. Achalschenischwili (1900), 2. K. Gamsachurdja (1928), 3. O. Chuzischwili (1980).

Die Übersetzung von K. Gamsachurdja, des georgischen Klassikers und Reformators der Sprache, wurde allgemein als die Beste anerkannt. Wie jeder talentierte Schriftsteller vermochte er den richtigen Stil, Ton und Tonart für die Übersetzung zu finden: Der georgische Leser erfasst den ganzen emotionalen Zustand des Protagonisten und erlebt seinen Aufschwung und Sturz mit. Dabei genießt man die Erzählweise von Goethe in der meisterhaft ausgeführten Übersetzung von K. Gamsachurdia

Die Wörter "Herz", "Auge", "Hand", "Seele" und "Tränen" weisen den höchsten Grad der Rekursivität im Werk von Goethe auf und determinieren den Charakter und die Existenz des Protagonisten: „Das Passive an die Stelle des Aktiven zu setzen“ (Vaget 1998:)

Hypothetisch könnte diese Tatsache als Grund dafür gelten, dass "Werther" ins Georgische bis zum 20. Jahrhundert nicht übersetzt worden war, denn der Vorzug bisher einem starken, seinem Ziel zustrebenden Helden gegeben wurde.

Die statistischen Angaben der Verwendung der Soma-Wörter von Goethe in mannigfaltigen Kollokationen veranlasst uns zu behaupten, dass das Paradigma der Soma-Wörter (im Sinne Wort - Phraseologismus - Text) ein unermessliches Material für weitere Forschung bildet.

Mit einem Soma-Wort charakterisiert Goethe das Äußere seiner Helden: Lotte hat sehr schöne schwarze Augen, auch Otilie in "Wahlverwandtschaften", Charlotte aber hat so schöne Fußsohlen, dass der Graf fasziniert von ihrer Schönheit aus ihrem Schuh Wein trinkt, etc.

3.2. „Symbolische Deutung beruht nun auf Grundmaximen literarischer Hermeneutik, dass nämlich alle Elemente eines Textes einem zugrunde liegenden, regulativen thematischen Prinzip unterliegen, und alle bedeutungsvoll sein können und mit dem, was in und mit dem literarischen Text gesagt wird, stets auch etwas über die Welt des Menschen, die *conditio humane* gesagt wird“ (Kurz 1993: 77).

Die Theorie von V. Purzeladse, die aus dem hermeneutischen Denken hervorgeht, bietet eine ganz neue Auslegung und Interpretation der literarischen Texte. Die Textoberfläche wird dabei entscheidend: Je nachdem, welche Sprachebene oder Spracheinheit im Text ausgeprägt vorgestellt wird, sind die Texte syntaktisch, morphologisch, semantisch und lexikalisch pointiert:

„In den lexikalisch pointierten Texten dominiert ein Wort/eine Wortgruppe, aus deren semantischer Struktur ein beliebiges Sem ausgesondert werden kann, das zur Grundlage der semantischen Struktur des Textes wird. Der Text ist einem Rahmen ähnlich, in dem das pointierte Sem netzartig entfaltet und aktualisiert wird. Der Stützpunkt der Interpretation ist eben dieses Sem, von ihm ausgehend kann man in die semantische Struktur des Textes gelangen“. (Purzeladse 1998:38).

Diese Theorie könnte in der Übersetzungswissenschaft ein Kapitel für sich sein.

Der Hauptmarker (in unserem Fall das Paradigma der Soma-Wörter) wird zum Stützpunkt der Übersetzung, denn dadurch wird sowohl im deutschen, als auch im georgischen Text Kohärenz und Kohäsion, Kataphorik und Anaphorik bestimmt.

"Hermeneutisches Übersetzen ist ein wissenschaftlicher Ansatz, ausgehend von einer primären Textuierung, wodurch alle irrelevanten Denkstrategien von vorn herein ausgeschlossen werden. In der Konfrontation mit Texten fragt sich Translator, worauf er/sie denn zu achten hätte, anstatt bei einer punktuell auftretenden Problemstellung nach Gründen zu suchen (Stolze 2008:229).

In meiner Abhandlung über die Soma-Wörter in der Übersetzung von „Wahlverwandtschaften“ habe ich ihre Frequenz und Rekursivität analysiert. (Dshanelidse 2009:134).  
Ich versuche die oben angegebenen theoretischen Ausführungen mit ein paar Beispielen zu exemplifizieren:

"Wie froh bin ich! Bester Freund, was ist **das Herz** des Menschen! [...] waren nicht meine anderen Verbindungen recht ausgesucht vom Schicksal, um **ein Herz** wie das meine zu ängstigen? Was könnte ich dafür, [...] daß eine Leidenschaft in dem armen **Herzen** sich bildete!

[...] Ich habe meine Tante gesprochen [...] Sie (ist) eine muntere, heftige Frau von dem besten **Herzen**.

Übrigens befinde ich mich hier gar wohl, die Einsamkeit ist meinem **Herzen** köstlicher Balsam in dieser paradiesischen Gegend, und diese Jahreszeit der Jugend wärmt mit aller Fülle mein oft schauerndes **Herz**.

[...] Der Garten ist einfach, und man fühlt gleich bei dem Eintritte, daß nicht ein wissenschaftlicher Gärtner, sondern ein fühlendes **Herz** den Plan gezeichnet" (S.7) (georg.: რა არის გული კაცისა! გულისა ჩემის დასათრგუნველად, დაკოდელ გულში ვნება აღმიგზნო, მე აღვზარდე მის გულში უზენაესი გრძნობანი, სანუკველ ბალზამად მოეცხო ჩემს გულს, მგრძნობიარე გულის პატრონს, განცხრომით ათრობს გულს.

/ra aris **guli** Qacisa! **gulisa** lemis dasaRrgunvelad, daQodil **gulUi** vneba aTmigzno, me aTvzarde mis **gulUi** uzenaesi grOnobani, sanuQvel balzamad moecxo lems **guls**, mgrOnobiare **gulis** WaRrons, gancxromiR aRrobs **guls**./

Ein Vortrag ist nicht imstande alle Fälle der "**Herz**" - Frequenz in den Werther - Briefen zu umfassen, aber eines ist nicht zu übersehen, dass nämlich die prädikativen Strukturen mit metonymischer Umdeutung (pars pro toto) in beiden Sprachen in gleicher Weise dominierend sind. Bemerkenswert ist auch, dass in beiden Sprachen "Herz" (გული) durch "Seele" (სული) oft substituiert wird, oder "Herz" und "Seele" ergänzend nebeneinander stehen (sie ist so mit ganzem Herzen und mit ganzer Seele dabei, ihr ganzer Körper eine Harmonie, georg.: sulit da gulit).

Die Soma-Wörter bedecken also das ganze Gewebe im Goethes Werk und die Leser vermögen es, ohne etwas vom Äußeren des Protagonisten zu wissen, durch sein Herz tief in seine Seele hineinzusehen.

## Literaturverzeichnis

- Burger, Harald 2007: *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, 3. Aufl. Berlin Erich Schmidt Verlag
- Dobrovolskij, Dimitrij 1992: „Phraseologie und sprachliches Weltbild“, in: *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*. Wien: Edition Praesens
- Dshanelidse, Natali 1988/89: „Eine konfrontative Analyse von phraseologischen Einheiten und das Problem ihrer Übersetzbarkeit“. In: *Germanistisches Jahrbuch*, Hrsg.

- Horst Breitung: Zwickau: Zentralstelle für Lehr- und Organisationsmittel
- Dschanelidse, Natali 2008: „Interkulturelle Sinnbilder bei der Übersetzung der literarischen Texte“. In: *Germanistische Studien*. Tbilissi: Verlag Universal
- Dschanelidse, Natali 2009: „Die konvergenten phraseologischen Segmente im Deuten und Georgischen“, In: *Szientifik Magazin "Scripta manent"*. Bd. 2. Tbilisi. Open diplomatik assotiation Verlag
- Dschanelidse, Natali 2009/10: „Die Wahlverwandschaften im Kontext der Kontrastiven Linguistik und Übersetzungswissenschaft“, In: *Sjani, Annual Scientific Journal of Literature Theory and Comparative Literature*, Tbilissi, Verlag Institut für Literatur
- Durčo, Peter 1994: *Probleme der allgemeinen und kontrastiven Phraseologie (Deutsch-Slowakisch)*, Heidelberg: Julius Groos Verlag
- Gogolashvili, Nana 2004: „Theoretische Probleme der Translatik“, In: *Germanistische Studien*. Hrsg. Samson Karbelaschwili. Bd. 3. Tbilissi: Caucasian House Verlag
- Heringer, Hans Jürgen 2007: *Interkulturelle Kommunikation. Grundlagen und Konzepte*, 2. Aufl. Tübingen und Basel: A. Franke Verlag
- Kurz, Gerhard 1993: *Metapher, Allegorie, Symbol*, 3. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck. Ruprecht Verlag
- Lurker, Manfred 1990: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, 2. Aufl. München: Kösel Verlag
- Lutzeier, Peter Rudolf 2007: *Lexikologie. Ein Arbeitsbuch*, Tübingen: Stauffenberg Verlag
- Mann, Thomas 1968: *Über deutsche Literatur*, Leipzig: Philip Reclam jun. Verlag
- Metzler Lexikon Sprache 2005: hg. von Helmut Glück. Dritte, neubearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar: J.B.Metzler
- Pandschikidse, Dali 1995: *Die neuen Theorien der Übersetzung und das Problem der Stiläquivalenz*, Tbilissi: Ganatleba Verlag
- Purzeladse, Viola 1998: *Text als schriftliche Manifestation der sprachlichen Tätigkeit*, Bd.2 Tbilissi: Samschoblo Verlag
- Vaget, Hans Rudolf 1998: „Die Leiden des jungen Werther“, in: Goethe Erzählwerk, Literaturstudium - Interpretation. Stuttgart: Philip Reclam jun. Verlag

## Quellen

- Goethe, Johann Wolfgang 1970: *Die Leiden des jungen Werther*. Poetische Werke in drei Bänden, Bd. 2. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang 1985: *axalgazrda verteris vnebani*: ins Georgische übersetzt von Konstantine Gamsachurdia. Tbilissi: Nakaduli Verlag.

*Anschrift der Verfasserin*

Dr. Natali Janelidse  
 Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi  
 Doktorandin der Abteilung für Deutsche Philologie  
 der Fakultät für Geisteswissenschaften  
 Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

## Emotionale Perspektive der Textstrukturierung in W. Koeppens „Der Tod in Rom“

*Nunu Kapanadze, Tbilissi*

Der Aufsatz behandelt am Beispiel des herausragenden Romans von W. Koeppen „Der Tod in Rom“ die Auswirkung der emotionalen Perspektive und Intertextualität auf die Textstrukturierung und –architektur.

Der Roman von W. Koeppen stellt assoziative Prosa dar, überfüllt mit Symbolik und Emotionen. Der Verfasser klebt die Bilder aus dem Leben seiner Romanfiguren auf und stellt für den Leser kunstvolle Collagen her. Koeppen wechselt Perspektiven regelmäßig, neben den Stilmitteln lässt er eine ungewöhnliche Textstrukturierung reden. Die Textarchitektur spiegelt hier stilistisches Verfahren der Filmkunst wider.

Für eine Textadäquation ist logische Gliederung des Textes eine unabdingbare Voraussetzung. In den meisten Texten ist die logische Gliederung das Segmentierungsprinzip. Auch bei einer bewussten Segmentierung kann das Subjektive in den Vordergrund rücken und dies wird oft zum Grund einer alogischen Segmentierung, vor allem in literarischen Texten. Diese Art der Segmentierung ist vom Adressaten im voraus intendiert worden und stellt ein Grundmittel zur Realisierung seiner Intention dar.

Im Roman „Der Tod in Rom“ rücken die Abweichungen von den kanonischen Normen der Textstrukturierung in den Vordergrund. Bei der Lektüre gelangt man von den materiellen Signifikanten zu den nichtmateriellen. Der Adressat findet im Text mehrmals Ungewöhnliches und Unerwartetes, dies veranlasst ihn bei der Lektüre innezuhalten und den Text forschend zu betrachten. Die Auflösung der kanonischen Norm ist ein Grundmittel, um konkretes Interesse zum Text zu wecken, und eine forschende Betrachtung des Adressaten wird zu einer ästhetischen Betrachtung.

Thomas Manns „Der Tod in Venedig“, „Doktor Faustus“ als Referenztexte, Mythos und Geschichte eröffnen eine intertextuelle Perspektive in der Interpretation von Koeppens „Der Tod in Rom“. Der Verfasser wählt oft aus einem Bezugstext ein Ereignis aus und materialisiert es in seinem Text. Macht und Tod, Krieg und Angst, Hass und Mord, Wut und Scham sind Emotionen, die auf die Lebenszusammenhänge der Romanfiguren so stark einwirken, dass sie sich dieser Wirkung nicht entziehen können.

*This essay deals with the impact of the emotional perspective and intertextuality on text structure and architecture, using as an example W. Koeppen's novel "Death in Venice". The novel is written in an associative prose and is full of symbolism and emotions. The author confronts the reader with artistic collages put together from images of the characters' lives. The architecture of the text reflects proceedings of film-making.*

*The reader is often puzzled by the unexpected and the unusual, which provokes him to step back and to have a second look, studying the text, which results in esthetic observation.*

*Thomas Mann's "Death in Venice", "Doctor Faustus" as reference texts, myth and history offer an intertextual perspective in the interpretation of Koeppen's "Death in Rome". The author often selects one event from a related text and materializes it in his text.*

*Power and death, war and fear, hatred and murder, anger and shame are the emotions that affect the lives of the characters to an extent readers cannot escape from.*

Im vorliegenden Beitrag wird versucht, am Beispiel des Romans von W. Koeppen „Der Tod in Rom“ die Auswirkung der emotionalen Perspektive und der Intertextualität auf die Textstrukturierung und –architektur zu behandeln. Neben den strukturorientierten Aspekten ist die Intertextualität, genauer gesagt die referentielle Intertextualität (d.h. ein konkreter Text nimmt direkt auf einen anderen authentischen Text Bezug), ein Mittel, das sich auf das Emotionspotential (Schwarz-Friesel 2006: 212) eines Textes auswirkt.

Nach Beaugrande/Dressler (Beaugrande/Dressler 1981: 188) ist Intertextualität dieser Art ein textkonstituierendes Kriterium, das die emotionale Perspektive eröffnet und entsprechende Reaktionen beim Leser auslöst, aber dem Leser/Rezipienten mit seinem Weltwissen kommt eine wichtige Rolle bei der Entschlüsselung und im emotionalen Erleben der im Text manifesten Bezüge zu.

Um die Emotionen in den literarischen Texten zu gestalten, werden verschiedene inhaltsbezogene, sprachliche und formale Mittel herangezogen. Auf der Darstellungsebene können die Emotionen sprachlich durch verschiedene Formen präsentiert werden und sie dienen verschiedenen Zwecken: Neben den lautlichen, rhythmischen, grammatisch-syntaktischen und lexikalischen Präsentationsmitteln ist z.B. die Textgliederung zu nennen, da sie, sowohl in textproduktiver- als auch in textrezeptiver Hinsicht, für die Gestaltung der emotiven Bedeutungen wesentlich ist.

Die Gesamtstruktur eines Textes ergibt sich aus den Teiltexträumen und deren Beziehungen untereinander und stellt ein Gefüge von Einheiten im Text dar, zwischen denen semantisch-syntaktische Relationen bestehen. Die Struktur des Gesamttextes erfasst die Abschnitte/Absätze/Teiltexträume und die Beziehungen zwischen ihnen, die Textgliederung und die Konstituierung der Übergänge zwischen den Teiltexträumen. Die transphrastische Textstruktur wird durch das Netz semantisch-syntaktischer Beziehungen zwischen einzelnen Elementen gebildet, durch lineare Verknüpfungen im Gefüge der Textkonstituenten.

In Anlehnung an diese textlinguistischen Thesen wird weiterhin die emotionale Perspektive der Textstrukturierung im Roman von W. Koeppen "Der Tod in Rom" behandelt. Schon der Titel stellt eine intertextuelle Referenz zu Th. Manns "Der Tod in Venedig" her, worauf weiter der Textablauf und Interpretationsimpulse hinweisen. Selbst die Intertextualität stellt ein emotionsstiftendes Textualitätskriterium dar und durch das emotionsbezeichnende Lexem „Tod“ werden Emotionen thematisiert. Die durch den Titel provozierten Rezeptionserwartungen und Deutungsschemata finden ihre Rechtfertigung in zwei Epigraphen, der eine aus der "Divina Comedia" von Dante "Il mal seme d' Adamo" - (dieser böse Same Adams), "Inferno", und der andere aus der oben genannten Novelle von Th. Mann: "Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode".

Das Epigraph hat eine auslegend-konzeptuelle Funktion, verfügt über bestimmte Autosemantizität, dabei bildet er einen untrennbaren Teil des Textes. Er dient der Vororientierung des Adressaten. W. Koeppen wiederholt den Schlussabschnitt der Novelle von Th. Mann mit veränderten referenziellen und antithetischen Bezügen im abschließenden Textteil: "Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte." (Koeppen 2007: 187). Dieser letzte Satz des Textes schließt die Sujetlinie ab und der Autor erschafft praktisch einen IT-Rahmen für sein Werk. Die Parallele zu der Novelle von Th. Mann liegt auf der Hand, aber in Rom stirbt eine fatale Triade *Macht, Gewalt und Tod* mit dem Namen Gottlieb Judejahn. In Th. Manns *Der Tod in Venedig* ruft der Tod von Gustav Aschebach, verliebt in die göttliche Vollkommenheit des Jungen, Mitleid und Trauer

hervor. Im Gegensatz dazu ist das Todesszenario von Judejahn ganz im Traditionsrahmen der modernen Ästhetik angst- und eckerregend. Judejahn stirbt einen hässlichen Tod und hässlich ist auch die sprachliche Darstellung seines Todes. Die Emotionen, die durch seinen Tod evoziert werden, sind Abscheu und dabei Erleichterung, da es mit Onkel Judejahn samt seiner alten und neuen bestialischen Weltvernichtungsabsicht endlich aus und vorbei ist.

Von dem Titel an muss der Leser des Romans sein Weltwissen aktivieren und auf seiner Basis inferieren, um den Text zu erschließen. Dabei ermöglicht nur eine Synthese der literarischen und linguistischen Analyse die Texterschließung.

Koeppen liebte die Novelle von Th. Mann, und wie er selbst schreibt, hat er sie dreimal gelesen. Er kannte die Auffassungen von Th. Mann gut, und es ist gar nicht zufällig, dass die Hauptfigur seines Werkes ein Musiker, ein Tonsetzer ist (das bei Th. Mann verwendete Wort taucht auch bei Koeppen auf). Auch Koeppens Romanfigur Siegfried Pfaffrath komponiert Zwölftonmusik, wie Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus*. Der Begründer der innovativen Kompositionstechnik, Arnold Schönberg, war der erste Komponist, der Tonalität völlig negierte. Auf der Suche nach einem neuen, alternativen Strukturalismus entwickelte Schönberg die Kompositionsmethode „mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen“, die sog. Zwölftontechnik. Bestimmendes Element für diese Kompositionsmethode sind Reihen (Zwölftonreihen), in denen alle 12 Töne einer Oktave einmal vorkommen sollen. Im Gegensatz zur traditionellen tonalen Musik werden alle Intervalle als völlig gleichberechtigt angesehen, die wertende Unterscheidung von Dissonanzen (die aufgelöst werden mussten) und Konsonanzen (die bevorzugt wurden) entfällt, beide sind gleichrangig („Emanzipation der Dissonanz“).

Hier sei zu erwähnen, dass Schönberg „Fünf Orchesterstücke“ komponiert hat, sie sind das erste expressionistische Orchesterwerk ohne tonale Begrenzungen. Das erste Stück, „Vorgefühle“, kennt darüber hinaus auch keine Symmetrie und soll „Vorgefühle der Angst und der Katastrophe“ vermitteln. Bei Koeppen hat Siegfried ein Orchesterwerk komponiert: „Variationen über den Tod und die Farbe des Oleanders“. Siegfrieds Musik verrät das Schreckbild seiner Jugend, seine Träume, seine Ängste und Qualen. Diese Musik entsetzt seine Verwandten, aber für Siegfrieds Vetter, Adolf, der mit ihm auf der Ordensburg erzogen wurde, drückt Siegfried in seiner Musik widersprüchliche Gefühle und Emotionen aus:

„[...] Was drückte er aus? Adolf meinte, Gegensätzliches, wohltuenden Schmerz, lustige Verzweiflung, mutige Angst, süße Bitternis, Flucht und Verurteilung der Flucht, traurige Scherze, kranke Liebe und eine mit üppigen Blumentöpfen bestellte Wüste, das geschmückte Sandfeld der Ironie. [...] Manchmal glaubte Adolf, sich selbst in den Tönen zu erkennen.“ (Koeppen 2007: 146)

Koeppen scheint sowohl von dem emotionalen Bild als auch der Kompositionstechnik der „Vorgefühle“ inspiriert zu sein. Koeppen verwendet die erwähnte Kompositionstechnik in der Strukturierung seines Romans, wenn alle Intervalle als völlig gleichberechtigt angesehen werden. Ähnlich wie Schönberg löst sich Koeppen von der kanongebundenen Kompositionstechnik und schafft sich seinen eigenen freitextuellen Gestaltungsraum.

Durch die Verletzung der traditionellen Kompositionstechnik wird dem Text eine klar ausgeprägte emotionale Perspektive verliehen. Koeppen wechselt Perspektiven

regelmäßig, neben den Stilmitteln lässt er die ungewöhnliche Textstrukturierung reden. Neben der erwähnten Methode der Aufeinanderbezogenheit spiegelt hier die Textarchitektur ein stilistisches Verfahren der Filmkunst wider. Obwohl diese Erzähltechnik spätestens seit J. Joyce gut bekannt ist, scheint sie bei Koeppen neben der Dissonanztechnik in der Komposition (ähnlich wie in der atonalen Musik) noch durch ein Bild motiviert zu sein. Im letzten Teiltext der Novelle von Th. Mann "Der Tod in Venedig" beobachtet der am Ufer sitzende Aschenbach Tadzio und seine Begleiter. Aber diesem Teiltext geht ein Absatz voran:

"[...] Herbstlichkeit, Überlebtheit schien über dem einst so farbig belebten, nun fast verlassenem Lustort zu liegen, dessen Sand nicht mehr reinlich gehalten wurde. Ein photographischer Apparat, scheinbar herrenlos, stand auf seinem dreibeinigen Stativ an Rande der See, und ein schwarzes Tuch, darübergebreitet, flatterte klatschend im kälteren Winde.

Tadzio, mit drei oder vier Gespielen, die ihm geblieben waren [...]" [Mann 1984: 261]

W. Koeppen greift für die Komposition seines Werkes auf die kinematographische Perspektive zurück. Ein Blitz des Apparats und die Romanfiguren werden im grellen Licht beleuchtet, ein Bild ist fertig, diese "Bilder" klebt und montiert er zu Collagen und so entsteht ein besonders strukturierter Text, in dem sowohl musikalische als auch kinematographische Kompositionstechniken verwendet werden. Hier seien auch die Worte von W. Benjamin in Bezug auf Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ zu erwähnen: „Die Montage sprengt den 'Roman', sprengt ihn im Aufbau wie auch stilistisch, und eröffnet neue, sehr große Möglichkeiten.“ (zit. nach: Bernhard 2007: 103)

Wie bekannt, ist Th. Mann ein Meister der polyphonischen Kunst. Oft hat er unterstrichen, dass sich die musikalischen und literarischen Gesetze ähneln. Über das Musikalische in "Tonio Kröger" schrieb er:

"Hier wohl zum erstenmal wusste ich die Musik stil- und formbildend in meine Produktion hineinwirken lassen. Die epische Prosa-Komposition war hier zum erstenmal als ein geistiges Themengewebe, als musikalischer Beziehungskomplex verstanden, wie es später im größeren Massstabe, beim Zauberberg geschah. Vor allem war darin das sprachliche 'Leitmotiv' nicht mehr, wie noch bei den Buddenbrooks, bloß physiognomisch-naturalistisch gehandhabt, sondern hatte eine ideelle Gefühlstransparenz gewonnen, die es entmechanisierte und ins Musikalische hob." (Mann 1974, B.XI : 116)

Dabei erwähnt er: "das freie Musizieren des Epikers", "träumerische Verknüpfungen der Gedankenkomposition".

Auch in diesem kurzen Auszug sind die Formen der sprachlichen Repräsentation von Emotionen auf der Ebene der Darstellung ersichtlich. Neben den sprachlichen Mitteln, mit denen die Emotionen im Text nicht nur explizit benannt, sondern impliziert oder konnotiert werden (Winko 2003: 340), kann Textstrukturierung zur Präsentation der Emotionen eingesetzt werden.

Ein Text kann gegliedert werden nach Handlungsschritten, unter inhaltlich-semantischem Aspekt, auf textsortenspezifische Art, in Abhängigkeit vom Umfang des Gesamttextes. Außer vom inhaltlich-semantischen Aufbau ist in der Regel vom Umfang eines Textes abhängig, wie weit eine mehrfache Untergliederung auf mehreren hierarchisch geordneten Ebenen vorgenommen wird, bei schriftlichen Großtexten in Kapitel, Paragraphen, Abschnitte, Absätze. Bei bestimmten Kurztexten wird häufig nur in wenige Absätze gegliedert, oder die Untergliederung entfällt ganz. Zwischen den Textabschnitten und dem



Gesamttext besteht inhaltlich ein hierarchisches Verhältnis, thematisch sind die Teiltex te dem Gesamttext untergeordnet; in den Teiltex ten werden Subthemen des Gesamttextes entfaltet, die zur Entwicklung des Hauptthemas beitragen. Nach Kallmeyer & Meyer-Hermann:

"Zwischen textueller Makrostruktur und Textgliederung besteht natürlich ein enger Zusammenhang: Textgliederung als ein Oberflächenphänomen ist einerseits ein wesentliches Mittel zur Auffindung von Makrostrukturen im Rezeptions- und Analyseprozess, zum anderen ist sie ein notwendiges Ergebnis bei der Realisierung von Makrostrukturen bzw. allgemein bei der Anwendung von Textualitätsprinzipien im Produktionsvorgang." (Kallmeyer & Meyer-Hermann 1980: 251)

Der inhaltlich-semantischen Struktur eines Textes entspricht dessen äußerer Gliederung, in schriftlichen Texten signalisiert durch die Verwendung drucktechnischer/graphischer Mittel (z.B. durch Beginn einer neuen Seite bzw. einer neuen Zeile und durch Zwischenüberschriften), in mündlichen Texten durch Pausenlänge, Intonation sowie (in Dialogen) durch Sprecherwechsel. Die Übergänge zwischen den Teiltex ten können in besonderer Weise konstituiert werden, z.B. durch Teilzusammenfassungen, Metathematisierungen, metakommunikative Signale oder Ankündigungen.

