Reihe Academica
12
Carmen Elisabeth Puchianu
(Hrsg)

K R O N S T Ä D T E R B E I T R Ä G E
Z U R
G E R M A N I S T I S C H E N F O R S C H U N G

Band XII

„Lachgeschichte(n).
Humor und seine Spielarten in
der deutschen Sprache und Literatur"

aldus **Verlag**
Kronstadt
2010

Herausgegeben vom Lehrstuhl für Fremdsprachen und Literatur,
Kronstadt
Doz. Dr. Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt)

Redaktionskollegium:

Prof. Dr. Ioan Lăzărescu (Bukarest)
Prof. Dr. Roxana Nubert (Temeswar)
Prof. Dr. Maria Sass (Hermannstadt)
Lekt. Dr. Mihaela Parpalea (Kronstadt)
Lekt. Dr. Ioana Diaconu (Kronstadt)
Dr. Delia Cotârlea (Kronstadt)

Wissenschaftlicher Beirat:

Prof. Dr. Mariana Virginia Lăzărescu (Bukarest)
Prof. Dr. Hermann Scheuringer (Wien)
Dr. Ilona Feld Knapp (Budapest)

© 2010 Carmen Elisabeth Puchianu und aldus Verlag

aldus Verlag
Piaţa Sfatului nr. 18, RO - 500031, Braşov - Kronstadt
Tel / Fax : 0268 - 478823
e-mail: aldusro@yahoo.com

ISSN 1842 – 9564

„Lachgeschichte(n).
Humor und seine Spielarten in der deutschen Sprache und Literatur"

XII. Internationale Tagung Kronstädter Germanistik
veranstaltet vom
Lehrstuhl für Fremdsprachen und Literatur
der Transilvania Universität
Kronstadt
in Zusammenarbeit mit der
Gesellschaft der Germanisten Rumäniens
26.- 29. 03. 2009

Inhaltsverzeichnis

Vorwort 11

Literaturwissenschaft

Roxana Nubert (Temeswar) 15
Über Wirkung ironischen Schreibens: Johann Lippets Erzählung *Der Totengräber*
Gabriella Hima (Budapest) 27
Haben die Deutschen Humor oder sind sie zum Lachen?
Elisabeth Berger (Wien/Jassy): „Lachen gegen den Tod." 35
Zu Carmen Elisabeth Puchianus *Der Begräbnisgänger.*
Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt) 49
„In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein" – Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater
Delia Cotârlea (Kronstadt) 57
Der politische Witz der sozialistischen Gesellschaft
Ioana Diaconu (Kronstadt) 71
Ironische Selbstdarstellungen von Günter Grass
Sunhild Galter (Hermannstadt) 81
Der Schwank als humoristische Kurzprosaform
Iulia Elena Zup (Jassy) 91
Der Karneval der *akustischen Masken* in Elias Canettis *Die Blendung*
Robert Gabriel Elekes (Kronstadt) 105
Das verkehrte Auge: Parodie als mephistophelischer Akt in Jan Švankmajers *Faust*
Cristina-Andreea Pascu (Bukarest) 113
Erscheinungsformen der Komik bei Christine Nöstlinger und Thomas Brezina
Renata Alice Crişan (Großwardein) 125
Die Möglichkeiten der Literaturverfilmung: *Der Richter und sein Henker* von Friedrich Dürrenmatt
Judit Szücs (Großwardein) 135
Gert Jonke - Spiel und Experiment mit Raum und Zeit

Sprachwissenschaft

Mihaela Parpalea (Kronstadt) 145
Konnotative Bedeutungen und Ambiguitäten lexikalischer Einheiten
Kinga Gáll (Temeswar) 155
Lachen – menschlich und sprachlich
Hermine Fierbinţeanu (Bukarest) 165
Einige lexikalische Mittel im Dienste des Humors. Der Witz im Deutschen und Rumänischen
Astrid Agache (Jassy) 181
„sich totlachen" und andere Redewendungen in der deutschen Umgangssprache
Lora Constantinescu (Bukarest) 187
Ein weites Feld: Humor und Witz in der Werbung
Daniela Vladu (Klausenburg) 211
Ad-hoc-Bildungen in der Kinderliteratur
Roberta V. Rada (Budapest) 221
Lachen beim Lesen eines Krimis – eine textlinguistische Analyse
Doris Sava (Hermannstadt) 233
Die Darstellung der *Gewalt* in der deutschen Phraseologie
Ioan Lăzărescu, Diana Ioniţă, Marianne Koch, Hermine Fierbinţeanu (Bukarest) 247
„BiLa" ist keine Supermarktkette. Bilinguales Lernen im heutigen Europa. Europäische Projekte zur Förderung der Zwei- (und Mehr)sprachigkeit an der Universität Bukarest

Didaktik

Ilona Feld-Knapp (Budapest) 263
Lach-Geschichten im DaF-Unterricht
Adriana Ionescu (Bukarest) 275
Aspekte der Notizentechnik im Konsekutivdolmetschen

Rezensionen

Gabriella Sándor (Darmstadt) 293
Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktische Überlegungen zu Wortschatz und Textkompetenz. Ungarischer Deutschlehrerverband, Budapest 2009 (hrgs. von Ilona Feld-Knapp)
Delia Cotârlea (Kronstadt) 295
„Miss Bukarest" – Miss Bucuresti". Der Roman Richard Wagners in rumänischer Übertragung von Carmen Elisabeth Puchianu
Delia Cotârlea (Kronstadt) 297
„Schau, das Leben ist so bunt" Zu Mariana-Virginia Lăzărescus Band über drei deutsch schreibende Autorinnen aus/in Rumänien (2009).
Beate Petra Kory (Temeswar) 300
Mariana-Virginia Lăzărescu: *Die Stilistik - Eine Disziplin zwischen den Stühlen? Wissenschaftliche Ansätze zu Stilbegriff, Stiltheorien und Stilanalysen*, Bukarest: Universitätsverlag, 2009
Iulia-Karin Pătruţ (Trier) 302
Delia Cotârlea: Schreiben unter der Diktatur: Die Lyrik von Anemone Latzina**.** Ein monografischer Versuch. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008
Beate Petra Kory (Temeswar) 305
Nubert, Roxana (Hrsg.), *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band 6, Temeswar: Mirton, 2008.
Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt) 309
Zu Joachim Wittstocks Essayband *Einen Halt suchen*. Hermannstadt: hora, 2009

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 315

Contents

Preface.....11

Literary Studies

Roxana Nubert (Temeswar).....15
Ironic Writing: Johann Lippet, Der Totengräber.
Gabriella Hima (Budapest).....27
Do Germans Have Humor or Are They Simply Ridiculous?
Elisabeth Berger (Wien/Jassy).....35
"Laughing against Death". Carmen Elisabeth Puchianu's Der Begräbnisgänger
Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt).....49
"In My Comedy There Should Be Complete Darkness in Its End". From Literary to the Theatre of Improvisation.
Delia Cotarlea (Kronstadt).....57
Political Jokes in the Socialist Society
Ioana Diaconu (Kronstadt).....71
Ironic Selfportraits with Günter Grass
Sunhild Galter (Hermannstadt).....81
The German Schwank as Humorous Narrative
Iulia Elena Zup (Jassy).....91
The Carnival of the Acoustic Masks in Elias Canetti's Die Blendung
Robert Gabriel Elekes (Kronstadt).....105
Parody as Mephistophelean Act in Jan Švankmajer's Faust
Cristina-Andreea Pascu (Bukarest):.....113
Aspects of the Comic in the Narratives of Christine Nöstlinger and Thomas Brezina
Renata Alice Crişan (Großwardein).....125
Cinematographic Possibilities: Der Richter und sein Henker by Friedrich Dürrenmatt
Judit Szücs (Großwardein):.....135
Gert Jonke – Experiments with Time and Place

Linguistics

Mihaela Parpalea (Kronstadt) 145
Linguistic Ambiguities and Meanings
Kinga Gáll (Temeswar) 155
Laughter as Human and Verbal Phenomenon
Hermine Fierbinţeanu (Bukarest) 165
The Joke in German and Romanian
Astrid Agache (Jassy) 181
„sich totlachen" and Other Idioms in Everyday German
Lora Constantinescu (Bukarest) 187
Humor and Fun in Advertisement
Daniela Vladu (Klausenburg) 211
Ad-hoc-Formations in Children's Literature
Roberta V. Rada (Budapest) 221
Laughter while Reading Detective Stories
Doris Sava (Hermannstadt) 233
On the Concept of Gewalt in German Phraseology
Ioan Lăzărescu, Diana Ioniţă, Marianne Koch, Hermine Fierbinţeanu (Bukarest) 247
„BiLa" is no Super Market Chain. Bilingual Learning in Today's Europe. European Projects on Bi- and Multilingualism at the University of Bucharest

Didactics

Ilona Feld-Knapp (Budapest) 263
Humorous Stories in the Teaching of German as Foreign Language
Adriana Ionescu (Bukarest) 275
Some Aspects of Note-taking Techniques in Consecutive Translation

Book reviews

Gabriella Sándor (Darmstadt) 293

Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktische Überlegungen zu Wortschatz und Textkompetenz. Ungarischer Deutschlehrerverband, Budapest 2009 (ed. by Ilona Feld-Knapp)

Delia Cotârlea (Kronstadt) 295

„Miss Bukarest" – Miss Bucuresti". *Richard Wagners novel in Carmen Elisabeth Puchianu's Romanian translation*

Delia Cotârlea (Kronstadt) 297

„Schau, das Leben ist so bunt" On Mariana-Virginia Lăzărescu's Book on three Women Writers from Romania (2009).

Beate Petra Kory (Temeswar) 300

Mariana-Virginia Lăzărescu: Die Stilistik - Eine Disziplin zwischen den Stühlen? Wissenschaftliche Ansätze zu Stilbegriff, Stiltheorien und Stilanalysen, Bukarest: Universitätsverlag, 2009

Iulia-Karin Patrut (Trier) 302

Delia Cotârlea: Schreiben unter der Diktatur: Die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monografischer Versuch. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 2008

Beate Petra Kory (Temeswar) 305

Nubert, Roxana (ed.), Temeswarer Beiträge zur Germanistik, Band 6, Temeswar: Mirton, 2008.

Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt) 309

On Joachim Wittstock's Essays Einen Halt suchen. Hermannstadt: hora, 2009

Table of Authors 315

Vorwort

Der zwölfte Band unserer Reihe *Kronstädter Beiträge zur germanistischen Forschung* enthält Arbeiten aus den Bereichen Literatur-, Sprachwissenschaft und Didaktik, die im Rahmen der zwölften Internationalen Tagung Kronstädter Germanistik im März 2009 zum Thema „Lachgeschichte(n). Humor und seine Spielarten in der deutschen Sprache und Literatur" vorgetragen wurden.

Der Band erfährt eine notwendige Ergänzung durch eine Auswahl von Rezensionen, deren Gegenstand Bücher rumäniendeutscher SchriftstellerInnen bzw. (Auslands)GermanistInnen darstellen.

Wir beabsichtigen des Weiteren unsere Reihe in naher Zukunft auch als Online-Publikation zugänglich zu machen.

Die Herausgeberin
Kronstadt, April, 2010

Literaturwissenschaft

Roxana Nubert
(Temeswar)

Über Wirkung ironischen Schreibens: Johann Lippets Erzählung *Der Totengräber*

> Ich habe [...] zu beschreiben versucht, aus welchem sozialen, politischen und sprachlichen Umfeld ich komme. (Johann Lippet)

Abstract: *As already indicated by the title, in a very odd way the author sets the decline of the Swabian world of the Banat at the beginning of the 1980's in his short story* ***The Gravedigger*** *distinguished with the 1996 Baden-Württemberg Land Prize for Publishing Houses. Even the book jacket with three rising crosses suggests a story having the aspect of „fin de l'époque".*
What marks the narration is the irony with which the backward mentality of this Swabian region is preserved. The ironical tone does not lean towards sarcasm as with Herta Müller, but it moves along a fairly neutral level.
Keywords: *short story, Totengräber, irony, backward mentality*

Als Gründungsmitglied der Aktionsgruppe Banat gehört Johann Lippet zur Generation rumäniendeutscher Autor/Innen, die aus der Situation einer sprachlichen Minderheit heraus im Spannungsfeld zwischen literarischer Tradition, kultureller Bevormundung und politischer Unterdrückung in den 1970er und 1980er Jahren ihren Platz im rumänischen Kulturraum gesucht haben. In den meisten seiner lyrischen und epischen Texte hat er den Anspruch, den Umgang mit gesellschaftlichen Widersprüchen zu fördern.

Geboren wurde Johann Lippet 1951 in der oberösterreichischen Stadt Wels. Wie es im autobiographisch geprägten Roman *Die Tür zur hinteren Küche* (2000) gezeigt wird, kehrt seine Familie 1956 in das im rumänischen Banat gelegene Heimatdorf seines Vaters zurück, weil man ihr dort ein Haus und ein Stück Land versprochen hat. Nach dem Abschluss der Grundschule in Wiseschdia, besucht Lippet das Gymnasium in Großsanktnikolaus, wo er 1970 Abitur macht. Im Zeitraum 1970-1974 studiert er Germanistik und Rumänistik in Temeswar. Im Anschluss an sein Studium war er mehrere Jahre als Deutschlehrer und von 1978 bis zu seiner Auswanderung in die Bundesrepublik Deutschland (1987) als Dramaturg am Deutschen Staatstheater Temeswar tätig. In Deutschland

hat Lippet zuerst als Honorardramaturg für das Nationaltheater Mannheim, als Gastdozent an der PH Heidelberg und für die Stadtbücherei Heidelberg gearbeitet. Seit 1998 lebt Johann Lippet als freier Schriftsteller in Sandhausen bei Heidelberg. Er ist sowohl Mitglied des Rumänischen Schriftsteller-verbands als auch des Verbands Deutscher Schriftsteller.

Johann Lippet debütiert 1969 in der *Neuen Banater Zeitung*. Im Zeitraum 1972-1979 erscheinen von ihm überwiegend lyrische Texte in Anthologien in Rumänien, wie *Wortmeldungen, Vorläufige Protokolle, im brennpunkt stehen*, oder *Nachrichten aus Rumänien* in der Bundesrepublik Deutschland. Im Jahr 1980 wurde Lippets Band *biographie. ein muster* mit dem Adam-Müller-Guttenbrunn-Preis und mit dem Debütpreis des Rumänischen Schriftstellerverbands ausgezeichnet. 1984 veröffentlicht er den Gedichtband *so war's im mai so ist es.* Nach seiner Auswanderung erscheinen im Wunderhorn Verlag Heidelberg die Lyrikbände *Abschied, Laut und Wahrnehmung* (1994) und *Banater Alphabet* (2001).

Johann Lippet hat auch Prosa geschrieben. Er veröffentlicht vor seiner Auswanderung Teile aus seiner Erzählung *Der Totengräber* in der Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* (7/1982: 18-31, 8/1982: 50-67). 1990 bringt der Wunderhorn Verlag das Prosawerk *Protokoll eines Abschieds und einer Einreise oder Die Angst vor dem Schwinden der Einzelheiten* und 1991 den Kurzprosaband *Die Falten im Gesicht* heraus. 1997 erscheint ebenfalls in Heidelberg die „Geschichte" *Der Totengräber* als Teil einer Trilogie, die außer dieser Erzählung auch die Romane *Die Tür zur hinteren Küche* (2000) und *Das Feld räumen* (2005) umfasst.

Wer Johann Lippets Erzählungen und Romane aufmerksam liest, kann erfahren, dass – auch wenn in einigen von ihnen der Bogen überspannt ist – das häufig beschworene Private zwar einen Gegensatz zum Öffentlichen bildet, jedoch nicht in der Weise, dass das Private nur subjektiv ist und damit auf die eigene Person bezogen bleibt oder gar nur um den Autor selbst kreist, sondern dass es diesem gelingt, im Privaten etwas Objektives darzustellen. Themen und Konstellationen spiegeln sich in seinen Büchern wider, die für viele Banater Schwaben verbindlich sind.
Für die Erzählung *Der Totengräber* erhalten der Autor und der Wunderhorn Verlag den mit 25000 DM dotierten Landespreis für Kleinverlage. Wie schon der Titel andeutet, hält der Verfasser in diesem autobiographisch geprägten Text – Ort des Geschehens ist das Dorf W. [Wiseschdia], wo der Autor seine Kindheit und frühe Jugend verbracht hat – in

einer ganz merkwürdigen Art den Untergang der schwäbischen Welt zu Beginn der 1980er Jahre im Banat fest. Wie in anderen Texten „intoniert" Lippet auch hier „den Grabgesang auf die rumäniendeutsche Lebenswelt" (Braun: 1992, 16). Sogar der Schutzumschlag mit den drei aufragenden Kreuzen weist auf eine Geschichte hin, in der ein Endzeitzustand dominiert:

> Lippets Leidenschaft gilt den Tatsachen, die freilich nicht abgelöst von ihrem sozialen und individuellen „Schwingungsraum" erfaßt werden. (Marschang: 1997, 151)

Was der Autor unternimmt, ist bloß eine Erinnerung an die Banater Schwaben, die nur ihre Gräber zurückgelassen haben. Von den ursprünglichen zweihundert Häusern stehen 1984 außer der Kirche gerade noch die zehn Häuser, die der Einebnungspolitik des Regimes entgangen sind:

> Man könnte aus der Sicht des Erzählers vielleicht sagen: Zukunft hat noch die Arbeit an der Erinnerung nach dem Ende der Vergangenheit. (Fromm: 2003, 40)

Von der ganzen Dorfgemeinschaft sind nach der Auswanderung nur noch acht Bewohner zurückgeblieben. Unter den gegebenen Umständen ist ihre Hauptbeschäftigung auf den Friedhof konzentriert. Ironisch kommentiert der Autor das Geschehen, indem er eigentlich dadurch seine distanzierte Haltung von dem erzählten Vorgang betont:

> Wenn schon kein richtiges Dorf, dann wenigstens einen schönen Friedhof! (T: 1997, 18)

Es handelt sich um eine Genauigkeit, mit deren Hilfe der Verfasser den ironischen Spielraum konstituiert. Die Erzählweise weist über ihren chronikalisch-präzisen Grundton hinaus einen ironisch-entlarvenden Charakter auf. Der distanzierte Erzählton wirkt zugleich ironisch enthüllend und somit doppeldeutig.

Nach dem Tode des Totengräbers wird Johann Wiener für den Friedhof zuständig:

> Vor Vollendung seines achtundfünfzigsten Lebensjahrs hängte er seinen Beruf an den Nagel und wurde Totengräber in W. (T, 15)

Die Annahme des Berufs des Totengräbers macht die anderen sieben Bewohner des Dorfes „überglücklich“ (T, 16):

> Sie schrieben schon am nächsten Tag ihren Kindern nach Deutschland und berichteten von der unerwarteten Wende ihres Lebensgeschicks. Und hatten sich vier von ihnen im Vorjahr des trunksüchtigen Totengräbers wegen noch mit Auswanderungsgedanken getragen, teilten sie ihren Kindern nun ihren endgültigen Entschluß mit, in der Heimat zu bleiben. (T, 16)
> Für die Bewohner von W. war der Totengräber die wichtigste Person. (T, 17)

Obwohl der „Totengräber [...] ein Beruf wie jeder andere“ (T, 7) ist, kann das Graben einer Ruhestätte für einen Verstorbenen nicht an den Maßstäben gemessen werden, die gewöhnlich an die Ausübung eines Berufs in einem sozialistischen Land gesetzt werden:

> Begriffe wie Arbeitsproduktivität, Planvorhaben, Planüberbietung, Planrückstand können einen Totengräber nicht schrecken. (T, 7)

Weil Johann Wiener nicht ausgewandert ist, bedeutet diese Betätigung für ihn die einzige Alternative zum Umbruch, dem das verwahrloste Dorf, „das [...] laut offiziellen Bestimmungen gar nicht mehr geben sollte“ (T, 72), in der Zeit der Diktatur unterworfen wurde. W. sollte nämlich gemäß den Vorschriften der Partei in ein „agro-industrielles Zentrum“ (T, 20) umgewandelt werden.

Sieben Bewohner aus W. sterben innerhalb von zwei Tagen an einer „rätselhaften“ Krankheit, wahrscheinlich an einer Frühjahrsgrippe, so dass Johann Wiener allein im Dorf zurückbleibt. Diese Situation veranlasst ihn, den Entwurf für einen neuen Friedhof anzufertigen, der später eine touristische Attraktion darstellen sollte. Er möchte „seinen“ Friedhof in einen Garten der Toten umwandeln. Er macht dem Bürgermeister den Vorschlag, dass die aus dem Dorf Ausgewanderten Geld für die Pflege des Friedhofs schicken könnten.

Der Protagonist ernennt sich selbst zum „Verwalter des Friedhofs von W.“ (T, 31) und gründet später dann auch eine Gesellschaft zur Rettung des Friedhofs. Ironisch geprägt ist die mühevolle Auseinandersetzung des Einzelgängers mit sämtlichen Aspekten, die mit einem sol-

chen Vorhaben in Verbindung stehen. Alles, was er unternimmt, steht im Kontrast zu seiner bisherigen Existenz als „Flickschuster“ und „Mitglied der LPG [Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft]“(T, 15). Die Realität wird bei Lippet durch karikierende Übersteigerung deformiert. und findet neuen Lebenssinn in botanischen Studien und Plänen für die gärtnerische Gestaltung des Friedhofs. Am deutlichsten zeigt sich das Auseinandertreten von Vorstellung und Realität an Johann Wieners Anspruch auf wissenschaftlich fundiertes Wissen, dem er eigentlich nicht gewachsen ist:

> Natürlich kennt Johann Wiener die Namen der Blumen, die in W. angepflanzt wurden, was er aber vorhat, braucht eine wissenschaftliche Grundlage. (T, 23)

Um die geeigneten Blumen für den Friedhof auszuwählen, schlägt Johann Wiener in einem Bilderlexikon für Pflanzen nach, das ihm der Dorflehrer vor seiner Ausreise geschenkt hat. Der ehemalige Schuster bemüht sich nun, sich die nötigen botanischen Kenntnisse anzueignen, schreibt sich die lateinischen und deutschen Namen der Pflanzen auf, interessiert sich sogar für die Geschichte mancher Blumen und Botaniker:

> Einige Bäume der nordamerikanischen Kiefer (Pinus aristata) sind [...] etwa 4.200 Jahre alt. [...] Die Blätter der Victoria regia [...] erreichen innerhalb von vier Tagen eine Breite von vier Metern. (T, 24)

> Hellebronus niger, eigentlich Schwarze Nieswurz, häufig aber als Christrose genannt, da sie ihre weißen Blüten selbst im Schnee öffnet, ist nicht nur eine Zierde unserer Gärten. Ihr Nutzen ist im Wurzelstock verborgen, der das Herzgift Helleborin enthält. (T, 25)

> Johann Wiener [...] liest in seinem Buch weiter. Die Geschichte der Rose interessiert ihn. (T, 27)

Grundsatz ironischer Charakteristik bleibt es, verschiedene Tiefenschichten der Figur aufeinander zu beziehen, Ungebildetsein mit Bildung so zu durchdringen, dass in der Gesamtansicht des Charakters der ironische Geschmack der Zweideutigkeit durchdringt. Wieners Vorstellungen sehen sich durch seine Unerfahrenheit stets in Frage gestellt.

Der nächste Schritt, den Johann Wiener unternimmt, um sein Ziel zu erreichen, ist das Verfassen von Briefen an die ehemaligen Bewohner des Dorfes, die in Deutschland wohnen, um einen monatlichen Zuschuss in Höhe von 200 Lei für die Neugestaltung des Friedhofs zu beantragen. Die Adressen bekommt er vom Chef der Gemeindemiliz aus Lovrin. Eine relativ große Geldsumme (2000 Lei) gibt er aus eigener Tasche für die Briefmarken aus.

Das Interesse für die Neugestaltung des Friedhofs verfolgt die Hauptfigur Tag und Nacht. Im Traum verfasst Johann Wiener auch die Satzung des Friedhofs von W., in der festgelegt wird, dass der Friedhof nicht vergrößert werden kann, dass nur Deutsche begraben werden dürfen, dass das Nutzungsrecht für eine Grabstätte 20 Jahre währt, dass der Betrag für die Pflege der Grabstätte in DM oder US-Dollar zu entrichten ist und dass der Verwandtschaftsgrad mit dem vorhergehenden Benutzer durch beglaubigte Kopien belegt werden muss. Diese Details sind praktisch überflüssig, zumal die deutsche Bevölkerung ausgewandert ist.

Johann Wiener träumt von der Einweihung des neuen Friedhofs und von seiner Begrüßungsrede. Plötzlich verwandelt sich das Ganze in einen Alptraum, weil er sich Rechenschaft darüber gibt, dass ihn seine ausgewanderten Landsleute nicht verstehen, weil er in der Mundart spricht:

> Sehr geehrter Genosse Bürgermeister, liewi Landsleit! Es gfreit mich, daß ihr heit zur Einweihung vun unserem Friethof alli kumm seit. […] Die Anwesenden aus den ersten Reihen gaffen ihn an, die aus den hinteren zeigen mit dem Finger auf ihn. Plötzlich wird ihm klar: Man versteht ihn nicht, er redet in einer den Anwesenden unbekannten Sprache. (T: 1997, 29-30)

Diese Stelle nimmt eine zentrale Position ein, denn aus ihr wird ersichtlich, dass es sich im Wesentlichen um eine doppelte Tragödie hiesiger deutscher Bevölkerung handelt: Sie kann sich einerseits nicht mit den Deutschen aus der BR Deutschland identifizieren, andererseits stellen sie für die rumänischen Verhältnisse eine Minderheit dar. Das Aussichtslose der Friedhofsaktion klingt im Grunde genommen schon in diesem merkwürdigen Traum der Hauptfigur an, bevor der von einer Gesellschaft zur Rettung des Friedhofs organisierte Spezialtransport der Blumen an der Grenze gestoppt wird.

Der politisch-historische Hintergrund, die sozialistischen Verhältnisse im Rumänien der 1980er Jahre, rückt als Auslöser der massiven Auswanderung der deutschen Bevölkerung aus dem Banat in den Vordergrund. Die Korruption herrscht in allen Bereichen. Sogar der Milizmann [Polizist] wird mit ausländischen Zigaretten und anderen kleinen Aufmerksamkeiten bestochen:

> Gemüse, Rahm, Käse und zwei geschlachtete Hühner haben Karl und er mit dem Wagen nach L. [Lovrin] gebracht und zu Hause beim Milizmann abgeliefert. (T: 1997, 82)

Der Postbote bekommt entweder ausländische Zigaretten oder 25 Lei Trinkgeld, wenn er Briefe aus Deutschland oder von den Behörden bringt.

Der rumänische Bürgermeister Petre Militäroiu, der von den Deutschen Militärpeter genannt wird und für den „das Überbieten der Planvorschriften oberstes Gebot" (T, 60-61) ist, repräsentiert die Staatsmacht im Dorf.

Die Feststellung „Benzin ist knapp" (T, 60-61) erinnert daran, dass in den 1980er Jahren in Rumänien sogar dieser Kraftstoff nur schwer oder überhaupt nicht zu erhalten war. Um trotz der absurden Sparmaßnahmen fahren zu können, wurden neue „Treibstoffe" erfunden, wie zum Beispiel ein Gemisch aus Benzin und Gasolin, das zur allmählichen Verschlechterung des technischen Zustands der Autos geführt hat.

Damit man als Grenzgebiet keinen Zugang zu den beiden jugoslawischen Programmen mehr hat, kontrolliert die Gemeindemiliz, ob der Kabelanschluss abmontiert wurde.

Viele Erzeugnisse waren in beschränkter Menge vorhanden, so z. B. musste man sogar für Wein Schlange stehen, um die zugeteilte Menge pro Person, d. h. 2 Flaschen, kaufen zu können.

Es gibt ausschließlich ungenießbaren Ersatzkaffee, getrunken wird nur unter den Augen eines Milizmanns, der nach Einbruch der Dunkelheit in der Bar von Lovrin vorbeischaut und stehend einen Kognak kippt. Die Bar ist nur zwei Stunden abends, zu wechselnden Uhrzeiten geöffnet, die mündlich bekannt gemacht werden. An den versperrten Türen der Läden hängen handgeschriebene Zettel wie „Geschlossen"; „Vorläufig geschlossen"; „Geschlossen bis zu neuen Dispositionen"; „Sind im Mais"; „Sind in den Rüben".

In einer solchen Sur-Realität scheint Johann Wieners Lebensaufgabe, die Rettung des Friedhofs, keineswegs mehr eine Utopie:
Der Autor erzählt mitten aus dem exotisch-archaischen Glamour eines verödeten Mitteleuropa heraus, meint Bruno Steiger (1998: 34).

Als Johann Wiener sich Rechenschaft darüber gibt, dass er seine Zukunftspläne nicht allein verwirklichen kann, unternimmt er einen Ausflug ins Gebirgsdorf Wolfsberg, um die ehemaligen Landsleute Nikolaus und Barbara Wiener, sowie ihren Sohn Karl zu überzeugen, nach W. zu übersiedeln. Zusammen sollten sie im Heimatdorf leben, die Traditionen bäuerlicher und handwerklicher Tätigkeiten, die banatschwäbische Mundart weiterführen und die verlassenen Häuser renovieren. Nach dem Tode von Nikolaus heiratet die Hauptfigur Barbara.

Johann Wieners Aufbaubemühungen dauern nur kurze Zeit. Nach dem politischen Umbruch im Dezember 1989 werden am 10. Februar 1990 er und seine Frau erschlagen im Bett aufgefunden:

> Man geht davon aus, daß es sich um einen Racheakt konterrevolutionärer Kräfte handelt. (T: 1997, 116)

Das Dorf ist bis auf die Grundmauern abgebrannt. Johann Wieners Neffe Karl, ein Schriftsteller, in dem man den Autor selbst zu erkennen vermag, wird das vorgesehene Zimmer im elterlichen Haus nicht beziehen. Er wird mit seiner zukünftigen Frau den Pass für die Auswanderung nach Deutschland beantragen.

Die ganze Geschichte ist für die Verhältnisse im totalitären Regime Ceauşescus undenkbar. Der Blumentransport wird an der Grenze abgewiesen und Johann Wiener wird sogar zum Bürgermeister eingeladen, um eine Erklärung bezüglich der aus Deutschland bestellten Blumen zu geben. Man teilt ihm mit, dass man alle Pflanzen auch in Rumänien hätte kaufen können.

Der Widerspruch dieser Erzählung besteht darin, dass die Geschichte vom Untergang einer Bevölkerungsschicht ein ironisches Gepräge erhält. Das Wollen der Hauptfigur, die in den Verfall verstrickt ist, entfernt sich mit zunehmender Hinfälligkeit immer weiter von den realen Möglichkeiten des Wirkens, so dass ihre Vorstellung wesenhaft immer stärker hinter den Möglichkeiten ihrer Realisierung zurückbleibt. Die ironische Erzählstruktur ist an die Diskrepanz zwischen Wunsch und histo-

rischem Kontext gebunden. Dadurch stellt die Thematik des Untergangs eine ironische Erzählthematik dar.
Was die Erzählung prägt, ist die Ironie, mit der die zurückgebliebene Mentalität dieser schwäbischen Region festgehalten wird. Der ironische Ton neigt nicht zum Sarkasmus wie bei Herta Müller, sondern bewegt sich auf einer ziemlich neutralen Ebene:

> Der ehemalige Totengräber war in den letzten zwei Jahren seines Lebens der Trunksucht verfallen. Zum Glück ist niemand von uns in dieser Zeit gestorben, sagen die sieben Landsleute Johann Wieners. (T, 16)
> Die Einwohnerzahl von W. ist um 25% gesunken, und die Aussichten, daß sie noch wachsen wird, stehen schlecht. (T, 109)

Leitmotivisch kommt der Ausdruck „die Bewohner von W." vor, wobei es sich um acht und schließlich nur um einen einzigen Bewohner handelt. Auf diese Weise zieht die ironische Situationsschilderung die verschiedenen Schichten eines Vorgangs widersprüchlich zusammen, hebt in ihrer einfachsten und negativsten Form das Bedeutsame auf durch das danebengestellte Nichtige. Dass der Erzähler unmittelbar vor der Katastrophe noch ein Blitzlicht auf die alberne Gesellschaftlichkeit der Szene wirft, rückt die Situation an den Rand des Grotesken, in dem das eigentlich Tragische sich komisch, also uneigentlich zu erkennen gibt.

Cristina Tudorică (1998: 2) erklärt, dass die Absurdität von Johann Wieners Bemühungen vor allem durch die Prägnanz der Details deutlich werde. Die Aufzählung der Lexikoneintragungen von Pflanzen, die den Friedhof zieren könnten, die Kochrezepte aus der banatschwäbischen Küche oder die bis in die letzte Einzelheit geschilderten Abläufe, wie der Umgang mit dem Bohrer zwecks Einrichtung eines Pumpbrunnens auf dem Friedhof seien nur einige Beispiele für übertriebene Detailschilderungen, die beim Leser die Frage nach dem Sinn des gesamten Unternehmens aufkommen lassen:

> Die Antwort drängt sich auf: Nur ein Sich-Klammern an Belanglosigkeiten, ein Sich-Verlieren im Unwesentlichen kann die Selbsttäuschung aufrechterhalten, deren Protagonist der Totengräber ist. (Tudorică: 1998, 2)

Eduard Schneider (2002: 38) merkt an, dass Johann Lippet die Vorgänge nüchtern, fakten- und realienbezogen als Kenner der Abläufe des dörfli-

chen Lebens der Landbewohner erzählt; er sei objektiv, gehe gerecht mit ihnen um und wirke auch deswegen überzeugend. Eigentlich beschreibe der Schriftsteller keine Gefühle, vermöge aber durch die Sachlichkeit der Darstellung solche beim Leser aufkommen zu lassen, mit dem Grundton verhaltener Trauer. Und Renate Windisch-Middendorf schreibt:

> [...] Miniaturbilder eines banatschwäbischen Mikrokosmos, der von einer einzigen Person, der Johann Wiener, in all seinem so übermächtigen wie sinnlosen Lebenswillen verkörpert wird – ein melancholisches, ein traurig stimmendes Buch. (Windisch-Middendorf: 2002, 50)

Durch die Montage der geschichtlichen Wirklichkeit in der Erzählung bietet die Geschichte das groteske Bild der Unvernunft. Je mehr das Geschehen in den Hintergrund tritt, die Umsetzung von Wirklichkeit in Fiktion abnimmt, desto mehr wird die historisch-politische Szene vorherrschend, die von der Unmittelbarkeit der tagespolitischen Fakten, von der Absurdität einer noch unvollkommen fiktionalisierten Geschichte bestimmt wird. Die ironische Perspektive erhebt sich zur Aufzeichnung von Zeitgeschichte und zum durchdringenden Bild von Wirklichkeit. Die Erzählung *Der Totengräber* zeigt, dass der Autor schon in den 1990er Jahren Möglichkeiten ironischen Erzählens zu erproben sucht, das er in seinen späteren Romanen durchgesetzt hat.

„Ein beruhigend unkomischer Humor, nah am Grotesken, Ersatzhumor wahrscheinlich" durchziehe dieses Buch der Erinnerung und der Trauer, unterstreicht Bruno Steiger (1998: 34). Johann Lippet kann als eine besondere Art von Humorist betrachtet werden, für den Ironie nicht nur Stilmittel bedeutet, sondern seine Art, die rumäniendeutsche Welt aufzunehmen und wiederzugeben.

Literatur:

Braun, Michael (1992): „Ein Totengespräch. Rumäniendeutsche Erzählungen von Johann Lippet und Franz Hodjak". In: *Die Tageszeitung*, 22. Mai 1992, 16.

Fromm, Waldemar (2003): *Erinnerung an das Ende der Vergangenheit. Johann Lippets Erzählung „Der Totengräber"*. In: Ders.: *OST-WEST PASSAGEN*, München: Radu Bărbulescu, 39-42.

Lippet, Johann (1982): *Der Totengräber. Eine wunderbare Geschichte*. In: *Neue Literatur*, 1982/7, 18-31.
Lippet, Johann (1982): *Der Totengräber. Eine wunderbare Geschichte*. In: *Neue Literatur*, 1982/8, 50-67.
Lippet, Johann (1994): Rede gelegentlich der Verleihung des Preises der Henning-Kaufmann-Stiftung einer Gruppe deutschsprachiger Autoren aus Rumänien. In: *Henning-Kaufmann-Stiftung Jahrbuch 1989*: Jonas, 73-76.
Lippet, Johann (1997): *Der Totengräber Erzählung (T)*, Heidelberg: Das Wunderhorn.
Marschang, Eva (1997): „Johann Lippet – ein rumäniendeutscher Autor". In: *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, 2/1997, 147-151.
Nubert, Roxana/Ileana Pintilie-Teleagă (2006): *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat*, Wien: Praesens, 348-372.
Schneider, Eduard (2002): „Gestaltete Erfahrungen einer literarischen Generation. Über Johann Lippet und Horst Samson anlässlich einer Lesung im Südostdeutschen Kulturwerk München". In: *Banatica*, 1/2002, 36-40.
Steiger, Bruno (1998): „Blumen aus Deutschland. Johann Lippets Erzählung ‚Der Totengräber'". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 31. Juli 1998, 34.
Tudorică, Cristina (1998): „Ein Dorf in der Banater Heide. Johann Lippet: Der Totengräber, Verlag Das Wunderhorn, Heidelberg 1997, 124 S.". In: *Berliner LeseZeichen*, (Internetausgabe: http://www.berliner-lesezeichen.de) © Edition Luisenstadt, 1998.
Windisch-Middendorf, Renate (2002): „Zwischen Abkunft und Zergängnis. Zum dichterischen Werk von Johann Lippet". In: *Banatica*, 1/2002, S. 47-55.

Gabriella Hima
(Budapest)

Haben die Deutschen Humor oder sind sie zum Lachen?

Abstract: *German humor in general is supposed to be the absence of humor! Jokes that other nations tell about the Germans refer to cultural characteristics, whose instant recognition makes them funny. However, Germans cannot laugh at their own culture because one cannot laugh at what one cannot define. Definition is the essence of humor; it is the flash of unexpected recognition that evokes laughter.*
In my paper I am trying to show the way how the main figure of Dezső Kosztolányi's short story collection Kornél Esti defines German culture in his fictional journey report (The sleeping President baron von Wüstenfeld, 12th Chapter). German culture as a whole is not the subject of Kosztolányi's joke but the crash of Hungarian and also French sense of humor against Geman thoughtfulness.
Keywords: *German humor, unexpected recognition, laughter, Kosztolányi, fictional journey*

Die Philosophie wurde schon seit Aristoteles auf das Phänomen des Lachens aufmerksam. Dennoch blieb dem Lachen sehr lange die philosophische Dignität verwehrt. Die jüdisch- christliche Tradition eines Misstrauens gegenüber dem Lachen mag dazu beigetragen haben, aber auch die kulturellen Bedingungsfaktoren, unter anderen die Mechanismen der kulturellen Sanktionierung des Lachens. Während dem Lachen Misstrauen galt, löste das Lächerliche unter sozialen und ästhetischen Gesichtspunkten immer Interesse aus. Das Lachen wurde als Reaktion auf das Lächerliche, auf das Komische thematisiert. Vom Lachen selbst war philosophisch nur am Rande die Rede. Erst im 20. Jahrhundert mehrten sich die Ansätze zu einer Philosophie des Lachens. Unter den zahlreichen Lachtheorien finden wir physiolgische, psychoanalytische, anthropologische, lebensphilosophische und kulturelle Ansätze.[1] Unter den Letzteren

1 Der Physiologe Herbert Spencer fasst das Lachen als unkontrollierte Entladung nervöser Energie auf. Darin folgt ihm Freud mit der These vom Lachen als Phänomen der Abfuhr seelischer Erregung, in der Verdraengendes und Verdraengtes kollidieren. Helmuth Plessner wird dann im Befreiungsakt des Gelaechters die Emanzipation körperlicher Vorgaenge sehen. Henri Bergsons lebensphilosophische, psychoanalytische und anthropologische Theorie bestimmt das Lachen als „eine soziale Geste", und Mikhail Bakhtin als subversive Gegenkultur.

sind die zwei bedeutendsten Bergsons oder Bachtins Lachbegriffe, die jedoch eher an die Existenz einer homogenen oder höchstens innerlich differezierten Gesellschaft gebunden sind, und nur begrenzt anwendbar, wenn man es mit kultureller Fremdheit zu tun hat. Deshalb möchte ich ihren Begriff in einem interklturellen Sinn erweitern. Interkulturalität bietet ein weitaus breiteres Feld für Lachmöglichkeiten an.