Der ganze Romantext von Koeppen gliedert sich in zwei große Teile, die mit römischen Zahlen nummeriert sind. Die Teiltex te innerhalb der beiden Kapitel sind durch die Zäsur eines doppelten Zeilenabstands von dem vorhergehenden und dem nachfolgenden Teiltex t getrennt. Die beiden Kapitel beginnen mit einer Exposition. Eine andere Gliederung, die durch die Verwendung drucktechnischer/graphischer Mittel signalisiert wäre und die der inhaltlich-semantischen Struktur entsprechen würde, kommt im Text nicht vor. Die durch Zwischenzeilen voneinander getrennten Textsegmente werden in Absätze gegliedert. Der Absatz ist das wichtigste architektonische Mittel, um das Erzählte in Filmszenen darzustellen.

Durch diese Gliederung in zwei römisch nummerierte Teile scheint die Intention und die damit verbundene Emotion des Adressanten durchzusickern: Die Zwei ist in der christlichen und auch in der altindischen Symbolik eine negative und antithetische Zahl, sie schafft das Gleichgewicht des Gegensatzes, sie erfasst in sich positive und negative Eigenschaften. Dabei ist die Zwei ein Symbol für zwei sich ergänzende Gegensätze - bekannt auch durch das fernöstliche Yin (weiblich) und Yang (männlich). Die Zwei deutet darauf hin, dass die Welt in oppositionelle Paare gegliedert ist und insofern fehlt ihr die wahre Harmonie. Ähnliche oppositionelle Paare bilden: Liebe und Hass, Gut und Böse, Tag und Nacht u.a. Der Gegensatz, als eine Stufe des Widerstandes, zeigt sich zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Textes klar und ist am ganzen Text und an den Romanfiguren zu beobachten. Selbst die Stadt Rom ist Träger dieses Gegensatzes, Rom als Ausdruck der genialen schöpferischen Kraft des menschlichen Geistes und seiner Barbarei: Selbst in der Papstburg, Engelsburg genannt, gab es einen Kerker, wo die Gefangenen des Papstes litten. Unten folgt ein Auszug aus dem ersten und zweiten Kapitel:

## I

Es war einmal eine Zeit, da hatten die Götter in der Stadt gewohnt. Jetzt liegt Rafael im Pantheon begraben, ein Halbgott noch, ein Glückskind Apolls, doch wie traurig, was später sich ihm an Leichnamen gesellte, ein Kardinal vergessener Dienste, ein paar Könige, ihre mit Blindheit geschlagene Generale, in der Karriere hochgediente Beamte,

Gelehrte, die das Lexikon erreichten, Künstler akademischer Würden. [...] Danae läßt sich von Cook und vom italienischen Staatsverband für den Fremdenverkehr wohl führen; [...] Perseus wird nicht geboren. Die Meduse behält ihr Haupt und richtet sich bürgerlich ein. Und Jupiter? Weilt er, ein kleiner Pensionär unter uns sterblichen? Ist er *vielleicht* der alte Heer in der American-Express-Gesellschaft, der Betreute des Deutsch. Europäischen Reisebüros? [...] Die Gesichter der Touristen sind in dem Licht des Pantheons wie ein Teig. Welcher Bäcker wird sie kneten, welcher Ofen ihm Farbe geben?

Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympatisch *wie die eigene Stimme*, die man, auf ein Tonbestand gefangen, zum ersten Mal aus dem Lautsprecher hört und denkt, [...] (Koeppen 2007: 9)

[...]

machtlos bin ich. Ich wasche mich. Ich wasche mich mit dem kalten Wasser [...] Alle hochmütigen gehen zur Schlacht. Ich bin nicht hochmütig, oder ich bin auch hochmütig, aber ich bin nicht auf diese Art hochmütig. Ich bin nackt, ich bin bloß, ich bin machtlos. Nackt bloß machtlos. (Koeppen 2007: 88)

## II

“Der Papst betete. Er betete in seiner Kapelle, dem kleinen Betraum seiner Wohnung im Vatikan, er kniete auf den mit Purpur belegten Stufen des Altars, ein Bild des Gekreuzigten blickte auf ihn herab, ein Bild der Mutter Gottes schaute ihn an, Sankt Pertus lugte aus Wolken herunter, der Papst betete für die Christen und für die Feinde der Christenheit, er betete für die Stadt Rom und für die Welt, er betete für die Priester in aller Welt, und betete für die Gottesleugner in aller Welt, er bat Gott, die Regierungen der Länder nach seinem Willen zu erleuchten, und er bat Gott sich auch den Beherrschern der rebellisch gesonnenen Reiche zu offenbaren er erflehte die Fürbitte der Mutter Gottes für Bankiers, Gefangene, Henker, Polizisten, Soldaten, für Atomforscher und Kaufleute, für Radrennfahrer und Fußballspieler [...], [...] er sah Scharen von neuen Heiden ankommen zu jeder Stunde, und die neu angekommenen Heiden mischten sich unter die neuen Heiden, die schon in seiner Stadt wohnten, und sie waren gottloser und gottferner als die alten Heiden, deren Götter zu Schatten geworden waren. *War auch der Papst ein Schatten? War er auf dem Weg zu den Schatten?* Einen schmalen, einen unendlich flüchtigen, einen unendlich rührenden Schatten warf der Papst auf den Purpurboden seiner Kapelle. Der Schatten des Papstes dunkelte den Purpur des Teppichs zu Blut. Die Sonne war aufgegangen. Sie leuchtete über Rom. *Wer, wenn der Heilige Vater stirbt, wird das sacrum imperium erben? Wer werden die Erben des heiligen Reiches sein? In welchen Katakomben beten sie, in welchen Gefängnissen schmachten sie, an welchem Richtblock sterben sie?* Niemand weiß es. Die Sonne leuchtete. Ihre Strahlen wärmten, und dennoch war ihr Leuchten kalt. Die Sonne war Gott, und sie hatte viele Götter stürzen sehen; wärmend strahlend und kalt hatte sie die Götter stürzen sehen. Es war der Sonne gleichgültig, wem sie leuchtete. [...] Die Sonne leuchtete über Rom. Sie leuchtete hell.” (Koeppen 2007: 91)

Ich liebe den Morgen, den Morgen Roms. Früh stehe ich auf; ich schlafe wenig. Ich liebe die Morgenkühle in den engen Gassen im Schatten hoher Häuser. [...] (Koeppen 2007: 90) (**Hervorh. nicht im Original**)

Gleich auf den ersten Blick sind die oppositionellen Paare und Kontrastbeziehungen zu erkennen: die Sonne und der Schatten, der Papst als der oberste Vertreter der christlichen monotheistischen Religion und die Götter des polytheistischen Pantheons, Heiden und

Christen, etc., aber sie alle zusammen bilden eine Ganzheit, das Wichtigste ist: die Sonne leuchtete hell für alle.

Ein Emotionalisierungspotenzial in diesem Textteil ist mit dem Tempus-Register verbunden. Nach Weinrich (Weinrich 1993:198ff) ist es eine Kategorie der Einstellung, mit der die Geltungsweise einer Prädikation festgelegt wird. Weinrich unterscheidet zwei Tempus-Register: Besprechen und Erzählen. Zwischen ihnen besteht eine binäre Opposition. Den besprechenden Tempora, auch Tempora der besprochenen Welt, werden Präsens, Perfekt und Futur zugeordnet, den Erzählenden Tempora, auch Tempora der erzählten Welt, Präteritum und Plusquamperfekt. Die Tempora des besprochenen Tempusregisters sind Instruktionen, die dem Hörer eine gespannte Rezeptionshaltung nahelegen. In binärer Opposition dazu geben die Tempora des erzählenden Tempus – Registers (also Prät. Plsq.) dem Hörer zu verstehen, dass eine entspannte Rezeptionshaltung angebracht sei.

„Mit einem Tempus des besprechenden Tempusregisters wird dem Hörer ausdrücklich signalisiert, dass er die geäußerte Prädikation ernst nehmen und sich darauf einstellen soll, dass sie auch für ihn gilt, wenn er nicht, nötigenfalls durch Unterbrechung des Textflusses, Einspruch gegen sie erhebt, um damit die erklärte Argumentation des Sprechers abzurufen. Das Präteritum ist das Leittempus der erzählten Welt“ (Weinrich 1993:199).

Ferner charakterisiert H. Weinrich die Bedeutung des Präteritums:

„Die Bedeutung des Präteritums kann mit dem semantischen Merkmal „Aufschub“ erschöpfend charakterisiert werden. Die mit diesem Merkmal bezeichnete Bedeutungsinstruktion legt dem Hörer nahe, die erzählte Prädikation „einstweilen“ gelten zu lassen und dem Sprecher/Erzähler für seine Geschichte ein Detaillierungsrecht und, damit verbunden, Aufschub seiner eventuell abzurufenden Argumentationspflicht zu gewähren. Der Hörer soll also seine Handlungsbereitschaft eine Zeitlang ruhen lassen und entspannt, mit Gelassenheit zuhören“ (Weinrich 1993:219).

Verschiedene narrative Strategien, unter ihnen Modus und Stimme, können zur Präsentation der Emotionen im Text eingesetzt werden. Der zweite Absatz des Romans (*Falsch klang die Musik*) beginnt mit der erlebten Rede, das sind Siegfrieds Gedanken über die eigene Musik. Die dritte Person im erzählenden Präteritum wird mit der direkten Frage und später mit konjunktivischen Formen signalisiert. Nur den gelegentlich auftretenden Referenzsignalen und einigen auffälligen Signalen sind Authentizität und Spontaneität zu entnehmen, d.h. dass nicht mehr der Erzähler spricht, sondern die Gedanken oder Gefühle einer erzählten Person erlebt werden. Die eigene Musik gefällt Siegfried nicht mehr, „da sich Siegfried vergewaltigt wähnte,“

„Falsch klang die Musik, sie bewegte ihn nicht mehr, fast war sie ihm unsympatisch **wie die eigene Stimme**, [...] die Geigen vor allem stimmten nicht, sie klangen zu schön, das war nicht der unheimliche Wind in den Bäumen, nicht das Gespräch, das Kinder am Abend mit dem Dämon führen, so war die Furcht vor dem Dasein nicht, sie war nicht so massvoll, sie war bei weitem nicht so wohltemperiert, inniger quält sie, die uralte Angst, sie erbebt vor dem Grün des Waldes, vor der Himmelsweite, vor den Wolken, die ziehen, - das hätte Siegfried singen wollen, es war ihm ganz und gar misslungen, und weil seine Kraft nicht ausgereicht hatte, fühlte er sich nun schwach und verzagt, er hätte weinen mögen, doch Kührenberg war guten Mutes und lobte seine Sinfonie. [...] Kührenberg

glättete, gliederte, akzentuierte Siegfrieds Partitur[...]“ ( Koeppen 2007: 7f)

Siegfried und die Kürenbergs erleben Rom verschieden: Kürenbergs sind Intellektuelle und Ästhetiker, für sie ist Rom die Stadt der antiken Denkmäler, der Erhabenheit und der Pracht; Siegfried aber sieht in der Stadt andere Bilder: Angst, Einsamkeit und Tod huschen durch die Stadt.

„In Siegfrieds und Kürenbergs grundverschiedenen Rom-Erlebnissen spiegeln sich diese voneinander abweichenden Kunstauffassungen wider: Während die Kürenbergs nur das Schöne, Ästhetische, Erhebende und die Denkmäler der Antike sehen, nimmt Siegfried hinter den vermeintlich schönen Bildern Einsamkeit, Tod, Angst und Vergänglichkeit wahr.“ (Scheuer 2004: 200)

In einem Teiltex, wo Siegfried bei den Kürenbergs den Abend verbringt, wird Siegfrieds Distanzierung von den Kürenbergs durch die anaphorische Gegenüberstellung der Phrasen „**sie lieben**“ < --> „**ich liebe**“ wiedergegeben. Das erzählende Präteritum des vorangehenden Teiltexes wechselt ins Präsens, das ist schon Siegfrieds innerer Monolog, wo die Phrase „ich liebe“ 22 Mal rekurriert wird. Auffallend ist dabei, dass man in diesem Teiltexabschnitt (72 Zeilen lang) keinen Punkt findet, was einen beschleunigten Rhythmus stiftet. Der innere Monolog Siegfrieds endet ohne Punkt und der vorangehende teilthematisch nicht abgeschlossene Teiltex im Präteritum wird fortgesetzt, die beordnende Konjunktion „und“ ohne großen Buchstaben deutet den inhaltlichen Zusammenhang mit dem abgebrochenen Teiltex graphisch an:

„[...] Ilse Kürenberg bestellte über das Haustelephon den Kaffee; Cognac kam auf den Tisch, und dann sprachen wir von Rom.

Sie lieben das alte, das antike, das römische Rom, **sie lieben** die Foren mit ihrer zerschlagenen Größe, sie lieben den Blick am Abend über die alten Hügel, über die Zypressen, die einsamen Pinien, [...]; **auch ich liebe sie**, liebe die alten Götter, liebe die Schönheit, die, lange in der Erde verborgen, wieder ans Licht kam [...], **ich liebe** das alte faulende Badeschiff, verankert auf dem trüben Tiber vor der Engelsburg, und seine roten unbeschilderten Glühbirnen in der Nacht, **ich liebe** die kleinen heimlichen weihrauchdurchzogenen, mit Kunst und Schmuck ausgepolsterten Kirchen, obwohl Kürenberg sagt, das barocke Rom sei enttäuschend, **ich liebe** die Priester in ihren schwarzen, roten, violetten und weißen Gewändern und die Angst in ihrem Gesicht, [...] **ich liebe** den kleinen Lebensmittelhändler in der Straße der Arbeiter, der die großen Scheiben der Mortadella aufschneidet, als wären sie Blätter eines Baumes, **ich liebe** die kleinen Märkte, die Stände der Fruchthändler, Bottiche mit den unverstandenen Wesen der See und die alten Katzen Roms, die längs den Mauern streichen und sie, zwei feste Schatten, sie waren an das Fenster getreten, an das hohe Fenster, das bis zum Erdboden zu öffnen und wie die Kanzel eines Turmes war, [...] ( Koeppen 2007: 48ff)

Durch die verwendeten Präsensformen werden menschliche Zustände wiedergegeben. Es wird von Siegfried meistens für die Beschreibung der menschlichen Reaktionen oder dem, was für Siegfried bedeutsam und bestimmend ist, z.B. die Liebe zu Rom, verwendet. Dieses Präsens wird in ganz bestimmter Funktion eingesetzt. Es bezeichnet das „reaktive menschliche Verhalten“. (Weindl 1995: 30)

Die oben beschriebene Strukturierungstechnik kommt im Text regelmäßig vor und kann als eine Präsentationsstrategie der emotionalen Bedeutung angesehen werden. Eine weitere

emotionale Perspektive ist im Text mit der direkten und indirekten Rededarstellung verbunden. In den Prosatexten ist der Übergang vom Dialog zur Beschreibung, von der Beschreibung zur auktorialen Reflexion etc. eine übliche Erzähltechnik. In den Teiltexten, wo Siegfried und Adolf über ihre Familienangehörigen reflektieren, folgt dem Ich-Erzähler (Siegfried) jedes mal ein Teiltextsegment, das durch direkte Rededarstellung morphologisch akzentuiert ist und einen Dialog zwischen Siegfried und Adolf darstellt, dabei wird dieser Dialog zwischen Adolf und Siegfried durch Siegfrieds inneren Monolog abgelöst. Die erste und die dritte Person, Siegfried und Adolf, werden in diesem Dialog einander gegenübergestellt. Hier kurze Textsegmente der Teiltexte:

1. „Das Papier raschelte unter dem Wehen seines Priesterrocks und ich sagte ihm, dass wir über ein Feld der Verheißungen gingen. Ich sagte, dass die Eschatologien mir vorkämen wie ein Bündel Heu, das an einer Stange einem Esel vorgehalten wird, damit er den Wagen weiterzieht. „Aber die Menschheit braucht die Ausrichtung auf ein Fernes und Höheres“, sagte Adolf, denke an die Kraft, die der anziehende Himmel im Mittelalter den Menschen gab.“ „Ja“, sagte ich, „der Esel zog den Wagen. [...] Er sagte: „Dann lebst du in einer sinnlosen Welt.“. Ich sagte: „Ja. Aber muss denn alles einen Sinn haben?“ Er sagte: „Wenn ich wie du dächte, würde ich mich umbringen“. Ich rief: „Wozu? [...]“ . (Koeppen 2007: 153)

2. „Ich störte ihn in seiner Versunkenheit, ich störte ihn in seiner Hingabe an Lauras Lächeln. Wieder rührte mich Adolf. Ich legte meine Hand auf seinen Arm, meine Hand auf sein schwarzes Kleid, aber er zog seinen Arm zurück und **sagte**: „Du verstehst nicht, was es ist.“ **Ich sagte**: „Doch, du hast einen Schmerz entdeckt.“ **Er fragte**: „Weißt du wirklich, was es ist?“ **Ich sagte**: „Ja“. Ich hatte ihm ein Glas Wermut bestellt, und er hatte den Wermut nicht getrunken, **Ich zahlte** den Wermut, und **er fragte**: „Müssen wir jetzt gehen?“ **Ich sagte**: „Sie heißt Laura. Wir müssen mit ihr gehen.“ Er sah mich an, und es zuckte um seinen Mund, und **er sagte**: „Du verstehst mich nicht.“ **Ich sagte**: „Doch, ich verstehe dich.“ [...] (Koeppen 2007: 170)

3. „Adolf, von Gaumenlust erfrischt und in dieser Laube alles natürlicher empfined, harmloser und leichter zu lösen, wandte sich an Siegfried und **fragte, warum sie denn ihre Eltern nicht sehen wollten. Adolf schlug vor, zu den Eltern zu gehen, vor sie hinzutreten und ihnen zu sagen, so sei man nun, anders wohl, als die Eltern es gewünscht hätten, aber man könne auch das Leben, das man führe, rechtfertigen. Siegfried rief**: „Du bist wohl wahnsinnig! Ich will mein Leben ja nicht rechtfertigen! Wie käme ich dazu, mich vor den Eltern zu rechtfertigen? Ich denke gar nicht daran!“ **Adolf meinte darauf, man habe sich immer zu rechtfertigen, immer des Lebens wegen, vor Gott und vor den Menschen, und warum nicht vor den Eltern.** „Hältst du deinen Vater für einen Gott oder gar für einen Menschen?“ **fragte Siegfried.** Er war boshaft. Und **Adolf erregte sich**: „Das sind doch Phrasen, befangen wie all die anderen, denen du dich weit überlegen wähnst, weil du deinen Phrasen einen negativen, einen zynischen, gegen alles frondierenden Sinn gibst, der mir sinnlos vorkommt oder mir zeigt, wie verzweifelt du bist!“ „**Siegfried**: „Lernst du´s im Seminar, die Verzweiflung dem anderen vorzustellen als als psychologische Vorbereitung einer möglichen Konvention?“ **Adolf**: „Ich spreche nicht vom Seminar. Ich spreche von dir.“ , **Siegfried**: „Mich lass´ in Ruhe. Ich lebe wie ich will. Ich brauche niemand.“ **Adolf**: „ Gut, du willst für dich leben. Du meinst deinen Weg gefunden zu haben [...] Siegfried: „Das werden auch sie (unsere Eltern) sagen“. **Adolf**: „Aber du billigst ihr Leben doch nicht.“ **Siegfried**: „Nein, weil sie andere durch ihre Auffassungen

und mit ihren Auffassungen gequält haben, [...] (Koeppen 2007: 125 f.).

Diese kurzen Segmente der Teiltex-te sind angeführt, um die emotionale Wirkung der direkten Rede auszuwerten. Direkte Reden sind ein wichtiges Gestaltungsmittel im Text. „Der Zustand der Wahrnehmung der eigenen Person und Umwelt stellt sich nämlich im Dialog mit einer anderen Person ein. Direkte Reden sind bewußtseinsbildend.“ (Weindl 1995 : 85). Der Dialog bringt den Leser näher zu der im Text dargestellten Wirklichkeit, bezieht ihn in diese Wirklichkeit ein. Im Unterschied zum Monolog, wo der Leser die Tatsachen von der Ferne beobachtet, ist der Dialog dynamischer und auf die Form der Wiedergabe konzentriert. Durch graphische Mittel werden die intonationellen, musikalischen oder inhaltlichen Merkmale ausgedrückt. Übrigens unterscheidet sich der Dialog in der Prosa und insbesondere der oben angeführte Teiltex-t stark von einem realen Dialog.

Im dritten Teiltex-t werden die direkte und indirekte Rede abwechselnd verwendet. Unwesentliche Reden werden im indirekten Redebericht zusammengefasst und wiedergegeben. „Wechsel von dem indirekten und direkten Redebericht leisten eine Spontanisierung des Berichts, der durch sie darstellende Wirkung bekommt.“ (Weindl 1995: 29). Im Text nimmt der direkte Redebericht zu, der indirekte Redebericht tritt zurück, was die Erzählleistung direkter und konkreter werden lässt. In der indirekten Rededarstellung wird die direkte Rede gerafft und lange Dialoge gekürzt. „Die indirekte Rededarstellung hat die Darstellung der fiktiven Subjektivität zur Folge.“ (Weindl 1995: 86). Im zweiten Teil dieses Teiltex-tes verschwindet das Verb und nur die Figurennamen leiten direkte Redeberichte ein; so entsteht der Eindruck größerer Lebendigkeit und geringer Distanz, eben Direktheit. Nach Weinrich:

„In der modernen Erzählliteratur kann die direkte Rede auch dazu dienen, seelische Zustände ohne vermittelndes oder kommentierendes Dazwischentreten des Erzählers „direkt“ zum Ausdruck zu bringen.“ (Weinrich 1993: 902)

Nicht nur die emotiven Lexeme mit ihren jeweiligen Konnotationen (Schwarz-Friesel 2004: 213) sind für das Emotionspotential wichtig. Fokussierung und Perspektiven, die durch syntaktische Strukturierung sowie die (rhetorische) Frage(form) entstehen, determinieren die mögliche Wirkung auf den Leser. Die Motive können durch die spezifische Gestaltung des Textes emotionale Reaktionen beim Leser auslösen, die zu einer emotionalen Einstellung gegenüber den dargestellten Sachverhalten führen. Und später:

„Zu den wesentlichen textuellen Merkmalen, die nicht nur thematische Kontinuität (durch referenzielle Wiederaufnahme) gewährleisten, sondern auch emotive Bewertungen in das Textweltmodell einfließen lassen, gehören auch die Anaphern.“ (Schwarz-Friesel 2004: 214).

Zur Veranschaulichung dieser Auffassung kann eine Textsequenz aus dem Text angeführt werden, wo die Zusammengehörigkeit sowie die Lebens- und Denkart der Romanfiguren, der Angehörigen einer Sippe – so Siegfried über seine Verwandten – durch emotive Lexeme und Textgestaltung eng miteinander verflochten dargestellt sind.

Hier kann nicht ausführlich auf die durch die Namen aktualisierten intertextuellen und mythologischen Bezüge eingegangen werden, als unvermeidlich erscheint jedoch die Romanfiguren kurz zu charakterisieren, um das emotionale Potenzial und die Steigerung des Emotionalisierungsgrades besser zu erschließen.

Die Werte, über die die Romanfiguren reflektieren, sind Macht, Kunst, Religion und Liebe. Aber die wichtigste Emotion, die alle Figuren in sich tragen, ist Angst, und das ist die Angst vor dem Tod und der Machtlosigkeit.

In Rom trifft sich die „Sippe“, die beiden Familien Pfaffrath und Judejahn. Siegfried Pfaffrath, der in der Fremde, von seinen Verwandten entfernt lebende deutsche „Tonsetzer“, der in seiner Jugendzeit mit seinen Vettern zusammen zwecks militärischer Erziehung auf die Ordensburg geschickt worden war, komponiert Zwölftonmusik und stellt seine Sinfonie in Rom vor, wo auch seine Verwandten aus Deutschland und sein Onkel, ein ehemaliger mächtiger SS-General, anwesend sind. Letzterer ist als Waffenhändler aus Afrika nach Rom gekommen, um mit den Verwandten Verhandlungen zu führen. „Machtlos“ - das ist das Eigenschaftswort, das den ganzen Roman durchdringt. Machtlos sind die Judejahns und die Pfaffraths. Machtlos und entmacht ist der ehemalige mächtige General:

„[...] er selber war ein Tod, ein brutaler, ein gemeiner, ein plumper und einfallsloser Tod“. (S.15) [...] und als er die Macht erreicht hatte und ihr ins Gesicht sehen durfte, was hatte er gesehen? Den Tod. Die Macht war der Tod. Der Tod war der einzige Allmächtige. Judejahn hatte es hingenommen, er war nicht erschrocken, denn der kleine Gottlieb hatte es schon immer geahnt, dass es nur diese eine Macht gab, den Tod, und nur eine wirkliche Machtausübung, nur eins, was Klarheit schuf: das Töten. Es gab kein Auferstehen. Judejahn hatte dem Tod gedient.“ [...] ( Koeppen 2007: 54 )

Wenn aber der ehemalige mächtige General machtlos und entmacht ist, dann ist das wahrlich sein Ende. Gottlieb Judejahn war eine verhängnisvolle Triade von Macht, Gewalt und Tod, wenn eins von diesen untergeht, dann bedeutet das auch seinen Untergang. Auch der mächtige Bürgermeister Pfaffrath ist machtlos gegen seinen Albtraum von seinem Schwager Judejahn, der mit ihm erst gen Himmel reitet, ihn dann aber fallen lässt. Machtlos ist Judejahns Sohn Adolf, der Diakon, der ehemalige Zögling einer militärischen Schule auf der Ordensburg, seine vom Teufel besessenen Eltern zu befreien. Machtlos ist auch der Karrieremacher Dietrich Pfaffrath gegen seinen Trieb, mächtig zu werden. Und selbst der Papst ist machtlos, weil die Menschen gegen Gottes Gebot und gegen sein Hirtenwort töten. Machtlos ist Adolf, weil er seine Eltern nicht erlösen kann. Machtlos ist Siegfried Pfaffrath, neue Töne für seine Musik zu hören.