Mein Thema weicht von dem dieser Tagung insofern ab, dass der Gegenstand meines Beitrags weder die deutsche Literatur noch die deutsche Sprache, sondern der sogenannte deutsche „Habitus" ist.[2] Dass Fremdartiges eine komische Wirkung hervorrufen kann, ist ein bekanntes Phänomen. Nicht weil dem Fremdartigen der Charakter des Komischen an sich eignete. Die Diskurs- und Systemtheorien, welche als theoretische und methodologische Grundlagen für Alteritäts- und Interkulturalitätsforschungen dienen, gehen davon aus, dass das Fremde keine vorfindbare Gegebenheit, sondern eher ein Relationsbegriff ist, also nicht von vornherein wahrnehmbar, sondern eine Form des In-Beziehung-Setzens. Nicht der Unterschied macht einen lächerlich, sondern seine Institutionalisierung, welche überhaupt zur Wahrnehmung des Unterschieds führt. Selbst die Differenz ist eine Bedeutungszuschreibung.[3]

Reiseberichte können deshalb oft als Lachgeschichten gelesen werden, weil der jeweilige Narrator eben das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen als komisch[4] erfährt und den Unterschied als gezielte Erzählstrategie einsetzt. Zum Thema des gegenwärtigen Vortrags habe ich eine fiktive Reisebeschreibung aus dem Erzählzyklus *Kornel Esti* des ungari-

---

2 Der von Pierre Bourdieau im Anschluss an Panofsky bestimmter Begriff Habitus ist verstehbar als Ausprägung einer jeweiligen Gesamtheit von Schemata, die sich ein Individuum in verschiedenen Institutionen seiner Kultur (Schule, Funkmedien, Theater etc) aus dem kollektiven Erbe aneignet. In Noam Chomskys grammatischen Terminologie liesse sich der Begriff als ein System verinnerlichter Muster definieren, die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen.

3 Vgl. Hahn, Alois: „Die soziale Konstruktion des Fremden", in: *Die Objektiviät der Ordnungen und ihre kommunikative Konstruktion*, Walter M. Sprondel (Hg.), Frankfurt a. M., 1994. S. 140-166, Hellmann, Kai Uwe: „Fremdheit als soziale Konstruktion. Eine Studie zur Systemtheorie des Fremden", in: *Die Herausforderung durch das Fremde, Herfried Münkler* (Hg.), Berlin, 1998, pp. 401-459., Lévinas, Emmanuel: „Ist die Ontologie fundamental?", in: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*, Freiburg/München, 1983, S. 103-119.

4 Das deutsche Wort „komisch" (= sonderbar, eigenartig, haengt etymologisch mit der Komik (= possenhaft, belustigend) zusammen.

schen Schriftstellers Dezső Kosztolányi (1885-1936) gewählt, in dessen XII. Kapitel die Titelfigur, Kornel Esti, über den schlafenden Präsidenten, Baron Eduard Wilhelm von Wüstenfeld und nebenbei über seine Studentenjahre in Deutschland berichtet•. Die Episode spielt auf eine beliebte Variante des Reiseromans, nämlich auf den Bildungsroman an, und zwar wortwörtlich: Der reisende und gleichzeitig erzählende Hauptdarsteller ist ausgerechnet mit dem Ziel nach Deutschland – ins Land der perfekten Individuen – gefahren, um zu studieren und sich auszubilden. Der Schwerpunkt der Erzählung ist nicht die gesamte Lebeswelt, sondern nur eines ihrer Elemente, die Bildung. Der schlafende Präsident verkörpert in einem gewissen Sinn die deutsche Bildung. Darauf verweist auch der Name des Städtischen Bildungsvereins, dessen Präsident Baron von Wüstenfeld war, hin: „Germania".

Esti kommt nicht freiwillig nach Deutschland. Er verlässt auf Befehl des Vaters – nicht seine Heimat, sondern – das andere fremde Land, seinen Lieblingsaufenthaltsort Frankreich, um sich in einer neuen Kultur, Mentalität und Sprache, nämlich in der deutschen, einzunisten. Die neue fremde Welt lässt ihn seine Identität neu bestimmen. Das Fremde als Konstitutionsprinzip des Eigenen wird zur Logik der Narration.

Die Rahmenerzählung, in der auf der Ebene des Dargestellten zugleich die Ebene der Darstellung selber ins Spiel kommt, stellt die Fiktion der unmittelbaren Erfahrung her. Um über phantastische Phänomene zu berichten, die alle Verstehens- und Deutungsmöglichkeiten übersteigen, bedient sich der Erzähler der persönlichen Erinnerung. Die Erinnerung gleicht einerseits den temporalen Unterschied zwischen Geschehenem und Erzähltem aus, andererseits sie liefert durch den persönlichen Ton die Voraussetzung dafür, dass die Phantastik und provozierende Alterität des Fremden überhaupt glaubwürdig wird. Die Faszination der Wunder, die höchst verblüffenden Beobachtungen und Behauptungen wirken durch den persönlichen Ton authentisch.

Angekommen in Deutschland steigt Esti zuerst an einem kleinen Badeort aus, um sich den Staub der Reise abzuwaschen. Er braucht niemanden zu

---

• Dt. in 2 Übersetzungen vorhanden: von Jörg Buschmann, in: D.K.: *Der Kuss*, Berlin-Weimar: Aufbau V. 1981, pp. 113-149. bzw. von Christina Viragh: D.K.: *Ein Held seiner Zeit. Die Bekennstnisse des Kornel Esti.* Berlin: Rohwolt 2004, Seitenzahlen des dt. Textes in aufgrund dieser letzteren Ausgabe.

fagen, wo das Meer sei, da Wegweiser mit dem Text *Zum Meer* alle zehn Meter aufgestellt sind. Am Ufer wird es ihm allerdings „seltsam zumute“:

Am Ufer, einen Meter vom Wasser entfernt, stand eine höhere, aber sonst den anderen völlig gleiche Saeule und daran ein größeres, aber sonst den anderen völlig gleiches Emailleschild mit folgendem Text: *Das Meer.* (201)

> Der aus der lateinischen Welt hierhergekommene Ungar empfindet dies zunaechst „als höchst überflüssig“:
> Schliesslich brandete ja das bewegte Unendliche vor mir, und es war nicht anzunehmen, dass jemand die Nordsee mit einem Spucknapf oder einer Dampfwaescherei verwechseln würde. (201)

Bald darauf folgt jedoch der Rückschluss auf den deutschen Habitus, indem Esti schelmisch einsieht, dass er in seiner jugendlichen Oberflaechlichkeit getaeuscht hatte:

> Gerade darin bestand die wahre Größe der Deutschen. Das war die Vollkommenheit an sich. Ihr Hang zur Philosophie verlangte von ihnen, dass sie das Theorem abschlossen und das Resultat anwiesen, so wie die Mathematiker in einer Ableitung auch oft schreiben, dass 1 = 1... (201)

Die neue fremde Kultur wird durch die Gegenüberstellung der eigenen und der schon einverleibten alten fremden Kulturen (vor allem der französischen) wahrgenommen, während, freilich auch der Wahrnehmende selbst wahrgenommen wird. Die häufigste Form der gegenseitigen Wahrnehmung ist die Überraschung.

Auch beim Böttchermeister in Darmstadt, wo er später ein Studentenzimmer mietete, erwartete ihn „eine Reihe von Überraschungen”. Der Vater des Böttchermeisters, der „offenbar aus einfachen Verhältnissen“ kam, fragte ihn jeden Abend aus:

> Na, junger Mann, erzählen Sie mir, was Sie heute 1. in menschlicher, 2. in literarischer, 3. in philosophischer Hinsicht erfahren haben.

Der Student war verwirrt von dieser dem deutschen Hirn so vertrauten Kategorisierung. Sein ungeschliffenes Hirn platzte fast von der Anstrengung, seine Erfahrungen an jenem Tag – Dillsauce im Studentenrestau-

rant, Spaziergang mit Minna im Park, und Hegel in der Bibliothek – die für ihn „bis dahin eins waren", den entsprechenden Kategorien zuzuordnen.
Nicht nur dieser Tiefgang des philosophischen Denkens, sondern auch die Bildung der Deutschen ist „atemraubend":

> Sie gehen vom Gymnasium an die Universität, aber auch da beenden sie ihre Studien nicht, und ich habe den Verdacht, dass sie sich danach allesamt am Universum einschreiben. Das Universum ... ist in ihren Betrachtungen immer vorhanden, ja auch in ihren Terminkalendern. Sogar die Mädchen und Frauen erwaehnen es so beiläufig wie ein bekanntes Vergnügungslokal. (202)

Apropos: Deutsche Frauen sind für den jungen Studenten nicht weniger rätselhaft als Männer. Um die neue Erfahrung anzueignen, braucht er Analogien. Dabei stützt er sich auf seine Erfahrungen bei den Französinnen. Auch die deutschen Frauen sind „gefühlvoll und romantisch", wie die Französinnen, nur die Französinnen haben große Augen während die deutschen eher große Beine. Außerdem sind die deutschen „enorm ehrlich. Verheimlichen auch ihre Fehler nicht":

> Eine charmante geschiedene Frau, der ich an einem gelben Herbstnachmittag unter den Linden den Hof zu machen begann, gestand mir, sie habe vom Gebaeren Haemorrhoiden bekommen und leide heute noch daran. Ich hatte mich nicht danach erkundigt, sie teilte es mir nur mit, weil es ehrlich war... Eine schwindelerregende Welt. (203)

Das wechselseitige Staunen ist die Form der gegenseitigen Unverständlichkeit:

> Ein rätselhaftes Volk, das kann man wohl sagen. Kein anderes Volk steckt so voller Rätsel... Ich wiederhole: Unerforschlich ist dieses rätselhafte Volk... Eine phantastische Welt... Es kam häufig vor, daß ich nicht verstand, was sie sagten. Dann wieder verstanden sie nicht, was ich sagte. Diese beiden Mängel hoben einander nicht etwa auf, nein, sie verstärkten sich nur noch. (700-701. [205])

In der Droschke saß er „starr vor Staunen" über die sprachliche Kompetenz des Kutschers, der brüllend auf ihn schimpfte und fluchte, und

zwickte sogar mit der Peitsche nach Esti, da dieser ihm wegen eines sprachlichen Missverstaendnisses wahrscheinlich zu wenig Geld in die Hand drückte. Esti war „überwältigt“,

> wie korrekt er [der Kutscher] die unregelmäßigen Verben konjugierte, wie meisterlich er Subjekt und Prädikat aufeinander bezog. (206)

Wenn aber Esti „nach seinem Bleistift kramte, um alles zu notieren“, dann war die Reihe am Kutscher zu staunen.

Der deutsche Humor allerdings, der sich vor allem in der Esskultur seiner Gastgeber offenbart, ruft bei Esti kein Lachen hervor, der verschlägt ihm sogar den Appetit. Den „länglichen, stangenförmigen, blassen und ganz übelriechenden“ Käse, den seine Gastgeber *Leichenfinger* nannten, kostet er aus Wohlerzogenheit. Er spült ihn sogar mit einer roten Absonderung, die laut dem Firmenetikett *Blutgeschwür* hieß. Nur mit ihren Senfbehältern, die auf den Tischen jeder besseren Familie standen, konnte er sich lange nicht anfreunden:

> Dieser Senfbehälter stellt ein winziges, aus weissem Porzellan bestehendes Klosett mit Wasserspülung dar, mit einem herunterklappbaren braunen Deckel, alles täuschend echt... Darin bewahren sie den gelblichbraunen Senf auf... Sie fanden ihn lustig ... und wühlten lustvoll im geronnenen Brei und verdünnten ihn, leidenschaftlichen Kanalisationsreinigern gleich, mit Essig. (204)

Das Fremde als die neue, nicht aneigbare Erfahrung gewinnt wieder erst durch die Kontrastierung zu einem realisierten Eigenen, kulturell Bekannten und Vertrauten, Kontur. Der „schülerhaft-gesunden guten Laune“ der Deutschen werden die „dicken Schweinereien der buntschillernden Theaterwelt auf dem Montmartre” gegenübergestellt. Jene lateinisch-französische Art von Humor war Esti imstande zu geniessen, diese germanische Art hier hingegen war ihm „nicht geheuer“. Die Dialektik von Inklusion und Exklusion verläuft im Bezugssystem zweier fremden Kulturen, wo die früher angeeignete schon als Eigene funktioniert. Jedes Kulturprodukt, einschließlich des Humors, scheint Ausdruck des Habitus jener Kultur zu sein, aus der heraus es hervorgebracht wurde. Verlängert auf den Bereich interkultureller Kontaktprozesse bedeutet das, dass die Rezeption verschiedener Phaenomene einer bestimmten Kultur einen Rückschluss sowohl auf den rezipierten wie auch auf den rezipierenden

Habitus erlaubt, in unserem Feld der Lachkultur also etwa gewisse lachkulturelle Vorliebe erkennen laesst. Für Esti ist die lateinische Lachkultur vertraut. Die germanische ist hingegen fremd.

Der Text bewegt sich innnerhalb kultureller Muster und diskursiver Formationen, „die regeln, in welcher Weise über das Fremde überhaupt gesprochen werden kann, welche Topoi seine Beschreibung dominieren, welche Stereotypen angewandt werden und welcher Platz dem beschreibenden Subjekt zugewiesen ist".[5] Kosztolanyis Text ist übersät von zugespitzten Stereotypen, mythologischen, philosophischen und literarischen Gemeinplätzen, markierten (Hölderlin, Bach, Goethe) und unmarkierten (Teutoburger Wald, Kant, Walter von der Vogelweide) intertextuellen Beziehungen. „Dieses kulturreflexive Erzählen geht mit einer Reflexion auf den erzählerischen Prozess einher".[6]

Den gegenseitigen Beurteilungen liegen nicht etwa Wahrheits- oder Realitätskriterien zugrunde, sondern unterschiedliche Wahr-nehmungsmuster, mentalitätsgeschichtliche Dispositionen, aber auch Missverstaendnisse. Esti zieht den Schluss in folgender Frage: Aber wer kann schon ein anderes Volk verstehen? (700) [119]

Der Erzähler akzeptiert scheinbar die Professorenrolle der Deutschen, gefühlsmäßig verhält er sich jedoch ihnen gegenüber ambivalent – er schwankt zwischen Bewunderung und Abscheu. Was schätzt denn der Reisende am meisten an Deutschland? Zweifellos ist am besten hier krank zu sein. Einmal, wann er krank war, wurde er von seiner Hausfrau „mit mütterlicher Hingabe und grossem Sachverstand" gepflegt. Und die deutschen Ärzte „haben nicht ihresgleichen":

> Noch der geringste nimmt es mit einem auslaendischen Universitaetsprofessor auf. Ihre vergissmeinnichtblauen Augen blicken ... so sachlich wie liebevoll. Von ihren Medikamenten .. wird man schon gesund, wenn man sie schon anschaut. (205)

Seine Deutschlandserfahrungen summiert er in einem ironischen Wunsch:

> Nur unter Deutschen möchte ich krank sein und sterben. Aber leben will ich lieber woanders... (700) [120]

---

5 Vgl. Münkler, Marina: *Ältere deutsche Literatur*. In: Benthein, Claudia / Velten, Hans Rudolf (Hg.): *Germanistik als Kulturwissenschaft*, Reinbek bei Hambur: Rowohlt 2002, S. 326.

6 Gutjahr, Ortrud in: Benthein / Velten (Hg.) 2002, S. 363.

Dieses Woanders erhält eine konkrete Gestalt: den eigenen Ort (Ungarn) und den schon zum eigenen assimilierten Anders-Ort (Frankreich). Deutschland, das Land der Wissenschaftler, wird zu einem nicht lebbaren Ort erklärt, auch durch den Namen des Hauptdarstellers: *Wüstenfeld*. Die Einleitung des nächsten Absatzes bestätigt noch einmal dieses Urteil:

> Nun, ich war nicht hingefahren, um zu leben, sondern um zu lernen. (700) [120]

Bei dem Reisenden lösen gerade die humorlosen Eigenschaften der Deutschen Munterkeit aus, nämlich dem deutschen Habitus als Nationalcharakteristika zugeschriebene Perfektionsdrang, abstraktes Denken, Ordnungsliebe (auch im geistigen Sinn, z.B. als Vorliebe zur Kategorisierung), unerlöschlicher Wissensdurst, Ehrlichkeit und Weisheit, waehrend dem deutschen Humor gegenüber er vollkommen resistent bleibt.
Das Verhältnis zwischen dem sich auf einer Studienreise in Deutschland aufhaltenden Ungarn und der dortigen Kultur ist ambivalent. Bei der Darstellung dieses Verhältnisses wird weder das deutsche noch das ungarische Selbstbewusstsein geschont. Habitus des dargestellten und Habitus des darstellenden scheinen feste Bestandteile des Schemas von Selbst- und Fremdbeschreibungen zu sein. Die Vermutung liegt nahe, dass die beobachteten Phänomene nicht nur Rückschlüsse auf den sog. deutschen Habitus erlauben, sondern dieser vermeintliche Habitus schon als Vorurteil in der Beobachtung eingebaut ist. Das vom Narrator eingesetzte Mittel der Komik ordnet sich damit in einen größeren Funktionszusammenhang ein, in dem so ernsthafte Perspektiven wie die von zivilisatorischer Unterlegenheit oder Überlegenheit Bedeutung gewinnen und in der Deutung des Lachens als Verlachen zum Zuge kommen. Und damit verschaffen schon unsere lachkulturellen Vorlieben eine Distanz zur elementaren Erfahrung des Lachens.

Elisabeth Berger
(Wien/Jassy)

„Lachen gegen den Tod". Carmen Elisabeth Puchianus *Der Begräbnisgänger*

Abstract: *The author under consideration tells stories of people that are inbetween the so called tragical and ironical spheres, most of their lifes at the borderline, somewhere at the peripheric scenery, oscillating between freudian libido and thanatos. The protagonists way of life in Der Begraebnisgaenger is always marked by a special kind of humor, that, in our opinion, characterises the authors texts in general, a humor that focuses on taboo, anarchy and rebellion at the same time and by doing so, also makes fun of the almight majesty of death himself. Bringing forward this argument, the article tries to show this kind of satirizing death as a human way of consolation, of banning fear of death by laughing at it.*
Keywords: *humor, libido, thanatos, rebellion, laughter*

„Carmen Elisabeth Puchianu erzählt Geschichten von Einzelgängern, zurückgezogenen Frauen und Männern. Die meisten von ihnen befinden sich am Rand des Lebens." So lapidar führt der Klappentext in das 2007 erschienene Buch *Der Begräbnisgänger* ein. Die Figuren befinden sich aber nicht nur am Rand des Lebens, sondern pendeln auch in ihren Handlungen und Seinsformen häufig in Grenzbereichen hin und her, insbesondere zwischen den Spären des Tragischen und des Komischen, einem Oszillieren, dem der Artikel auf die Spur zu kommen versucht. Humor als Januskopf aus sinnlicher Lebenfreude und hohnlachendem Tabubruch, aus Anarchie und ohnmächtigem Aufbegehren, als Verlachen von Bedrohlichem vermag auch zu trösten und den Lebensfeind, möchte man fast sagen, den Tod zu verspotten. Wo sich die Geschichte *Der Begräbnisgänger* verorten ließe, im breiten Spektrum von Komik, Komischem, Komödie, soll besonders im Hinblick auf das Gefahrenpotential des Lachens untersucht werden.

Die Schriftstellerin stellt sich mit den Erzählungen aus obig genanntem Werk in eine Reihe mit den großen Todesverächtern der Literaturgeschichte, wie Hemingway und Canetti, womit nicht suggeriert werden soll, dass sie wie jene in viriler Umtriebigkeit das Leben festzuhalten sucht. Viel eher verbindet sie mit ihnen (und natürlich mit uns allen) ein Thema, um nicht zu sagen das Lebensthema schlechthin – der Tod und

der ewig fruchtlose Kampf gegen ihn, die Wut über seine Allmacht und das Erschaudern vor seiner gleichmachenden Majestät, ein demokratischer Imperator sozusagen, der Überraschungen liebt *in mediae vitae sunt!* Man denke an das pastorale Motto, das die Idylle immer schon von der Vergänglichkeit bedroht sieht: *Et in arcadia ego!,* warnt eingängig der Tod! Wer jemals Geschichten von Puchianu gelesen hat, wird zustimmen, dass in ihren Erzählungen die Tragik immer zum Lachen herausfordert, das Lachen hingegen den Leser gerne mit einem Quäntchen schlechten Gewissens erfüllt – darf man sich über das Entsetzliche lustig machen und laut auflachen oder sollte nicht viel eher dem intellektuellen Amusement mit dem Heben der linken Augenbraue Genüge getan sein? Befragen wir sicherheitshalber die Komödientheorie, die das Lachen mit den sinnlichen Lüsten des Seins kurzschließt, ohne des geistreichen Vergnügens entraten zu müssen:

> Zum einen ist das Komische eine Angelegenheit des Intellekts, er muss beteiligt sein, das Komische muss durch den Verstand gehen [...]. Im Gegensatz zum rein intellektuellen Vorgang aber ist das Komische auf der anderen Seite eine unhemmbare Lust aus, wie sie sonst nur durch sinnliche Genüsse erzeugt zu werden pflegt, die zur Erhaltung des Lebens oder der Gattung dienen.[1]

Und komisch ist diese Geschichte allemal, die schon in den ersten Sätzen zum Thema und zum Protagonisten kommen:

> Als er nach seinem fünfzigsten Geburtstag eines Nachmittags plötzlich die fahle Dämmerung in seinem hohen Zimmer wahrnahm und deren kühlen Atem spürte, ahnte er, dass der Tod sich regte. Er meinte, ihn hegen zu müssen wie einen Garten, worin Pflanzen jeglicher Art in buntem Durch- und Nebeneinander das ganze Jahr über gediehen.[2]

Der nicht näher bekannte *er* dient nunmehr dem Tod, erfreut sich sterbender Pflanzen, an die er Christbaumkugeln hängt, beobachtet mit wachsendem Erstaunen, gleichwohl Interesse, seine moribunde Katze, die im Sterben wächst und damit nicht mehr in die für sie vorgesehene Scha-

1 Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen.* Tübingen: Franck, 1992, S. 95.