Die ganze Sippe verbindet miteinander das Wort „machtlos“, und am Ende des ersten Textteils ist durch Anwendung der Bilder in Absätzen eine größere Collage eingefügt. Diese Collage ist auf den ersten Blick in ganz seltsamer Form in Teiltexthe und Absätze segmentiert, jeder Romanfigur wird ein Absatz „eingeräumt“, aber um die Zusammengehörigkeit der Romanfiguren zu zeigen, wird der Absatzabschluss interpunktuell nicht markiert, obwohl ein Teilthema endet, wobei die nächste Zeile, mit einem kleinen Buchstaben eingeleitet, ein neues Teilthema einführt. In diesem Textteil wird ähnlich wie eine musikalische Phrase der Satz “er war machtlos” in variiertes Form in Bezug zu den Romanfiguren wieder aufgenommen, was die Kohärenz des ganzen Textteils sichert. Siegfried und Adolf unterhalten sich über ihre Eltern:

“ Ich muß sie erlösen.” “ Wie willst du deinem Vater helfen? Willst du ihn taufen, da du die Sünden nicht vergeben kannst? Du sagst mir, dass du die Sünden nicht vergeben darfst. Er zitterte. Ich sah ihn noch immer an. Er war machtlos. Er tut mir leid. Er glaubt mit Gott im Bunde zu sein, und er war machtlos.”

Da lagen Notenhefte auf der Marmorplatte der Wäschekommode, da lag Notenpapier, und Kürenberg erwartete von mir die Musik[...]. Ich schaute zum Fenster hinunter, ich sah ihn aus dem Haus kommen, ich blickte ihm nach [...] Wie ein hagerer schwarzer Hund strich er (*Adolf* .) über den stillen und toten Platz und bog um die Ecke der Straße, die zu der

Passage an der Piazza Colonna führt. Ich nahm das Glas mit dem Weinrest und der **ertrunkenen Fliege**, und ich schüttete den Wein und **die Fliege** in den Ausguß. Machtlos war er

sie strichen um die Passage herum, er schon am Ausgang zum Corso, und er noch bei den Kirchen in der Via S. Maria in Via, und Arbeiter reinigten den Mosaikboden der Passagen, sie streuten Sägemehl. [...] Da leuchtete auch schon das Licht, keine Ewige Lampe. Und Judejahn ließ das Taxi vorzeitig halten und stieg aus dem Wagen [...]“( Koeppen 2007: 81ff)

Ähnlich ist der nächste Teilttext-Absatz strukturiert, wo von Judejahns Kater seine Machtlosigkeit ironisch belacht wird, da ihm sein Sohn Adolf, der Diakon, die Bardame entzogen hat.

[...] die Homosexuellen waren gegangen. Judean brauchte ihr Girren nicht zu hören. Die schönen Kellner in ihren schönen Fräcken stellten die Stühle auf die Tische [...] Auf dem Damast des Bettes lag der rüdische Kater Benito. Er reckte sich, machte einen Buckel und blinzelte. Judejahn kratzte ihm das schütterere Fell. Das Tier stank. Überall stank es. Der Kater blickte ihn spöttisch an: du hast dich überlebt, du bist machtlos. Ob Judean dem Pförtner befehlen konnte, ihm ein Mädchen zu besorgen? [...] nur wenn man tötete, lebte man, - und wer als ein Barmädchen war jetzt für Judeans Haß noch erreichbar? Er war entmachteter. Er war machtlos [...] Das war es, er brauchte eine Frau, um sie zu hassen, er brauchte für seine Hände, für seinen Leib, einen anderen Leib, ein anderes leben, das zu hassen und zu vernichten war, nur wenn man tötete, lebte man, - und wer als ein Barmädchen war jetzt für Judejahns Hass noch erreichbar? Er war entmachteter. Er war machtlos

und Eva schlief, schlief gerade ausgestreckt, [...] die schlafende zürnende Norne des nächtlichen Lebens [...] ( Koeppen 2007: 84ff)

Der Teilttext-Absatz endet wieder mit der Rekurrenz, wobei sich das emotive Lexem wiederholt und ohne Pause am Ende dieses Teilttext-Absatzes und am Anfang des nächsten steht, wo schon Siegfried als Ich-Erzähler über seine Machtlosigkeit reflektiert.

nächtlichem Nichtdenken anheimgegeben, nur von seinem Schnarchen bewegt, schlief Dietrich Pfaffrath im weicheren Bett des Hotels [...] Machtlos war er gegen den Trieb, aber mächtig trieb es ihn zu den Mächtigen, denen er dienen wollte, im Haus der Macht zu sitzen, teilzunehmen an der Macht und selber mächtig zu werden

zufrieden schlummerte Friedrich Wilhelm Pfaffrath mit seiner Frau Anna auf der Reise noch einmal im Ehebett, wenn auch nicht im Umarmung vereint. [...] und Schwager Judejahn riss Pfaffrath zu sich auf das schnaubende Pferd, hinein in Lützows wilde verwegene Jagd, und sie stürmten gen Himmel, wo Judejahn eine große leuchtende Hakenkreuzfahne entfaltetete, und dann ließ er Pfaffrath fallen, stieß ihn hinab, und Pfaffrath fiel fiel fiel, - gegen diesen Traum war der mächtige Bürgermeister Friedrich Wilhelm Pfaffrath machtlos machtlos

machtlos bin ich. Ich wasche mich. [...] Es ist gut, nackt auf dem breiten Bett zu liegen. Ich decke mich nicht zu. Es ist gut, allein zu liegen. Ich biete meine Blöße an. Nackt und bloß starre ich gegen die nackte und bloße Glühbirne. **Die Fliegen summen**. Nackt. Bloß. Das Notenpapier liegt weiß auf dem Marmor. Oder es liegt nicht mehr weiß da; **die Fliegen haben** das Papier beschmutzt. Ich höre keine Musik. Kein Ton ist in mir. Es gibt kein Erquicken [...]“( Koeppen 2007: 86 ff)



Das letzte Absatz-Bild des ersten Teils ist wieder Siegfrieds innerer Monolog, in dem neben dem inneren Zustand von Pfaffrat und Judejahn „machtlos“ noch andere Eigenschaftswörter hinzugefügt werden: „nackt und bloß“. Drei Sätze am Absatzende, mit einem Komma voneinander getrennt, dienen der Wiedergabe von drei verschiedenen Zuständen einer Person, die letzten drei Wörter aber drücken schon einen einheitlichen Begriff aus. Dabei stiften Rekurrenz und Alliteration nicht nur in diesem Textsegment, sondern auch in den anderen Teiltexten und im ganzen Text die Rhythmik der Prosa.

“[...] Noch ist die Schlacht fern. Sie ist fern, aber sie ist schrecklich. Sie ist fern, aber sie kommt näher. Bald wird der Morgen scheinen. [...] Ich bin nackt, ich bin bloß, ich bin machtlos. Nackt bloß machtlos.“ (Koeppen 2007: 89)

Emotionen werden im Text auch mittels emotionsausdrückender Lexeme dargestellt oder über die Zustands-, Verhaltens-, Handlungsbeschreibungen der Figuren sowie über Situationsdarstellungen vermittelt. Koeppen spielt im Text oft mit den metaphorischen und metonymischen Präsentationsformen. Anhand unterschiedlicher Begriffe, ohne interpunktueller Pausen, wird ein größerer und nicht teilbarer Begriff gebildet, und durch die Rekurrenz ein und desselben Wortes die Wirkung des Begriffs verstärkt:

“[...] das Haar zu einem strengem Frauenknoten gebunden über dem bleichen Gesicht Langschädelgesicht Eckkinngesicht Harmgesicht Schreckgesicht ausgezehrt ausgebrannt [...] (Koeppen 2007: 28). "Aus der Drehtür gekreist, des Portiers Hand, Hand in weißem Handschuh Lekeienhand Herrenhand Todeshand" (Koeppen 2007: 33). "Der geschundene Mensch der geschändete Mensch der Schandmensch und darüber der Himmel." (Koeppen 2007: 76).

Für eine Textadäquation ist die logische Gliederung des Textes eine unabdingbare Voraussetzung. In gewöhnlichen Texten ist die logische Gliederung das Segmentierungsprinzip. Auch bei einer bewussten Segmentierung kann das Subjektive in den Vordergrund rücken und dies wird oft zum Grund einer alogischen Segmentierung. Das betrifft vor allem literarische Texte. Diese Art der Segmentierung ist vom Adressaten im Voraus intendiert worden, und stellt ein Grundmittel zur Realisierung seiner Intention dar. Wenn eine Information dem Adressaten wesentlich erscheint, kann er auch eine graphische Gliederung des Textes vornehmen. Zu diesem Ziel wird oft der Absatz verwendet. Dies wird auf dem Hintergrund der IT-Bezüge sichtbar, wenn der Absatz zu einer Art Vermittler zwischen dem Prätext und dem Nachfolgertext wird. Der Absatz als die kleinste kompositionelle Einheit des Textes hat eine bestimmte Gestalt, er trägt zur Textsegmentierung und Transparenz dieser Gliederung im großen Maße bei.

Die Konstitution der emotionalen Bedeutung im Produktions- und Rezeptionsprozess ist in W. Koeppens Roman „Der Tod in Rom“ auch mit Abweichungen von den kanonischen Normen in der Textstrukturierung verbunden. Bei der Lektüre gelangt man von den materiellen Signifikanten zu den nichtmateriellen. Der Adressat findet im Text mehrmals Ungewöhnliches und Unerwartetes, dies veranlasst ihn, bei der Lektüre innezuhalten und den Text forschend zu betrachten. Die Auflösung der kanonischen Norm ist ein Grundmittel, um konkretes Interesse am Text zu wecken, und die forschende Betrachtung des Adressaten wird zur ästhetischen Betrachtung. Neben der Textstrukturierung sind solche Erscheinungen, wie Stimme und Modus (Abwechslung: erlebte Rede/Ich-Erzähler/auktorialer Erzähler, direkte/indirekte Rededarstellung), Tempusregister, emotive

Lexeme mit jeweiligen Konnotationen, Rekurrenz, die oppositionellen Paare und Kontrastbeziehungen, die antithetische Gegenüberstellung der Phrasen und etc., die wenigen Mittel, durch die ein faszinierendes Erzählwerk entsteht.

## Literaturverzeichnis

- Beaugrande, Robert-Alain & Wolfgang Ulrich Dressler. 1981: *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen: Max Niemayer
- Bernhard, Oliver. 2007: *Alfred Döblin und Thomas Mann: eine wechselvolle literarische Beziehung*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Kallmeyer, Werner & Reinhard Meyer-Hermann 1980: "Textlinguistik." In: *Lexikon der germanistischen Linguistik* Ed. H. P. Althaus, H. Henne and H. E. Wiegand. Tübingen: Niemeyer. S. 242-58
- Mann, Thomas 1974: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Frankfurt am Main: S. Fischer
- Schauer, Hilda. 2004: „Denkformen und Wertesysteme“, in: *Wolfgang Koeppens Nachkriegstrilogie*. Wien: Edition Praesens Verlag für Literatur- und Sprachwissenschaft
- Schwarz-Friesel, Monika 2004: *Sprache und Emotionen*, Tübingen und Basel: FrankeWeindl, Marion. 1995: *Funktion und Konstruktion des Erzählkunstwerkes*, Würzburg: Königshausen & Neumann
- Weinrich, Harald. 1993: *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim u.a.: Dudenverlag
- Winko, Simone. 2003. „Über Regeln emotionaler Bedeutung in und von literarischen Texten.“ In: Janidis, Fotis et al. (ed.) 2003: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, 329-348.

## Quelle

Koeppen, Wolfgang. 2007. *Der Tod in Rom*. Suhrkamp.

*Anschrift der Verfasserin*

Nunu Kapanadze

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi

Assoz. Prof. der Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail [nankapa@gmail.com](mailto:nankapa@gmail.com)

## Der Roman von Hera Lind<sup>1</sup> „Das Superweib“– Trivilliteratur oder doch mehr...?

*Ein Essay zum Andenken an meinen Freund Tengiz*

Anatol Michajlow, Danzig

Man betrachtet wohl allzu oft alle Werke der Trivilliteratur als vergängliche Dinge, die nur dazu da sind um die Menschen eine gewisse Zeitperiode lang zu unterhalten und dann mit diesen Menschen zu vergehen. Versuchen wir aber, den Gedankengängen der Protagonisten zu folgen und am Ende unserer Erwägungen festzustellen, ob nur etwas Triviales und Vergängliches oder eher Unvergängliches und Universelles überwiegt<sup>2</sup>.

Die Zeitspanne, die im Roman die Handlung umfasst, beträgt ein Jahr, was gewollt oder nicht, symbolisch dem Schema des menschlichen Lebens entspricht. Die Hauptprotagonistin, Franziska Zis, 34, zwei Söhne, ist schon gelangweilt, denn das Leben mit dem Ehemann, – einem Regisseur, bringt macht sie nicht glücklich. Seit 5 Jahren existiert ihre Ehe rein formell und die schwangere Frau versucht von ihrem Mann Wilhelm, der ein Nomadenleben führt (vgl., DS, S.10), zusätzliche Geldleistungen zu bekommen. Charakteristisch ist dabei die Tatsache, dass die Hauptprotagonistin dabei nur eigene Lösungen verwirklicht, ohne sich für die Meinungen der anderen Seite zu interessieren. Die Begründung dazu bildet die Tatsache, dass Franziska schon als Halbwüchsige kompromissunfähig war, denn sie vermied „Wortgefechte“ (DS,S.135), was eigentlich kein Zeichen der Nachgiebigkeit ist, sondern eine volle Ignorierung der fremden Meinung bedeutet: „Ich hasse Streit. Das dramatische Fach liegt mir einfach nicht. Ich denk mir einfach meinen Teil. Und handle an passender Stelle.“ ( DS, S. 77) Franziska macht also nur das, was ihr entspricht und passt. Die Diskussion, das Gespräch bedeuten für sie nur ein Spiel, etwas Floskelhaftes, Unwichtiges<sup>3</sup>. Der Leser erfährt von dem Ehemann recht wenig, außer der Tatsache, dass er Franziska immer informiert, wenn er eine neue Freundin hat (vgl., DS, S. 17). Die Beziehung zwischen den beiden ist logischerweise rein sachlich. In der Situation, in der die neue Geliebte Wilhelms, Dorothea, über die vermutlichen Gefühle, die man nicht unterdrücken darf, spricht, und die Floskeln von sich gibt, die nicht nur in dieser Situation geäußert werden: „Irgendwann werden wir die Sache verarbeitet haben. [...] Ja, wir müssen reden, reden, reden.“ (DS, S.

---

<sup>1</sup>Hera Lind (geboren 2.11.1957); eigentlich *Herlinde Wartenberg*) ist eine deutsche Sängerin, Schriftstellerin und Fernsehmoderatorin. Sie begann ihre schriftstellerische Tätigkeit mit dem Roman *Ein Mann für jede Tonart*.1989 (verfilmt; auch ins Polnische übersetzt - 1995); weiter folgten: *Frau zu sein bedarf es wenig*.1992; *Das Superweib*. (verfilmt; auch ins Polnische übersetzt - 1997) 1994; *Die Zauberfrau*. 1995; *Das Weibernest*.1997; *Der gemietete Mann*.1999; *Mord an Bord*. 2000; *Hochglanzweiber*. 2001; *Der doppelte Lothar*. 2002; *Karlas Umweg*. 2005; *Die Champagner-Diät*. 2006; *Fürstenroman*. 2006; *Schleuderprogramm*. 2007; *Herzgesteuert*. 2008; *Die Erfolgsmasche*. 2009; *Der Mann, der wirklich liebte*. 2010.

Die Abhandlung geschieht wegen Platzmangel werkimmanent.

Die Zitate sind im Text mit Sigle DS versehen und kommen aus erster Ausgabe des Romans *Das Superweib*, Frankfurt am Main 1994.

<sup>2</sup> Dabei muss man aber ständig beachten, dass die Trivilliteratur den Menschen hilft, fast nach dem von K. Jaspers vorgeschlagenem Muster, den entsprechenden Weg zu wählen: „Der Mensch ist in der Zeit und nicht das Zeitlose, er ist auch nicht das Ganze und Absolute des Daseins, sondern nur in Bezug darauf. Er kann gar nicht die überall und für immer richtige Weltanschauung von außen erhalten, sondern nur in seinem Leben kraft der Ideen und des Geistes erfahren, indem er sie verwirklicht.“ (Jaspers, Karl, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin-Heidelberg-New York, 1971, S. 28) Bei anspruchsvolleren Werken droht wohl ständig die Gefahr der Formalisierung: „Dann entsteht all das große Gerede und pathetische Gefühl, das man als Sentimentalität bezeichnet, und das sich in der Kunst, in der Liebe, in der moralisierender Politik breit macht.“ (Ebenda, S.39)

<sup>3</sup> Das Gleiche wird dann später die neue Geliebte von Wilhelm, Dorothea, demonstrieren.

41) Dabei wissen alle Teilnehmer des Gesprächs, dass die Worte für die anderen nichts bedeuten, also inhaltslos sind.

Die Familie ist also zeitgenössisch locker orientiert und gleichzeitig scheinbar traditionell, denn beide Seiten genießen große individuelle Freiheit, aber der Mann bleibt der traditionelle Ernährer. Es sieht auch alles so aus, als ob die Folgen der Untreue für beide kaum von Gewicht sind. Die Verhältnisse sind hier noch eindeutiger als in *Frau zu sein bedarf es wenig*,<sup>41</sup> denn das Geld bildet eine lange Zeit nicht nur Hintergrund der Handlung, und es ist schwer zu entscheiden, wer von beiden stärker moralisch handelt: „Begeistert rannte ich entgegen, meinen Möbeln von seinem Geld gekauft, und meinen Umzugsmännern, von seinem Geld engagiert, und es war ein großartiges Gefühl zu wissen, dass es meine Kinder waren, für die er vor Jahren mal in einem Anfall von leidenschaftlichem Übermut seinen Samen verschleudert hatte...“ (DS, S. 134-135) Die Welt der Familie ist also strikt in getrennte Bereiche geteilt, die miteinander nur mittels Geld in Kontakt kommen. Die Protagonistin bemerkt nicht, wie dünn dann die Grenze zu „Käuflichkeit“ ist und wie nah ihr das parasitäre Denken liegt. Wilhelm spricht auch nur über seine Geldleistungen, aber Franziska meint, dass sie diese Leistungen doch verdient, weil sie seine Kinder großzieht. (vgl., DS, S. 134 -135). Dieses Spiel, in dem die Kinder mal „meine“ mal „seine“ sind, wirkt recht bedrohlich, da die Kinder sind in diesem Fall zu einem Werkzeug reduziert, würdelos, an sich bedeutungslos.<sup>52</sup>

Als Franziska beim Rechtsanwalt ist, geschieht zufällig etwas, was ihr Leben verändert – anstatt eines Antrags um Geldleistung legt sie einen Scheidungsantrag vor. Aber der Leser sieht gleichzeitig, dass die Hauptprotagonistin eigentlich ihre verdrängten Wünsche realisiert. Ihr Mann Wilhelm ist nicht nur unbekümmert und an anderen Frauen interessiert, sondern Franziska gegenüber soweit verständnislos, dass er kaum Zeit für sie hat. (vgl., DS, S.39, 87) Andererseits sind Franziskas Erwartungen allein auf die extreme Selbstaufopferung eines Mannes orientiert, der, ohne Gegenleistungen zu erwarten, nach solchem Muster handelt: „Ich sehnte mich nach einem guten alten deutschen Film, wo die Mutter auf die Irrwege gerät, der Vater aber ein edler, durch und durch anständiger Kapellmeister ist und aus Not ein Kinderfräulein engagiert, das sich dann aufopfernd und unentgeltlich um den kleinen goldgelockten und im dreigestrichenen Oktavbereich sprechenden Jungen Oskar kümmert. Die Mutter ist aber nur deshalb auf Abwege geraten, weil sie an Alkoholismus leidet und das wiederum nur deshalb, weil sie sich verkannt, ungeliebt und in ihrem Wirkungskreis eingeengt fühlt. Der edle Kapellmeister ist clever genug die Hysterien seiner Gattin als seelischen Hilferuf zu erkennen, spendiert ihr eine Schiffsreise nach Venedig, damit sie ihr wahres Ich wiedererlangt und verliebt sich unterdessen in das keusche Kinderfräulein Gerda... Oskar erkrankte dann – und die Mutter kommt nüchtern aus Venedig, was dazu führt, dass Oskar gesund wird und das Kindermädchen mit dem Arzt verschwindet.“<sup>63</sup>(DS, S. 36-37) Die Lebensposition der Protagonistin wird dabei eindeutig ausgedrückt – der Mann soll fremde Träume erfüllen, ohne an sich selbst zu denken. Der Leser bemerkt fast sofort, dass alle Helden in diesem Film etwas im Leben bekommen – allein der Kapellmeister bringt nur Opfer. Die

---

<sup>4</sup> Besprochen in „Germanistische Studien“ Nr. 8, Tbilissi 2008, S.69-76.

<sup>5</sup> Denn die Eltern sind mit viel wichtigeren Fragen beschäftigt: „Dass du mich geschwängert hast? [...] Bist ja zu blöd, die Pille zu nehmen. [...] Meinst du, ich stopf mich mit Hormonen voll, damit DU deinen zügellosen Trieb an mir abreagieren kannst?“ (DS, S. 215)

<sup>6</sup> Sichtbar wird die Zusammenstellung des Films aus Figuren und Ideen von den anderen Schriftsteller: der Kapellmeister kommt wohl von E.T.A. Hoffmann, Oskar von G. Grass, die Reise nach Venedig - von Th. Mann. Hera Lind vergisst auch H. Hesse nicht, indem sie das verführerische Damenparfüm in *Narziss und Goldmund* erwähnt (vgl. DS, S.8).

konsequente Ich-Zentrierung des Werkes führt uns immer tiefer in Franziskas Probleme, die sich in ihrer Situation noch ein tragisches Selbstbild für den Eigengebrauch erschafft, als sie sich mit einer Flüchtlingsfrau vergleicht, hochschwanger und weit von dem Mann an der Front.<sup>71</sup> Die Wirklichkeit, nämlich die Tatsache, dass das Geld regelmäßig von ihrem Mann kommt und dass sie keinen Gefahren ausgesetzt ist, ebenso wie die eigene Verhaltensweise, wobei die hochschwangere Franziska zuerst mit ihrem Rechtsanwalt Champagner im Übermaß trinkt, später einen mächtigen Kater hat und dazu noch wie „eine Asoziale aus einem Obdachlosenasyll“ ( DS, S. 51) aussieht, spielt keine Rolle. Selbstbetrug entschuldigt viel und ihr Ich ist dabei viel wichtiger als das ungeborene Kind. Die Schriftstellerin malt ein Bild einer Frau, die in ihrer ‚Ich-Bezogenheit‘, ihrem Drang nach ‚Sich-allein-verwirklichen‘ für die heutige Welt typisch sein soll: „Jung sein, aufwachen, erleben, reden, schweigen, zu zweit. Schliddern, lachen, laufen, küssen, kosen und plaudern. Ohne Kinder. Anderes Leben. Andere Welt.“ ( DS, S. 114) So will die Heldin eigentlich so lange leben, bis sie lebenssatt sterbe. ( vgl., DS, S. 307) Die Unzufriedenheit als ständiges Gefühl führt jedoch zum Suchen von immer neuen Reizen – und auf diese Weise ist der Mensch niemals satt und niemals erfüllt. Es scheint, dass Franziska sich das Glück zu zweit wünscht, aber der Leser bekommt sehr bald die nächste Information, wonach schon kein Zweifel besteht, dass sie ihr Glück allein suchen will, dass Glück für sie in völliger Unabhängigkeit zu finden ist: „Über mich entscheide ich. Ich will nicht wieder zum Spielball männlicher Eitelkeiten werden.“ (DS, S. 119) So wird Franziska bewusst ‚zum Spielball‘ ihrer eigenen Eitelkeiten. Sie kommt zum Entschluss, einen Roman zu schreiben. Der Leser bemerkt aber wohl, dass die Erfahrung der Hauptprotagonistin höchstens für eine Novelle ausreicht, aber Frau Zis argumentiert schlicht und zeitgemäß: „Endlich leisten wir intellektuell kaltgestellten und frauenrollenspezifisch in die Ecke gedrängten Gehirnkrüppel aus der Hirnhangdrüsenpartei mal einen angemessenen Beitrag zur Verbesserung der Gesellschaftspolitik.“ ( DS, S. 99) Diese – leider geschlechtsgefärbte und einseitige – Befangenheit, dazu noch ihre vorgefasste Meinung, die jedoch der herrschenden Mode entsprechen, bringen blitzschnell Erfolg. Franka Zis schreibt für den „Frauen-mit-Pfiff-Verlag“ den Roman „Ehelos glücklich“ und wird durch „50 000 mit zwei wunderbaren Buchstaben D und M“ (DS, S. 137) dafür belohnt.

Die Hauptprotagonistin ist imstande, im Laufe eines Jahres einen Roman zu schreiben, zu veröffentlichen und mit Hilfe dieses Romans eine breite Propaganda zu betreiben.<sup>82</sup> Dabei ist sie sich dessen bewusst, dass ihre Arbeit ‚sexistisch‘ gefärbt ist, dass ihre Thesen zur Verunglimpfung und Herabwürdigung von Männern führen (vgl., DS, S. 237) oder noch weiter, als das Auditorium bei einer Lesung die Begeisterung für „den lockeren Umgang [...] mit überflüssigen Gatten“ (DS, S. 235) zeigt. Die Schriftstellerin bemerkt aber dabei nicht, dass sich das Sprechen über ‚überflüssige Menschen‘ an sich ganz destruktiv auswirken kann.<sup>93</sup>

Selbst die Regenbogenpresse hat etwas Wichtiges bemerkt. Franka Zis propagiert die Männer als Spielzeug, zeitweilige Gebrauchsgegenstände, was eigentlich nur das Spiegelbild der Meinung von männlichen Chauvinisten darstellt. Die Journalisten der

---

<sup>7</sup> Vielleicht eine Anspielung auf die Thematik Christine Brückners *Nirgendwo ist Poenichen*, (1977).

<sup>8</sup> Nebenbei macht sie sich jedoch Gedanken, wieweit sie Hilfe ihres Partners Dr. Enno Winkel, und ihres Verlagslektors Dr. Viktor Lange zu ihrem Erfolg beigetragen haben. (vgl., DS, S. 198)

<sup>9</sup> Nicht alle Lesungen waren jedoch erfolgreich, denn nicht alle Frauen waren daran so interessiert, was die Hauptprotagonistin traurig vermerkte. ( vgl., DS, S. 313)

Klatschblätter stellen fest: „Franka Zis schreit aus dem Bauch: Männer braucht sie nur zum Kuschn.“ (DS, S.316) Wenn man die Lebensweise der Hauptprotagonistin nher betrachtet, wird diese Feststellung nicht weit von der Wirklichkeit liegen, weil Franka mit drei Mnnern parallel engere Kontakte unterhlt. Recht symbolisch klingt dann ihre Feststellung, dass die Liebe leicht zu flschen, zu falsifizieren sei, Hass aber immer ehrlich ist. ( vgl., DS, S. 331) Franziska glaubt also an das Bse in Menschen und bezweifelt dabei das Gute. Wie aber schon oben erwhnt wird, stammt ihr Unglaube an Liebe aus ihrer Unfhigkeit oder aktiver Ablehnung des Gebens. Sie verwirft also die Liebe als Begriff, weil sie selbst kaum liebesfhig, aber sehr liebebedrftig ist. Die Mnnern bilden ein Wirkungsgebiet, wo Franziska Zis oftmals erscheint, um dank der Beziehungen mit diesen Mnnern vom Leben diese oder jene Begnstigung zu bekommen.

Franziskas Freund Martin „Papai“, ein Kinderbuchautor, ist im gewissen Grade unersetzlich, weil die Kinder von Franka in ihm eine Autoritt sehen. (vgl., DS, S. 21) Dann bemerkt man aber, dass Franziska weder ihn noch Viktor informiert, dass sie gleichzeitig mehr als einen Mann braucht, um ihre Wnsche zu realisieren. Sie fhrt also gleichzeitig mehrere sexuelle Beziehungen und verharmlost durch ganz banale Ausreden die negativen Auswirkungen dieser Situation: „Wir liebten uns heftig und wild [...] und wussten ganz genau, dass wir beide etwas taten, das keinen Menschen auf der Welt etwas anging.“ (DS, S. 251) Stndig begleitet die Handlungen der Hauptprotagonistin die entschuldigende Lge, die Lge fr den Eigengebrauch, fr sich selbst. ( vgl., DS, S. 255) Die Gewissensbisse werden durch geschickte Spekulationen verdrngt: „ Ich dachte kurz an Viktor. Das war was Unvergleichliches, was ganz, ganz, ganz, anderes. Fr einen winzigen, schmerzhaften Moment kam mir der Gedanke, ich knnte ihn betrogen haben. Nein. Hatte ich nicht. Viktor war Viktor. Und Papai war Papai.“ ( DS, S. 253) Gleichzeitig sind die intensiven und krperlich anstrengenden Bemhungen unzureichend, um das Paar lnger als fr eine Woche zu verbinden. Franziska geniebt bei Sex die Vorstellung, dass Martin der Vater ihrer Kinder sein knne. Man sieht wieder bei Franziska die egoistische Neigung, auch in diesem Fall den Mann eher als einen Erzeuger, Produzenten zu betrachten. (vgl., DS, S. 255) Und am Ende dieses Handlungsstrangs kommt eine ganz banale Szene, wobei Frau Zis Martins Frau am Bahnhof trifft und sie wegen Haarreif, Designerjeans, Seidenbluse und Lacksandaletten negativ beurteilt. ( vgl., DS, S. 258) Die oberflchliche Beurteilung nach aueren Merkmalen ist in diesem Fall fr die anspruchsvolle Hauptprotagonistin zu akzeptieren.

Der schon erwhte Viktor ist ein alter Bekannter, Franziskas ehemalige Lehrer. Sie lernte ihn kennen, als er 34 und sie 14 Jahre alt war. Jetzt ist er also 54, aber weiterhin begehrenswert. Selbst die Vermutung, dass Franziska ihn auf eigentmliche Weise liebt, ist wahrscheinlich. (vgl., DS, S. 109) Viktor versperte auch damals viel fr das Mchchen, was wir seiner Auerung entnehmen knnen: „ Ich habe dich damals schon verdammt gut leiden knnen.“ (DS, S. 110), Um wohl etwas im seelischen Aspekt<sup>10</sup> nachzuholen, oder aber die frher untersagte krperliche Liebe zu erleben, fliegt die Hauptprotagonistin zu diesem Mann nach Hamburg. (vgl., DS, S. 145) Aus rein praktischen Grnden ist aber diese Beziehung von Anfang an eine vorbergehende. Der Mann ist perspektivlos, zu alt, um im Leben von Franziska wirklich etwas zu bedeuten. Franka Zis will das Leben genieen und sich nicht mit dem alternden Herrn ihre Tage verderben. Auf diese Weise gerat der exotische Viktor endgltig in Vergessenheit.

---

<sup>10</sup> „So liebe, zrtliche, einfhlsame, gtige und vterliche Worte hatte sonst kein Mensch fr mich brig.“ ( DS, S. 145)

Der dritte Mann, Enno, Rechtsanwalt und Spezialist für gelungene Scheidungen, ist mit 45 noch Junggeselle und wohnt aus „Genussucht“ bei seiner Mutter (vgl., DS, S. 115), was ihn der Hauptprotagonistin ähnlich macht. Franka Zis will aber zuerst keine nähere Beziehung mit Enno anknüpfen, obwohl der Rechtsanwalt seine Sympathie durch Taten zeigt: er führt Franziskas Scheidungssache unentgeltlich. Die Abneigung der Hauptprotagonistin festen Verbindungen gegenüber ist zu übermächtig, zu tief „ideologisch begründet.“ (vgl., DS, S. 73-74; S. 117) Und obwohl die Hauptheldin allmählich Ennos Bedeutung anerkennt und vielleicht diese Bedeutung richtig einschätzt<sup>11</sup>, kommt sogar zur Überzeugung, dass sie ohne diesen Mann nicht leben kann, „Ennolos“ nicht glücklich werden kann. ( vgl., DS, S. 265 -266; S.400) Aber Franziska steht in der Wirklichkeit weiterhin fest auf ihren ideologischen Positionen – Heirat, eine feste Verbindung (mit drohenden unvermeidlichen Pflichten), kommt nicht in Frage. (vgl., DS, S. 195; S. 272)

Die schon einmal erwähnten Kinder, bilden für die Hauptprotagonistin eher ein Hindernis, etwas, was ihre wertvolle Zeit raubt, ohne sofort Gegenleistungen zu erbringen. Die Szene, in der sie hochschwanger und stark alkoholisiert mit den Kindern durch die Straßen zieht, demonstriert wohl am besten die eigentliche Rolle der Kinder: Sie sind nur Ballast. (vgl., DS, S.51) Man soll dabei die Tatsache beachten, dass Franziska die Kinder von berufstätigen Müttern oder allein stehenden Vätern als „verwaiste Opfer“ (DS, S. 20) bezeichnet. Die Hauptheldin lebt aber praktisch ähnlich wie die berufstätigen Mütter. Sie ist dazu noch kaum entscheidungsfähig und möchte am liebsten eine polyandrische „Schein-Gruppenehe“ erleben. Die kritischen Bemerkungen betreffen nur die Umgebung und nicht die eigene Verhaltensweise. Die Figuren der Kinder sind in diesem Buch eher skizzenartig, aber sehr eindeutig, dargestellt. Franz spricht eine alte Dame (94) am Nebentisch mit „du“ an, ohne dass es die Mutter beachtet. Dann bekommt die Szene eine humoristische Färbung, als die Dame sich selbst mit ihrem Fuchspelz vergleicht: „Ist dein Fuchs auch vierundneunzig?“ – fragte Franz. ‚Nein‘, sagte die Dame vom Nebentisch. ‚Der ist tot. Ich bin auch bald tot.‘(DS, S.23) Und es kommt noch schlimmer. Bald beschimpft der zweite Sohn Willi andere Anwesende mit allen möglichen Schimpfwörtern, aus seinem „in dieser Hinsicht beachtlichen Vokabulars“ (DS, S.202) und die Reaktion der Mutter – und der Umgebung – auf die zunehmende Verrohung der Kinder ist identisch, denn man findet dieses rabiate Benehmen zum Lachen. (vgl., DS, S. 317) Franziska versucht auf eine konsequente Weise die Kinder aus ihrer beruflichen Laufbahn wegzuschaffen, indem sie das Dienstmädchen Paula einstellt. Dabei hat sie eine ihr genehme Erklärung bereit: „Der Kindsvater bezahlt die Kindsmutter, damit er seine künstlerische Freiheit hat und die Kindsmutter bezahlt die Kinderfrau, damit sie ihre künstlerische Freiheit hat.“ ( DS, S.180) Danach beginnt für Frau Zis eine paradiesische Zeit – zu gleicher Zeit sorgt Paula<sup>12</sup> für die Kinder, Enno löst die Alltagsfragen und Viktor beschäftigt sich mit den erotischen Angelegenheiten. (vgl., DS, S. 197) Erlögen und floskelhaft klingen dann die Worte: „Tschüs, ihr Mäuse! Ich liebe euch!“ (DS, S. 182) Diese Liebe existiert aber eher in einem virtuellen Bereich, wo Worte und Wirklichkeit voneinander unabhängig sind. Die Liebe als gegenseitiges Nehmen und Geben ist der Protagonistin unbekannt und vielleicht unerwünscht. Sie besitzt alles – Männer, Kinder, Geld, Popularität, und diese stillen ihre verschiedenen Lüste, etwas anderes wünscht sie sich nicht.

Es gibt in dem besprochenen Buch auch allgemeine Erwägungen, die dem Leser zeigen, woher manche Probleme von Franziska Zis kommen. Vor allem ist daran ihre Art des Denkens in Stereotypen schuldig. Die Männer sind in dieser Denkart ausnahmslos unzuver-

---

<sup>11</sup> „ Ohne Enno wäre ich nichts. Ein ganz armseliges, mieses, kleines, hilfloses Nichts.“ ( DS, S. 195)

<sup>12</sup> Paula ist glücklich verheiratet, hat einen Sohn, was sie fast bis zu Ende der Handlung verschwiegen hat. (Vgl., DS, S. 389) Sie bildet also eine geheimnisvolle Alternative, aber ist ja nur eine Kinderfrau.

lässig und haben die Neigung, Frau und Kinder zu verlassen. (vgl., DS, S. 8) Sie betrachten das Recht auf Seitensprünge und Liebesabenteuer als allein ihnen gegeben<sup>13</sup>, werden nie schwanger, was Franziska nicht als Feststellung sondern als Vorwurf formuliert,<sup>142</sup> erleben keine hormonalen Veränderungen, werden nicht dick und sind sexuell unverwüsthlich. (vgl., DS, S. 148-149) Die Frauen dagegen sind in einer festen Verbindung wie in einer Sackgasse: „Später hat sie weder Zeit noch Lust auf neues Balzen um einen Mann [...] Jedenfalls nicht um einen anderen, als den ihr angetrauten. Und auf den eigenen auch immer seltener. Besonders, wenn er ihr nicht im Haushalt hilft.“ ( DS, S. 148) Interessant ist bei dieser Anhäufung von Behauptungen ist, dass die „fehlende Zeit“ ohne Erklärung der Ursachen bleibt, und die „fehlende Lust“ auch bloß als gegeben erscheint. Und am Ende steht noch die Feststellung, dass gemeinsames Hausführen das erotische Leben erfrischt. Zu beachten ist dabei die Tatsache, dass die Hauptprotagonistin selbst beim Kleiderkauf die männliche Meinung missachtet. ( vgl., DS, S. 268) Man ist also nicht bereit, die Meinung der anderen Seite selbst in den unbedeutendsten Fragen des Alltagslebens zu beachten. Bei schwerwiegenden Fragen kann man dann logischerweise nur etwas Schlechteres erwarten.

Die anderen bedeutenden Frauen erscheinen im Buch (abgesehen von Paula) ebenso wie die Männer, in drei Personen: der chaotischen Susanne, der primitiven Elvira und der vermutlich ebenbürtigen Sonja.

Susanne gehört noch der Generation der „späten 68-er“, ungekämmt, von einem eher unästhetischen Aussehen, denn sie hat aus ideologischen Gründen die Kinder 5 Jahre lang gestillt und trägt keinen BH. Ihren Mann hat sie auf einer Demo kennengelernt, sie ist bereit – ebenso aus ideologischen Gründen – nackt aufzutreten und erzählt über das „Vögeln“ nach einer Performance. (vgl., DS, S. 31-33) Als Freundin entspricht diese vernachlässigte<sup>153</sup> Frau Franziska kaum – und die Bekanntschaft stirbt.

Elvire Thumb-Moddelmog,<sup>164</sup> ein Nackt-Star lebt nach dem Motto: „Mein Körper ist mein Kapital!“ Sie ruft eine Abwehrreaktion bei Franziska hervor: „[...] mein Kapital waren

---

<sup>13</sup> „Sex“ wird dann „Freiheit“ gleichgestellt. „Die erotische Einstellung, nicht verschwommen, sondern präzise und typisch aufgefasst, ist eine spielende Einstellung: sie ist unernst; unverantwortlich, isolierend, sie steht außerhalb der Wirklichkeit, sie ist – rein genommen – ohne Folgen in der Wirklichkeit, der Meinung und der Tat nach.“ (Jaspers, Karl, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin-Heidelberg-New York, 1971, S. 58.) Vgl. auch ebenda S.130-131.

<sup>14</sup> Es ist bemerkenswert, dass man beim Suchen nach Konfliktgründen immer etwas findet, was dem Suchenden hilft, Konflikte zu provozieren, Streit zu schüren.

<sup>15</sup> Die äußere Erscheinung ist für die Hauptheldin mindestens wichtig: „Leider halten sich ja nur ganz wenige Frauen an die Faustregel, dass unter der Rundung ‚Busen‘ entweder Rippen oder gar nichts zu sehen sein sollten, auf keinen Fall aber das Ergebnis ihrer jahrelangen Essgewohnheiten...“ ( DS, S. 269)

<sup>16</sup> Wahl des Familiennamens ist sehr spezifisch, denn kein Mensch in Deutschland trägt bis jetzt einen solchen Familiennamen. In Deutschland gibt es dagegen 25 Telefonbucheinträge zum Namen Moddelmog und damit ca. 66 Personen mit diesem Namen. In Deutschland gibt es 10 Telefonbucheinträge zum Namen Thumb und damit ca. 26 Personen mit diesem Namen. Moddelmogs leben in 12 Städten und Landkreisen. Thumbs leben in 7 Städten und Landkreisen. Die meisten Anschlüsse bei Moddelmogs sind in Rotenburg (Wümme) gemeldet, nämlich 8. Die meisten Anschlüsse bei Thumbs sind in Hamburg gemeldet, nämlich 2.

Weitere Kreise/Städte mit besonders vielen Moddelmogs sind Hameln-Pyrmont (4), Darmstadt-Dieburg (2), Bad Doberan (2), Lippe (2), Verden (1), Mettmann (1), Halle (Saale) (1), Odenwaldkreis (1) sowie Region Hannover mit 1 Einträgen. Weitere Kreise/Städte mit besonders vielen Thumbs sind Siegen-Wittgenstein (2), Dortmund (2), Unna (1), Bad Dürkheim (1), München (1) sowie Coesfeld mit 1 Einträgen.

Herbert Moddelmog kommt in Deutschland am häufigsten vor. Eckhard sowie Heinz sind die nächsten oft gefundenen Vornamen, gefolgt von Astrid, Frank, Anja, Claus, Thea, Andrea sowie Kurt.

Albert Thumb kommt in Deutschland am häufigsten vor. Heinz sowie Helmuth sind die nächsten oft gefundenen Vornamen, gefolgt von sowie Heinrich.

<http://www.verwandt.de/karten/absolut/moddelmog.html>, Stand am 4.7.2010.



mein Kopf und mein Gemüt, wenn man überhaupt einen solchen Vergleich anstellen sollte.“ ( DS, S. 282-283) Elvira entspricht exakt dem Muster, das die Hauptprotagonistin als „Mädels von heute“ bezeichnet und als Inbegriff von etwas Enthirntem darstellt. Dieses Wesen besteht dann nur aus von den Medien vorgeschlagenen Verhaltensmustern<sup>17</sup>. Elvira, eine Vertreterin dieser Gattung, symbolisiert wohl die ehrgeizigen, innerlich leeren Frauen, die ihre Karriere nur mit Hilfe ihrer körperlichen Reize machen. Sie ist geistig begrenzt und logischerweise unfähig, diese Begrenztheit zu bemerken. Deshalb sucht sie sich einen Regisseur als Partner aus, der ihr „endlich die Rolle des Gretchens oder irgendeinen anderen seriösen Goethe anbieten würde.“ (DS, S. 289) So wie bei Susanne vermutlich die geistige Seite überwiegt, was eigentlich unbewiesen bleibt, so ist die stärkste Seite von Elvira die körperliche. Die Hauptheldin kann die ‚goldene Mitte‘ wählen, aber wie man sieht, ist ihre Wahl eher keine ‚goldene Mitte‘. Sie stellt ja schon mit 35 fest: „Oh, diese böse, rüddige Katze der weiblichen Vergänglichkeit krallte sich hysterisch kreischend an meiner Magenschleimhaut fest und blieb gestäubten Felles daran hängen.“ (DS, S. 362) Es geht jedoch Franziska nicht um die geistigen Fähigkeiten, sie bereut höchstwahrscheinlich allein das Schwinden der körperlichen Attraktivität. Ich wage selbst die These, dass die Hauptprotagonistin schöne Frauen zu hassen beginnt, und ihnen ‚alles Schlechte‘ wünscht. Ihre Gedanken stellen eine stark veränderte Version des Märchens von König Blaubart dar. Die Handlung nach Franziskas Denkweise verläuft auf solche Weise, dass der Mann die Mädchen „mit einem Bündel Geldscheine in seine Fischotterhöhle“ lockt. Die hässlichen überleben und die „hübschen verscharrte er unter dem frisch renovierten Parkettfußboden in der Dachkammer.“ ( DS, S. 313) Die Hauptheldin beginnt – gewollt oder nicht – die Frauen in konkurrenzfähige und nicht konkurrenzfähige einzuteilen. Die Linie der Unterscheidung geht jedoch nicht über den geistigen Bereich, sondern verläuft zwischen ‚hübsch‘ und ‚nicht hübsch‘.

Ihre letzte Bekannte, die 28-jährige Schauspielerin Sonja Sonne, scheint alle erwünschten Merkmale in sich zu vereinigen. „Spontan, intelligent, ehrlich, begabt, selbstbewusst, berühmt und hübsch“, so sieht sie die Hauptprotagonistin. ( DS, S. 331) Wir sind uns aber am Ende des Buches noch nicht im Klaren, ob Sonja einen möglichen Idealtyp der zeitgenössischen Frau darstellt, d.h. auch im Leben die Liebe nur spielt und ohne Rücksicht ihre Karriere verfolgt. Sie heiratet ohne zu zögern den ehemaligen Ehemann von Franziska, wird schnell schwanger und erwartet Zwillinge. Sie wiederholt das Leben der Hauptprotagonistin, aber realisiert alles schneller, ‚verfilmungsfähiger‘, ehrgeiziger. Sie will nur im Kölner Dom heiraten, sich dann auf Russland-Tournee begeben, wobei ihr Mann „unbedingt die Geburt im Transsibirien-Express filmen möchte.“ (D/S, S. 399)

Hiermit sind die Hauptlinien des Buches beschrieben und jetzt darf man wohl die Erwägungen schließen, denn andere Linien bringen nicht viel mehr in den Diskurs. Die Schriftstellerin schreibt ein Buch, in dem die Leser von Trivialliteratur etwas Wichtiges finden, etwas, das dem Wollenden erlaubt, sich einen Begriff von der Problematik der Entwicklung der zwischenmenschlichen Verhältnisse in den letzten Jahrzehnten des 20.

---

<sup>17</sup> „Man darf also davon ausgehen, dass die Mädels von heute nichts anderes zu tun haben, als sich daran zu freuen, dass sie die optimale Pflege für Sohn, Hund, Teppich, Trainingsanzug, Schulfreund des Gatten – und und da ist das Mädel von heute ja selbstbewusst – den eigenen Genitalbereich verwenden.“ ( DS, S. 164) Als Kommentar taugen dazu die Worte von K. Jaspers: „Wie selbstverständlich, ohne zu fragen, wird die Gegenwart, das gewohnte und sich immer gleichbleibende soziale Milieu, das eigene Seelenleben, Fühlen und Wünschen für das einzige gehalten. Alles andere wird ganz naiv als völlig übereinstimmend mit sich selbst gesehen und beurteilt. Es gibt im Grunde nur das ‚Vernünftige‘ (das Eiger Dasein) Und ‚das Verrückte‘ (was damit nicht übereinstimmt)“. (Jaspers, Karl, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin-Heidelberg-New York, 1971, S. 171)

Jahrhunderts zu machen. Der Mensch, in diesem Fall eine Frau, hat wenig Interesse an Männern, aber auch nicht mehr an Frauen. Die meisten Figuren der Handlung leben schlicht dahin und bei ihrer Lockerheit scheinen alle zu ernste Fragen recht disparat. Der innere Mensch der Helden – und der Hauptprotagonistin – ist ichsüchtig, die Ausnahmen (Enno) bestätigen nur die Regel. Die Fluchtproben aus dem Alltag enden bei der Hauptheldin damit, dass sie ihre eigenen Egoismen und sexuellen Abenteuer auslebt. Dabei vernachlässigt sie ihre Kinder und entledigt sich des Ehemanns<sup>18</sup>.

Der Mensch sucht nach Glück – findet es aber kaum, denn die Forderungen an andere sind hoch, dagegen sind die Erwartungen der anderen scheinen den Betroffenen unangemessen. Der Zeitgenosse ist also in einer Situation, in der er als Einzelgänger von der Welt immer mehr erwartet, von diesen Erwartungen dagegen nur wenige in Erfüllung gehen. Die positive Figur des Romans, das Dienstmädchen Paula, spielt zwar nur eine unterordnete Rolle, aber sie sorg für die Kinder und wird später mit einem guten Ehemann belohnt, obwohl ihre frühere Beziehung scheiterte. Die Leserin wird aber eher nicht Franziskas Lebensweg einschlagen, sie wird den moralisch guten Lebensweg Paulas für sich wählen. Hera Lind überlässt also dem Leser die Beurteilung, ob eine atomisierte, nur auf individuelle Bedürfnisse ausgerichtete Kultur noch Entwicklungsperspektiven hat.

*Anschrift des Verfassers*  
*Anatol Michajlow,*  
Prof. der Universität Gdansk  
E-Mail: [colon2@interia.pl](mailto:colon2@interia.pl)

---

<sup>18</sup> Aber formal handelt Franziska recht ethisch bei ihrer spielenden, genießenden Lebenseinstellung: „Die formale Ethik gibt nur das Gesetz der Beziehung zwischen zwei Personen an. [...] Sind die Personen ungleich, so bestimmt die stärkere, wenn es sich um ein Gesetz handelt;...“ (Raphael, Max, *Natur-Kultur Studien zur Philosophie und Literatur*, Frankfurt am Main, 1988, S.62) K. Jaspers sieht diese Menschen so: „ Dass Langeweile vermieden werde, ist Reichtum notwendig: Zugänglichkeit für alles, Zulassung aller Inhalte, Fähigkeiten, aller Lüste; Freuden, Räusche an der Peripherie, aber nur für eine gewisse Zeit, nur nicht ernsthaft. Kontrast und Wechsel wird Lebensbedingung. Man wechselt Situation und Eindrücke, man wechselt vor allem seine Tätigkeiten und Funktionen. Das Leben muss ruhelos sein, damit es sich irgendwo in einem Erlebnis, einer Aufgabe, einem Ernst festgefahren ist. Alles muss lösbar, letztthin unwichtig bleiben. Eine Erziehung zur Substanzlosigkeit setzt ein, indem man sich hütet vor jeder Entscheidung, jedem Endgültigen und Unbedingten.“ (Jaspers, Karl, *Psychologie der Weltanschauungen*, Berlin-Heidelberg-New York, 1971, S. 104)

## Die Natur als Erreger der Emotionen im Schaffen Thomas Manns

*Dali Panjikidze, Tbilissi*

*The manifestation of emotions are one of the characteristics of literature. When explicitly expressed their impact is stronger, whereas implicit forms are the basis of metaphors, more difficult for the reader to detect.*

*Emotions may be triggered off by the phenomena of nature.*

*On the basis of Thomas Mann's novel "The magic mountain", which I translated into Georgian, I analyze nature as the catalyst of emotions, referring also to some examples of the translation.*

Gefühlsmanifestationen stellen ein Bestimmungsmerkmal der schönen Literatur dar. Durch sie können in literarischen Texten Emotionen explizit oder implizit ausgedrückt werden. Dabei wirken explizite Formen deutlicher, da sie sich in Epitheta ornantia verwirklichen, implizite Formen aber bilden die Basis für Metaphern, die für einen Leser schwerer zu erkennen und zu dekodieren sind.