2 Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Begräbnisgänger. Geschichten.* Passau: Stutz 2007, S. 59.

tulle, ihren Sarg sozusagen, passt, erinnert sich an einen gewissen Herrn Gepar und besucht regelmäßig und leidenschaftlich Begräbnisse von ihm nicht weiter bekannten Menschen, je dramatischer umso lieber, umso besser kann er sein pietätsvolles Repertoire ausspielen. Zwischen Pietät und Tabubruch scheint es nun eine diametrale Verbindung zu geben, die das Vergnügen aus dem Überschreiten der Konventionen und Normen bezieht.

Wie auch andere Theoretiker ortet Greiner den Ursprung der Komödie im „dionysisch-karnevalistischen Moment"[3] und verweist auf den paradoxen Doppelcharakter desselben: Zwischen purer Sinnlichkeit und der intellektuellen Leistung des Formgebens spielt sich das anarchisch gefährliche Spektrum des Lachens ab, mitunter weitab von der milden Lebenshaltung, die Freud dem Humor zuschreibt, aber genauso uneindeutig auch der apollinischen Form als einem höchsten Vergnügen nahe.

So verortet Greiner Komik in einem Wechselspiel als *Komik der Herabsetzung* und gleichzeitig als *Komik der Heraufsetzung*.

> Die kognitive Funktion der Komik der Gegenbildlichkeit bzw. der Herabsetzung kann so darin erkannt werden, Normen zur Debatte zu stellen, zu verspotten bzw. zu problematisieren, was in destruktiver wie affirmativer Hinsicht geschehen kann. Die Herabsetzung schließt ein, dass der Betrachter, der den komischen Helden an Normen mißt und an diesen als scheiternd erkennt, sich überlegen fühlt. […] Die Komik der Heraufsetzung entspringt dem Freisetzen und Bejahen unterdrückter Kreatürlichkeit.[4]

Bei letzterem setzt sich das Sinnliche, das Lust-Prinzip ohne Umwege über ein intellektuelles Einverständnis genau über dasselbe hinweg und triumphiert über den Zwang des normativen Gesellschaftszwanges, breitet sich aus, unbekümmert um Sitte und Norm als Lachen-Über und Lachen-Mit. Anders definiert sich die Komik der Inkongruenz, die sich aus dem Kontrast von Erwartung und Erfüllung ergibt und nur aus einer kognitiven Überlegenheit heraus zu verstehen ist, gebunden an ein höheres Wissen des Lachenden, der ob des Missverhältnisses der gekoppelten Themata in Lachen ausbricht. Das Verlachen von Unangemessenem kann

3 Greiner, S. 95. (wie Anm. 1).
4 Ebd., S. 97.

aber auch als Warnung einer Lachgesellschaft dienen, die im Verlachen dem Verlachten bedeutet, dass er den gesellschaftlichen Forderungen nicht nachkommt und sich tölpelhaft außerhalb der Normen bewegt, was ihm zur Last gelegt wird, wofür er aber nichtsdestoweniger oftmals nichts kann. Dieser Akt der Warnung gilt mithin nicht so sehr dem Verlachten, als vielmehr als Beispielfall, an dem gesellschaftliche Postulate nochmals drastisch vorgeführt werden. Das *groteske* Lachen aber kümmert sich genau nicht um die Regeln von Verstand, Anstand und Sitte, sondern favorisiert eine unterschiedslose Kreatürlichkeit, befreit das im Regulativ Unterdrückte, rückt es in seiner Unordnung dem *Wahnsinn* nahe, was nach Foucault ein Grund ist, das regellose Lachen zu domestizieren oder wegzusperren, zumal es gefährlich ist. Das einerseits brutale, doch kognitiv gesteuerte Verlachen steigert so das Überlegenheitsgefühl, was normativ die Grenzen der guten Sitte schnell überschreiten kann, das orgiastisch-kreatürliche Lachen sprengt die Grenzen der zivilisatorischen Normen – beides nicht im Sinne einer wohlanständigen Gesellschaft und mithin verwerflich!

> Die erste Gruppe, von der wir wissen, dass sie Widerstand gegen das Lachen geleistet hat, waren die Pythagoräer. […] Angeblich lachte der Meister selbst nie. [5]

Mit Nietzsche fasst aber Greiner das Lachen als positiv im selbstkonstituierenden Sinne und formuliert:

> Wir können dies Lachen ein Lachen der *Übertretung* nennen, wenn wir *Übertretung* dabei radikal verstehen, nicht als partielles Aufheben von Schranken oder zeitweiliges Freisetzen von unterdrückter Natur, um die gegebenen Ordnungsstrukturen weiter zu ertrage, sondern als Herausgehen aus Sicherheiten, gerade auch der Position des Ich als sich selbst wissender Subjektivität. [6]

Womit also das Lachen als Heraustreten zum mystischen Erfahren wird, mit anderen Erfahrungen immer nahe an der Grenzüberschreitung, wie Angst, Tränen und Ekstase. Indem es jedes angestrebte harmonische

---

5 Bremmer, Bremmer, Jan und Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute.* Darmstadt: Primus 1999, S. 29f.
6 Greiner, S. 108. (wie Anm. 1).

Gleichgewicht kippt und relativiert, wird das Lachen auch zu einer Einübung im Ertragen von Unsicherheit und befördert Toleranz, wohlgemerkt, nicht einem verstanden Du gegenüber (selbiges bietet sich ja zum Verlachen an!), als vielmehr als Offenhalten von Möglichkeiten zum Verständnis einer unerklärbaren Welt und Wirklichkeit.

Bachtin zufolge richtet sich nun aber das Lachen nicht nur gegen den Anderen, die Welt, die vorgebliche Ordnung, sie richtet sich naturgemäß gegen eine knechtende Obrigkeit und verlacht besonders im Karneval jedwede Autorität, auch der autoritären dualen Setzung und Trennung von Torheit und Weisheit, Körper und Geist, Tod und Geburt, indem es Offenheit und Verstümmelung einer Entität im Karnevalstreiben vorantreibt. Alle Formen der Mesalliance, Profanation, Verdopplung und Depotenzierung von Tod verstehen sich als ein großes Anstemmen gegen eine Vereinheitlichung im Sozialisationsprozess und dem erfahrbaren Tod der Individualität. Das geforderte Aufgehen des Einzelnen in einem gesellschaftlich genormten Ganzen wird karikiert und grotesk übersteigert, wird vorgeführt, durchlebt und verlacht. Dieses Bild findet man des Weiteren auch immer wieder bei Puchianu, pars pro toto sei hier das Gedicht *Harlekin Tod*[7] zitiert:

Harlekin Tod
In einer Friedhofskapelle
Es geht auf leisen Sohlen,
trippelt in seidenen Pantoffeln,
er stakst auf hohen Stelzen,
rudert mit den Armen,
schlägt das Rad in läppischem Übermut.

Er bewegt die Lippen,
gibt tonlos Anordnungen,
winkt mit strenger Gebärde die Gäste herbei.
Er nistet im Odem,
er kratzt den Rachen,
hustet und niest,
er lacht und frißt sich einen Fettwanst an.

7 Puchianu, Carmen Elisabeth: *Verortete Zeiten. Gedichte*, Braşov: Aldus 2008, S. 38-40.

> Er rückt seine Larve zurecht und schiebt sich
> an die Spitze des Trupps:
> Sein Blähbauch sprengt das enge Wams,
> die struppigen Haare stechen unter der Kasperlemütze hervor.
> Ungeladen hastet eine Amsel zum Fest.
> Sie hat sich als Gondel verkleidet.

Die Theorie des Komischen muss sich des Weiteren auch mit der Form, Struktur und in unserem Fall besonders mit dem Weg zum Wort beschäftigen, welches Medium wird zum Träger einer lachen machenden Botschaft, wenn nicht die Sprache, die es vermag Kontradiktorisches intelligibel verständlich aufeinander prallen zu lassen und damit Komik zu erzeugen:

> Diese Definition macht das Komische zu einem Spezialfall der Metapher (erklärt derart nicht nur seine Überführung in das Wort, sondern zugleich in eine ästhetische Form). Zwei Bedeutungsbereiche werden verwoben, allerdings ist der zweite Bedeutungsbereich, der in den ersten hineingespielt wird, im Unterschied zum Normalfall der Metapher, von jenem ersten Bedeutungsbereich gerade ausgeschlossen.[8]

Lachen macht hier die Inkongruenz des Ausgesprochenen, sei es auf der wörtlichen oder auch auf der semantischen Ebene, wenn Bereiche verwoben werden, die im *sensus communis* als unvereinbar gelten, oder ein weiterer Form also auch das *Unaussprechliche* aussprechen, in einem Rahmen wohlgemerkt, der den kognitiven *Fehler,* die *semantische* Fehlleistung und den *sozialen* Tabubruch nicht nur ausdrücklich billigt, sondern nachgerade einfordert, soll das Lachen gelingen. Wie sonst wäre zu erklären, dass der Verstoß gegen das Trauerritual bei einem Begräbnis mit einer geradezu slapstickartigen Szene den Leser zum Lachen reizt. Als der *Begräbnisgänger* zu einer Beerdigung etwas „außer Atem" kommt, schlägt ihm der Geistliche versehentlich den Weihrauchkessel an die Stirn, woraufhin der Protagonist zu husten beginnt und halbblind nach dem Taschentuch greift, das dem Verstorbenen auf den Mund gelegt wurde. Und so wie mit diesem Zwischenfall der ordentliche Ablauf der Zeremonie gestört wird und mithin auch die Pietät implodiert, explodiert die Anspannung und mit ihr auch die Witwe: „Er hörte das entsetzte Geschrei der Klageweiber, in das sich

8 Greiner, S. 116.

das Gelächter der Witwe mischte."[9] Die wohlgeordnete Trauer mündet in Chaos, das Klagen in Gezeter, der Ritus in Klamauk.

> Die ausschließende Macht selbst (die z.B. auf Ordnung, auf Vernünftigkeit besteht) muss derart das *aussprechen*, was sie ausschließt, das Chaotische, das Unvernünftige. Das Komische umfasst mithin eine doppelte Bewegung, erstens das Hinausgehen über die jeweilige Ordnung zu einem von ihr ausgeschlossenen Bereich und zweitens das Manifestieren dieses ausgeschlossenen Bereichs in und an dem ihn ausschließenden Bereich selbst.[10]

Das Komische bedarf also (wie es auch Freud triebdynamisch formuliert) eines unsichtbaren, doch ausgrenzenden Partners, es erlaubt in seiner Struktur jedoch beide Bewegungen – die der Kritik und die der Zustimmung, wo das Ausgegrenzte als anwesend in der ausgrenzenden Macht sich zeigt, wo das Ausgegrenzte seine Zunge zeigt und sagt *Bäh, hier bin ich wieder!* Oder um es mit dem nicht eben für seinen Humor bekannten Schopenhauer zu formulieren: „Diese strenge, unermüdliche, überlästige Hofmeisterin Vernunft jetzt einmal der Unzulänglichkeit überführt zu sehn, muss uns daher ergötzlich sein."[11] – so schnell triumphiert der Unsinn über den Sinn! Oder würde nicht die Vernunft dem *Begräbnisgänger* gebieten ein wenig maßvoller zuzugreifen:

> Am Ende, wenn man den Sarg zum Grab trug, war er rasch zur Stelle, um zwei Kränze auf zunehmen und sich mit diesen vor der Kirche aufzustellen. Er liebte diesen Teil der Zeremonie so sehr, dass er einmal gleich drei Kränze an sich gerissen hatte. Die Last der Kränze ließ ihn für einen Augenblick in die Knie gehen, er verlor das Gleichgewicht und hätte um Haaresbreite den Sarg mitsamt den Trägern umgeworfen.[12]

Die Ordnung ist ein fragiles Gebilde und immer bedroht, weshalb sie ein strenges Reglement festlegen muss, um sich zu behaupten und ihre Herrschaft zu wahren. Doch der Angst vor vollkommener Auflösung ist die

---

9 Puchianu, S. 66. (wie Anm. 2).
10 Greiner , S.117. (wie Anm. 1).
11 Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, Kap.8, Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1998. *Zur Theorie des Lächerlichen*, S. 131.
12 Puchianu, S. 67. (wie Anm. 2).

Behauptung Stierles entgegenzuhalten, der die anströmende Anarchie durch die Form der Komödie gebannt sieht:

> Ist der Ambiguität, Vielstimmigkeit, Aufheben der Grenzen als wesentlich zur Komik gehörend erkannt, so verlangt dies doch nicht die Rückwerfung der Komödie unter ein ihr fremdes Prinzip der Vernünftigkeit und Wohlgeordnetheit. Vielmehr bietet die Komödie als theatralische Veranstaltung durch ihre eigenen Voraussetzungen Sicherheiten genug gegen ein Auflösen ins gänzlich Strukturlose. Denn mit der Verschiebung der komischen Lust auf das Publikum als bestochenen Dritten beliebt der Autor als Garant der Formgebung des Komischen (seiner Überführung in die Ordnung der Zeichen) unangetastet. [13]

Aus therapeutischer Sicht stellt sich Humor in einander widersprechenden Theorien dar, wo psychophysiologisch vom kathartischen Effekt, von der Abfuhr nervöser Energie, die aus Versagenserlebnissen gegen die feindliche Umwelt entsteht, die Rede ist, beschreiben andere Theorien Lachen als eine ursprüngliche Drohgebärde, die sich in eine Begrüßung verwandelt hätte, das Fletschen der Zähne zum verbindlichen Lächeln verblasst (vgl. Titze, Kapitel *Theorien des Humors).* Zu dieser Erklärung würde auch Henri Bergson in seinem Essay *Das Lachen* passen, der das Lächerliche als destruktiv definiert, das intentional die Würde zerstört, erniedrigt, absichtlich verletzt, verhäßlicht und vorwiegend aus „Gefühllosigkeit" bzw. „Anästhesierung des Herzens" besteht.

> Das Komische entsteht, scheint es, wenn eine Anzahl als Gruppe zusammengehöriger Menschen ihre Aufmerksamkeit alle auf einen lenken, ihr Gefühl beiseite schieben und lediglich ihren Intellekt spielen lassen.[14]

Anhand einer etwas ausführlichen, drastischen Textstelle soll überprüft werden, ob sich diese Annahme von der Gefühllosigkeit der Lachenden eventuell auf *Der Begräbnisgänger* übertragen ließe. Der *Begräbnisgänger* erinnert sich angesichts der Unmöglichkeit seine tote Katze in die dafür vorgesehene Schatulle packen zu können, zumal das Tier in der Totenstarre dafür zu groß geworden ist, an Herrn Gepar:

---

13 zit. nach Greiner, S. 124. (wie Anm. 1).

14 Bergson, Henri: *Das Lachen.* Diederichs 1921, S. 9.

> Dessen Rückgrat hatte sich schon früh zu einem Buckel gekrümmt, so dass Herr Gepar bald nur seine Knie und den Boden unter seinen Füßen sehen konnte, wenn er sich an seinem Stock fortbewegte. Wollte er jemandem in die Augen sehen oder gar den Himmel anschauen, musste Herr Gepar innehalten und die ganze Last seines verkrüppelten Körpers mühevoll nach hinten stemmen, wobei er sich erstaunlich geschickt mit seinem Spazierstock zu helfen wusste. […]
> Er [der Protagonist] war sich sicher, dass Herr Gepar größer geworden war im Tod. Und vielleicht war der Buckel noch höher geworden, mit Sicherheit war er das, denn man erzählte sich damals hinter vorgehaltener Hand und vor Entsetzen geweiteten Augen, dass Herr Gepar *partout* nicht in den Sarg passen wollte. […]
> Da hatte der Leichenpräparator kurzerhand beschlossen, Herrn Gepar zu halbieren. Der Präparator meinte, das könnte man bedenkenlos tun, die Seele des Toten würde dabei keinen Schaden nehmen, diese wäre ohnehin längst seinem verkrümmten Körper entflohen, da könne man unbesorgt sein. Danach soll alles gepasst haben. Einige meinten sogar, Herr Gepar habe zweigeteilt in seinem lackierten Holzgehäuse durchaus gut und zufrieden ausgesehen.[15]

In mehreren, einander noch überbietenden Schilderungen wird dem Leser das Schicksal des verkrüppelten Mannes dargeboten – er sei so verbogen, dass er nur mehr seine eigenen Knie sehen könne, hätte aus diesem Mangel heraus nicht in den Sarg gepasst, man hätte ihn entzwei teilen müssen und als schockierende Krönung des Ganzen soll selbiger durchaus zufrieden ausgesehen haben. Von Mitleid oder Anteilnahme mit dem Leiden und dem Schicksal eines anderen (wenngleich auch einer fiktiven Figur, wiewohl Puchianu[16] versichert, diese Episode fuße auf einer wahren Begebenheit) ist hier nichts auszumachen, weder im Duktus der Erzählung, die in feiner Ironie Derbes (das Verstümmeln einer Leiche) berichtet, noch in der Reaktion des Lesers – die Intention ist das Lachen, das Schmunzeln, doch wie lässt sich dieses hartherzige Amusement erklären?

Sigmund Freud leitet das Komische, das man landläufig als Schadenfreude bezeichnen würde, als zufälligen Fund aus den sozialen Beziehungen der Menschen ab, aus Handlungen, Formen und Bewegungen, die der Beobachter als unsinnig erkennt.

---

15 Puchianu, S. 60f. (wie Anm. 2).

16 Aus einem Gespräch mit der Autorin vom 29.3.2009 in Kronstadt.

> Die Antwort, warum wir über die Bewegungen der Clowns lachen, würde lauten, weil sie uns übermäßig und unzweckmäßig erscheinen. Wir lachen über einen allzu großen Aufwand […] Ja, von dieser Komik der Bewegung zweigt das Komische der Körperformen und Gesichtszüge ab, indem diese aufgefasst werden, als seien sie das Ergebnis einer zu weit getriebenen und zwecklosen Bewegung. Aufgerissene Augen, eine hakenförmig zum Mund abgebogene Nase, abstehende Ohren, ein Buckel, all dergleichen wirkt wahrscheinlich nur komisch, insofern die Bewegungen vorgestellt werden, die zum Zustandekommen dieser Züge notwendig wären, wobei Nase, Ohren und andere Körperteile der Vorstellung beweglicher gelten, als sie es in Wirklichkeit sind.[17]

Wer also den Erwartungen nicht entspricht, durch geistige und körperliche Fehlleistungen aus der Norm heraustritt, kann verlacht werden. Es lacht also nur der, der selbst keinen Buckel hat, oder, wenn es nicht zu abstrus wäre, würde ich sagen - wer selbst noch nie in der Mitte durchgeschnitten wurde... Und sagt nicht der Verflechter des Guten, Wahren und Schönen, Aristoteles „die Komödie sucht schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen als sie in Wirklichkeit vorkommen.“[18], was den Verlachten in eine ethische Kategorie einordnet und sein Lachhaftes mit einer quasi moralischen Unzulänglichkeit implizit koppelt.

Mit Viktor Frankl ließe sich noch sinnieren, in wieweit der Humor als Gegenspieler zur Angst fungiert. Und obzwar ich einen Interpretationsansatz, welcher vom Autor und seiner vorgeblichen Intention ausgeht nicht gutheiße, lässt sich die Frage aufwerfen, ob die Autorin Angst habe und diese mit Humor zu verdrängen:

> Indem wir den Feind klein, niedrig, verächtlich, komisch machen, schaffen wir uns auf einem Umweg den Genuß seiner Überwindung, den uns der Dritte, der keine Mühe aufgewendet hat, durch sein Lachen bezeugt.[19]

---

17 Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905) S. 9-219. In: Studienausgabe. *Psychologische Schriften.* Band IV, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, S. 177.