Gefühlsmanifestationen hängen von der Intention des Verfassers ab. Sie können in epischer Erzählung oder in der Rede der Romanfiguren zum Vorschein kommen und zu deren Charakteristik beitragen.

Zum Erreger der Emotionen können die Natur und Naturerscheinungen: Landschaft, Sonne, Schnee, Nebel, Wärme, Kälte etc. werden.

Meine Intention, die Natur als Auslöser der Emotionen zu charakterisieren und dabei explizite und implizite Manifestationsformen nach ihrer Ausdruckskraft zu differenzieren, findet eine schöne Basis in den Romanen von Thomas Mann "Buddenbrooks" und "Der Zauberberg", die ich in dieser Hinsicht zu analysieren versuche.

Verschiedene Gefühlsmanifestationen werden von Monika Schwarz-Friesel in ihrem grundlegenden Buch „Sprache und Emotion“ als ein wichtiges Merkmal von literarischen Texten angesehen:

„In vielen literarischen Texten stellen Gefühle ein wesentliches Charakteristikum des jeweiligen Textweltmodells dar und von vielen Dichtern, Schriftstellern und Wissenschaftlern werden Gefühle bzw. Gefühlsmanifestationen als zentrales Bestimmungsmerkmal von Literatur angesehen. Nicht nur in Liebesgedichten oder Romanen spielt die Kodierung von Emotionen und Gefühlen eine wichtige Rolle. Langer bestimmt Kunst allgemein als Symbolisierung von menschlichen Gefühlen“.

(Schwarz-Friesel 2007: 218).

So können die Emotionen indirekt entweder mittels Emotionslexeme dargestellt oder über Zustands-, Verhaltens- Handlungsbeschreibungen der Figuren sowie über Situationsdarstellungen, insbesondere Landschaftsschilderungen vermittelt werden.

Ich möchte letzteres betonen, denn in der Literaturkritik herrscht die Meinung, dass die Werke von Th. Mann landschaftslos seien. Diese These muss revidiert werden in dem Sinne, dass für Thomas Mann die Natur fast nie als eine für Ohr und Auge wohltuende Kraft existiert, wie es zum Beispiel der Romantik zueigen ist und im Text meistens von dem Geschehen isoliert figuriert, oder nur die Umgebung schildert, in der handelnde Figuren dargestellt werden. In gewissem Maße lösen solche Naturschilderungen Emotionen

wie Entzücken, Genuss, Bewunderung usw. aus, aber sie beteiligen sich nicht an dem Ereignis, bzw. sie tragen zur Entwicklung der Handlung nicht bei.

Wenn man Th. Manns Werk bezüglich solcher Naturschilderungen untersucht, so scheint die oben erwähnte These richtig zu sein, die Sache aber ist die, dass die Natur bei Thomas Mann als eine mit den handelnden Personen eng verbundene Kraft erscheint, die Natur spiegelt sich im Inneren des Protagonisten wider, der sie reflektiert, auf sie mit Emotionen reagiert, indem er Entzücken Zärtlichkeit, Liebe, Wut, Empörung etc. empfindet. Manchmal kann die Natur als bedrohliche Kraft erscheinen. Sie ist bald freundlich, bald feindlich und wirkt auf die seelische und physische Existenz der handelnden Figuren.

Daraus folgend kann dieser Kunstgriff die Natur selbst in eine abstrakte, handelnde Figur verwandeln.

In diesem Zusammenhang bietet es sich an, eine Szene aus "Buddenbrooks" zu beschreiben, wo die ganze Familie auf den Konsul Buddenbrook wartet, um einen Spaziergang gemeinsam mit einer befreundeten Familie zu unternehmen. In diesem Augenblick geschieht etwas Außerordentliches - ein Platzregen, dem eine Situation vorangeht, die ich als Übersetzerin und Forscherin von Th. Mann. (meine Übersetzungen "Buddenbrooks", "Der Zauberberg", "Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull" werden von mir kommentiert und eingeleitet) für Th. Manns "Naturschilderungen" typisch halte.

Die Situation, die dem Platzregen vorangeht, erregt Emotionen nur in Thomas Buddenbrook, der in dieser Hinsicht sensibler ist als alle anderen handelnden Personen des Romans. Die fühlen nichts, der Regen ist für sie nur ein Hindernis, das sie zwingt, mit dem Spaziergang zu warten. Der Leser empfindet die beängstigende Kraft der Naturerscheinungen, die den inneren Zustand dieser Romanfigur beeinflussen und bestimmen:

*Da, plötzlich, trat dieser Moment ein... ereignete sich etwas Lautloses, Erschreckendes. Die Schwüle schien verdoppelt, die Atmosphäre schien einen sich binnen einer Sekunde rapide steigernden Druck auszuüben, der das Gehirn beängstigte, das Herz bedrängte, die Atmung verwehrte... drunten flatterte eine Schwalbe so dicht über der Straße, daß ihre Flügel das Pflaster schlugen... Und dieser unentwirrbare Druck, diese Spannung, diese wachsende Beklemmung des Organismus wäre unerträglich gewesen, wenn sie den geringsten Teil eines Augenblicks länger gedauert hätte, wenn nicht auf ihrem sofort erreichten Höhepunkt eine Abspannung, ein Überspringen Stattgefunden hätte... [...] Thomas, durch Krankheit daran gewöhnt, die Kundgebungen seiner Nerven zu beobachten, hatte sich in dieser seltsamen Sekunde vorgebeugt, eine Handbewegung nach dem Kopfe gemacht und die Zigarre fortgeworfen. Er sah im Kreise umher, ob auch die anderen es gefühlt und beachtet hätten. Er glaubte, etwas bei seiner Mutter bemerkt zu haben: den übrigen schien nichts bewußt geworden zu sein (Mann Bd.1: 246f.).*

Das ist ein Beispiel eines expliziten Ausdrucks von Emotionen. Weiter kann ich ein Beispiel anführen, wo die Beschreibung einer Naturerscheinung in zwei verschiedenen Situationen unverändert erscheint und auf die Seelenverwandtschaft von zwei Personen hinweist. Im ersten Fall erlebt Toni Buddenbrook die herbstliche, zerwühlte See als „furchteinflößend“. Die See erscheint hier als Symbol der unglücklichen Liebe. Sie ist unfreundlich, sie erregt Angst, schafft Entfremdung, unterstreicht die Erwartung des bevorstehenden Abschieds von dem Geliebten, von dem vertrauten Ort.

*Der Herbst kam, der erste Wind hatte sich aufgemacht. Graue, dünne und zerrissene Wolken flatterten eilig über den Himmel. Die trübe, zerwühlte See war weit und breit mit Schaum bedeckt. Große, starke Wogen wälzten sich mit einer unerbittlichen und furchteinflößenden Ruhe heran, neigten sich majestätisch, indem sie eine dunkelgrüne,*

*metallblanke Rundung bildeten, und stürzten lärmend über den Sand* ( Mann Bd.1: 140).

Die oben geschilderte Situation kehrt nach vielen Jahren wieder, als Tonis Neffe, der kleine Hanno, sich von Travemünde verabschiedet und das zerwühlte Meer mit Angst und Liebe beobachtet. Hier wiederholt sich die oben angeführte Beschreibung des Meers, die, theoretisch gesehen, als Leitmotiv bezeichnet werden muss, in dem Prisma der Emotionen aber gleiche Gefühle von zwei Personen manifestiert und auf deren Seelenverwandtschaft hinweist. Zuletzt muss erwähnt werden, dass diese Form den impliziten Ausdrucksformen der Emotionen hinzuzählen ist.

Weiter halte ich die Schlusszene des Romans für eine implizite Ausdrucksform der Emotionen. Die Naturbeschreibung verstärkt die Trauer um den kleinen Hanno, der nicht mehr am Leben ist.

*Es war nach dem Abendbrot im Herbst; der kleine Johann lag ungefähr seit sechs Monaten, mit den Segnungen Pastor Pringsheims wohl versehen, dort draußen am Rande des Gehölzes unter dem Sandsteinkreuz und dem Familienwappen. Vorm Hause rauschte der Regen in den halblentblättern Bäumen der Allee. manchmal kamen Windstöße und trieben ihn gegen die Fensterscheiben. Alle acht Damen waren schwarz gekleidet* (Mann Bd.1:755).

Implizite und explizite Ausdrucksformen der Emotionen sind im Roman "Der Zauberberg" in Fülle vorhanden. Der Ort, wo sich die Handlung entwickelt, befindet sich im Hochgebirge. Es ist ein "Leidensort", wo die Schwindsüchtigen jahrelang leben. Die malerische Umgebung erregt mannigfaltige Emotionen und hier ist es unmöglich ohne Naturbeschreibungen auszukommen. Manchmal sind es so genannte traditionelle Beschreibungen, aber meistens sind sie mit den Augen handelnder Figuren gesehen und erlebt. Außerdem dienen die Naturbeschreibungen der Bildung der allgemeinen schweren, traurigen, sogar tragischen Atmosphäre, die einen Leidensort kennzeichnet.

Kehren wir zu den Emotionen zurück und analysieren wir Fälle, wo die Natur als deren Erreger auftritt. Als krasses Beispiel kann in dieser Hinsicht der Anfang des Textes dienen, wo die Hauptfigur des Werkes Hans Kastorp bergauf fährt. Hier lässt sich eine Anhäufung von Emotionen: Angst, Neugier, Freude, Bewunderung etc. konstatieren. Die Lexeme „erregen“ und „Ängstlichkeit“ weisen explizit auf den Gemütszustand der Romanfigur:

*Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nicht geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, - es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen* (Mann B2: 13).

Die Ängstlichkeit verstärkt sich und man erfährt:

*Großartige Fernblicke in die heilig-phantasmagorisch sich türmende Gipfelwelt des Hochgebirges, in das man hinan- und hineinstrebte, eröffneten sich und gingen dem ehrfürchtigen Auge durch Pfadbiegungen wieder verloren* (Mann Bd.2:13).

Ängstlichkeit und Ehrfurcht sind die Emotionen, die die Natur in Hans Kastorp erregt.

Den Überdruß an der Natur erkennt man in den Worten von Joachim Zimssen, der wegen seiner Krankheit jahrelang in den Bergen lebt:

*Übrigens präsentiert sich die Gegend heute Abend nicht vorteilhaft. Manchmal nimmt sie sich besser aus, besonders im Schnee. Aber man sieht sich sehr satt an ihr. Wir alle hier oben, kannst du mir glauben, haben sie ganz unaussprechlich satt* (Mann, Bd.2: 18f.).

Es kommen oft Naturbeschreibungen durch handelnde Personen vor, deren Einschätzungen implizit auf ihre Gefühle und Emotionen hinweisen. Übrigens spricht man „hier oben“ zu oft über die Natur, von der das Wohlbefinden abhängt. Diese Ansicht wird durch

das Kapitel "Forschungen" belegt, wo die Winterbeschreibungen von Hans Kastorp dargestellt werden und das alles in seiner Seele Erwartung, Bewunderung und Angst hervorruft.

*[...] der Winter fiel ein, der hiesige Winter, den Joachim schon kannte, da der vorige noch in voller Herrschaft gewesen, als er hier eingetroffen war, vor dem aber Hans Kastorp sich etwas fürchtete [...]* (Mann Bd.2: 370)

In dem berühmten Kapitel "Schnee" findet man eine mannigfaltige Sammlung von Emotionen, von denen die Empörung als eine seltsame Emotion gegen die Natur bezeichnet werden könnte. Weiter kommen Angst, Zweifel, Entzücken, Bedrohung, Schwindel hinzu, die durch den Blickwinkel von Hans Kastorp dargeboten werden.

Th. Mann beschreibt nicht statisch die Landschaft, sondern schildert dynamisch und emotional. „Die Dynamisierung wird durch verschiedene Stilmittel erreicht“ (Vgl: Fleischer 1997:75f.), zunächst durch die Erzählperspektive und Emotionslexeme:

*Es war so ein eigentümliches zartes Berg- und Tiefenlicht, grünlich-blau, eisklar und doch schattig, geheimnisvoll anziehend;*

*[...] Hans Castorps weglose Fahrt ging wieder auf offener Berghalde gegen den Himmel.*

*Er sah das Nadelholz seitlich hinter und unter sich, wandte sich dorthin und erreichte in schneller Abfahrt die schneebedadenen Tannen[...]. Unter ihren Zweigen rauchte er ausruhend eine Zigarette, in seiner Seele immerfort etwas bedrückt, gespannt, beklommen von der übertiefen Stille, der abenteuerlichen Einsamkeit, aber stolz, sie erobert zu haben, und mutig im Gefühl seines Würdenrechtes auf diese Umgebung [...]* Es sah nach Schnee aus, mehr Schnee, um dringendem Bedarf abzuhelpfen, - nach einem ordentlichen Gestöber. Und wirklich fielen die kleinen, lautlosen Flocken über der Halde schon reichlicher. [...] Sie schienen formlose Fetzen, aber er [...] wußte wohl, aus was für zierlichst genauen kleinen Kostbarkeiten sie sich zusammensetzten, Kleinodien, Ordenssternen, Brillantagraffen, [...] in sich selbst war jedes der kalten Erzeugnisse von unbedingtem Ebenmaß und eisiger Regelmäßigkeit, ja, dies war das Unheimliche, Widerorganische und lebensfeindliche daran; sie waren zu regelmäßig, die zum Leben geordnete Substanz war es niemals in diesem Grade, dem Leben schauderte vor der genauen Richtigkeit, es empfand sie als tödlich, als das Geheimnis des Todes selbst. [...]

*Ja, die Lockung der Fernen und Höhen, der immer neu auftuenden Einsamkeiten war stark in Hans Kastorps Gemüt, und auf die Gefahr, sich zu verspäten, strebte er ins wilde Schweigen, ins Nichtgeheure, für nichts Gutstehende hinein, - ungeachtet, daß überdies die Spannung und Beklommenheit seines Inneren zur wirkliche den Himmelsdunkelheit, die sich wie graue Schleier auf die Gegend herabsenkte. Diese Furcht machte ihm bewußt, daß er es heimlich bisher geradezu darauf angelegt hatte, sich um die Orientierung zu bringen und zu vergessen, in welcher Richtung Tal und Ortschaft lagen, was ihm denn auch in erwünschter Vollständigkeit gelungen war.*

*/.../ Dabei jedoch war gar kein Vergnügen, denn man sah nichts vor Flockentanz, der scheinbar ohne zu fallen in dichtestem Wirbelgedränge allen Raum erfüllte. [...]*

*„Nicht schlecht“, sagte er und fühlte, dass seine Gesichtszüge, die Ausdrucksmuskeln seiner Miene, der Seele nicht mehr gehorchten und gar nichts wiederzugeben vermochten, weder Furcht, noch Wut, noch Verachtung, denn sie waren erstarrt* (Mann Bd.2: 655ff.).

Um die Mannigfaltigkeit der Einschätzungen der Naturkräfte zu konstatieren, möchte ich noch mit einem kleinen Auszug meine Behauptungen bekräftigen, wo bei Thomas Mann die Natur als eine lebendige Kraft erscheint:

*Statt der Sonne jedoch gab es Schnee, Schnee in Massen, so kolossal viel Schnee, wie Hans Castorp in seinem Leben noch nicht gesehen. De vorige Winter hatte es in dieser Richtung*

wahrhaftig nicht fehlen lassen, doch waren seine Leistungen schwächlich gewesen im Vergleich mit denen des diesjährigen. Sie waren monströs und maßlos, erfüllten das Gemüt mit dem Bewusstsein der Abenteuerlichkeit und Exzentrizität dieser Sphäre (Mann Bd2: 643).

Ein diametral unterschiedliches Gefühl erregt der Schnee in den folgenden Zeilen:

*Das Bild der Welt war märchenhaft, kindlich und komisch, Die dicken, lockeren, wie aufgeschüttelten Kissen auf den Zweigen der Bäume, die Buckel des Bodens, unter denen sich kriechendes Holz oder Felsvorsprünge verbargen, das Hockende, Versunkene, possierlich Vermummte der Landschaft, das ergab eine Gnomenwelt, lächerlich anzusehen und wie aus dem Märchenbuch (Mann Bd2: 645).*

Die oben angeführten Beispiele bestätigen meine These, dass bei Thomas Mann die Natur meistens von der Romanfigur durchdacht, gefühlt, oder eingeschätzt wird. Unter vielen von mir angeführten Auszügen findet man keinen so kompletten Ausdruck der Emotionen, wie in einem Abschnitt, den ich charakteristisch für die Bestätigung meiner These halte: Da kann man über die im Text implizit angegebene Einstellung zur Natur die Sensibilität, Barmherzigkeit und Zärtlichkeit als Charakterzüge der Hauptfiguren wahrnehmen.

Hans Kastorp und Joachim Zimssen machen einen Spaziergang und genießen den Frühling, die erste Wärme, die helle Sonne, die ersten Frühlingsblumen:

*[...] im Vordergrund aber, vor den Augen der Prüfenden, war das noch winterlich dürre und mißfarbene Gras mit Schnee nur noch gesprenkelt, betupft, beblümt... Sie sahen es näher an, sie beugten sich staunend darüber, - das war kein Schnee, es waren Blumen, Schneebumen, Blumenschnee, kurzstielige kleine Kelche, weiß und weißbläulich, es war Krokus, bei ihrer Ehre, millionenweise dem sickern den Wisengrunde entsprossen, so dicht, daß man ihn gut und gern hätte für Schnee halten können, in den er weiterhin denn auch unterschiedlich übergang.*

*Sie lachten über ihren Irrtum, lachten vor Freude über das Wunder vor ihren Augen, diese lieblich zaghafte und nachahmende Anpassung des zuerst sich wieder hervorgetrauten organischen Lebens. (Mann Bd2: 498).*

Die emotionalen Zustände der Figuren, die durch die Natur ausgelöst werden, werden durch den Leser mitfühlend wahrgenommen.

Ich möchte hier in Bezug auf die Rezeption der Naturbeschreibungen durch den Leser: wieder die Auffassung von Monika Schwarz- Friesel anführen:

„Es ist eine Grundannahme der literarischen Rezeptionsforschung, dass der Leser sich während der Lektüre mit den einzelnen fiktiven Personen oder der Perspektive des Erzählers identifiziert bzw. sich davon distanziert [...] Das während des Leseprozesses aktive Mitfühlen basiert darauf, dass der Leser die emotionalen Zustände der Figuren ebenfalls erlebt bzw. nachempfindet.“ (ebenda, 219).

Zuletzt muss die Schlussfolgerung gezogen werden, dass das Grundthema unserer Konferenz "Sprachen und Emotionen" in einem jeden konkreten Fall in verschiedenen Variationen behandelt, besprochen und diskutiert werden kann.

In den von mir oben angeführten Textauszügen wechseln implizite Manifestationen der Emotionen mit expliziten Formen. Es ist manchmal schwer, eine strenge Grenze zwischen ihnen zu ziehen, aber alle Beispiele bestätigen die These, dass bei Thomas Mann die Natur als Erreger von Emotionen erscheint. Somit kann die Beschreibung der Natur in seinen Werken nicht in den Rahmen der traditionellen, neutralen Landschaftsschilderungen eingereiht werden.

## Literaturverzeichnis

Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*, Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.

Fleischer, Wolfgang 1997: „Wandel sprachstilistischer Gestaltung von Landschaftsmotivik in narrativer Prosa“, In: Fix, Ulla/ Wellmann, Hans 1997: *Stile, Stilprägungen, Stilgeschichte. Über Epochen-, Gattungs- und Autorenstile, Sprachliche Analysen und didaktische Aspekte*, Heidelberg: Universitätsverlag C.Winter

## Quellen

Mann, Th. Romane und Erzählungen 2008. Band 1. Buddenbrooks. Zerfall einer Familie. Berlin und Weimar, Aufbau - Verlag

Mann, Th. Romane und Erzählungen 2008. Band 2. Der Zauberberg. Berlin und Weimar, Aufbau - Verlag

*Anschrift der Verfasserin*

Prof. Dr. Dali Panjikidze

Staatliche Ivane Javakhishvili Universität Tbilissi

Abteilung für Deutsche Philologie

der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail: dali.panjikidze@tsu.ge



## **Die Gefühle der Anderen: Literarische Ethnografie und die kulturelle Codierung von Gefühlen in Ilija Trojanows „Der Weltensammler“**

*Sibylle Schönborn*

„Bald bildete er sich ein, er könne denken, sehen, fühlen wie einer von uns. Er begann zu glauben, er verkleide sich nicht, sondern verwandle sich“ (Trojanow 2007: 102), berichtet der Diener Naukaram über den britischen Kolonialherren, Weltreisenden, Amateurethnologen und Übersetzer der beiden berühmtesten Bücher des Orients, der Erzählungen von „Tausend und einer Nacht“ und des „Kamasutra“ in Ilija Trojanows Bestsellerroman „Der Weltensammler“. Dieser Roman über Richard Francis Burton (1821-1890) ist neben einer spannenden Lektüre auch ein Buch über die Erfahrungen des Fremden, die Möglichkeiten und Grenzen der Begegnung zwischen den Kulturen und ein Buch über die Möglichkeiten der Beschreibung dieser Erfahrung, mithin der Versuch einer literarischen Ethnografie. Dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch alle literarischen wie essayistischen Texte Trojanows. Unter dem Titel „Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen“ nimmt Trojanow zusammen mit Ranjit Hoskoté programmatisch und polemisch zugleich einen Standort in direkter Opposition zu Huntingtons These vom „Clash of Civilizations“ ein, wenn er Zivilisationsprozesse von dem Austausch und der Mischung verschiedener Kulturen und nicht von deren Trennung abhängig macht:

Zivilisationen sind erstaunliche Mischformen: Sie waren nie reine, in sich geschlossene Einheiten. Historisch gesehen entwickelten sie sich durch Austausch und Synthese, durch die Begegnung verschiedener Rassen, Religionen und Philosophien. Bei der Betrachtung von Zivilisationen und Kulturkreisen sind die Unterschiede, die die Menschen trennen, bei weitem nicht so wichtig wie das Erbe, das die Menschen über Grenzen hinweg verbindet. (Trojanow, Hoskoté 2009: 223)

Botschafter, Vermittler und Übersetzer seiner Auffassung von Kulturen werden bei Trojanow immer wieder die Geschichtenerzähler als geborene Ethnografen. Am Ende seines populärwissenschaftlichen Buches empfiehlt er daher dem Leser: „Viel besser ist es da, den Wegen der Pilger und Reisenden, Geschichtenerzähler und Troubadoure zu folgen und unterwegs das wahre Erbe der Menschheit zu finden: Die Erkenntnis, daß Kulturen nicht im Konflikt miteinander liegen, sondern zusammenfließen.“ (Trojanow, Hoskoté 2009: 229) Damit weist Trojanow auf das ethnografische Wissen der Literatur hin. Wie ein Kontakt zwischen Kulturen ablaufen kann, welche Möglichkeiten und Grenzen der wechselseitigen Verständigung und des Austauschs bestehen, das diskutiert Trojanow am historischen Fall des exzentrischen frühen Ethnologen *avant la lettre*, Richard Francis Burton, dessen intuitive, unkonventionelle Praktiken des Umgangs mit dem Fremden einerseits bereits auf die aktuellen Theoriediskussionen in der Kulturanthropologie und Ethnologie vorausdeuten und andererseits gleichzeitig auch von den Grenzen, den Aporien und dem Scheitern des Umgangs mit dem Fremden handeln.

Dass sich jede Kulturanthropologie oder Ethnologie, die sich mit dem Fremden auseinandersetzt, mit den komplexen Zusammenhängen von Denken, Fühlen und Handeln und deren kulturellen Codierungen zu befassen hat, steht von Beginn der ersten ethnologischen Untersuchungen an fest. Nur das ‚Wie‘ der Annäherung an den Anderen, die Methode(n) der Beobachtung des Fremden und der Interpretation des Beobachteten stehen bis heute zur Debatte und schreiben in ganz entscheidendem Maße an den Ergebnissen mit.

Gefühle oder Emotionen sind dabei ein wesentlicher Bestandteil von

Fremdheitserfahrungen und gehören zu den genuinen Gegenständen kulturwissenschaftlicher Beobachtung und Untersuchung. Darüber hinaus sind sie im höchsten Maße am Gelingen oder Scheitern der Begegnung zwischen Kulturen beteiligt. Trojanows Roman „Der Weltensammler“ leistet in diesem Zusammenhang zweierlei: Zum einen liefert er einen Beitrag zur aktuellen Methodendiskussion der Ethnologie, indem er als literarische Ethnografie einen eigenen Zugang zu seinem Gegenstand findet, der der Befangenheit einer eurozentrischen Perspektive wie dem „Othering“ durch ein multiperspektivisches Erzählen zu entgehen sucht. Zum anderen macht er in der literarischen Narration die zentrale Bedeutung emotionaler Codierungen für kulturelle Differenzen deutlich.