18 Aristoteles: *Poetik.* Griechisch/Deutsch. Reclam: 1982, S. 9.

19 Freud, S. 98. (wie Anm. 16).

Da würde Puchianu also unseren Hauptfeind, den Tod, ein wenig lächerlich machen wollen, um ihn zumindest zu Lebzeiten zu überwinden...denn „Der Witz lässt sich als eine Form der Auflehnung gegen Autorität einsetzen."[20] , als Auflehnung gegen die Autorität und Majestät des Todes. Die kränkende Minderwertigkeit des Sterblichen sucht durch Überlegenheit diesen Mangel zu kompensieren und verlacht das Entsetzen, verspottet das Bedrohliche, übertüncht die Angst mit Schmähung und Häme. Anders scheinbar versucht der Protagonist dem Tod zu entgehen – indem er ihn in sein Leben aufnimmt! Im Umkehrschluss mündet das Leben nicht in den Tod, sondern dieser wird von der Vitalität und auch Libido der Hauptfigur gleichsam *aufgesogen* und vorerst unschädlich gemacht, in dem Sinne, dass zumindest die Angst vor dem Tod außer Kraft gesetzt ist.

Und wenn wir schon so am Verflechten sind, dann möchte ich auch noch auf die unbedingte Nähe von Eros und Thanatos hinweisen und das romantische Diktum von Edgar Allen Poe, „[...] dass es nicht Poetischeres gäbe, als den Tod einer schönen Frau […].[21] So scheint auch der *Begräbnisgänger* selbst zu denken, wenn er meint: „Der Tod, meine Gnädigste, macht hungrig, nicht wahr?"[22] und damit ein amouröses Abenteuer mit einem älteren Fräulein anbahnt. Hier triumphiert nun eindeutig das Leben über den bedrohlichen, vereinnahmenden Tod: Der *Kleine* Tod, der Orgasmus schlägt dem großen ein Schnippchen und unwillkürlich sieht sich der Leser an Schuberts *Der Tod und das Mädchen* erinnert. „[…] ich bin nicht wild, sollst ruhig in meinen Armen schlafen" lockt der Sinnliche und schlägt damit hin die Brücke zu Eros. Mehrdeutig, man ist versucht zu sagen *pietätlos,* präsentiert die Autorin auch die Erotik der Überlebenden, die trotz Trauer dem Leben und damit der Libido weiter dienen, wenn sie den *Begräbnisgänger* über der Todesanzeige einer „Frau in mittleren Jahren" sich die zu erwartenden Trauerfeierlichkeiten imaginieren lässt:

> Es würde sicherlich Kinder geben, möglicherweise Enkelkinder, ganz junge, die verständnislos an der Grube weinen würden. Sicher auch einen verstörten Ehemann, dem eine Schwester oder eine beste Freundin der Verunglückten bereitwillig Trost spenden würde.[23]

---

20 Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung.* De Gruyter 1998, S. 67.
21 Edgar Allen Poe *in Philosophy of Composition* aus dem Jahr 1846.
22 Puchanu, S. 69. (wie Anm. 2).
23 Ebd., S. 64.

Letztlich aber bleibt es dem Leser überlassen, sich auszumalen, welcher Art dieser Trost sein könnte, der den Trauernden wieder ins Leben zurückholen soll… Der *Begräbnisgänger* selbst möchte sich keinesfalls das schwülstige Spektakel entgehen lassen, bei welchem Thanatos und Eros um die Hinterbliebenen kämpfen, beschließt dieser Bestattung beizuwohnen und nur durch ein Missgeschick landet er schließlich zu seinem Bedauern auf der falschen Zeremonie.

Und doch vermag auch der Protagonist dem Tod nicht zu entgehen, er ereilt ihn von seiner Umwelt unbemerkt. Die Nachbarn werden erst auf den Toten aufmerksam „[…] nachdem der Geruch bereits auf der Straße bemerkbar wurde."[24] Man erinnere sich an die eingangs erwähnte Szene, in welcher uns geschildert wird, wie die Katze im Sterben größer wird und nicht mehr in die Schatulle passt? In eben jene Schatulle passt nun der Protagonist! So klein ist der Mann geworden, so geschrumpft, und nicht nur physisch, bis zur Bedeutungslosigkeit, so verstümmelt und zu nichts geworden ist er, dass er in eine kleine Schachtel passt – so hungrig war er auf den Tod, dem er dienend ergeben war, dass er würdevoll zu sterben vergessen hat! Und um nochmals Freud zu bemühen, der das Lachen als Abfuhr von psychischer Energie, von seelischer Erregung darstellt[25], würde der Leser also über sich selbst, seinen Todestrieb und gleichzeitig seine Todesangst lachen?
Aber lassen wir noch einmal den Text selbst sprechen:

> Der Tod, dem er gewissenhaft und hingebungsvoll gedient hatte, hatte ihn stetig wachsen lassen und war letztlich so groß geworden in ihm, dass er seinen Träger buchstäblich wie eine alte Pelle in Stücke riss. Der Mann oder, was von ihm übrig war, passte in die mit Intarsien verzierte Holzschatulle, die er einmal für seine Lieblingskatze hatte anfertigen lassen.[26]

Als wollte der Tod sich an dem vormals Höhnenden und sich unsterblich Wähnenden für die dienen Hingabe, aber implizit den Spott rächen, fetzt er ihn in Stücke, „wie eine alte Pelle", er bereitet dem Sterbenden die zusätzliche Schmach der Verstümmelung, die in ihrer Groteske hinwiede-

24 Ebd., S. 70.
25 Vgl. Freud, S. 134ff. (wie Anm. 16).
26 Ebd., S. 71.

rum zum Lachen reizt. Der Mann zerfällt im Verwesungsprozess, die Würde und Pietät eines großen, glanzvollen Begräbnisses bleibt ihm versagt. Er, der seinen Lebensinhalt in den Bestattungen anderer fand, bleibt ohne Sarg, ohne Pomp, ohne Glorie einer *Schönen Leich`*. Die Erzählung ist in der feinen Ironie des Unziemlichen gewebt, was der Autorin folglich das Vergnügen erlaubt, auszusprechen, was als Tabu unziemlich wäre auszudrücken und sie gleichwohl unangreifbar macht, denn der elaborierte Stil verbietet jede derbe Direktheit, der sprachliche Duktus verschleiert das Entsetzliche und erlaubt eine quasi metaphysische Interpretation: *In media vitae sunt!*

Primärliteratur:

Puchianu, Carmen Elisabeth: *Der Begräbnisgänger. Geschichten*. Passau: Stutz 2007.
Puchianu, Carmen Elisabeth: *Verortete Zeiten. Gedichte*. Braşov: Aldus 2008.

Sekundärliteratur:

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Leipzig/Stuttgart: Reclam 1982
Berger, Peter L.: *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*. Berlin: De Gruyter 1998.
Bergson, Henri: *Das Lachen*. Jena: Diederichs 1921.
Bremmer, Jan und Roodenburg, Herman (Hg.): *Kulturgeschichte des Humors. Von der Antike bis heute*. Darmstadt: Primus 1999.
Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1905) S. 9-219. In: *Studienausgabe. Psychologische Schriften*. Band IV, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 1989.
Freud, Sigmund: Der Humor (1927) S. 275-282 In: *Studienausgabe. Psychologische Schriften*. Band IV, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch 1989.
Greiner, Bernhard: *Die Komödie. Eine theatralische Sendung: Grundlagen und Interpretationen*. Franck. Tübingen 1992.
Guthke, Karl S.: *Die moderne Tragikomödie. Theorie und Gestalt*. Göttingen: Vanderhoeck&Ruprecht 1968.
Schopenhauer, Arthur (1819/1980): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, Kap.8. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998. Zur Theorie des Lächerlichen, S. 121-135.

Titze, Michael und Eschenröder, Christof T.: *Therapeutischer Humor. Grundlagen und Anwendungen.* Fischer 2000³.

Carmen Elisabeth Puchianu
(Kronstadt)

„In meiner Komödie hat es am Ende vollkommen finster zu sein" Als Theatermacher(in) auf dem Weg vom literarischen zum Improvisationstheater

Abstract: *The following paper deals with the (post)modern concept of comedy and laughter as the result of incongruent analogies and associations of images, actions and scenic reproductions. Starting point is Thomas Bernhard's play Der Theatermacher. The central idea associated with comedy appears to be the concept of darkness as necessary ending for any comedy. The self sufficient actor Bruscon constructs and at the same time deconstructs his particular concept of some kind of "universal comedy" while waiting for his audience in a wholly non-theatrical location. Berhard's idea of all comedy ending in darkness is commented on and extended to other scenic representations staged by the author of the present article.*
Keywords*: Theatermacher, comedy, darkness, laughter, incongruence*

In meiner Komödie hat es
am Ende
vollkommen finster zu sein
auch das Notlich muß gelöscht sein[1].

Diese Aussage, die im Verlauf des Stückes wie ein Leitmotiv wiederholt wird, mag einen zunächst tautologisch anmuten: Endet nicht etwa jedes Theaterstück in vollkommener Finsternis? Zumindest in der herkömmlichen Auffassung über eine Theateraufführung erwartet der Zuschauer, dass auf der Bühne das Licht am Ende gelöscht, der Vorhang zugezogen, der Zuschauerraum aber erleuchtet wird zum Zeichen dafür, dass das Verhältnis zwischen Realität und Fiktion wieder hergestellt und im echten Wortsinn ins rechte Licht gerückt worden ist.

Was ist also dran an diesem Satz, den der Bernhardsche Theatermacher immer und immer wieder im Verlauf seines quasi Monologs wiederholt? Worin besteht seine theatralische Wirkung und worauf zielt damit der Autor ab?

1 Bernhard, Thomas: *Der Theatermacher*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 15.

Forderte der Theatermacher ein vollkommen finsteres Ende für eine Tragödie, würde einem der Satz keineswegs auffallen und sicher nichts Besonderes bewirken, da die Verbindung zwischen tragischen Handlungsabläufen und fatal sich verfinsternden Lösungen der Theaternormalität entspricht und dem zu Folge wenig dramatische Wirkung zeitigt. Hier aber wird von einer Komödie gesprochen. Noch dazu von einer „Schöpfungskomödie“[2] und einer „Weltkomödie“[3], einer absoluten Komödie, sozusagen von der Komödie aller Komödien:

> Die Idee war ja
> eine Komödie zu schreiben
> in der alle Komödien enthalten sind
> die jemals geschrieben worden sind
> Eine absurde Idee zweifellos.[4]

Der Theatermacher lässt sich in seiner Tirade über das eigene Komödienkonzept aus, indem er sich sowohl als Autor als auch als Akteur präsentiert. Für ihn besteht die Komödie in der bewussten Herausforderung des Lächerlichen.[5] Das Lächerliche offenbart sich dem Leser und/oder Zuschauer immer dort, wo Ungehöriges, Unpassendes, Unangemessenes inszeniert wird, wie im Folgenden gezeigt werden will.

Die totale Verfinsterung am Ende einer Komödie kann für das Durchschnittspublikum im Theater eine derartige Unangemessenheit bedeuten. Dazu trägt u. E. allein schon das wiederholte Sprechen darüber bei: Denn über eine (theatralische) Unangemessenheit zu sprechen, heißt noch lange nicht, diese auch wirklich in die Tat umzusetzen. Daher kann das Ankündigen des finstern Endes seiner Komödie Belustigung und nachsichtiges Lachen hervorrufen auf Grund der Tatsache, dass die Behauptung den Unglauben des Publikums erregt, also das Gegenteil von jener *suspension of disbelief*, der Aufhebung des Zweifels fiktiven Geschehens gegenüber, auf dem der gesamte Prozess von Textrezeption beruht und das Lesen von Literatur schlechthin ermöglicht.

---

2 Vgl. S. 19.
3 Vgl. S. 64.
4 S. 136.
5 Vgl. auch Eleonora Pascu: „Thomas Bernhards Theater des Scheiterns”. In: *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*. Temeswar: Excelsior, 2000, S. 24 ff.

Die Assoziation zwischen Komödie und Finsternis passt daher ganz einfach nicht in den Kopf des Zuschauers. Als Behauptung aus dem Mund des grantigen Theatermachers wirkt sie lächerlich. Man kann sich darüber amüsieren, man kann herzhaft darüber lachen, sich sogar zum Krüppel, bucklig oder tot lachen, ohne wirklich daran zu glauben, dass „der Höhepunkt meiner Komödie [...] die absolute Finsternis“[6] sei.

Schon der Anfang des Stückes konfrontiert den Zuschauer mit der absurden Situation einer theatralischen Unangemessenheit, die an Lächerlichkeit grenzt:

> Was hier
> in dieser muffigen Atmosphäre
> Als ob ich es geahnt hätte
> Staatsschauspieler
> Mein Gott
> nicht einmal zum Wasserlassen
> habe ich diese Art von Gasthäusern betreten
> und hier soll ich
> mein Rad der Geschichte spielen [...]
> Absolute Kulturlosigkeit
> trostlos
> [...]
> Meine Komödie in diesem Utzbach [7]

Alles ist für den Staatsschauspieler und Theatermacher Bruscon eine einzige Zumutung: Die Bühne, die bebilderten Wände, die heruntergekommene Kneipe, ganz zu schweigen vom Abort, der außerhalb des Hauses steht, die gesamte Gemeinde (Utzbach wie Butzbach), der Wochentag – Dienstag ist Blutwursttag -, einfach alles ist und bleibt unzumutbar und gegen den Theatermacher und dessen Komödienkonzept gerichtet, was nicht selten dazu führt, dass Bruscon selbst sich und sein Konzept *ad absurdum* führt und in Frage stellt. Womit der Mann immerhin jede Menge an Humor beweist.

---

6 Bernhard, S. 25.
7 S. 11-12.

Wenn wir ehrlich sind
ist das Theater an sich eine Absurdität
aber wenn wir erhlich sind
können wir kein Theater machen
weder können wir wenn wir ehrlich sind
ein Theaterstück schreiben
noch ein Theaterstück spielen
wenn wir ehrlich sind
können wir überhaupt nichts mehr tun
außer uns umbringen
da wir uns aber nicht umbringen [...]
versuchen wir es immer wieder mit dem Theater[...]
und ist alles auch das Absurdeste
und Verlogenste[8]

Man erinnert sich vielleicht an die Situation in Tiecks *Der gestiefelte Kater*, darin ein Teil der Agierenden auf der Bühne den Part des Publikums übernehmen. In Bernhards Stück ist das Publikum (noch) gar nicht vorhanden. Keine große Katastrophe, da in den Gedankengängen des Theatermachers das Publikum – wie die Frauen übrigens auch - keine große Rolle spielt. Es dient ihm lediglich als Maßstab des Erfolgs seiner vorangegangenen Gastauftritte bzw. richtet sich des Theatermachers ganze Verachtung darauf:

Auf die Irritation
kommt es an
wir sind nicht dazu da
den Leuten
eine Gefälligkeit zu erweisen
Das Theater
ist keine Gefälligkeitsanstalt[9]

Und wenn die Leute seine Komödie verstehen, hat der Theatermacher keine Lust mehr sie zu spielen.

8 Bernhard, S. 36-37.
9 Bernhard, S. 124.

Erst gegen Ende des Stückes tritt das Publikum in Erscheinung: Durch das Guckloch im Theatervorhang wird beobachtet, wie es sich allmählich im improvisierten Zuschauerraum einfindet.

> Der Saal füllt sich
> Zehnvorhalbacht
> Annähernd hundert Leute[10]

So wird das reale Publikum im realen Zuschauerraum mit der Unangemessenheit der eigenen figürlichen Abwesenheit konfrontiert. Wenn das nicht zum Lachen ist! Oder vielleicht doch nicht? In Bernhards Auffassung – und auch in unserer - ist das einfach lächerlich. Es kann nicht des Theatermachers Ernst sein, eine fassbare Entität wie das Publikum einfach wegzudenken, aufzuheben, zu ignorieren und am Ende noch in apokalyptische Finsternis hüllen zu wollen! Ein Theatergag also, der einen zum Lachen bringen muss. Allerdings mischen sich in diesem Moment Beklemmung und Unbehagen in das ursprünglich herzhafte Lachen der Zuschauer.

Als langjährige Theatermacherin – der Titel wurde mir von einem Redakteur der ADZ zugesprochen – fasse ich Bernhards *Theatermacher* als eine Absage an das literarische Theater mit seinem klassischen Regelkanon auf. Jede auch nur erdenkliche Vorstellung vom traditionellen Theaterspiel wird in diesem Stück in Frage gestellt und regelrecht eingerissen. Darin finde ich eine gute Bestätigung meiner Zuwendung zu Alternativformen szenischen Darstellens und Gestaltens.

Die erste größere Theaterproduktion, an die ich mich wagte, liegt genau 20 Jahre zurück: Es handelt sich um die Inszenierung von Kleists *Der zerbrochene Krug,* die in einer sehr guten Schülerbesetzung 1989 auf der Bühne der Kronstädter Redoute Premiere gemacht hatte. Darin kam das Prinzip des Lächerlichen in Folge einer ungehörigen Situation zur Geltung, ja sogar eine momentane Verfinsterung in der Szene nach Schreiber Lichts Abgang sorgte für zusätzliche Komik. Ansonsten hielt ich mich als Spielleiterin nicht zuletzt aus kulturideologischen Gründen an den Kanon des literarischen Theaters. Nicht anders geschehen auch in der 1991 in-

10 Bernhard, S. 159-160.

szenierten Komödie *Halb auf dem Baum* von Peter Ustinoff, ebenfalls in einer bemerkenswerten Schülerbesetzung. Der Wendepunkt meiner Theatertätigkeit erfolgte 1992.

Das Konzept des Improvisationstheaters mit Einbezug von Elementen des kabarettistischen, des Körper- und des Tanztheaters, sowie die Neigung zum parodistischen Bearbeiten von Situationen und Vorlagen in Form von Eigenproduktionen liegt seit geraumer Zeit meinen Bemühungen im Bereich des Schul- und Studententheaters zu Grunde.

Bei genauerem Hinsehen begleitet der Grundgedanke des Lächerlichen in Verbindung mit jenem der völligen Verfinsterung am Ende der Komödie in gewisser Weise beinahe jede der zustande gebrachten Inszenierungen. Im Folgenden einige Beispiele:

Die Szene von Ills Ermordung in *Der Besuch*. Frei nach Dürrenmatt[11] (1992 erstaufgeführt) spielt sich hinter den schwarzen Umhängen der Bürger einer fiktiven K-stadt und unter kurzem Ausblenden des Lichts ab; die Eröffnungsszene der Eigenproduktion *Offenbarungen*[12] (1993 erstaufgeführt) weist in ihrer Mitte eine dunkle Zäsur auf und endet ebenfalls in totaler Verfinsterung mit der Andeutung einer rückläufigen Bewegung des Geschehens (Regression); in den *Traumgesichten* [13](2006 erstaufgeführt) packt der mit Blindenbrille auftretende Regisseur am Ende die auf dem Boden kauernden und erstarrten Spieler in eine schwarze Folie, bevor die Bühne in völlige Finsternis getaucht wird, während der hysterische an sich selbst verzweifelnde Herr G. in *Warten auf G.* Improvisationen auf ein Thema von Samuel Beckett (2007 erstaufgeführt) am Ende zwar keine tatsächliche Verfinsterung verursacht, sich selbst aber ins finstere Abseits zerrt und die Spieler in schneller Rückwärtsbewegung die gesamte Spielhandlung in Sekunden durchlaufen, bis die Bühne vollkommen leer zurückbleibt, so dass jeder Zeit alles von vorne losgehen oder für immer in absoluter Finsternis versinken könnte.

---

11 Vgl. Puchianu, Carmen*: Das Schulspiel im Deutschunterricht und außerhalb des selben Kronstadt*: aldus 1997, S. 49 ff.

12 Vgl. Puchianu: S. 52 ff.

13 Es handelt sich dabei um eine erste Szenenkollage mit Studierenden der Germanistik, in der Manier des Improvisationstheaters inszeniert.

Unleugbar dem Bernhardschen *Theatermacher* entlehnt ist die Idee des Kontrastprogramms *Marmorkuchen zum Kaffee*[14] (2008 erstaufgeführt). Der Titel spielt auf eine vorläufig singuläre und noch unveröffentlichte Prosa an[15], die ich gern als „darstellende oder szenische Prosa" beschreibe. Im Text wird, ähnlich wie im *Theatermacher,* eine monologische Situation dargestellt. Allerdings handelt es sich darin um zwei weibliche Figuren, eine sprechende und eine schweigende. Der eigentliche Text kommt im szenischen Programm kaum zum Tragen. Außer den ersten und den letzten Sätzen wird daraus vor allem der Titel verwendet. Dafür wird in dem Programm die finale Verfinsterung der Komödie umgesetzt. Auch ins Weibliche verkehrt, lässt sich Bernhards großartiger Theatergag umsetzen, so dass Theatermacherin und Zuschauer gleichermaßen die theatralische Wirkung hautnah nachvollziehen können.