## 1. Literarische Ethnografie

Trojanow bricht in seinem Roman bewusst die starren Positionen von Beobachter und Beobachteten, vom Subjekt und Objekt der Beobachtung, durch eine verschachtelte, mehrfach vermittelte Beobachters- bzw. Erzählerperspektive auf. So überschreibt Trojanow seine historische Quelle, die Berichte Richard Francis Burtons, durch die Erfindung weiterer Erzählerfiguren. Dazu wählt er im ersten Teil des Romans „Britisch-Indien. Die Geschichten des Schreibers des Dieners des Herren“ ein Verfahren multiperspektivischen Erzählens<sup>1</sup> auf der zweiten Beobachterebene, bei dem nicht der Protagonist selber zu Wort kommt, sondern dieser selbst wiederum beobachteter Gegenstand desjenigen, nämlich des Fremden, ist, den er selbst beobachtet. Mehr noch: Dieser Beobachter des Beobachters, der Diener seines Herrn, spricht wiederum durch den schriftlichen Bericht eines weiteren Erzählers, des Schreibers, der dem Diener seine Stimme leiht und sich als Kommentator und Disputant in den Erzählprozess bei der Übertragung der mündlichen Erzählung in den Schrifttext einmischt. Auf die Bedeutung des mündlichen Erzählens im Roman und seine Erzählkonstruktion eines unzuverlässigen Erzähl-„Komplots“ hat Trojanow selbst in seiner Tübinger Poetik-Vorlesung hingewiesen:

Der halbwissende Erzähler, das ungewisse Wissen jeder Figur in diesem Roman, basiert auf der Verschwommenheit aller Dokumente, aller Zeugnisse. Dieser Roman gibt höchstens einen Indizienprozeß her, bei dem die verschiedenen Beweise nicht nur unvollständig sind, sondern sich zudem gegenseitig widersprechen. [...] This is not a plot, my dear Watson, dies ist ein Komplott, eine regelrechte Verschwörung, an der eine Reihe von dubiosen und teilweise nicht aktenkundigen Gestalten beteiligt sind. Merkwürdig nur, daß sie nicht zusammenwirken, obwohl sie Teil eines Netzwerkes sind, ja, sie operieren sogar gegeneinander und aneinander vorbei. (Trojanow <sup>3</sup>2008: 84)

D. h. Trojanow setzt das Wissen von der Spiegelfunktion ethnologischer Beobachtung und Beschreibung, die immer eine wechselseitige des Blicks, der Fremd- und Selbstwahrnehmung und des Austauschs von Selbst- und Fremdbildern ist, in seiner Erzählkonstruktion um. Damit folgt er der Einsicht, dass jede ethnografische Arbeit nach Bernhard Waldenfels (2006: 116) ein wechselseitiger Prozess des Sehens und Angesehen-Werdens ist und zugleich immer nur vorläufigen Charakter als Beschreibung einer einmaligen dialogischen Beziehung zwischen Fremdem und Eigenem haben kann. Karl-Heinz Kohl beschreibt diesen methodischen Ansatz der aktuellen Ethnologie, der

---

<sup>1</sup> Auf diese Erzählkonstruktion hat zuerst Michaela Haberkorn (2008: 256) hingewiesen: „Das Kapitel über die Reisestation Britisch-Indien wird einerseits in Gesprächen zwischen seinem Diener Naukaram und einem Lahiya, einem Schreiber, wiedergegeben und andererseits aus der Perspektive eines neutralen personalen Erzählers mit Burton selbst als Reflektorfigur erzählt.“

Beobachter und Beobachtete gleichermaßen in ihren Selbstdarstellungen wie im Bezug aufeinander reflektiert:

Sie bedient sich des Prinzips der Mehrstimmigkeit. An die Stelle der *einen* Stimme des Ethnographen treten in der polyphonen Ethnographie die *vielen* Stimmen seiner Informanten. Durch eine möglichst wortgetreue Wiedergabe ihrer Ansichten wird der Facettenreichtum individueller Wirklichkeitsauffassungen dokumentiert. (Kohl 2000: 127)

Trojanow trägt diesem Sachverhalt durch die verschiedenen Erzählinstanzen Rechnung, die miteinander im Dialog stehen, untereinander streiten oder sich gar widersprechen und so eine Multiperspektivität der Erzählung erzeugen, um der gefürchteten Falle des Ethno- und Eurozentrismus zu entgehen. Aus diesem Grund wird der erste Teil des Romans von einem Schreiber nachträglich als schriftliches Zeugnis überliefert, nachdem er die Geschichte selbst zuerst im Dialog mit dem Diener recherchiert hat. Dem Leser liegen damit also mindestens zwei verschiedene Erzählungen über Burtons Indien-Erfahrung vor, nämlich zum einen die Erzählung seines Dieners und zum anderen die literarische Verarbeitung dieser Erzählung durch den Zuhörer der Erzählung, den Schreiber. Diese beiden Erzählerfiguren, Diener und Schreiber, sind von Trojanow bewusst als gegensätzliche Repräsentanten eines multikulturellen Indiens gewählt, denn der Diener steht für die ungebildete, abergläubische Unterschicht, während der aufgeklärte Schreiber die Satya Shodak Samaj-Minderheit vertritt. Der Schreiber als Überlieferer und Kommentator der Erzählung des Dieners bedient sich darüber hinaus bereits eines Prinzips neuerer ethnografischer Verfahren, indem er auf die Vorläufigkeit und Unabschließbarkeit von Erzählungen hinweist. Die Lehre, die diesem Wissen zugrunde liegt, stammt allerdings nicht aus der europäischen Wissenschafts-, sondern aus der orientalischen Erzähltradition, der sich der Schreiber verpflichtet sieht. Sie besteht aus dem generellen Verbot, eine Erzählung zu Ende zu hören und damit zu erzählen, d.h. eine Geschichte abzuschließen und endgültig festzuschreiben. Daher lässt sich der Schreiber das Ende der Geschichte des Dieners auch nicht selbst erzählen, sondern schickt zu diesem letzten Termin stellvertretend seine Frau, die das Verhalten ihres Mannes im Dialog mit dem Diener erklärt:

„Er habe sie geschickt, weil er den Abschluß der Geschichte nicht selbst erfahren wolle.

- Wieso nicht?

- Aus alter Tradition. So wie kein Mensch das gesamte Mahaabhaarata lesen sollte.

- Das wußte ich nicht. Ich habe etwas Ähnliches einmal von Burton Saheb gehört. Er sagte mir, die Araber glaubten, sie würden innerhalb eines Jahres sterben, wenn sie alle Geschichten aus Tausendundeiner Nacht gehört haben. (Trojanow 2007: 220)

## 2. Beobachtung des Beobachters: Richard Francis Burton als Ethnologe

Am Beispiel des Exzentrikers Richard Francis Burton, von dem Trojanow sagt, dass er ein

Reisender, ein Abenteurer, ein Soldat, ein Diplomat, ein Anthropologe, ein Geograph, ein Geheimagent, ein Geschichtenerzähler, ein Übersetzer, ein Hobbydichter, ein Laienwissenschaftler, ein Archäologe, ein Goldsucher, ein Meisterfechter, ein Agnostiker, ein Satiriker, ein Häretiker, ein Provokateur, ein Aufklärer (Trojanow 2008: 11)

war, schreibt Trojanow ethnologische Wissenschaftsgeschichte und geht dabei methodisch in die Zeit der Feldforschung als teilnehmende Beobachtung zurück, die von Bronislaw Malinowski in die Ethnologie eingeführt wurde. Der Kolonialbeamte Richard Francis

Burton versucht daher, sich die fremde Kultur durch aktive Teilhabe zu erschließen, indem er zunächst verschiedene Sprachen und Dialekte der vielen ethnischen Gruppen im britischen Indien des 19. Jahrhunderts erlernt. Darüber hinaus beginnt er, sich der fremden Kultur möglichst weitgehend zu assimilieren, indem er ihre Kleidung trägt, ihre Gewohnheiten übernimmt, um vorübergehend immer wieder unerkannt in der Gemeinschaft von Einheimischen zu leben. Seine ausgeprägte Fähigkeit zur Assimilation, mit der er die anderen über seine wahre Identität täuscht, beschreibt sein Diener zu recht als ein zentrales und folgenschweres Unterscheidungsmerkmal zwischen Herr und Diener: „Er paßte sich schnell an, Sie würden nicht glauben, wie rasch er lernen konnte. Wenn ich diese Fähigkeit besitzen würde, es hätte nicht halb so schlimm geendet.“ (Trojanow 2008: 49)

Kritisch beobachtet daher der Diener Naukaram Burtons Assimilationsprozess, der weit über die Grenzen der teilnehmenden Beobachtung hinausgeht. Der Diener misstraut den allzu perfekten Inszenierungen Burtons und wertet diese als anmaßende Täuschung: „Er hat sich uns ausgesetzt. Er konnte, wenn er sich so anzog, wie ich angezogen war, als einer von uns durchgehen. Ist er jetzt einer von uns?“ (Trojanow 2008: 77) Und der Schreiber kommentiert Burtons Selbstexperiment, möglichst vollständig und fehlerfrei die fremde Kultur nachzuahmen, wie folgt: „Die Distanz, die zu überwinden war, schien ihm gering. Menschen messen Differenzen so große Bedeutung bei, und doch werden diese von einem Umhang weggezaubert, von dem nachgeahmten Zungenschlag verscheucht. Schon die richtige Kopfbedeckung konnte Gemeinsamkeit begründen.“ (Trojanow 2008: 80) Diese äußerliche Assimilation an die fremde Kultur unterscheidet der Schreiber zu recht von einem tatsächlichen Identitätswechsel: „Da ist ein Unterschied zwischen Sichfremdwerden und Maskerade. Und zwar ein großer.“ (Trojanow 2008: 77) So dekliniert der Roman an der Burton-Figur und seiner Wandlung zum Inder die entscheidende Frage nach den Grenzen der Assimilation an das Fremde durch: Aus der Selbstinszenierung als Inder durch die Übernahme der Riten und Gebräuche der Einheimischen entsteht eine schleichende Veränderung der Person Burtons über die Integration des Fremden ins Eigene. Zunächst erlernt der Engländer von Naukaram vor allem Einzelheiten der Alltagskultur: „Wie die Fingernägel geschnitten werden, wie man von seiner Mutter spricht, wie man mit dem Kopf wackelt, wie man auf seinen Fersen kauert, wie man seiner Begeisterung Ausdruck verleiht.“ (Trojanow 2008: 102) So gerät Burton zwischen die Kulturen, die Briten gehen auf Distanz zu ihm und bezeichnen ihn als Fremden. Naukaram berichtet dem Schreiber, „[...] sie hätten begonnen, ihn in der Messe den weißen Neger zu schimpfen. Sie fanden, er wird seinem Volk untreu, wenn er sich wie einer der Wilden anzieht.“ (Trojanow 2008: 112) Distanzieren sich die britischen Kolonialherren von Burton, so bedeutet dies aber nicht, dass er stattdessen bereits Aufnahme in die indische Kultur gefunden hätte und seine Integration in die indische Gesellschaft vollzogen wäre. Vielmehr wird Burton während seines Annäherungsprozesses an die indische Kultur bei gleichzeitiger Entfremdung von seiner Herkunftskultur zu jener Figur des Dritten (Bachmann-Medick 1998), die die Rolle eines Vermittlers oder Übersetzers übernehmen kann. An der Auseinandersetzung zwischen Burton und seinen britischen Dienstherrn macht Trojanow den Gegensatz zwischen herrschaftsorientierter, eurozentrischer Ethnologie und einem Begriff des Fremden deutlich, der das Fremde respektieren und nicht dem Eigenen einverleiben oder eurozentrisch überformen will. Die britischen Kolonialherren werfen Burton mit ihrer Kritik ein grenzüberschreitendes Verhalten vor:

Aber eine Schwäche hatte dieser junge Mann, eine fatale Schwäche. Er beließ es nicht dabei, die Fremde zu

beobachten. Er wollte an ihr teilnehmen. Er war ihr verfallen, so sehr, daß er sie sogar bewahren wollte in ihrem zurückgebliebenen Zustand. Ihre Positionen standen sich diametral gegenüber. Der General war getrieben, die Fremde zu verändern, zu verbessern. Dieser Burton hingegen wollte die Fremde sich selbst überlassen, weil die Verbesserung der Fremde ihre Auslöschung bedeuten würde. (Trojanow 2008: 131)

Damit diskutiert der Roman am Beispiel seines historischen Helden, Richard Francis Burton, verschiedene Ansätze der aktuellen Kulturanthropologie und Ethnologie von der Kritik am Eurozentrismus über Theorien des Fremden und die Figur des Dritten bis hin zu den ethnologischen Verfahren der teilnehmenden Beobachtung (Malinowski 1979) und Formen einer vielstimmigen „Writing Culture“ (Clifford 1986). Trojanow durchläuft so mit seinem Roman die Wissenschaftsgeschichte der Ethnologie, die er an seinen Romanfiguren exemplifiziert und diskutiert. Der Autor entwirft damit eine literarische Ethnografie des multiperspektivischen Erzählens, das dem Leser keine eindeutige Sichtweise vorgibt, sondern verschiedene Perspektiven und Positionen im Zitieren der vielen heterogenen Stimmen bewusst gleichberechtigt nebeneinander stellt.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass Trojanow seine Figur des Richard Francis Burton eine Entwicklung vom teilnehmenden Beobachter zu einer Figur des Dritten durchlaufen lässt und mit seinem Erzählverfahren einen Beitrag zur aktuellen Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen der „Writing Culture“ leistet. Wenn sein Held am Ende als Grenzgänger zwischen den Kulturen dennoch scheitert und die Übersetzung von Kultur in einem zentralen Bereich misslingt, dann sind wir beim eigentlichen Thema angelangt. Denn etwas gibt es, das kann Burton sich weder performativ aneignen, noch in seiner eigenen kulturellen Grenzüberschreitung erlernen, nämlich die Gefühle der Anderen. Uneinholbare Fremdheitserfahrungen ereignen sich daher vor allem im Bereich emotionaler Kommunikation und Interaktion.

### **3. Die Gefühle der Anderen: Bedeutung emotionaler kultureller Differenz**

Dieses Hindernis der Unübersetzbarkeit der Gefühle der Anderen ist ein wechselseitiges. So versteht der Diener insbesondere die Gefühlsäußerungen seines Herrn nicht, genauer die Auslöser emotionaler Reaktionen, die für ihn zu unkalkulierbaren Erfahrungen unverstandener Fremdheit werden. Über Burton sagt Naukaram: „Er wurde oft zornig, plötzlich, aus irgendeinem Grund, der uns nichtig erschien, völlig nichtig.“ (Trojanow 2008: 55) Burton seinerseits beschreibt die Inder über ihre emotionale Alterität, die insbesondere in der Steuerung von Denken und Handeln durch ungezügelter Grundemotionen bestehe. Der Schreiber Burtons gibt das essentialistische Bild der Fremden diesbezüglich auch im Konjunktiv wieder, um sich von dessen Meinung zu distanzieren: „Neid, Haß und Bosheit seien die Samen, die der Einheimische verstreue, wo er nur könne. Nicht aus einer teuflischen Gesinnung heraus, sondern weil er einen entsprechenden Instinkt besitze, genährt von seiner gerissenen Schwäche.“ (Trojanow 2008: 131)

Emotionale Differenzen formen im Roman denn auch einen der ältesten Erzählstoffe: Die Beziehung zwischen Mann und Frau. Bei Trojanow wird die klassische Zweierbeziehung allerdings konfliktrichtig auf einen Dritten hin geöffnet, so dass sich die Ebenen emotionaler Fremdheitserfahrungen noch einmal potenzieren: Zwischen Mann und Frau, europäischem Mann und indischer Frau, indischer Frau und indischem Mann, europäischem und indischem Mann. Das Liebesdreieck zwischen Burton, der Kurtisane Kundalini und dem Diener Naukaram gestaltet der Erzähler zu einer klassischen Eifersuchtstragödie aus, bei der der unterlegene Diener aus Eifersucht und Haß zum Mörder der Geliebten wird. Dies legt zumindest eine mögliche Lesart des Romans nahe.

Aber nicht nur Naukaram scheitert emotional an der Beziehung zu der Tempelkurtisane, sondern auch der Virtuose kultureller Verwandlung muss sich auf diesem Feld geschlagen geben. Hier kommt es zu Burtons einzigem Eingeständnis der eigenen Grenzen, wie der Erzähler weiß: „Ich möchte ihre Zärtlichkeiten verstehen, dachte er. Die einzige Sprache, die er nicht erlernen konnte.“ (Trojanow 2008: 141)

Obwohl Kulturen alle über die gleiche im Evolutionsprozess ausgebildete emotionale Grundausstattung, die so genannten Primär- oder Basisemotionen (Ekman 2010), verfügen, unterscheiden sie sich jedoch in der Modellierung, Codierung und insbesondere in der Aufführung von Gefühlen erheblich. Die deutlichsten Unterschiede zwischen Kulturen bestehen im Hinblick auf die Regelung, Ausdifferenzierung und Aufführung von Gefühlen, mit denen sowohl individuelle als auch kollektive Gefühle durch so genannte Aufführungsgesetze (Performance Rules) vorgeschrieben werden. Unterschiede kultureller Gefühlscodes bestehen auch in der Regulierung und Kontrolle von Emotionen, so z. B. in der zugelassenen Intensität von Gefühlen, der Kultivierung und Ausdifferenzierung von bestimmten Gefühlen bei gleichzeitiger Verkümmern oder gar Tabuisierung anderer Gefühle. Darüber hinaus unterscheiden sich Kulturen in der Verknüpfung von Emotionen mit bestimmten situativen Kontexten, Ereignissen, Kommunikations- und Interaktionssequenzen. Deshalb wurzeln kulturelle Fremdheitserfahrungen zu einem nicht unwesentlichen Teil im Unverständnis emotionaler Codes und ihrer Aufführungspraktiken. Das Gelingen der Kommunikation und des Austauschs zwischen den Kulturen hängt daher im Wesentlichen von Methoden und Fähigkeiten des Deutens und Übersetzens emotionaler Codierungen und Zeichensysteme ab (Voss 2004).

Im Falle von Trojanows Grenzgänger zwischen den Kulturen entscheidet sich das Gelingen seines Projekts der kulturellen „Verwandlung“ im Bereich der emotionalen Beziehung zwischen den Geschlechtern: Kundalini, eine ehemalige Tempeldienerin, wird Burton von Naukaram als Geliebte zugeführt. Die Beziehung basiert zunächst auf einer geschäftlichen Basis, die sowohl die Ehe als auch eine Schwangerschaft ausschließt. Vertraglich unterliegt die Geschlechterbeziehung in allen Bereichen den Gesetzen zwischen Herr und Dienerin, wobei die Geschlechterdifferenz die extrem hierarchische, asymmetrisch angelegte Beziehung noch einmal potenziert. Kundalini ist einerseits für die Befriedigung der intimsten Bedürfnisse ihres Herrn zuständig, andererseits lebt sie in allergrößter Distanz zu ihrem Herrn verborgen in einer Hütte am Rande des Anwesens. Verbietet das Verhältnis zwischen Herr und Knecht grundsätzlich dem Knecht die Äußerung von Gefühlen gegenüber seinem Herrn, so wird dies in einer Beziehung, die in allen Kulturen im hohen Maße emotional codiert und überformt ist, zu einem Problem. Kundalini beherrscht zwar die Liebeskunst auf allerhöchstem Niveau, allerdings unter Ausschluss der eigenen emotionalen Beteiligung. Sie ist darauf sozialisiert, keine eigenen Gefühle zu haben bzw. keine Gefühle zu äußern. So klärt Burtons Sprachlehrer diesen über die Rolle der Kurtisane nach den Lehren des Kamasutra auf: „Diese Frauen [...] zeigen sich nie in ihrem wahren Licht, sie verbergen stets ihre Gefühle, ob sie den Mann lieben oder ob sie nichts für ihn empfinden, ob sie mit ihm zusammen sind, weil er ihnen Vergnügen bereitet oder um ihm den gesamten Reichtum abzunehmen, den er besitzt.“ (Trojanow 2008: 150f.)

Paradoxerweise ist Kundalini daher einerseits abhängig, rechtslos, unterlegen und vollständig dem Willen ihres Herrn unterworfen, andererseits herrscht sie über die Beziehung und ihren Herrn, indem sie sich ihm emotional verweigert, sich ihm als Person immer wieder entzieht und damit Herrin über Nähe und Distanz in der Beziehung bleibt. Über Kundalini wird berichtet:

Sie gab ihm so viel, sie war begierig, ihm zu gefallen, sie öffnete ihr Haar, weil es ihm gefiel, und sie flocht es zusammen, wenn er Abwechslung wünschte, sie horchte auf seine Launen, und gelegentlich war sie sogar verspielt. Und doch, und doch hielt sie so viel zurück. Es gab Momente, da blickte sie in eine Ferne, die er nicht kannte. Sie verließ ihn gelegentlich ohne Abschied oder Erklärung. Sie verbrachte nie die ganze Naht mit ihm. Sie lehnte seinen Wunsch ab, ihm von ihrer Familie, ihrer Jugend, ihrer Vorgeschichte zu erzählen. Sie verweigerte ihm das Recht, sich in sie zu verlieben, und er war sich sicher, sie unterdrückte alle Gefühle, die sie ihm gegenüber verspüren könnte. Abgesehen von der Dankbarkeit, der sie regelmäßig Ausdruck verlieh, in einem Tonfall und einer Haltung, die keine Intimität duldete. (Trojanow 2008: 142)

In der sexuellen Beziehung kommt ihr der aktive Regeln setzende Part zu. Wenn sie auch ihre Gefühle performativ nicht offenbart, so führt sie mit Burton gleichwohl einen elaborierten Diskurs über Gefühle. Denn sie vermittelt Burton in kunstvollen Beispielerzählungen, die den Liebesakt unterbrechen, um den Höhepunkt herauszuzögern und dadurch die Lust zu steigern, den Liebesbegriff ihrer Kultur. In Burtons Reaktionen auf die Erzählungen erkennt Kundalini die unüberbrückbare kulturelle Differenz zwischen ihnen. Denn Kundalini vertritt einen absoluten Liebesbegriff<sup>1</sup> (Luhmann 1982), bei dem Liebe bedingungs- und grenzenlos, gleichberechtigt sowie exklusiv und zeitlich unbegrenzt semantisiert wird. Zur Illustration dieses Liebesbegriffs erzählt sie Burton die Geschichte von den Kobrakurtisanen. Diese werden gezwungen, in einem langsamen Gewöhnungsprozess immer höhere Dosen des Schlangengifts aufzunehmen, bis sie schließlich selbst zu einer hochtoxischen, tödlichen Waffe werden, die ihr Gegenüber bereits bei dem kleinsten Körperkontakt vergiftet. Der Liebhaber einer dieser Kobrakurtisanen, ein Dichter, scheut den einmaligen tödlichen Liebesakt mit seiner Geliebten nicht und gibt ihr in dem tödlichen Liebesakt ihre Würde wieder. Sein Liebesopfer, in dem Eros und Thanatos harmonisch vereint sind, feiert so einen absoluten Liebesbegriff, auf den Burton körperlich mit Angst und Abwehr reagiert. Denn entgegen der Absicht der Erzählerin steigert die Erzählung seine Erregung nicht, sondern zerstört sie.

Auch die zweite Liebesprüfung Kundalinis besteht der Engländer nicht: Als Kundalini ihn unmittelbar vor ihrem Tod an einer ungeklärten Krankheit um eine Heirat bittet, weicht er ihr zögernd aus. Die Verbindung, die Kundalini ihrem Herrn anbietet, bezeichnet die gegen gesellschaftliche Konventionen geschlossene Liebesheirat. Sie besteht aus einem geheimen und intimen Ritual, das ausschließlich die beiden Partner untereinander vollziehen. Erst mit diesem Hochzeitsritus könnte Kundalini ihrer Liebe zu Burton Ausdruck verleihen und sich zu ihm bekennen. Diese Heirat versteht Kundalini als Voraussetzung für den symmetrischen Liebesakt, bei dem die Frau sich zum ersten Mal nicht mehr in der dienenden Rolle der Kurtisane, sondern als Liebende und Geliebte zeigen könnte. Kundalini bietet Burton angesichts des Todes die Aufhebung ihrer emotionalen Selbstkontrolle an:

Mein Wunsch betrifft allein die Gandharvavivaaha, eine bescheidene Zeremonie, zu der es nur unserer Übereinkunft bedarf und zweier Girlanden, daß wir zusammenbleiben werden, solange wir zusammenbleiben wollen. Es ist eine Zeremonie des Selbstverständlichen. Wir benötigen für diesen Akt nicht einmal die Hilfe Dritter, die Gandharva, die himmlischen Minnesänger, werden für uns Zeugnis ablegen. (Trojanow 2008: 159)

Burton verweigert ihr diese rituelle Vereinigung und vollzieht mit dieser Weigerung nicht

---

<sup>1</sup> Nach Luhmann handelt es sich bei der „Liebe“ um kein Gefühl: „In diesem Sinne ist das Medium Liebe selbst kein Gefühl, sondern ein Kommunikationscode, nach dessen Regeln man Gefühle ausdrücken, bilden, simulieren, anderen unterstellen, leugnen und sich mit all dem auf die Konsequenzen einstellen kann, die es hat, wenn entsprechende Kommunikation realisiert wird.“ S. 23.

nur die endgültige Trennung, sondern vernichtet die Geliebte, indem er ihre tiefsten Gefühle verletzt. Soviel zum Scheitern der Beziehung zwischen Burton und Kundalini. Allerdings bleibt Burton sein Fehlverhalten nicht verborgen. In einem bizarren symbolischen Prozess der Selbstbestrafung bekennt er sich zu seiner Schuld, indem er sich nach Kundalini's Tod sowohl aus der Gesellschaft der Kolonialherren wie aus der der Einheimischen zurückzieht und vollständig isoliert, um in einer Gemeinschaft mit Affen zu leben, mit denen er bei festlichen Dinern zu kommunizieren versucht.