Schließlich wird in der *Nyktophobie, oder Mephistos später Gruß an Faust*[16], einem Ein-Mann-Improvisationsstück sehr frei nach Goethe und Büchner in eigener Dramaturgie, das Thema der Verfinsterung am Ende der Komödie auf das gesamte Stück übertragen. Darin mischt sich Beklemmung mit Belustigung, Unbehagen mit Vergnügen, Lachen mit Schwermut angesichts eines greisen, tattrigen, von Konstipation geplagten Faust und seiner manischen Angst vor der Dunkelheit. Faust selbst wird hier als lächerliche, unangemessene Figur dargestellt. Sein Streben nach dem Erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält", lässt sich aus der Sicht der heutigen Theatermacher auf den Traum vom späten Gruß des Lebemannes Mephisto reduzieren, oder besser: parodieren. Bestand hat nur noch der schwache Lichtschein, der am Ende aus der Klomuschel auf die Bühne dringt. Und das Lachen des Publikums. *Wenn* es lacht...

---

14 Es handelt sich um ein Kontrastprogramm, zusammengesetzt aus literarischen und musikalischen Parodien. Das Programm wurde von der Verfasserin zusammen mit den Musikern Inge Acker (Alt), Paul Cristian (Klavier) und Michael Acker (Kontrabass) so wie mit dem Laienspieler Robert Gabriel Elekes im Zeitraum 2008-2009 mehrfach aufgeführt.

15 Gemeint ist *Marmorkuchen zum Kaffee. Eine Karpat[ische Burl]eske in mehreren Abschnitten für Peppone*, die 2007 im Rahmen des VII. Kongresses der GGR in Temeswar sowie weiterer Lesungen von der Verfasserin öffentlich gelesen wurde.

16 Am 28.03.2009 in der Kronstädter Redoute uraufgeführt, mit Robert G. Elekes als Darsteller und der Verfasserin als Regisseuse.

Der Theatergag Bernhards dient in diesem Fall zur vollkommenen Demontage des kanonisierten Mythos: Er bestätigt gleichzeitig die von Bernhard und seinem Theatermacher postulierte These von der Austauschbarkeit von Komödie und Tragödie.

Am Ende bleibt einem nicht viel mehr zu sagen (oder zu zeigen) als vielleicht die Antwort auf die Frage „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie? [...] Die ganze Welt ist ein Zuchthaus. Und heute Abend, das sage ich Ihnen, wird in dem Theater da drüben, ob Sie es glauben oder nicht, eine Komödie gespielt. Tatsächlich eine Komödie."[17]

17 Bernhard: „Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?" In: *Prosa.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1970, S. 47-48.

Delia Cotârlea
(Kronstadt)

Der politische Witz der sozialistischen Gesellschaft

***Abstract**: The present article wishes to reveal the importance of political jokes during the communist period in Romania. The analysis focuses on various patterns of jokes during the dictatorship of Nicolae Ceauşescu. Main topics of the jokes were lack of freedom, lack of food, the tracing and observation by the Romanian Security Service, the stupidity and the lack of education of the dictatorial couple.*
The present analysis of various jokes wishes to emphasis the role of humor during Ceauşescu's totalitarian regime as an only means of escape by the way of mockery into a realm of inner freedom.
***Keywords**: political joke, humor, Ceauşescu, the role of political joke, inner freedom*

Wie und unter welchen Umständen kann das Lachen befreien? Zu dieser Frage gab der Schriftsteller Friedrich Georg Jünger eine überzeugende Erklärung:

> Der Unterliegende im komischen Konflikt erleidet einen Machtverlust. Man fürchtet den nicht mehr, über den man lacht. Die Wahrnehmung des komischen befreit von einem Druck.[1]

Denn Lachen bedeutet offensichtlich mehr als Spaß und Clownerie, Lachen und Freiheit haben einen wesentlichen Berührungspunkt.[2] Diese These der Befreiung durch Lachen könnten die vielen Witze, die im „Goldenen Zeitalter" des Kommunismus entstanden und mündlich verbreitet wurden, erklären. Denn der Kommunismus ist unter anderem eine Maschine zur antikommunistischen Witzproduktion gewesen. Der Witz verkörperte womöglich die Hoffnung auf ein normales Leben. Hätte man sich über die Verhältnisse nicht lustig gemacht, hätte man den Alltag kaum überleben können. Widerstand und Dissidenz, Solidarität und Aggression gegen das System, Ventil für angestaute Spannungen, Frustrationen und Unzufriedenheiten, das alles verkörperte der politische Witz im Kommunismus.

1 Jünger, Friedrich Georg: *Über das Komische.* Zürich 1948, S. 50.
2 Siehe Liebhardt, Hans: *Lachen als Erkenntnis.* In: NL 1/1969, S. 3-5, hier S. 5.

Unter Umständen sogar mehr – der politische Witz der damaligen Zeit könnte außerdem als Überlebensform durch Lachen, als eine Möglichkeit der Abschwächung des Bösen sowie der inneren Befreiung gedeutet werden. Fernerhin konnten Würde und Psyche durch verbotene Witze gesund erhalten werden. Zoe Petre behauptet, der politische Witz erscheine unter bestimmten Umständen und habe mehr Wirkung und Stärke, sollte er sich in Zeiten des Totalitarismus durchsetzen.[3] So begreife sich der politische Witz im einschlägigen Kontext als eine Reaktion der Unterdrückung. Stelian Tănase teilt Zoe Petres Meinung und leitete die Blütezeit des politischen Witzes von den verschärften Zensurmaßnahmen ab: Durch die sozialpolitische Verhärtung jener Jahre habe sich die Freiheit in die mündliche Kultur zurückgezogen und unter anderem auch die Form des Witzes angenommen.[4]

Der vorliegende Beitrag setzt sich als Ziel, einige Witze aus der Zeit vor 1989 vorzustellen, um aufzuzeigen, wie die kulturpolitischen Verhältnisse des diktatorischen Regimes kritisch im Scherz entlarvt wurden.

Im Vorfeld soll aber summarisch der Blick auf den Witz als Gattung gerichtet werden. Laut Wörterbuch ist dieser ein „geschickt, kunstvoll auf eine Überraschung hin formulierter Scherz, Spaß, der Fehler, Schwächen, Absonderlichkeiten von Menschen oder Sachverhalten anprangert, entlarvt, dem Gelächter preisgibt".[5]

Der Witz, so Killy, bedeutete ursprünglich Verstand, Klugheit, Geist. Während der Aufklärung wurde der Witz als die Fähigkeit betrachtet, Ähnlichkeiten zwischen den Dingen wahrzunehmen, und damit als Komplementärvermögen zum Scharfsinn, der die Unterschiede erkennt, verstanden. Der Witz war das Wesen der poetischen Begabung: Er ermöglichte überraschende Vergleiche und neue Metaphern, war Ausgangspunkt für Neuschöpfungen und innovative Assoziationen. Der Witz gehörte bis zur Romantik zum poetischen Genie. Jean Paul behauptete, der Witz überschreite das gewohnte Denken, er erlaube Einfälle durch Verknüpfung des anders Unerreichbaren und Mischung des Widersprüchlichen: Eine Quelle seiner Kreativität sei die Fähigkeit zu nicht re-

3 Siehe Ţone, Florentina: *Bancurile, noul folclor în perioada comunistă*. In: *Adevarul 5*. 03. 2009.
4 Ebd.
5 www.dwds.de.

gulierter Assoziation, die die Ordnungen der Vernunft unterläuft.[6] Friedrich Schlegel nannte ihn daher einen „Blitz aus der unbewussten Welt".[7]

Seit dem 19. Jahrhundert bezeichnete der Witz, im Anschluss an die Nebenbedeutung Scherz, in erster Linie eine spezifische folkloristische Sprachform des Komischen.

Wirkungsziel der einschlägigen Gattung, die zu den „einfachen Formen" der erzählenden Textsorten gehört, sind Überraschung und Gelächter. Die auf einer dualen Struktur begründeten sprachlichen Mittel des Witzes sind äußerst ökonomisch (bis zur Ellipse). Die Witzerzählung baut eine Erwartung auf, die in der Witzpointe plötzlich durchbrochen wird. Unter Nutzung der mehrfachen und kontextabhängigen Bedeutungen (Doppel-, Gegensinn) vollzieht die Pointe einen unvermuteten Bedeutungswechsel (Kontextsprung, Isotopienbruch).[8]

Jeder Witz versteht sich als eine Aggression gegen eine etablierte Ordnung. Daher die körperliche Reaktion; das Lachen ist ein Triumph des Leiblichen über die Sprache. So erklärt sich die Ventilfunktion des Witzes, er macht sich lächerlich über Gegebenheiten, die sozial und sprachlich tabuisiert sind, d. h. über Personen, Gruppen, Institutionen, Normen und Dogmen.

Der Witz kann verallgemeinernd auch als eine Kategorie des Komischen betrachtet werden, seine Ästhetik findet sich in dem Konflikt widersprüchlicher Prinzipien wieder. Der Konflikt muss zwischen „ungleichwertigen Prinzipien entstehen; er wird gelöst durch eine der unangemessenen Provokation angemessene Entgegnung, Reaktion, Replik des Überlegenen".[9]

Das Lachen erfolgt nach dem intellektuellen Erfassen der Ungleichheit in der Konfrontation.[10] Sollte der Witz als Kommunikation verstanden werden, so spielt der Rezipient ebenfalls eine bedeutende Rolle, denn bei ihm erfolgt das Lachen und er muss die Ambivalenz der Aussagen und der Aggression aufnehmen.

---

6 Sachlexikon: Witz, S. 2. Digitale Bibliothek Band 9: *Killy Literaturlexikon*, S. 25674 (vgl. Killy Bd. 14, S. 494).

7 Sachlexikon: Witz, S. 2. Digitale Bibliothek Band 9: *Killy Literaturlexikon*, S. 25674 (vgl. Killy Bd. 14, S. 494).

8 Sachlexikon: Witz, S. 2. Digitale Bibliothek Band 9: *Killy Literaturlexikon*, S. 25674 (vgl. Killy Bd. 14, S. 494).

9 Metzler *Literatur Lexikon*. Stuttgart 1990, S. 243.

10 Siehe ebd.

Fernerhin kann eine inhaltliche Unterteilung der Witze vorgenommen werden. Man spricht über gute, schlechte, alberne, faule, geistreiche, kindische, platte, plumpe, derbe, zweideutige, gemeine, geschmacklose, kräftige, pikante, obszöne, saftige, schmutzige, schlüpfrige, unanständige, zotige Witze; außerdem gibt es Witze über Handwerker, Ärzte, Bauern, Detektive, Soldaten, Schotten, Spießer, Männer, Frauen, Blondinen, über Dummheit und Liebe sowie Viagra-Witze und sogar versaute Witze. Zieht man das inhaltliche Raster heran, so lassen sich die politischen Witze ebenfalls dazuzählen.

Der politische Witz wird sowohl in seinem Inhalt als auch in seiner Struktur als eine Reaktion gegen jegliches System aufgefasst, er hat aber nicht die Kraft eines Manifestes. Er kann immerhin mit seiner Sprachökonomie das Böse aufdecken. Der politische Witz entlarvt die Absurdität und den Terror eines Systems, in unserem Fall des kommunistischen, so wird das Böse durch die Komik abgeschwächt, allerdings nicht vernichtet; es wird dennoch erfasst, was eine innere Befreiung bedeutete, denn man konnte sich im Witz über alle Formen der menschlichen Existenz im Kommunismus beklagen und lustig machen.[11]

Witze über den Kommunismus gab es schon seit den Zeiten Dr. Petru Grozas, es waren größtenteils Zăroni-Witze, über einen Bauer, der Minister in Grozas Regierung geworden war. Angeblich zirkulierten zu Dej' Zeiten weniger Witze als im „goldenen Zeitalter" Ceauşescus, weil die gesellschaftspolitische Lage elend war und man wenig über Dej zu spotten hatte. Wegen eines falschen Witzes konnte man auf der Baustelle des Donaukanals zur Zwangsarbeit landen. Dennoch ging in den 50er und 60er Jahren das Genre nicht unter.

Der politische Witz erreichte seinen Höhepunkt erst recht zu Ceauşescus Zeiten, der Witz wurde zu einem gesellschaftlichen Phänomen, alle nahmen an der Verbreitung teil. Die Schwerpunkte kreisten um Securisten, Propaganda, Partei, um den Lebensmittelladen und die Schlangen, um das Ehepaar Ceauşescu, um Elena Ceauşescu als höchste Vertreterin der rumänischen Wissenschaft mit ihren „*polimeri, poliperi*" und „*poliprun*ĭ", um die rumänische Landwirtschaft, das Sparen von Energie, die Rationalisierung von Lebensmitteln, um den Donau-Schwarzes-Meer-

11 Siehe Ţone, Florentina: *Bancurile, noul folclor în perioada comunistă*. In: *Adevarul 5*. 03. 2009.

Kanal, um die großen sozialistischen Errungenschaften, die Systematisierungspolitik[12] und um die Auslandsschulden.

Folgende politische Witze, die Spott und Kritik an der sozialistischen Gesellschaft und Ordnung ausübten, stammen zum Teil aus der KR 51/52 vom 19. Dezember 1991, die damals unter dem Sammeltitel „Remember" veröffentlicht wurden. Es ist einigermaßen überraschend, dass sich die KR für eine humoristische Rückblende bezüglich der kommunistischen Diktatur entschied, indem sozusagen auf einen Rückblick auf die jüngste Geschichte nach den Dezemberereignissen von 1989 verzichtet, wohl aber nach dieser kurzen sprachlichen Form des Komischen gegriffen wurde, um Erinnerungen an die ehemalige proklamierte sozialistische Gesellschaft wachzurufen.

Thematisch kreisten die Witze aus der KR um den rumänischen Staatssicherheitsdienst, um die Gerüchte über den möglichen Tod des Diktators, sprachen das Auswandern oder die Suche nach einem besseren Leben, die prekären Lebensbedingungen der sogenannten fortgeschrittenen sozialistischen Gesellschaft an. Wenden wir uns zunächst dem Themenschwerpunkt „Securitate" zu.

> Ein Schäßburger kommt zur Securitate. „Mein Papagei ist entflohen", meldet er. Der Securist sagt kurz angebunden: „Für so etwas haben wir keine Zeit, wir sind die politische Polizei!". „Eben deshalb komme ich zu Ihnen", erklärt der Papageifreund, „Ich will protokollieren lassen, dass ich die politischen Ansichten des Papageis nicht teile!"[13]

Die Aggression des Witzes richtet sich gegen die politische Verfolgung durch die Securitate. Die mehrfache, kontextabhängige Bedeutung bezog sich auf die Tatsache, dass die politische Polizei Leute verfolgte und das Gesellschaftsleben streng überwacht war. Der unvermutete semantische Richtungswechsel erfolgt durch die Pointe – der Papagei, als Symbol für die unüberlegte Übernahme und Wiedergabe von Wörtern, habe angeblich politische Einstellungen gegen das Regime, er habe möglicherweise diese Ausdrücke vom Besitzer übernommen, der sich nun aus Angst vor den Maßnahmen von seinem Vogel distanzieren möchte.
Um die Securitate und ihre Verfolgung geht es ebenso im nächsten Witz.

---

12 Bezog sich auf das Abreißen von ganzen Stadtvierteln, damit Grundstücke für die Landwirtschaft entstehen konnten.
13 KR 51/52/1991, S. 3.

> Zwei Stecknadeln gehen in der Kronstädter Purzengasse spazieren. Sie wandern von Schaufenster zu Schaufenster. Da meint die eine: „Es gibt wirklich nichts Gescheites zu kaufen." Darauf flüstert die andere: „Vorsicht, hinter uns geht eine Sicherheitsnadel".[14]

Dass die Lebensbedingungen schwierig waren, wurde in dem Witz direkt angesprochen. Im öffentlichen Leben waren Lebensmittelmangel, Kälte in den Wohnungen, tägliche Stromausfälle Tabuthemen, sie wurden offiziell nur im Rahmen der so genannten Sparpolitik des sozialistischen Staates angesprochen und waren nach propagandistischen Argumenten nur befristete Maßnahmen bis zur Bezahlung der Auslandsschulden Rumäniens. Dass innerhalb der Bevölkerung die Unzufriedenheit stieg, war eine Tatsache, es wurde darüber allerdings nur in engeren Kreisen diskutiert. Die Stecknadel verkörperte den Durchschnittsmenschen, der sich über die schweren Lebensverhältnisse, wenn auch nur im Flüsterton, beschwerte. Die Sicherheitsnadel stand für den Securitate-Offizier, der den sozialistischen Alltag überwachte. Die Pointe war, dass eine Sicherheitsnadel in ihrer Funktion zuverlässiger als eine normale Nadel sein sollte, der Witz wollte aber genau auf das Gegenteil hinaus, indem das Wortspiel auf „Sicherheit" fußte und sich dadurch auf die strenge Kontrolle durch die Securitate bezog.

> Der Käufer verlangt Butter im Laden.
> „Wir haben keine Butter."
> „Dann geben Sie mir ein Stück Margarine."
> „Wir haben keine Margarine."
> Dann bitte eine Flasche Speiseöl."
> „Öl haben wir auch nicht."
> „Dann geben Sie mir bitte ein Gewehr."
> „Warum denn ein Gewehr?"
> „Damit ich die Errungenschaften unseres sozialistischen Staates verteidigen kann."[15]

Bitter möchte der Bürger die so genannten „Errungenschaften" der damaligen Gesellschaft verteidigen – es gab eigentlich nichts mehr zu verteidigen.

---

14 KR 51/52/1991, S. 3.
15 KR 51/52/1991, S. 3.

Der thematische Schwerpunkt „Lebensmittelmangel" erwies sich in den 80er Jahren besonders produktiv. Aus einer nach 1990 veröffentlichten Anthologie stammen folgende Anekdoten.

> Ein Mann und seine Frau betreten in einen Laden.
> „Haben Sie Zucker?"
> „Ja, aus der Tschechoslovakei."
> „Haben Sie Fleisch?"
> „Ja, aus China."
> „Haben Sie kein Rindfleisch?"
> „Doch, Kalb aus Frankreich."
> „Und Hähnchen?"
> „Soviel sie möchten, aus Belgien und Amerika!"
> „Komm', Weib, wir sind in einen Shop[16] geraten!".
> Und die beiden verließen den Laden.[17] (Mai 1981).

Zusammengefasst wurde die kritische Lage des Lebensmittelmangels in einem sogenannten Gipfel-Witz:

> Der Gipfel des heutigen Mutes – jemanden zum Essen einladen.
> Der Gipfel der Taktlosigkeit – dass die Person die Einladung tatsächlich annahm.[18] (März 1982)

Die wirtschaftliche und soziale Lage Rumäniens während der kommunistischen Diktatur wurde vom Schriftsteller Dan Lungu in seinem Roman *Sunt o babă comunistă* pointiert formuliert. Auf die Frage, welches die sieben Wunder des Kommunismus seien, kam folgende Antwort:

> Das erste Wunder: in Rumänien haben alle eine Arbeitsstelle. Das Zweite: Obwohl alle eine Arbeit haben, arbeitet keiner. Das Dritte: Obwohl keiner arbeitet, wird die Planung über 100% erreicht. Das Vierte: Obwohl die Planung über 100% erreicht wird, sind die Läden leer. Das Fünfte: Obwohl die Läden leer sind, haben alle zu essen. Das

16 Laden hauptsächlich für Touristen, in dem man mit fremder Währung die Ware kaufte. Prinzipiell war die Ware aus dem Shop den Rumänen nicht zugänglich, Lebensmittel, Zigaretten und Alkohol wurden aber oft hinausgeschmuggelt.

17 Popescu, Mircea: *Bancuri, anecdote, expresii hazlii. Interzise ieri – inedite azi.* Bucuresti: Vestala 1996.

18 Popescu, Mircea: *Bancuri, anecdote, expresii hazlii. Interzise ieri – inedite azi.* Bucuresti: Vestala 1996.

> Sechste: Obwohl alle zu essen haben, ist keiner zufrieden. Das Siebte: Obwohl alle unzufrieden sind, klatschen sie trotzdem![19]

Über die undemokratischen Verhältnisse im kommunistischen Rumänien, wie zum Beispiel die Schauprozesse, entstanden ebenso Witze.

> Eine Gemeinschaftszelle in einem Zuchthaus ist neu belegt worden. Die Neuankömmlinge betrachten sich kritisch. Schließlich fragt der erste den zweiten Insassen: „Was hast du gemacht?" – „Ich war für den Genossen Popow. Und du?" fragt der Zweite zurück. – „Ich war gegen den Genossen Popow". Da wenden sich beide an den dritten Häftling – „Ich bin der Genosse Popow."[20]

Der Witz entlarvte die politische Wirklichkeit im kommunistischen Rumänien – der Kommunismus hatte sich zu einer Diktatur entwickelt, die nichts mehr mit linken Überzeugungen gemeinsam hatte. Die Absurdität und Ungerechtigkeit des Systems wurden offenbart, es machte keinen Unterschied ob man „dafür" oder „dagegen" war. Wollte man jemanden loswerden, war das möglich durch Seitenintrigen und Lügen. Die Aggression des Witzes richtete sich gegen die damalige Realität – Genosse Popow, das Objekt der Anklage selbst, saß ebenfalls im Knast.

Die Heuchelei des kommunistischen Regimes war nicht selten Stoff für Spott und Witz. Die linken Ideale wurden durch das System pervertiert und nur noch propagandistisch verbreitet.

> „Wie hießen die ersten Kommunisten?"
> „Adam und Eva."
> „Wieso?"
> „Nun: Sie hatten keine Kleider. Sie hatten keine Wohnung, wenig zu essen und bildeten sich dennoch ein, sie lebten im Paradies."[21]

Die kontextabhängige Bedeutung bezog sich auf die Wirklichkeit des sozialistischen Alltags: Es gab wenig Privatbesitz, die Not innerhalb der Gesellschaft war groß. Der Vergleich zwischen der kommunistischen Lebensweise und des paradiesischen Gartens, in dem Adam und Eva lebten, machte die Pointe aus. Die Absurdität des Vergleichs fungierte gleichzei-

19 Lungu, Dan: *Sunt o babă comunistă*. Iaşi 2007, S. 103.
20 *KR* 51/52/1991, S. 3.
21 *KR* 51/52/1991, S. 3.

tig als Aggression des Witzes gegen die damaligen Zustände und rief Lachen hervor.

Um die Dogmen verschiedener Systeme kreiste folgender Witz:

> Die Franzosen haben den utopischen, die Deutschen den dialektischen Sozialismus erfunden. Wir bauen den diätetischen Sozialismus auf. (März 1982).[22]

Die Aggression der Aussage richtete sich gegen die Tatsache, dass das kommunistische Regime in Rumänien jedes Prinzip der Linken längst aufgegeben hatte.

Das höchste Ziel der politischen Witze jener Zeiten blieb aber das Ehepaar Ceauşescu. Thematisch kreisten diese einerseits um Gerüchte bezüglich möglicher Krankheiten des Diktators Ceauşescu oder sogar um dessen Tod, andererseits machten sie sich lustig über die Unkultur und Inkompetenz des Ehepaars. Man hörte in den damaligen Zeiten täglich Gerüchte über die alten und neuen Krankheiten des Diktators.

> „Auch ihnen glaubte niemand. Dennoch flüsterten alle in ein nächstes Ohr. [...] Lungenkrebs, Rachenkrebs, flüsterten wir, Darmkrebs, Gehirnschwund, Lähmung, Blutkrebs."[23]

In den Witzen fand das desolate Thema der Krankheiten und des Todes eine heitere Verarbeitung.

> Stimmt es, dass man an Kehlkopfkrebs sterben kann?
> Antwort: Ja, aber er hat leider keinen.[24]

Vergeblich hoffte man auf eine Krankheit, die den Diktator hätte umlegen können, denn die Wirklichkeit widerlegte alle Gerüchte. Hinsichtlich eines möglichen Todes von Ceauşescu war der Witz bei Weitem produktiver.

> In einer Ausstellung betrachten die Besucher kritisch eine Bronzebüste Ceauşescus. „Was halten Sie davon?", fragt der eine. „Nun, sie hat zwei

22 Popescu, Mircea: *Bancuri, anecdote, expresii hazlii*, S. 164.
23 Müller, Herta: *Herztier*. Frankfurt 2007, S. 69.
24 *KR* 51/52/1991, S. 3.

große Fehler. Zunächst fehlt die Inschrift: Ruhe in Frieden". „Aber Genosse Ceauşescu ist doch gar nicht tot." „Stimmt, das ist der zweite Fehler."[25]

Der Witz bot eine nicht regulierte Assoziation, die die damaligen Ordnungen unterlief. Mit extremer Sprachökonomie wurde eine Erwartung um mögliche Fehler der Bronzebüste des Diktators aufgebaut und zugleich eine Dualität geschaffen, die ohne den Kontext nicht disambiguiert werden konnte: Die Büste des Diktators durfte keinesfalls durch Fehler karikiert werden. Im Folgenden trat der unvermutete Bedeutungswechsel ein – die Inschrift „Ruhe in Frieden", die üblicherweise auf Grabsteinen steht. Dieser erste Kontextsprung erfuhr eine weitere Steigerung – der Genosse war ja gar nicht tot, daraufhin folgte der zweite Isotopienbruch – darin bestand der eigentliche Fehler der ganzen Situation. Dieselbe Struktur wird auch im folgenden Witz offenkundig.

„Was gibt's Neues?"
„Vor allem zwei Neuigkeiten. Eine Gute und eine Schlechte!"
„Nun?"
„Die gute Nachricht: den Ceauşescu hat leider den Schlag getroffen!"
„Und die Schlechte?"
„Es stimmt leider nicht!"[26]

Die gute Nachricht wurde von der schlechten annulliert, das machte zugleich den Kontextsprung aus – man erhoffte sich den Tod des Diktators, blickte dann zurück auf die Wirklichkeit und schlug die Hypothese mit Nüchternheit in den Wind.
Witze über den Tod von Ceauşescu wurden auch mit internationaler Belegschaft variiert.

Nach einer internationalen Konferenz fliegen Breschnew, Honecker und Schiwkow gemeinsam in einem Flugzeug heimwärts. Das Flugzeug stürzt ab, und alle kommen dabei ums Leben. In welchem Land herrscht darüber die größte Trauer?
„In Rumänien, weil Ceauşescu nicht an Bord war."[27]

25 Ebd.
26 KR 51/52/1991, S. 3.
27 Ebd.

Der Tod anderer Diktatoren wurde in Verbindung mit Ceauşescus Tod gebracht. Die unangemessene Provokation dieses Witzes nahm Bezug auf die Trauer der rumänischen Bevölkerung, die sich in eigentlich in der angeführten Situation für die benachbarten Länder hätte freuen müssen.
Nicht nur der Tod des Diktators war erwünscht, auch seiner Ehefrau war man nicht gerade gutgesinnt:

> Ein Journalist fragt die Akademikerin: ‚Warum halten Sie die Hände im Schoß?', ‚So entspanne ich mich nach wissenschaftlichen Tätigkeiten', ‚Es wäre besser, wenn Sie die Hände über ihre Brust kreuzten, damit sich auch das Volk entspannen kann'.[28]

Werfen wir aber auch einen Blick auf die Witze, die die Unkultur und Inkompetenz der Ceauşescus zu ihrem Thema machten.

> „Im Falle der beiden war die Entstehung von Witzen durch das authentisch Peinliche ihrer Existenz leicht gemacht"[29],

meinte der Ethnologe Anghelescu Şerban. Sicherlich genoss es die Bevölkerung, sich mit Recht dem Ehepaar Ceauşescu überlegen zu fühlen.[30]

> Ceauşescu und Elena befanden sich auf einem Schiff im Donau-Delta. Die Genossin sieht einige weiße, große Vögel. ‚Oh, wie schön diese Vögel sind ... Was sind sie?' Der Matrose antwortet: ‚Genossin, das sind Pelikane.', ‚Sehr schön. Ich möchte auch einen Pelikanenpelz.', worauf der Genosse antwortet: ‚Schweig, du blöde Gans, weißt du nicht, dass man daraus nur Füller machen?'[31]

Der Witz ist eine offenkundige Aggression gegen die Dummheit des Ehepaares – das Peinliche ist, dass Elena Ceauşescu, die von der Propaganda zur größten und meist geschätzten Wissenschaftlerin des Landes erkoren worden war, nun Federn von Pelz nicht unterscheiden konnte. Der Witz wollte gleichwohl die Dummheit von Nicolae Ceauşescu aufzeigen, der sich als den Gescheiten aufspielte, sich aber genauso dumm,

---

28 Siehe *Adevarul* 05. 03. 2009, S. 16-17.
29 Anghelescu, Şerban. Zit. nach *Adevarul* 05. 03. 2009.
30 Anghelescu, Şerban. Zit. nach *Adevarul* 05. 03. 2009.
31 Im Rumänischen: ‚Taci, tu proasto, nu ştii că din ăştia nu se face decât stilouri?'

wie seine Frau erwies – indem er sie grob zurechtwies, unterlief ihm ein gravierender Kongruenzfehler.

Andere Witze spotteten über Ceauşescus Ausbildung. Jedermann wusste, dass Ceauşescu ausgebildeter Schuster war und sein politischer Werdegang von Dej unterstützt worden war, so dass Ceauşescu nach Dejs Tod das Amt des Präsidenten der Sozialistischen Republik Rumänien übernehmen konnte. Die schlechte Ausbildung war ein guter Grund, über den man sich lustig machen konnte.

> Die Frau des französischen Präsidenten d'Estaigne ist zu Besuch in Rumänien und ist von Elena Ceauşescus Schuhen begeistert. ‚Oh, wie elegant, wie edel', ‚Es freut mich, dass sie Ihnen gefallen!', ‚Sie gefallen mir so sehr, dass ich mir auch ein Paar wünsche!', ‚Schade, aber das geht leider nicht!', Wieso denn?', Dieses Paar ist ein Einzelstück. Es ist die Diplomarbeit meines Mannes.'[32]

Die Tatsache, dass ein Schuster Präsident geworden war, war zugleich grotesk und peinlich. Die Szene sollte die ungebildete Existenz des Ehepaars offenbaren – die Pointe sollte die Unkultur hervorheben. Das einfache, wenn auch meisterhafte Handwerk des Schusters, wurde mit der Abschlussarbeit an einer Universität gleichgestellt, was selbstverständlich den Kontextbruch ergab, denn Schuhe waren und sind keine Diplomarbeit.

Das Netzwerk des Witzes hatte sich so weit entwickelt, dass Witze über das Witze-Erzählen in der Diktatur entstanden:

> Stimmt es, dass Ceauşescu die Witze sammelt, die über ihn erzählt werden?
> Antwort: Jawohl! Auch die Leute, die sie verbreiten.[33]

Die Stärke der politischen Witze hat nach der Wende 1989 nachgelassen. Die Ironie und Satire der heutigen Texte sind bei Weitem nicht mehr so wirkungsvoll wie unter der Diktatur. Man benötigt keine Flüsterwitze mehr, da nun Meinungs- und Schreibfreiheit herrscht. Bei der Rückkehr der Freiheit in die Gesellschaft hat der politische Witz seine Würze eingebüßt.

---

32 Siehe *Adevărul* 05. 03. 2009.
33 *KR* 51/52/1991, S. 3.

Statt eines Fazit:

Wenn die Dinge schlecht gehen, machen die Russen eine Revolution, die Polen organisieren einen Streik und die Rumänen machen Witze.[34] (Dezember 1981)

Bibliografie:

Killy, Walther (Hg.): *Literaturlexikon*. Berlin 2000. Digitale Bibliothek Bd. 9.
Liebhadt, Hans: *Lachen als Erkenntnis*. In: NL 1/1969, S. 3-5.
Lungu, Dan: *Sunt o babă comunistă*. Iaşi 2007.
Popescu, Mircea: *Bancuri, anecdote, expresii hazlii. Interzise ieri – inedite azi*. Bucureşti 1996.
Remember. In: *KR* 51/52/1991, S. 3.
Schweikle, Günther, Schweikle, Irmgard (Hg.): *Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen*. Stuttgart 1990.
Ţone, Florentina: *Bancurile, noul folclor în perioada comunistă. In: Adevărul/* 05. 03. 2009, S. 16-17.

34 Popescu, Mircea: *Bancuri, anecdote, expresii hazlii*, S. 157.

Ioana Diaconu
(Kronstadt)

Ironische Selbstdarstellungen bei Günter Grass

Abstract: *Günter Grass is considered not only a remarkable writer, but also an artist with multiple talents, who combines all his skills in depicting the world and himself with humour, irony and sarcasm.*
Starting from Otto Julius Bierbaum's definition of humour and from Julius Gay's considerations on humour as an instrument of psychological self – analysis, the present paper examines, on the one hand, the influence of Grass' literature on his drawings and that of his drawings and sculptures on his literary works, and on the other hand, the way in which these two arts express related themes by different means, sharing however the same ironic approach. Ultimately the author, who also appears as a character in some of his novels, draws ironic sketches of himself, the way he does of other subjects.
Keywords: *Günter Grass, drawings, humour, sarcasm, selfrepresentation*

1. Humor und Selbstironie

Ich möchte in meinen Betrachtungen von Otto Julius Bierbaums Definition des Humors ausgehen: „Humor ist, wenn man trotzdem lacht", die darauf hinweist, dass die Wurzel des Humors in einer gegenteiligen Erfahrung steckt, und dass er aus widrigen Situationen erwächst, die zuerst unlustvolle Gefühle erwecken. Psychoanalytiker sehen im Hintergrund des Humors die menschlichen Leidensmöglichkeiten. Freuds Biograph, Peter Gay sieht im Humor eine Art psychische Arbeit, die sich auf das eigene Seelenleben beziehen kann, auf den Anderen und schließlich auf die Welt und auf das Leben.[1]

Wenn sich diese Art von psychischer Arbeit auf das eigene Seelenleben bezieht, bildet sie eine Voraussetzung für die Selbstironie. Eine andere Voraussetzung für Selbstironie, dafür, sich über sich selbst lustig machen zu können, ist die Selbstsicherheit. Wer sich mit Selbstironie betrachtet, teilt mit: „Ich bin mir bewusst meiner Größe, meiner Kleinheit, das heißt, meiner Grenzen, meiner (Selbst)Definition, meiner Identität.

1 vgl. Gay, Peter: Einleitung zu Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor.* Frankfurt: Fischer 1992, S. 21.

Das spricht für Vertrauen in die Stärke der eigenen Position und zu gleicher Zeit das Wissen um die eigene Schwäche."[2]

Der Künstler Günter Grass bringt in sein Schaffen beide Voraussetzungen mit: leidvolle persönliche und gesellschaftliche Erfahrungen und ein hohes Maß an Selbstsicherheit. In seiner Nobelpreisrede sagt Grass über sich selbst und über seine Helden:

> Ich komme, wie Sie lesend erfahren haben, aus der maurisch-spanischen Schule des pikaresken Romans. In ihr ist der Kampf gegen Windmühlenflügel ein durch Jahrhunderte hindurch übertragbares Modell geblieben. Also lebt der Pikaro von der Komik des Scheiterns. Sein Witz pinkelt an die Säulen der Macht, sägt an deren Gestühl, weiß aber zugleich, dass er weder den Tempel zum Einsturz noch den Thron zum Kippen bringen wird. Nur sieht das Erhabene, sobald mein Pikaro vorbeigeschlendert ist, ziemlich schäbig aus, und der Thron wackelt ein wenig. Sein Humor ist der Verzweiflung abgewonnen. Während sich in Bayreuth die „Götterdämmerung" vor hochkarätigem Publikum in die Länge zieht, hört man ihn kichern, denn in seinem Theater laufen Komödie und Tragödie Hand in Hand. Er verspottet die schicksalhaft deherschreitenden Sieger und bringt sie ins stolpern. Zwar macht sein Scheitern uns lachen, doch ist das von ihm ausgelöste Gelächter von sperriger Qualität: Es bleibt im Hals stecken; selbst seine witzigst zugespitzten Zynismen sind von tragischem Zuschnitt. Zudem ist der (….) ein Formalist, ja Manierist erster Güte. Er hält das Fernglas verkehrt herum. Die Zeit rangiert bei ihm auf einem Verschiebebahnhof. Allerorts stellt er Spiegel auf. Nie weiß man, wessen Bauchredner er jetzt ist.[3]

Der so seine Helden beschreibende Schriftsteller ist ein mehrfach begabter Künstler, der außer Romanen auch Kurzgeschichten, Essays, Gedichte und Theaterstücke geschrieben hat, und parallel zu seinem schriftstellerischen Schaffen zahlreiche Graphiken und Skulpturen gefertigt hat.

---

2 Auchter, Thomas: *Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe*. In Mauser Wolfram, Pfeiffer Jochim (Hg) *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche*, Band 25, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006, S. 33.

3 Grass, Günter: *Fortsetzung folgt*… In: *Steine wälzen* Göttingen: Steidl Verlag 2007, S. 73.

2. Zur Mehrfachbegabung von Günter Grass

Die Mehrfachbegabung von Günter Grass führt zu einer gegenseitigen Bedingtheit der künstlerischen Formen, die auch im Falle der Entstehung der literarischen Werke entscheidend ist. Für Grass ist die Kunstausübung etwas Handwerkliches, er versteht sich als „*Handwerker*". Sein Beruf ist es, „Bilder" zu schaffen. Sein künstlerisches Schaffen ist eigentlich das Ergebnis der engen Wechselwirkung vielseitiger künstlerischer Ausdrucksmittel.

> Da ich nie unter meinem Doppelberuf gelitten habe, auch, trotz vieler Aufforderungen, nicht bereit gewesen bin, den einen oder den anderen Beruf aufzugeben, zeichne und schreibe ich alternierend; einzig das Gedichteschreiben und das Zeichnen bildhaft – gegenständlicher Wirklichkeit schließen einander nicht aus, sind vielmehr gleichzeitig möglich und notwendig.[4]

In mehreren Aufsätzen erklärt Grass, wie ihn das Konzentrieren auf einen Gegenstand, den er zeichnen will, und die Zeichnung oder Graphik, die daraus entsteht, sich mit Wörtern ergänzen, und wie das dann zu einem Prosawerk führt. Der Künstler macht zuerst Notizen und Entwürfe, zeichnet seine visuellen Wahrnehmungen und Erlebnisse, die sich in ersten Bildern fixieren. Häufig werden die Bilder dann anschließend im Medium der Sprache weiter ausgeführt. Den Prozess gibt es aber auch umgekehrt, und zwar Wörter, Texte führen zu Bildern. Zeichnen und Schreiben stehen in einem ständigen Dialog, aber die so entstandenen Bilder und Texte verlieren nicht ihre eigene Autonomie.

3. Die Wechselwirkung zwischen Text und Bild

Formal kann man, was bei Grass den Zusammenhang zwischen Text und Bild betrifft, sein Werk zwei großen Feldern zuordnen. Einerseits sind es die großen Buchprojekte wie *Die Vorzüge der Windhühner, Gleisdreieck, Zunge Zeigen, Totes Holz, Fundsachen für Nichtleser, Mein Jahrhundert*, in denen in einem Band graphische Bilder und Literatur vereinigt werden, anderer-

4 Grass, Günter: *Bilder können die Welt nicht verbessern*. In: *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. Göttingen: Steidl Verlag 1997, S. 99.

seits sind es Motive, die Grass sowohl in seinen Texten als auch in seinen Bildern behandelt. Dazu gehören die Zeichnungen, die während der Arbeit an seinen Romanen entstanden sind. Dabei begreift sich Grass nicht als Illustrator.

Die Wechselwirkung zwischen Bild und Schrift beschreibt er unter anderem im Essay *Bin ich Zeichner oder Schreiber.*
Für Grass besteht der Zusammenhang zwischen Gedicht und Zeichnung darin, dass beide Ausdrucksformen sehr viel mit Weglassen und mit der Konzentration auf das Wichtigste zu tun haben.

Gedichte haben während der Arbeit an Romanen eine ähnliche Rolle wie Zeichnungen. Damit hat er in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* angefangen. Gedicht und Zeichnung greifen ineinander, ergänzen sich, und es gibt keine feststehende Regel, ob der Entstehungsprozess mit einem graphischen Einfall oder mit einem Vers beginnt.

> Manchmal ist es eine Bleistiftzeichnung, aus der heraus sich die ersten Zeilen für ein Gedicht, einen ersten Vers entwickeln, oder umgekehrt, in einen Gedichtentwurf hinein entsteht die Zeichnung. Oft aber entstehen sie gleichzeitig. Es fängt zeichnerisch an, dann kommt der Text, und dann setzt sich die Zeichnung an einigen Stellen wieder fort. Es wird auf jeden Fall zu einem graphischen Blatt.[5]

Es gibt viele Mappen mit graphischen Blättern, und es gibt graphische Darstellungen und Skulpturen zu allen Themen, die Grass in seinen literarischen Werken behandelt, manche gehören zu den Vorbereitungsphasen dieser Werke, andere haben sich nach der Niederschrift der Romane entwickelt. Sie stellen eigentlich Grenzübergänge zwischen Sprache und Zeichnung dar, sind ein Wechselspiel zwischen Text und Bild.