Schließlich scheitert er ein letztes Mal an der kulturellen Differenz codierter Gefühle im Bezug zu seinem Diener. Naukaram steht im Roman für den einfachen, ungebildeten Inder, der in seinem Denken und Fühlen zu Extremen neigt und über keine Fähigkeit der Selbstdistanz oder Selbstreflexion verfügt. Dass dieser Diener, dem wie Kundalini die Äußerung von Gefühlen gegenüber seinem Herrn untersagt ist, zu extremen emotionalen Reaktionen insbesondere im Zusammenhang mit der Bedrohung oder Verletzung seines männlichen Egos neigt, macht ihn nicht nur möglicherweise zum Mörder Kundalini's, sondern wird ihm schließlich selbst zum Verhängnis und kostet ihn seine Stelle bei dem Engländer. In einem lichten Augenblick erkennt er selbst sein Defizit, das in fehlender Empathie und mangelnder emotionaler Selbstkontrolle besteht. So sind es beide Male Situationen der narzisstischen Kränkung, die ihn emotional außer Kontrolle geraten lassen. Im zweiten, entscheidenden Falle entsteht der Konflikt aus einer für ihn völlig ungewohnten Erfahrung mit dem kulturell Fremden. Der Konflikt spielt sich daher auch nicht in Indien, sondern in der Heimat Burtons ab und dreht sich um einen italienischen Koch, einen „Diener“ wie Naukaram, der in der Heimat Burtons die Familie versorgt. Zwischen dem italienischen Koch und Naukaram kommt es zu einer Konkurrenzsituation, die der Italiener für sich entscheiden kann. Naukaram, der sich in die Bedeutungs- und Funktionslosigkeit abgedrängt fühlt und mit seinen Fremdheitserfahrungen in der christlichen Kultur Europas nicht zurecht kommt, wehrt sich durch derbe Beleidigungen gegenüber dem italienischen Kollegen. Der Italiener legt Naukaram einen Rinderkopf in den Kochtopf und verletzt auf diese Weise die religiösen Gefühle des Hindu. Dieser klassische auf der emotionalen Ebene ausgetragene Kampf der Kulturen, der auf die Erniedrigung des Anderen über die Verletzung seiner Gefühle aus ist, richtet sich am Ende gegen einen der Konfliktpartner, nämlich Naukaram, der auf diese Demütigung mit körperlicher Brutalität reagiert. Er wird nicht nur aus dem Dienst entlassen, sondern ohne Dank und Anerkennung für seine langjährigen Dienste nach Hause geschickt. Denn auf heimatlichem Boden reagiert der ehemalige Grenzgänger zwischen Orient und Okzident, Sir Richard Francis Burton, ganz eurozentrisch, indem er nicht nur den Widerspruch und die Selbstrechtfertigungsversuche seines Dieners nicht duldet, sondern ihm darüber hinaus Verantwortungslosigkeit als Eigenschaft der Orientalen essentialistisch zuschreibt. Burtons letzter Kommentar lautet:

Das war das Problem mit diesen Menschen. Sie konnten keine persönliche Verantwortung übernehmen. Verärgert bestätigt Burton in einem knappen Schreiben, daß Ramji Naukaram aus Baroda ihm vom November 1842 bis zum Oktober 1849 gedient habe. Und er unterschrieb schwungvoll. (Trojanow 2008: 230)

So verhandelt Trojanow am Beispiel der historischen Figur Richard Francis Burtons Möglichkeiten und Grenzen des kulturellen Kontakts und Austauschs, die am Ende an der mangelnden Bereitschaft, das Fremde in Gestalt der Geliebten Kundalini anzuerkennen und dem Versuch, das Fremde in der Gestalt des Dieners Naukaram zu unterwerfen, scheitern.



#### 4. Bibliografie

- Bachmann-Medick, Doris 1998: Dritter Raum. Annäherungen an ein Medium kultureller Übersetzung und Kartierung, in: Breger, Claudia u. Tobias Döring (Hg.): Figuren der / des Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1998. S. 19-36.
- Clifford, James, George E. Marcus (Hg.) 1986: Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography. Los Angeles: University of California Press.
- Ekman, Paul 2010: Gefühle lesen. Wie Sie Emotionen erkennen und sie richtig interpretieren. München: Spektrum Akademischer Verlag.
- Haberkorn, Michaela 2008: „*Treibeis und Weltensammler*: Konzepte nomadischer Identität in den Romanen von Libuše Moníková und Ilija Trojanow“, in: Schmitz, Helmut (Hg.): Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration, Amsterdam: Rodopi. 243-261.
- Kohl, Karl-Heinz 2000: Ethnologie – die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung. München: C. H. Beck.
- Luhmann, Niklas 1982: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. Frankfurt: Suhrkamp.
- Malinowski, Bronislaw 1979: Argonauten des westlichen Pazifik. Frankfurt: Syndikat.
- Trojanow, Ilija 2008: Der Weltensammler. Roman. München: dtv.
- Trojanow, Ilija 2008: Nomade auf vier Kontinenten. Auf den Spuren von Sir Richard Francis Burton. München: dtv.
- Trojanow, Ilija 2008: Voran ins Gondwanaland. Eine poetische Perle in drei Doppelhälften und einem offenen Dach, in: Dorothee Kimmich, Phillip Ostrowicz (Hg.): Feridun Zaimoglu, Ilija Trojanow: Ferne Nähe. Tübinger Poetik-Dozentur 2007. Stuttgart: Swiridoff.
- Trojanow, Ilija, Ranjit Hoskote 2009: Kampfabsage. Kulturen bekämpfen sich nicht – sie fließen zusammen. München: Heyne.
- Voss, Christiane 2004: Narrative Emotionen: Eine Untersuchung über Möglichkeiten und Grenzen philosophischer Emotionstheorien. Berlin: de Gruyter.
- Waldenfels, Bernhard 2006: Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt: Suhrkamp.

*Anschrift der Verfasserin*

Prof. Dr. Sibylle Schönborn

Germanistisches Seminar II

Gebäude 23.21, Ebene 02, Raum 44

Universitätsstr. 1, 40225 Düsseldorf

Fon:+49/(0)211-81-15333

Fax:+49/(0)211-81-12952

E-Mail: [schoenbo@phil-fak.uni-duesseldorf.de](mailto:schoenbo@phil-fak.uni-duesseldorf.de)

## Gefühl als Simulation in Patrick Süskinds *Das Parfum*

Levan Tsagareli, Tbilissi

### Abstract

The article analyses the specific features of the motif “emotion” in the postmodern novel *Das Parfum* by the German writer Patrick Süskind. On the basis of several examples the author evocates in his novel an image of a world without emotions. Within this fictive world full of animal instincts we may observe the development of an outsider character who is eager to counteract the ubiquitous insensibility and brutality of other characters by means of his extraordinary sensory perception and creativity. However this can be realized merely in terms of simulation. The protagonist attempts to infuse feelings into the people around him using his “art”. However his disappointment at the end of the text points to the fact that the feelings he produces this way are nothing else but constructions. Thus the novel demonstrates the vainness of attempts of making people feel again and reveals feelings being constructions in our postmodern epoch determined by media and the exchange of goods.

Dieser Beitrag versteht sich als Teil eines umfassenderen Forschungsprojekts, das sich der Untersuchung der Gefühle in der deutschsprachigen Literatur der Postmoderne widmet. Wie von Monika Schwarz-Friesel in ihrer Abhandlung zur “Sprache und Emotion” angedeutet wurde, “findet sich [in vielen postmodernen Erzählungen] eine Reduktion von Liebe auf reine Sexualität und Begierde, als körperliche Empfindung und reine Lust, oft zwischen völlig fremden Menschen.“ (Schwarz-Friesel 2007: 309) Dieses Gefühl von höchstem Wert auf der Skala der Intensitätsmarkierung werde in der postmodernen Literatur Schwarz-Friesel zufolge mit der Illusion gleichgesetzt (ebd.). Die These gilt m. E. nicht nur für die Liebe, sondern auch für alle anderen Gefühle, und lässt sich anhand etlicher postmoderner Texte (wie z.B. Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*, Robert Schneiders *Schlafes Bruder*, Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*, Botho Strauß’ *Der Park*) belegen. Besondere Bedeutung gewinnen Gefühle – oder genauer gesagt – deren illusorischer Charakter in dem neben *Im Westen nichts Neues* erfolgreichsten deutschsprachigen Roman des zwanzigsten Jahrhunderts, nämlich in Patrick Süskinds *Das Parfum* (1985).

Bevor wir uns der Untersuchung der Gefühlsmanifestationen im erwähnten Roman widmen, sei eine kurze Anmerkung zum methodischen Vorgehen erlaubt. Im Folgenden werden Gefühle nicht als „Rezeptionsphänomene“, sondern als „diskursive Elemente“ (Winko 2003: 337) betrachtet. Unser Augenmerk richtet sich daher in erster Linie auf die Analyse textinterner Parallel- und Kontrastbeziehungen sowie semantischer Isotopien. Eine solche textimmanente Betrachtungsweise ist im Allgemeinen Voraussetzung für die Rekonstruktion des semantischen Potentials der Emotionsstruktur eines literarischen Kunstwerks. Im gegebenen Fall dient sie viel mehr dazu, die These zu untermauern, dass in *Das Parfum* das Gefühl als Simulation, oder mit Jean Baudrillard formuliert als „die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen“ (Baudrillard 1978: 9), dargestellt wird.

In Patrick Süskinds Roman fungieren Gefühle, und zwar Liebe und Hass, als Handlungsimpulse und gehören daher zu den dominanten Elementen der Handlung. Um deren semantische Funktion zu bestimmen, sei einiges zur Bedeutung des zentralen Symbols dieses Textes – des Parfums vorausgeschickt. In der Forschung um Süskinds

Roman wird das Parfum am häufigsten mit der Kunst gleichgesetzt (vgl. Hoesterey 1988: 175; Donahue 1992: 38 f.). Diese Gleichsetzung lässt sich durch die Isotopie der Lexeme „Kunst“ und „künstlerisch“ (P 67, 227, 246, 273) sowie die der mit Kunst bzw. Genialität verbundenen Begriffe (wie „ästhetisches Prinzip“ – P 48, „Talent“ – P 80, „Genie“ – P 57, 198, „Genialität“ – P 230) und die der Vergleiche mit anderen Künsten („wie alternde Dirigenten“ – P 61, „wie ein musikalisches Kind“ – P 89, „wie eine Melodie“ – P 79) bestätigen. Ein weiteres Merkmal, das das Parfum mit der Kunst bzw. Literatur teilt, ist die emotionale Wirkung (vgl. Kreuzer 2008: 23). Eine ähnliche Wirkung wird im Text auch dem Geruch zugewiesen. Und hiermit sind wir beim zweitwichtigsten Symbol des Romans angelangt. Der Unterschied zwischen dem Geruch und dem Parfum ist ungefähr derselbe wie zwischen einem natürlichen (faktualen) Text und einem artifiziellen (fiktionalen). Außerdem weist der Geruch polysemantische Züge auf. Im Unterschied zum Parfum lässt sich die textinterne Bedeutung des Geruchs nicht eindeutig festlegen. Diese schwankt zwischen Seele (man beachte die Metapher „duftende Seele“ – P 125, 237 und das Epitheton „körperloser Duft“ – P 280), Gefühl und Identität (man beachte die implizite Äquivalenz in der Beschreibung der Umwelt, die „von anderem Gefühl erfüllt und damit von anderer Identität beseelt“ war – P 34 sowie die Wendungen „*persönliche[r]* Geruch“ – P 191 und „*persönliche[r]* Duft“ – P 231; vgl. Kopp-Marx 2005: 111; Klein 2008: 58 – Hervorh. im Original). Interessant für unsere Diskussion erscheint der Geruch eben in seiner zweiten Bedeutung, also Geruch als Gefühl.

Wirft man einen Blick auf die Romanfiguren, so stellt man leicht fest, dass sie alle auf eine bestimmte Weise gefühl- bzw. emotionslos sind. Diese Emotionslosigkeit steht zumeist in einem engen Zusammenhang mit ihrer Geruchlosigkeit. Bereits auf den ersten Seiten des Buches begegnet man einer gefühllosen Mutter, deren sämtliche mütterliche Instinkte abgestorben sind. Sie lässt nämlich alle ihre Geburten in der Hitze neben ihrer Fischbude sterben. Ihre Gefühllosigkeit korrespondiert mit ihrer mangelhaften olfaktorischen Wahrnehmung: „Grenouilles Mutter aber nahm weder den Fisch- noch den Leichengeruch wahr, denn ihre Nase war gegen Gerüche im höchsten Maß abgestumpft“ (P 7). Die Verbindung zwischen Geruch und Gefühl wird noch deutlicher im Falle Madame Gaillards. Sie wird im Buch folgenderweise charakterisiert:

Als Kind hatte sie von ihrem Vater einen Schlag mit dem Feuerhaken über die Stirn bekommen, knapp oberhalb der Nasenwurzel, und seither den Geruchssinn verloren und jedes Gefühl für menschliche Wärme und menschliche Kälte und überhaupt jede Leidenschaft. Zärtlichkeit war ihr mit diesem einen Schlag ebenso fremd geworden wie Abscheu, Freude so fremd wie Verzweiflung. Sie empfand nichts, als sie später ein Mann beschlief, und ebenso nichts, als sie ihre Kinder gebar. Sie trauerte nicht über die, die ihr starben, und freute sich nicht an denen, die ihr blieben. Als ihr Mann sie prügelte, zuckte sie nicht, und sie verspürte keine Erleichterung, als er im Hôtel-Dieu an der Cholera starb. (P 25-26)

In diesem Zitat tritt die semantische Äquivalenz zwischen dem Riechen und Fühlen besonders deutlich zutage. Mit dem Verlust des Geruchssinns gehen sämtliche Gefühle für menschliche Wärme und menschliche Kälte, jede Leidenschaft, aber auch Zärtlichkeit und Abscheu, Freude und Verzweiflung, Lust und Trauer, Schmerz und Erleichterung verloren. Die Emotionslosigkeit wird bei dieser Figur durch „einen gnadenlosen Ordnungs- und Gerechtigkeitssinn“ ersetzt. Dies ist nun die Eigenschaft, die alle restlichen Figuren des Textes teilen. Bei diesen bleibt zwar der Zusammenhang mit der olfaktorischen Wahrnehmungsfähigkeit aus, dafür sind sie aber nicht weniger gefühllos als Madame

Gaillard und Grenouilles Mutter. Die Rationalität scheint bei diesen Figuren die Oberhand über alles andere gewonnen zu haben. So wird beispielsweise Pater Terrier – ein Geistlicher wohlbemerkt – als „ein gebildeter Mann“ mit kritischem Geist charakterisiert, der besonnen und von rationaler Einsicht geleitet wird, sich der Vernunft bedient und abergläubische Vorstellungen bekämpft. Mit Pater Terrier setzt eine ganze Reihe von Romanfiguren ein, bei denen dieselbe rationalistisch-aufklärerische Weltsicht zu beobachten ist. Zu dieser Reihe gehören neben Madame Gaillard mit ihrem Pflichtbewusstsein und Glauben an die Gerechtigkeit auch teilweise der Parfumeur Giuseppe Baldini, von dem es heißt, er sei gegen das Chaos in seiner Werkstatt abgestumpft (!) und während seiner Arbeit spüre er nichts mehr als die Kühle des verdunstenden Alkohols. In den Kapiteln, die von Baldini handeln, fehlt es ebenfalls nicht an den Rationalität suggerierenden Lexemen wie „Verstand“ (P 99) und „Ordnung“ (P 102,104), „Arbeitsteilung und Rationalisierung“ (P 115). Es ist hier sogar von „Baldinis Regelwerk“ die Rede (P 128). Zu der Reihe sind ferner der eiskalte (!) Geschäftsmacher Pélissier, der Marquis der la Taillade-Espinasse mit seiner pseudo-wissenschaftlichen Theorie, Madame Arnulfi – „eine Frau von gesundem Wohlstand und gesundem Geschäftssinn“, die nach dem Tod ihres Mannes nur scheinbar trauerte und es gut verstand, ihr Vermögen zu vermehren, und schließlich Antoine Richis zuzurechnen. Als der Zweite Konsul von Grasse und „ein aufgeklärt denkender Mensch“ (!), liebte er seine einzige Tochter, „aber er brauchte sie auch“ (P 261), um zu gesellschaftlichem Ansehen und politischen Einfluss zu gelangen.

Dieser Ordnungssinn bestimmt nicht nur das Handeln der Figuren, sondern auch das ganze Geschehen in der fiktiven Welt. So geht es beispielsweise den Ammen einzig und allein um ihren Lebensunterhalt und „rentables Stillen“ (!). Alle anderen Gefühle den kleinen Findlingen gegenüber scheinen ihnen fremd zu sein. Außerdem liefert man die Waisen „aus Rationalitätsgründen“ dem Sterben aus, indem man sie zu viert gleichzeitig in die Bastkiepen steckt. Überhaupt ist überall „der Geist der neuen Zeit“ zu spüren, der einzig die eingeborene Moralität und die Vernunft des Menschen preist (vgl. P 75). Und sogar nach der grauenvollen Orgie am Cours zeigt man sich bereit, rasche Maßnahmen zu treffen, um „die Unverbrüchlichkeit von Recht und Ordnung“ (!) zu sichern.

Die Annahme, im Roman sei eine von menschlichen Gefühlen vollständig entleerte Welt dargestellt, stimmt jedoch mit dem eigentlichen Stand der Dinge nicht ganz überein. Es sind allerdings vorwiegend negative Gefühle, die hier zum Ausdruck kommen. In der Gefühlswelt der Figuren dominieren Grauen (P 27, 247, 253, 255, 312), Ekel (P 7, 17, 87, 106-107, 140, 294, 295), Angst (P 30, 103, 111, 236, 252, 256, 258, 259, 282, 288), Haß (P 76, 299), Trauer (P 85, 106), Schrecken (P 93, 120, 257, 282), Enttäuschung (P 97), Schaudern (P 104, 106), Wut (P 15, 106, 107, 134, 249, 282, 289, 299), Empörung (P 106-107, 282), Entsetzen (P 107, 130, 249, 251, 257, 258, 259, 312, 320), Qual (P 117), Erschütterung (P 119), Verzweiflung (P 134, 282), Ärger (P 206), Furcht (P 249, 294, 300), Aufregung (P 258), Panik (P 282, 286), Hilflosigkeit (P 282), Zorn (P 290), Gleichgültigkeit (P 99, 295), Verachtung (P 304), Scham (P 313). Negative Gefühle werden im Text auch implizit dargestellt: Man zittert, weint und flucht (P 65), vergießt Tränen (P 92, 268), tobt, zetert und schimpft (P 108), wird blaß (P 108), fällt in einen apathischen Zustand (P 110), ist außer sich (P 134). Wendet man die obenangesprochene semantische Gleichsetzung des Geruchs mit dem Gefühl auf die Eingangsszene des Romans an, so könnte man den dort beschriebenen, allumfassenden Gestank als einen deutlichen Hinweis auf die negative Beschaffenheit der Gefühlswelt sämtlicher Figuren deuten. Wenn irgendwo doch ein positives Gefühl durchkommt, so passiert dies

ausschließlich in der Einbildung einer bestimmten Figur und keineswegs in der äußeren Wirklichkeit der fiktiven Welt. So wird z.B. Pater Terrier „ein bißchen warm ums Herz und sentimental im Gemüt“ (P 22) erst wenn er sich ein Idyll mit sich selbst als Familienvater, einem Sohn und einer duftenden Mutter imaginiert. Ähnlich verhält es sich mit Baldini: Er verspürt Stolz, Erleichterung und Freude (P 86), sobald er den Entschluss gefasst hat, sein Leben zu ändern. Dass dieser Entschluss nie in die Tat umgesetzt werden konnte, braucht nicht weiter geschildert zu werden. Ebenso auf die Zukunft gerichtet sind die positiven Gefühle (Glück, Vergnügen) von Antoine Richis, der seine Tochter gerettet wähnt und an ihre Heirat sowie den nachfolgenden gesellschaftlichen Aufstieg seiner Familie denkt. Eine Ausnahme bildet das Entzücken (P 179, 184) und die Begeisterung (P 180) des Marquis, dies ist jedoch durch seine allzu lebhaft (wenn nicht etwas krankhafte) Phantasie zu erklären.

Vor dem Hintergrund dieser extensiven Negativität der Gefühle gewinnt das Leben von Jean-Baptiste Grenouille beinahe messianistische Züge. Obwohl im Text auch dieser Figur durchaus negative Gefühle zugeschrieben werden, ist sie dennoch die einzige Figur, die zu den großen positiven Gefühlen fähig ist. Der radikale Wechsel innerhalb der Gefühlswelt des Protagonisten hängt von der Erzählperspektive ab. Bei der dominanten Außensicht nimmt der Erzähler die Wahrnehmungsperspektive anderer Figuren ein. Sein Urteil über die Hauptfigur ist entsprechend negativ, denn Jean-Baptiste Grenouille wirkt auf seine binnentextuellen Mitmenschen unheimlich (P 23, 30, 37, 120), grauenhaft (P 135) und unerträglich (P 24), er kommt ihnen fremd, kalt, feindselig (P 24), häßlich, eklig (P 29, 30, 133, 135), gräßlich (P 106) vor, sie haben Angst vor ihm (P 56), so dass sie ihn am liebsten loswerden wollen (P 10, 24, 141). Wird der Protagonist dagegen aus der Innensicht dargestellt, so findet man eine dermaßen reiche Palette an Gefühlen vor, wie dies sich bei keiner anderen Figur in der ganzen fiktiven Welt beobachten lässt. Aufregung (P 51), Angst (P 51, 149, 171, 175, 194) und Erregung (P 51, 96, 197), Gespanntheit (P 92), Jubel (P 101, 154, 197), Ungeduld (P 102), Faszination und Begeisterung (P 125), Liebe (P 126, 242, 277), Erbitterung (P 128), Enttäuschung (P 130), Euphorie (P 154), Glück (P 156, 235, 241), Vergnügen (P 158), Ekel (P 150, 159, 166), Haß (P 159, 275, 306), Entsetzen (P 159, 246), Zorn (P 159, 171, 172), Behagen (P 159), Wonne (P 165, 215), Hoffnung (P 165), Ruhe (P 165, 219, 277), Nervosität, Zweifel, Unsicherheit (P 165), Grauen (P 171, 172), Schock (P 172), Stolz (P 195), Freude (P 196, 203, 273), Schrecken (P 215), Glückseligkeit (P 215), Entzücken (P 221, 235), Faszination (P 222), Gleichgültigkeit (P 240, 316), Erschütterung (P 268), Schmerz (P 273), Rührung, Demut, Dankbarkeit (P 278), Verachtung (P 304), Wehmut (P 316) – das sind die Gefühle und emotionalen Zustände, die in Bezug auf den Protagonisten auf den verschiedenen Stufen der Handlungsentwicklung erwähnt werden. Man begegnet ihm manchmal auch „mit bänglich pochendem Herzen“ (P 52), ihm ist wohl (P 55, 148, 156, 277), er fühlt sich bedrückt (P 148), befriedigt (P 159, 277), traurig (P 167), ergriffen von sich selber (P 279), wie berauscht (P 149), wie gelähmt vor Schreck (P 268), er hat ein „aufgeregtes Herz“ (P 168), er schreckt auf (P 242), ihn schaudert (P 171, 172), ihm ist bang (174) und übel (P 306). Wie aus dieser Aufzählung ersichtlich werden sollte, besteht die Gefühlswelt der Hauptfigur (im Gegensatz zu der von anderen Figuren) sowohl aus positiven als auch negativen Facetten. Grenouille erweist sich daher als der einzige Träger positiver Gefühle unter sämtlichen Romanfiguren.

Andererseits scheint er andere Figuren in der Gefühllosigkeit sogar zu übertreffen, wenn man die folgende Textstelle berücksichtigt: „Für seine Seele brauchte er nichts. Geborgenheit, Zuwendung, Zärtlichkeit, Liebe [...] waren dem Kinde Grenouille völlig

entbehrlich.“ (P 28) Dass es sich bei dieser Gefühllosigkeit um eine eher zwangsläufige Überlebensmaßnahme handelt, geht deutlich aus dem nachfolgenden Satz hervor: „Vielmehr, so scheint uns, hatte er sie sich selbst entbehrlich gemacht, um überhaupt leben zu können, von Anfang an.“ (P 28) Anders formuliert: aus existentiellen Gründen sieht sich Grenouille gezwungen, auf möglichst alle Gefühle zu verzichten, dieser Verzicht ist jedoch eine rationale Entscheidung, getroffen in einer auswegslosen Lage, aus „resentment and protest against the world“ (Donahue 1992: 37). Dazu heißt es im Text: „Es war ein wohlerwogener, fast möchte man sagen ein reiflich erwogener Schrei gewesen, mit dem sich das Neugeborene *gegen* die Liebe und dennoch *für* das Leben entschieden hatte.“ (P 28 – Hervorh. im Original) Es ist ihm dennoch nicht gelungen, sich aller Sinne bar zu machen. Er ist zwar „blind“ und „taub“ (P 29) gegenüber der äußeren Wirklichkeit geworden und „[e]r sah nichts, er hörte und spürte nichts“ (P 32), seine angeborene Sensibilität konnte aber nicht gänzlich unterdrückt werden und entfaltet sich als überempfindlicher Geruchssinn. Durch eine solche intuitiv-emotionale Wahrnehmung der Welt („denn das Denken war nicht seine Stärke“ – P 317) unterscheidet sich Grenouille dermaßen stark von seiner Umwelt, dass die anderen, von der allgemeinen Gefühllosigkeit bzw. Rationalität geprägten Figuren ihn nicht anders als „schwachsinnig“ (P 35), „geisteskrank“ (P 290) und „unheimlich“ (P 23, 30, 37, 120), seine Taten nicht anders als „Wunder“ (P 100, 118, 119, 120, 184, 202, 311) behandeln können<sup>1</sup>. Eben diese Andersartigkeit ist m. E. der Grund für die einseitig negative Einschätzung des Protagonisten durch andere Figuren. Sie ekeln sich vor ihm, weil sie ihn nicht verstehen können, und sie verstehen ihn nicht, weil sie nicht fühlen können, was er fühlt. Ihre Weltsicht ist im Gegensatz zu der Grenouilles deutlich eingeschränkter. Grenouille ist ihnen in dieser Hinsicht überlegen.

Seine Überlegenheit verwendet er, um die „stinkende“ Welt zu ändern und zu verbessern, oder unserer oben angeführten Lesart folgend, um die gefühllose Welt wieder zum Fühlen zu bringen. Umgeben von den Figuren, deren Gefühlswelt aus lauter negativen Gefühlen besteht bzw. von der Rationalität völlig unterdrückt und verdrängt ist, versucht Grenouille, sich seiner inneren duftenden Welt zu entäußern (vgl. „Er wollte ein Mal im Leben [...] sich seines Innern entäußern“ – P 306). Die Behauptung, „Grenouille versuch[e], als Künstler den Ekel, den **er** auslös[e], durch Kunst zu überwinden“ (Klein 2008: 62, Hervorh. v. mir, LTs.), lässt sich jedoch nicht aufrechterhalten, wenn man die Selbstverliebtheit und innere Genügsamkeit der Hauptfigur (P 242, 305) bedenkt. Plausibel erscheint vielmehr die Annahme, er versuche, die für ihn verhasste, von Gleichgültigkeit und menschlicher Kälte gekennzeichnete Welt zu verändern. Die Gefühllosigkeit und Rationalität der Romanfiguren fungiert hier somit als der im oben dargelegten Sinne wichtigste Handlungsimpuls des Textes.

Grenouilles Unterfangen weist auffallende Ähnlichkeiten zu dem romantischen Projekt auf, welches als Verwirklichung des Prinzips – „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt“ konzipiert war. Auch Grenouilles Leben und Werk könnte man als einen Versuch deuten, seinen „Wunschtraum“ (P 127), „sein inneres Imperium“ (P 158), das selbstgeschaffene „Reich seiner Seele“ (P 169) zu verwirklichen<sup>2</sup>. Zu diesem Zweck

---

<sup>1</sup> Christian Klein betrachtet beispielsweise auch den Ekel als „Indikator der Fremdartigkeit Grenouilles“ (Klein 2008: 57).

<sup>2</sup> Im Text finden sich chiffrierte Anspielungen auf Novalis' Weltbild: „Er wollte der omnipotente Gott des Duftes sein, so wie er es in seinen **Phantasien** gewesen war, aber nun in der wirklichen **Welt** und über wirkliche Menschen.“ (P 198, Hervorh. von mir, LTs.) „Anders als damals aber war dies kein **Traum** und kein Schlaf, sondern die blanke **Wirklichkeit**.“ (P 307, Hervorh. von mir, LTs.)

schaft er ein Parfum, das den Menschen die Liebe einzuflößen vermag. Und in der Tat gelingt es diesem Parfum, für einen kleinen Augenblick die Figuren angeblich in heißer Liebe entbrennen zu lassen. Die meisten positiven Gefühle (Zuneigung, Zärtlichkeit, Verliebtheit, Liebe, Ergebenheit, Ergriffenheit, Wonne, Verlangen, Entzücken, Mitgefühl, Rührung, nackte Begehrlichkeit, Ekstase, Vergnügen, Bewunderung, Glück, Seligkeit, Ehrfurcht, Begeisterung), die im Roman erwähnt werden, sind eben in denjenigen Kapiteln des Buches besonders konzentriert zu finden, in denen das von Grenouille veranstaltete Bacchanal und die letzten Tage seines Lebens geschildert werden. Vielen massenmedialen Texten nicht unähnlich fungiert hier das von Grenouille geschaffene Parfum „nicht nur informationsvermittelnd, sondern auch meinungsbildend und emotionsaktivierend bzw. -etablierend“ (Schwarz-Friesel 2007: 213). Auf den ersten Blick wirkt es „als Träger einer starken Emotion“ (Degler 2003: 201), aber es erschafft lediglich „eine künstliche olfaktorische Präsenz“ (Degler 2003: 237). Es stimmt zwar, dass Düfte – wie sie im Roman semantisiert sind – als „nicht wahrnehmbare Medien für Emotionen“ (Degler 2003: 238) „kategorisch über Zuneigung und Verachtung, Ekel und Lust, Liebe und Haß“ entscheiden (P 199) und in ihrem Banne „die Menschen ihren Gesichtsausdruck, ihr Gehabe, ihr Gefühl“ wechseln (P 203), aber beim Parfum handelt es sich nicht um ein authentisches, sondern um ein simuliertes Gefühl. Hinter den Wirkungen, die es hervorruft, hinter den Zeichen des Gefühls steht kein eigentliches Gefühl, sondern bloß ein plumpes Surrogat. Die Liebe fungiert hier folglich – mit Katja Schettler gesprochen – als ein „Simulakrum“ der Liebe, eine „Kopie ohne Original“ (Schettler 2008: 50), „ein Signifikant ohne Signifikat“ (Schettler 2008: 51). Dieses simulierte Gefühl erinnert an seinen Hersteller Grenouille, „ein Wesen, das wiewohl unleugbar *da*, auf irgendeine Weise nicht präsent war“ (P 195, Hervorh. im Original), von dem es ausdrücklich heißt: „Er war’s, unzweifelhaft! / Und doch – er war es auch nicht“ (P 299-300). Grenouille ist also nur eine identitätsmäßige Leerstelle, sein Parfum nur ein Ersatzduft, und das von ihm bewirkte Gefühl nur ein Ersatzgefühl.

Da wir „aber nicht gezielt Emotionen oder Gefühle „machen“ oder als subjektive Erlebensformen konstruieren“ können (Schwarz-Friesel 2007: 75) und da es „keine intentional aktivierbaren, bewusst und situativ passend einsetzbaren Gefühle“ gibt (Schwarz-Friesel 2007: 76), muss Grenouilles Unterfangen scheitern. Er muss einsehen, dass echte Gefühle keine medial erzeugten Effekte sind, sie sind weder produzierbar noch rekonstruierbar (vgl. Degler 2003: 239). Durch diese Einsicht gelangt er jedoch zu einer Art Selbsterkenntnis:

„Und plötzlich wußte er, daß er nie in der Liebe, sondern immer nur im Haß Befriedigung fände, im Hassen und Gehaßtwerden. [...] Er wollte ein Mal, nur ein einziges Mal, in seiner wahren Existenz zur Kenntnis genommen werden und von einem anderen Menschen eine Antwort erhalten auf sein einziges wahres Gefühl, den Haß.“ (P 305-306)

Diese neugewonnene Einstellung ist aber nichts anderes als eine Projektion der emotionalen Einstellung anderer, in dieser Einstellung spiegelt sich das Gefühl, das ihm gegenüber stets die anderen empfunden haben und von dem die ganze fiktive Welt durchdrungen ist. Die Selbsterkenntnis fördert hierdurch keine Identitätsfindung, sondern gewährt lediglich Einsicht in die Vergänglichkeit des ganzen Unterfangens.

Da in der Romanwelt keine Alternative zu der allumfassenden Negativität der Gefühle bzw. extensiven Gefühllosigkeit dargestellt wird, erweist sich Simulation als die einzige Möglichkeit, positive Gefühle zu konstruieren. Der Text entlarvt deren Konstruiertheit, zeigt aber zugleich, dass die Gefühle in unserem vom Warentausch bestimmten, postmodernen Zeitalter nur noch als medial vermittelte Simulakra vorkommen. Der Roman

müsste folglich nicht als „a satiric critique of the "Neue Sensibilität" in German literature of the Seventies“ interpretiert werden, wie dies Neil Donahue behauptet (Donahue 1992: 36), sondern vielmehr als eine kritische Reaktion auf die heute immer stärker ausgeprägte Einschränkung der Emotionalität, wie sie Monika Schwarz-Friesel zufolge in unserer Gesellschaft praktiziert wird.<sup>31</sup>.

### **Siglenverzeichnis**

P - Süskind, Patrick 1994: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes

### **Literaturverzeichnis**

- Baudrillard, Jean 1978: *Agonie des Realen*, Aus dem Franz. übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer. Berlin: Merve
- Blödorn, Andreas & Christine Hummel (eds.) 2008: *Psychogramme der Postmoderne – Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
- Degler, Frank 2003: *Ästhetische Reduktionen. Analysen zu Patrick Süskinds ‚Der Kontrabaß‘, ‚Das Parfum‘ und ‚Rossini‘*, Berlin; New York: Walter de Gruyter
- Donahue, Neil H. 1992: "Scents and Insensibility: Patrick Süskind's New Historical Critique of 'Die Neue Sensibilität' in *Das Parfum* (1985)", in: *Modern Language Studies* 22.3 (1992): 36-43
- Hoesterey, Ingeborg 1988: *Verschlungene Schriftzeichen. Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne / Postmoderne*, Frankfurt
- Jannidis, Fotis & Gerhard Lauer, Matías Martínez, Simone Winko (eds.) 2003: *Regeln der Bedeutung. Zur Theorie der Bedeutung literarischer Texte*, Berlin; New York: de Gruyter
- Klein, Christian 2008: „„Dieser Geruch war eine Mischung aus beidem ...“: Lust und Ekel in *Das Parfum*“, in: Blödorn (ed.) 2008: 53-65
- Kreuzer, Stefanie 2008: „Vom genieästhetischen ‚Duften‘ und postmodernen ‚Verduften‘ der Texte, Figuren und Autoren: Intertextuelle Referenzen in *Das Parfum*“, in: Blödorn (ed.) 2008: 23-38
- Kopp-Marx, Michaela 2005: *Zwischen Petrarca und Madonna. Der Roman der Postmoderne*, München: Beck
- Schettler, Katja 2008: „Eros, Liebe und Lieblosigkeit in *Das Parfum*“, in: *Psychogramme der Postmoderne – Neue Untersuchungen zum Werk Patrick Süskinds*, Blödorn (ed.) 2008: 39-51
- Schwarz-Friesel, Monika 2007: *Sprache und Emotion*, Tübingen; Basel: Francke
- Süskind, Patrick 1994: *Das Parfum. Die Geschichte eines Mörders*, Zürich: Diogenes
- Winko, Simone 2003: „Über Regeln emotionaler Bedeutung in und von literarischen Texten“, In: Jannidis u.a. (eds.) 2003: 329-348

*Anschrift des Verfassers*

Levan Tsagareli

Assoz. Prof. an der Staatlichen Ilia Universität Tbilisi

Abashidze Str. 49 GE-

0179 Tbilissi, Georgien

E-Mail: levan\_tsagareli@iliauni.edu.ge

---

<sup>3</sup> Vgl. „Zu sehr ausgelebte und ausgedrückte emotionale Zustände gelten in unserer Gesellschaft als Zeichen der Labilität: So ist teilweise die Maskierung bzw. völlige Unterdrückung des Ausdrucks von Emotionen in der Gesellschaft (z.B. bei Angst oder Unglück, aber auch Schadenfreude) bzw. die De-Intensivierung (Reduzierung von Emotionsausdrücken bei Ärger, Wut, Zorn, Trauer etc.) gefordert.“ (Schwarz-Friesel 59)



## Nackte Emotionen in Dea Lohers Drama „*Manhattan Medea*“

*Maia Tsanava, Tbilissi*

Das Thema des vorliegenden Beitrags ist die Darstellung der Emotionen im dramatischen Text von Dea Loher *Manhattan Medea*. Der Beitrag geht den folgenden Grundfragen nach:

- Was liegt im Wesen der Emotion und wie manifestiert sie sich generell an der Oberfläche des literarischen Textes?
- Wie sieht der Hintergrund des Dramas *Manhattan Medea* aus, bzw. worauf basiert die Handlung des Textes?
- Was wird im dramatischen Text erzählt?
- Welche *nackte* Emotionen werden im Drama artikuliert und was wird unter der *Nacktheit* der Emotionen gemeint?
- Welche Emotion zieht sich durch den ganzen Text als eine leitmotivische, *nackte Gemütsbewegung* der zentralen Figuren?
- Unter welchen konkreten Szenen und fiktiven Personen ist die leitmotivische Emotion zu finden?

Es wird versucht zu zeigen, wie vielschichtig der Begriff der Emotion ist. Die Emotion ist seelische Erregung, Gemütsbewegung, Gefühlsregung. Metasprachlich wird sie als kulturelles Phänomen bezeichnet.

„Die Emotionen bilden dominante Elemente der Handlung und haben unterschiedliche Funktionen: sie können die Handlung von Figuren sowohl motivieren, als auch verhindern; sie können sogar personifiziert werden und als Figuren agieren. Die Gestaltung der Emotionen in den literarischen Texten ist unterschiedlich: Thematisiert werden sie meistens explizit, ausdrücklich und ganz deutlich. Dabei werden sie lexikalisch benannt; Präsentiert werden sie implizit.“ (Winko 2003: 111).

Im letzten Fall sind die Emotionen nicht aus sich selbst zu verstehen, sondern logisch zu erschließen.

### **I. Der griechische Medea-Mythos**

Der Plot des Dramas *Manhattan Medea* gründet sich auf den alten griechischen Medea-Mythos. Der alte Mythos erzählt die gefährliche Fahrt der griechischen Helden nach Kolchis, mit dem Ziel, das Goldene Vlies zu holen. Die leitende Person der Griechen ist Jason, der alle Gefahren in Kolchis mit der Hilfe von Medea – der Tochter vom König besteht, die in leidenschaftlicher Liebe zu Jason entbrannt ist. Folglich flieht sie mit Jason aus der Heimat. Trotz der Liebe zu Medea verletzt Jason die eheliche Treue und hat vor, eine andere zu heiraten. Medea handelt aus Eifersucht und rächt sich durch die Ermordung der gemeinsamen Kinder und der Braut an ihrem untreuen Ehemann. Es ist aber umstritten, ob Medea in den älteren, angeblich "ursprünglichen" Mythenfassungen ihre Kinder tötet, oder ob deren Tötung erst von Euripides erfunden wurde. Der Medea-Mythos wird seit Euripides immer wieder in der Kunst, Musik und Literatur rezipiert und neu erzählt.

### **II. Medea, Jason und ihr Gesetz der Liebe**

Die Autorin Dea Loher nimmt den alten Mythos auf und stellt ihn neu dar. Im Drama wohnt Medea zusammen mit Jason und dem Kind in den Vereinigten Staaten von

Amerika, im heutigen New York. Sie sind illegale Einwanderer. Ihr schwerer gemeinsamer Lebensweg ist voll vom tiefen seelischen Schmerz. Ihre Geschichte beginnt mit dem plötzlichen Erscheinen von Jason im Dorf, wo Medea mit ihrem Vater und Bruder wohnt. Jason ist der Flüchtling. Da die Heimatstadt von Jason wegen des Krieges in Trümmern liegt, soll er mit seiner Mutter die Stadt verlassen. Sie fliehen ins Ausland. Während der Flucht trägt Jason seine physisch schwache Mutter auf den Schultern. Als sie den Fluss erreichen, bemerken sie, dass das Wasser zu hoch für einen Mann mit Last ist. Jasons Mutter nimmt zwei Steine und füllt die Taschen ihres Mantels mit diesen Steinen. Dann kniet sie sich ans Ufer, lächelt zu Jason und sagt: „Hilf mir, Sohn!“ Jason nimmt ihren Kopf in beide Hände, küsst ihre Augen und hält den Kopf fest unter Wasser, bis ihr toter Körper mit den Steinen ins Wasser versinkt. Wie Jason später erzählt, ließ er seine Mutter sterben, weil es ihr Wille war.

Seither ist die Betrübnis Jasons ständiger Begleiter. Trotz der Tatsache, dass er nichts besitzt, verliebt sich Medea in ihn. Der Grund für diese Liebe ist die Ähnlichkeit zwischen beiden, die darin besteht, dass beide den tiefen seelischen Schmerz mit sich tragen. Sie nimmt Vaters Geld heimlich an sich und flieht mit dem Bruder und dem Verliebten, Jason. Auf der Schifffahrt ermordet Medea eigenen Bruder. Der Grund dafür ist die Absicht ihres Bruders, das noch nicht geborene Kind von Jason und Medea zu töten, weil sie kein Geld für den Kleinen haben. Nach diesem Vorfall steht schon den beiden die Schuld, wie das Kainsmal, an der Stirn geschrieben.

Trotz der dunklen Vergangenheit hoffen Jason und Medea auf besseres Leben, aber sie können keinen Fortschritt machen: die Stadt und die Menschen überall verändern sich, nur sie werden nicht anders. Wegen Geld sind beide damit einverstanden, mit den Anderen zusammen zu sein, jeder kehrt dann nach gewisser Zeit zurück. Nur einmal geschieht etwas Ungewöhnliches: Jason will nicht mehr zurückkehren und will die Tochter eines reichen Mannes heiraten. Das Einzige, was er Medea vorschlagen kann, ist das gemeinsame Leben im Haus von seiner zukünftigen Frau. Medea lehnt den Vorschlag ab. Mit dieser Tat hat Jason das Gesetz der Liebe „Alles für einander“ gebrochen. Er will dieses Gesetz und auch Medea völlig vergessen, in der Vergangenheit lassen. Aber das Blut von Medeas Bruder, ihre gemeinsame Schuld verbindet Jason und Medea zu einer Einheit. Deshalb kann er sie nicht vergessen. Er gesteht das auch:

*„In jeder Sekunde, in der ich mit jener da zusammen bin, denke ich an dich. Was tut sie ohne mich, in dem schäbigen Hotel [...] Und was tue ich, hinter diesen Mauern, Gold und Marmor um mich.“ (Loher 2006: 35)*

Medea hat alles, was sie getan hat, wegen des Gesetzes der Liebe gemacht. Dieses Gesetz legitimiert sie, im Namen der Liebe zu handeln. Für Medea gibt es keine moralische Instanz, außer Liebe. Nicht wegen Jason, sondern wegen des Gesetzes der Liebe tötet sie am Ende eigenes Kind und Jasons Braut. Die Liebe ist also ihre nackte Gemütsbewegung, bzw. der Zustand, in dem sie alles machen darf. Alle Emotionen, die mit Medea verbunden sind, sind unverhüllt, nicht verborgen, ganz offensichtlich, nicht nur klar und deutlich, sondern schmucklos, unbekleidet, unbedeckt und daher *nackt*. Medea versucht nicht, eigene Stimmung zu verstecken. Ihre an der Textoberfläche manifestierten Emotionen treten in erster Linie in ihrem Äußeren in Erscheinung.

### III. Die nackten Emotionen

#### (1) Trauer

Unter den im Drama artikulierten Emotionen spielt die Trauer die Hauptrolle auf der fiktionalen Bühne des Erzählens: sie stellt als *nackte Emotion* die leitmotivische Gemütsbewegung von den handelnden Figuren. Die Trauer ist sowohl in der Beschreibung der dunklen Gestalten von Medea und Jason, als auch in der düsteren Schilderung des Hauses vom Mr. Sawyer zu finden.

Der Maler mit dem Namen Velazquez, der das Haus von Jasons Braut bewacht, bemerkt an einem Abend eine dunkle Gestalt einer unbekanntenen Frau. Am zweiten Tag, am Morgen sieht er die gleiche Gestalt an der gleichen Stelle:

*„Gestern Abend erschien Ihr Schatten langsam im Schein der Laterne. Bis in die späte Nacht war alles, was ich sah, Ihre dunkle Gestalt, unbewegt [...] Als ich die Augen aufschlug in der Morgendämmerung, glaubte ich an ein Phantom. Ihr Umriss an derselben Stelle.“* (S. 9)

Diese dunkle Gestalt gehört der um eigene Person und eigenen Lebensweg trauernden Medea, die vor dem Haus der Braut wartet, um Jason zurückzuholen. Ihr seelischer Schmerz ist genauso endlos, wie ihre Liebe zu Jason. Die dunklen, düsteren Farben begleiten Medea von Anfang an als Signal zur kommenden Tragödie. Alle Figuren des Textes bemerken die mit ihr verbundene Dürsterheit und Trauer. Ein tauber Transvestit Deaf Daisy sagt direkt zu ihr: *„Sie trauern ja. Tränen aus Blut.“* (S. 41)

Die gleiche Gemütsbewegung versteckt sich in der kummerhaften Gestalt von Jason.

*„Auf den ersten Blick ein Hund – so äußert sich Velazquez über ihn – Aber je länger Sie ihn ansehen, desto schöner wird er [...] Bleich. Hat lange keine Sonne mehr gesehen. Und er hat ein paar weiße Haare, was selten ist in seinem Alter [...] Manchmal, wenn er sich allein glaubt, steht und geht er wie ein Alter [...] Ein Schatten liegt um seine Augen. Das wird ein Kummer sein. Eine Sehnsucht vielleicht.“* (S. 41)

Die Sonne und die Freude, verbunden mit dem sonnigen Leben, sind dem kummervollen Jason fremd. Die schwermütigen Gedanken machen sein Gesicht ganz düster. Als Medea ihn zum ersten Mal gesehen hat, stand die Trauer auf seiner Stirn: *„Du kamst die Dorfstraße entlanggegangen; die Sonne stand in deinem Rücken. Aus deinem Umriss sprühten Funken, dein Gesicht war dunkel.“* (S. 19). Das Leid, als Folge der nicht vom Glück begünstigten Lebensweise, vereinigt Jason und Medea zu einem Ganzen. Wegen des geteilten Leids liebt Medea ihn so innig und leidenschaftlich. Sie sagt zu ihm: *„Und ich habe mich in dich verliebt. Weil du dein Leid mit mir geteilt hast.“* (S.22) Die Trauer und der wegen der Schuld entstandene seelische Schmerz der Wahrheit machen die zentralen Figuren des Dramas grausam zuerst gegenüber sich selbst und dann gegenüber den anderen.

Die traurige Stimmung ist sogar mit dem Haus der Braut verbunden, wo man die Hochzeit feiern muss. Der Samt hinter den Fenstern, der die Räume vor den fremden Blicken verhüllt, hat merkwürdigerweise dunkle Farbe. Medea betont, dass *„der dunkle Samt wie Trauer aussieht.“* (Loher 2006: 10) Die rote Farbe des Kleides, das Medea für Claire besorgt, weist auf die gleiche Emotion hin: *„Rot zur Trauer. Das nenne ich Freude an der Verzweiflung“* (S. 44) – sagt Deaf Daisy. Auf diese Weise tritt die Trauer paradoxerweise als Freude am Zustand völliger Hoffnungslosigkeit in Erscheinung.

Berücksichtigt man die Tatsache, dass die traurige Gemütsbewegung die leitmotivische

Emotion der handelnden Figuren ist, taucht eine Frage auf: Wozu so viele Dunkelheit, bzw. zu welchem Zweck sind Jason und Medea mit düsteren Farben verhüllt? Die Antwort auf diese Frage ist in den Worten von Medea zu suchen: „Wir liegen in dieser Schuld, die wir teilen. Für immer.“ (S.34)

## **(2) Angst**

Neben der Trauer tritt auf der fiktionalen Ebene des Dramas die Emotion, die durch Beklemmung und Bedrückung entstanden ist. Die Angst ist mit dem gemeinsamen Leben von Jason und Medea verbunden. Sie bilden zusammen mit ihrem Kind eine illegale Familie; das Kind hat keinen Namen vor dem Gesetz; sie führen verbotenes Leben; sie haben kein Zuhause und sind ständig unterwegs; von Zeit zu Zeit finden sie die Unterkunft in den billigen Hotels. Deshalb ähneln sie den richtigen Obdach- und Heimatlosen, die wie Zigeuner ruheloses, unstetes Leben führen. Die Angst ist in den Gittern vor den Fenstern der Hotels, die Jason und Medea ab und zu bewohnen, und auch in dem Stuhl, den sie unter die Türklinke stellen, damit sie aufwachen, wenn jemand in ihren Schlaf einbricht. Der zigeunerhaft unruhige Jason sagt zu Medea: „Gitter vor den Fenstern, dass du nicht in einem Anfall von Mut in die Freiheit springst.“ (S. 25)

## **(3) Melancholie und Freude als eine Einheit**

Die geheimnisvolle Gestalt des tauben Transvestiten mit dem Namen Deaf Daisy betritt dreimal die Bühne des Erzählens: dreimal berührt der Leser die paradoxe Ganzheit von Melancholie und Freude. Beide Emotionen zeigen sich sowohl in der Lebensweise, als auch in den Worten des Transvestiten. Die Straße ist sein Zuhause: „*Ich bin dort geboren, zwischen einem leeren Fass und einem Kotflügel.*“ (S. 42) Deaf Daisy nennt sich das Gehäuse der Klanglosigkeit. Da er taub ist, kennt er eigene Stimme nicht, aber er fühlt sie pulsieren. Die taube Figur des Dramas trägt die hellhörige Stille des Weltraums in sich.

Deaf Daisy ist die Verkörperung der Melancholie und Freude zugleich, weil er trotz der Armut, trotz der Tatsache, dass er nichts besitzt, unheimlich große Lust am Leben empfindet. Als er Medeas Tränen bemerkt, sagt er zu ihr: „*Wozu. Dazusein und hier ist eine Lust. Selbst in Alphabet City findet das Leben eine seltene Schönheit.*“ (Loher 2006: 41) Aus seinen Worten hört man die unverhüllte Ironie heraus. Deaf Daisy singt ständig ein altes melancholisches Lied über die Liebe und versucht die Freude darin zu finden. Er will nur spielen und auf diese Weise *das Leben feiern*. Genau er ist die Person, die Medea das den Giftstoff enthaltende Kleid für Claire besorgt. Dafür verlangt er nur das Spiel, weil er sich amüsieren will: „*Ich gebe diesen Müllsack für ein Schauspiel. Wird es eine Komödie, wird es eine Tragödie, es tut nichts, wenn es nur ein echtes Spiel ist.*“ (S. 54) Der taube Transvestit kennt die harte Realität, empfindet alle Schwierigkeiten und Hindernisse als eine Art der Spielerei und sieht die Menschen als Engel an, die längst ihre Seelen verloren haben. Seine Emotion, sein von großer Niedergeschlagenheit und Traurigkeit gekennzeichneter Gemütszustand, seine Melancholie also ist besonders in seiner letzten Äußerung zu bemerken: „*Wie arm sind wir...*“ (S. 55)

## **Resümee**

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass die im Drama *Manhattan Medea* dargestellten Emotionen negativ gefärbt sind. Die dramatischen Personen ziehen mit den schon längst verlorenen Seelen, mit der durch den tiefen seelischen Schmerz entstandenen Trauer, unbewusst und ohne Ziel herum. Diese Ziellosigkeit und Unbestimmtheit des menschlichen Lebens ist der Grund für die Untat von Medea oder Jason.

## Literaturverzeichnis

Loher, Dea 2006: *Manhattan Medea*, Verlag der Autoren

Winko, Simone: „Kodierte Gefühle. Zu einer Poetik der Emotionen in lyrischen und poetologischen Texten um 1900“. In: *Allgemeine Literaturwissenschaft - Wuppertaler Schriften*. Hrsg. von Ulrich Ernst, Dietrich Weber und Rüdiger Zymner. Band 7. Berlin 2003.

*Anschrift der Verfasserin*

Maia Tsanava

Staatliche Ivane Javakhishvili

Universität Tbilissi

Masterstudentin der Abteilung für Deutsche Philologie  
der Fakultät für Geisteswissenschaften

Chavchavadze ave 36, Georgien, Tbilissi 0179

E-Mail: maia.tsanava@gmx.com



gamomcemloba `universali-

---

Tbilisi, 0179, i. WavWavaZis gamz. 19 , ☎ : 22 36 09, 8(99) 17 22 30  
E-mail: universal@internet.ge