Den Einfluss des Zusammenspiels von Gedichten und Graphiken auf die Entstehung seiner Romane veranschaulicht Grass mit seiner Arbeit an den Romanen *Der Butt, Die Rättin* und zum Teil *Ein weites Feld.*

5 Grass, Günter: *Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben.* In: *Der Autor als fragwürdige Zeuge* Göttingen: Steidl Verlag 1997, S. 294.

4. Graphische Blätter

Einige vorgegriffene Motive, die im Roman *Der Butt* auftreten, finden wir im Band *Liebe geprüft – 7 Radierungen und Gedichte*, wo die Graphik und die Gedichte motivisch verbunden sind. Den Radierungen *Kein Apfel, Fruchtbarer Pilz, Liebe Geprüft, Ohr im Wind, Kippen und Krabben, Szenisches Madrigal, Mit Brille neuerdings,* entsprechen die Gedichte: *Kein Apfel*, *Zum Fürchten, Liebe geprüft, Dein Ohr, Wie ohne Vernunft, Szenisches Madrigal* und *Doch aber*.

Die Radierung *Mit Brille neuerdings* und das Gedicht *Doch aber*, sind Beispiele für Selbstbildnis und Selbstgeständnis des Künstlers „die eigenen brüchigen Nähte / sind mir jetzt näher / neu und entsetzt / sehe ich…“[6].

Das in diesen Zeilen ausgedrückte Bild – vorher nicht bemerkte Imperfektionen (mehr Pickel), die plötzlich vom Brillenträger wahrgenommen werden, ist in der Radierung durch zerkratzte Oberflächen der Brillengläser dargestellt. Die gekratzte Brille und ihr Schatten sind die einzigen Elemente in der Graphik und erinnern an später erschienene Radierung *Arbeit geteilt* auch auf ein Selbstbildnis des Künstlers.

5. Mit Sophie in die Pilze gegangen

Einige Skizzen, Graphiken und Gedichte, die einen Teil der im *Butt* behandelten Themen anschneiden, finden im Erstdruck 1976 (7) als unbetitelte Kunstmappe noch vor dem Roman den Weg in die Öffentlichkeit und wurden unter dem Titel *Mit Sophie in die Pilze gegangen*[7] herausgegeben.

In der Kunstmappe sind alle zentrale Themen aus dem Roman behandelt: Essen, Sexualität, Märchen, Phantasie, Geschlechterrollen, männliche Politik, Geschichte, die meisten von ihnen beschäftigen ihn auch aus sehr persönlichen Gründen.

Das graphische Hauptmotiv ist der Pilz, den schon im *Tagebuch einer Schnecke* der Pilzsammler Angst sachkundig beschreibt, und Grass über lange Zeit hinweg beschäftigt. Es sind neun Gedichte, von denen sechs ihren Platz als feste Bestandteile im Roman einnehmen.

---

6 vgl. Timm, Werner: *Günter Grass, Grafik und Plastik, Regensburg*. Grünstadt: Garamont Verlag, 1987.

7 Grass, Günter: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999 (Göttingen: Steidl Verlag, 1992, Erstdruck als Mappe, Milano, 1976).

Im Gedicht *Federn blasen* hält der Dichter den Moment von Willi Brandts Rücktritt vom Kanzleramt fest. Federn, also Träume des lyrischen Ich, identifiziert auf dem graphischen Blatt mit dem Autor, sind nun vorbei. Die Welt, in die sich das „Ich" zurückziehen will, ist die (heile) die Welt die Kunst.
Fast dieselbe Zeichnung verwendet der Autor im Manuskript des Gedichtes *Wie ich mich sehe,* veröffentlicht in *Ach Butt, dein Märchen geht böse aus,* aber anstelle des Pilzes liegt neben Grass´ Figur die Brille. Gemeinsam haben die beiden Gedichte das Motiv des Feder-Blasens als Zeichen einer Zeit der Entspannung und Kreativität, die im Gegensatz zur Macht der Politik und zu äußeren Zwängen steht, denen sich der Dichter widersetzt. Dass sich der Dichter „spiegelverkehrt und deutlicher schief"[8] sieht, lässt auch an die Beschreibung des pikaresken Helden von Grass denken. Dieses Mal stellt der Schelm den Spiegel nicht vor den Augen der Welt auf, sondern für sich selbst.

Auf dem graphischen Blatt mit dem Gedicht *Arbeit geteilt* macht Grass auf sich selbst eine ironische Anspielung, indem er durch einen mit Kippen gefüllten Aschenbecher auf den Kettenraucher Grass hinweist. Das Kippenmotiv wiederholt sich auch in der zweiten Variante. In dieser Darstellung fließt der Text chaotisch, unterschiedlich groß geschrieben und manchmal vollkommen unleserlich, gemischt mit zahllosen Zigarettenkippen, die aus nach unten gedrehten Pilzen fallen, drei kleineren und einem größeren, die Sexualorgane suggerieren.

Das Thema dieses graphischen Blattes wurde zum Auslöser des im *Tagebuch einer Schnecke* angekündigten *erzählenden Kochbuchs*: Gemeint sind die Emanzipationsbemühungen der neuen Lebenspartnerin von Grass, mit der er sich in Welwersfleth während ihrer Schwangerschaft mit der gemeinsamen Tochter zurückgezogen hatte.

Weitere bedeutende Themen des geplanten Romans erscheinen in dieser Mappe, so zum Beispiel Liebe in Verbindung mit Essen und mit dem Leiden der Frauen.

Das Thema finden wir auch in *Helene Migräne,* dem fünften Gedicht der Mappe. Dieses Blatt enthält Grassens vielleicht krasseste Selbstdarstellung: Das Gedicht ist auch auf zwei graphischen Blättern dargestellt. Der Titel steht mit weiß auf einer schwarz schraffierten Stelle und darunter steht das gedruckte Gedicht. Das Gedicht ist auf ein anderes

8 Ebd.

Blatt geschrieben, das den Titel nicht mehr enthält. Es steht auf der Bedeckung der Frauenfigur links im Blatt, man kann keine Einteilung in Verse oder Strophen erkennen, nur die einzelnen Wörter als Teile von durchlaufenden Zeilen. Die Gestalt hat einen umgedrehten Pilz als Hut, befindet sich in einer kauernden Position, die auf ein Huhn deutet. Die Frauenfigur ist zur Mitte des Blattes gedreht und schaut sich einen umgedrehten Pilz mit phallischem Stängel an, auf dem eine Brille sitzt. Die beiden Figuren sind von Pilzbüscheln umgeben.

Gestillt (Butt, im achten Monat) und *Mannomann* (im neunten Monat), die letzten beiden Gedichte der Mappe, enthalten eines der wichtigsten Themen im Roman: die jahrtausende lange Geschichte der Menschheit, die von Männern zur Befriedigung ihres Größenwahns gemacht wurde, meistens durch Grausamkeiten, durch Gewalt gegen andere, gegen Frauen, gegen die Erde. Nach ihrem Tun sind aber die Männer verbraucht - „Du bist fertig Mann, nur noch läufig“[9] können wir schon am Anfang von Mannomann lesen - und so müssen die Männer beruhig werden:„ab vierzig sollen alle Männer wieder gesäugt werden“ heißt es in *Gestillt*[10].

Die Darstellung auf dem graphischen Blatt hält die Reihenfolge der Strophen aus der gedruckten Fassung nicht ein. Die Verse sind auf eine fast das ganze Blatt einnehmende Brust geschrieben, an der ein Mann in der Gestalt von Grass gestillt wird. Das Motiv dieser Graphik wiederholt sich in einer Graphik, in der die Brust, an der der Mann gestillt wird, Teil eines Torsos mit drei Brüsten ist. Es ist der Torso der dreibrüstigen Aua, ein archaisches Fruchtbarkeitssymbol. [11]

Die Utopie der drei Brüste hat den Künstler lange Zeit begleitet, sie ist ein Symbol des dritten Weges. Die Möglichkeit der Wahl zwischen mehr als entweder – oder überträgt Grass vom Körperlichen auf das Gesellschaftliche und Politische. Die Utopie der drei Brüste symbolisiert deswegen die Haltung des Zweifelnden, des misstrauisch nach dem dritten Weg Suchenden. „Immer dazwischen fällt meine Wahl“[12]

---

9 Grass, Günter: *Mannomann.* In: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999.

10 Grass, Günter: *Gestillt.* In: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999.

11 Grass, Günter: *Mit Sophie: in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999.

12 Grass, Günter: Aua in *Der Butt* Fischer Taschenbuchverlag, 1979, S. 23.

6. Fazit

Die vielen Selbstporträts, die Grass gefertigt hat, stehen immer in Beziehung zu seinen Werken.

Ich möchte abschließend auf eine Aussage von Grass aufmerksam machen und sie in Beziehung mit einem Selbstporträt aus dem Kontext des *Butt* bringen.

> Hinzu kommt der Reiz – wie schon im „Tagebuch einer Schnecke", das mir neue stilistischen Möglichkeiten und andere Erzählformen eröffnet hat, - mich als Autor hineinzunehmen und gleichzeitig kraft Fiktion aufzulösen, zu zerstören, wieder neu entstehen zu lassen. Ich tauche anfangs kenntlich in das Buch ein, und verwandelt und verfremdet tauche ich an irgendeiner Stelle des Erzählprozesses wieder auf. Diese Versteckspiele, die Vexierspiele des Autors im Buch, eröffnen neue Erzählmöglichkeiten und bieten die Chance, bestimmte Gegenwartspartikel, kraft der Vergegenkunft, also der Zusammennahme von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft an die Oberfläche zu spielen.[13]

Die mehrschichtige Erzählerfigur, die zwischen der Stimme des Erzählers und der Figur des Autors schwankt, die auf der Gegenwartsebene mit Biographika des Autors ausgestattet ist, aber trotzdem alle Zeiten miterlebt, hat auch ein graphisches Gegenstück: *Der Mann im Butt.* Es ist der bildhafte Ausdruck des Zusammenspiels von Erzählerstimme, Figurenstimme und Stimme des Autors.

Beim Betrachten dieser Graphik hat man den Eindruck, dass aus dem geöffneten Bauch des Fisches die Augen des Autors wie von einer anderen Ebene herüber blicken würden. Wir können aber auch an den Pikaro denken, von dem man nie weiß, wessen Bauchredner er ist.

Andere, bekanntere Selbstbildnisse von Grass zeigen ihn als Koch – im *Butt* nennt er sich auch „der Koch Vasco" – oder mit einer Schnecke als Monokel eine Anspielung auf das Gedankengut in *Aus dem Tagebuch einer Schnecke.* Die Graphiken aus dem Umfeld des Romans *Die Rättin* zeigen den Künstler immer wieder mit der erzählenden Ratte, die Selbstdarstellung mit der Unke, in Anlehnung an *Unkenrufe.*

---

13 Grass, Günter; Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, Göttingen: Steidl Verlag, S. 167.

Eine Graphik von Grass steht in keinem Zusammenhang mit irgendeinem literarischen Werk von Grass. Es handelt sich um *Selbstbildnis mit Fliege* von 1980, in dem der Künstler seine obere linke Gesichtshälfte als überdimensionale Fliege darstellt, nach der sein linkes Auge schielt.

Es ist eine von Grassens politischen Reaktionen auf eine berühmt gewordene Aussage von Franz Josef Strauß, „gegen Ratten und Schmeißfliegen führt man keine Prozesse".

Bibliografie:

Primärliteratur:

Grass, Günter: *Die Blechtrommel.* Berlin: Luchterhand, 1988.
Grass, Günter: *Über das Selbstverständliche. Aufsätze, Reden, Kommentare, offene Briefe*. Frankfurt a. M . Wien. Zürich: Büchergilde Gutenberg 1969
Grass, Günter: *Örtlich betäubt.* Werkausgabe in 10 Bänder, Band IV, Berlin: Luchterhand 1987.
Grass, Günter: *Aus dem Tagebuch einer Schnecke.* Werkausgabe in 10 Bänder, Band IV, Berlin: Luchterhand 1987.
Grass, Günter: *Der Butt.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1979.
Grass, Günter: *Das Treffen in Telgte.* München: dtv 1997.
Grass, Günter: *Kopfgeburten oder die Deutschen sterben aus.* München: dtv 1999. (Göttingen: Steidl 1999).
Grass, Günter: *Die Rättin.* München: dtv 1999.
Grass, Günter: *Unkenrufe.* München: dtv 1999.
Grass, Günter: *Ein weites Feld.* München: dtv 1999.
Grass, Günter: *Gedichte und Kurzprosa.* München: dtv 1999. (Göttingen: Steidl 1993).
Grass, Günter: *Der Autor als fragwürdiger Zeuge.* Göttingen: Steidl 1997.
Grass, Günter: *Mein Jahrhundert.* Göttingen: Steidl 1999.
Grass, Günter: *Fundsachen für Nichtleser.* Göttingen: Steidl 1997.
Grass, Günter: *Der Schriftsteller als Zeitgenosse.* München: Deutschen Taschenbuchverlag 1999 (Göttingen: Steidl Verlag 1996).
Grass, Günter *: Die Deutschen und ihre Dichter.* München: dtv 1999 (Göttingen: Steidl Verlag, 1996).
Grass, Günter: *Zunge Zeigen.* Göttingen: Steidl 2000.
Grass, Günter: Mein *Jahrhundert.* Göttingen: Steidl 2000.

Grass, Günter: Fünf *Jahrzehnte, ein Werkstattbericht.* Göttingen: Steidl 2001.
Grass, Günter: *Fortsetzung folgt*…In *Steine wälzen* Göttingen: Steidl Verlag 2007.
Grass, Günter: *Bilder können die Welt nicht verbessern*, in *Der Autor als fragwürdiger Zeuge* Göttingen: Steidl Verlag 1997.
Grass, Günter: *Die Disziplin wechseln, beim Gegenstand bleiben* in *Der Autor als fragwürdige Zeuge* Göttingen: Steidl Verlag 1997.
Grass, Günter: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999 (Göttingen: Steidl Verlag, 1992, Erstdruck als Mappe, Milano, 1976).
Grass, Günter: *Mannomann* In: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999.
Grass, Günter: *Gestillt* In: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV, 1999.
Grass, Günter: *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV 1999.
Grass, Günter: *Aua* In *Der Butt* Fischer Taschenbuchverlag, 1979.

Sekundärliteratur

Artinger, Kai. Hg. : *‚Goethe und Grass' als Landschaftszeichner. Diesseits und jenseits von Arkadien.* Göttingen: Steidl 2004.
Auchter, Thomas: *Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe* in Mauser Wolfram, Pfeiffer Jochim (Hg) *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche*, Band 25, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.
Gay, Peter: *Einleitung* zu Freud, Sigmund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten. Der Humor.* Frankfurt: Fischer 1992.
Grass, Günter; Zimmermann, Harro: *Vom Abenteuer der Aufklärung*, Göttingen: Steidl Verlag 1999.
Neuhaus, Volker: *Nachwort* von *Mit Sophie in die Pilze gegangen. Gedichte und Lithographien* München: DTV 1999.
Stolz, Dieter: *Vom privaten Motivkomplex zum Weltentwurf; Konstanten und Entwicklungen im literarischen Werk von Günter Grass (1956 – 1986)*, Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.
Timm, Werner: *Günter Grass, Grafik und Plastik*, Regensburg. Grünstadt: Garamont Verlag 1987.

Sunhild Galter
(Hermannstadt)

Der Schwank als humoristische Kurzprosaform

Abstract: *The article offers a synthetic presentation of the German short prose genre "Schwank" (farce) as a specific form of folk literature, describing the characteristics of this kind of literary work, that became a specific German genre although its roots go back to ancient Egypt. This genre is used by German writers beginning with the 13th century, soon developing into whole cycles like Vom Pfaffen Amîs, Neidhart Fuchs, Eulenspiegel. From the 17th century on other literary forms are preferred and only the Eulenspiegel- cycle is still known widely.*
The rather theoretical introductory part is completed by the practical analysis of the 62nd Eulenspiegel – farce.
Keywords: *genre, farce, German folk literature, analysis, Eulenspiegel*

Schwankähnliche Erzählungen sind schon aus dem 3. Jahrtausend vor Christus im ägyptischen Kulturbereich überliefert. In den europäischen Literaturen erscheinen solche Texte, die dem Schwank zugeordnet werden können, ab dem 9. Jahrhundert in lateinischer und ab dem 12. Jahrhundert in deutscher Sprache. Es handelt sich dabei um eine einfache Form der Volksdichtung, die mündlich und später dann auch schriftlich überliefert wurde.

Der Stricker erscheint als frühester Vertreter der neuen literarischen Gattung, der schwankhaften Märe, die zwischen 150 und 2000 Versen umfasst. Die 16 überlieferten Mären, die wohl noch vor 1250 entstanden sind und vorwiegend Schwankcharakter aufweisen, zeichnen sich durch besondere stilistische Originalität aus und prägen in den folgenden Jahrhunderten die Vers- und Prosaschwänke. Ein Grossteil dieser Schwänke setzt typische Figuren und Handlungselemente ein – Überlistung, Streiche spielen, geschickter Betrug und gerissener Diebstahl sind Urthemen des Schwanks, die der Stricker aufnimmt. Die Figur des Meisterdiebs, zum Beispiel, ist in der europäischen Literatur schon seit Herodot bekannt. Der Sieg des Gewitzteren, manchmal auch auf Kosten der geltenden Moralvorstellungen, dient aber nicht bloß der Unterhaltung, sondern entlarvt zugleich auch im Gewand der Gattungskomik eine harte, oftmals amoralische Realität.

Ebenfalls den Stricker zum Verfasser hat der Schwank-Zyklus vom *Pfaffen Amîs* (1240/1250), der wahrscheinlich auf lateinische Vorbilder zurückgeht. Der englische Pfaffe Amîs ist der Held einer Reihe von Streichen verschiedener literarischer Herkunft, in denen törichte Zeitgenossen bloßgestellt und um ihren Besitz gebracht werden. Allein im Mittelalter folgen mehrere noch bekanntere Zyklen – *Der Pfarrer von Kalenberg, Neidhart Fuchs, Eulenspiegel.* Von einigen Literaturwissenschaftlern wird der *Pfaffe Amîs* als erster Schwankroman angeführt. Diese Definition ist umstritten, doch bleiben die Schwank-Märe und der Schwank-Roman für die folgenden Jahrhunderte die wichtigsten schwankhaften Formen.

Ab dem 16. Jahrhundert treten verstärkt Prosaformen auf, regional bedingt mit unterschiedlichen Bezeichnungen wie „snaak" in Ostfriesland, „vertellsel" im Münsterland oder „Stückle" in Schwaben. So stammt der älteste überlieferte Druck des *Dil Ulenspiegel* von 1510/1511. Verschiedenartiges Schwankgut wird auf einen fiktiven Helden, allerdings mit real belegbarem Familiennamen, übertragen. Ulenspiegel macht mit seinen Streichen gutgläubige, aber auch bösartige Handwerker, Pfaffen und Doktoren lächerlich. Im allgemeinen wählen die Schwankdichter mit Vorliebe Motive aus dem klerikalen oder handwerklich-bäuerlichen Bereich, was dann als fiktive, stark stilisierte Handlungsorte Klöster, Dorfmärkte oder die Werkstätten kleinerer Städte nahe legt.

Im *Dil Ulenspiegel* wird als Mittel der Komik oft ein absichtliches wörtlich Nehmen von Redensarten eingesetzt. Das sprachliche Missverstehen führt die Sprache als gemeinschaftliches Verständigungsmittel ad absurdum. Einige Male stellen die Streiche Racheakte dar, die eine erfolgte soziale Ungerechtigkeit sühnen sollen. Der Schalksnarr Ulenspiegel verkörpert den aggressiven, tätigen Typus. Das Werk ist eines der ersten Schwankbücher in Prosa. Da es eine als historisch ausgegebene Biographie von der Geburt bis zum Tode umfasst, Ulenspiegel zu Anfang als Landstreicher und erst später als Narr auftritt, könnte es auch als Vorläufer des Schelmenromans angesehen werden.

Im 16. Jahrhundert bedienen sich die Meistersänger auf zuweilen recht derbe Art der Gattung. Aus der großen Anzahl von Meistersängern wären da vor allem Hans Rosenplüt, Hans Folz und Hans Sachs zu nennen, wobei eigentlich Hans Sachs die zentrale Figur der bürgerlichen Literatur des 16. Jahrhunderts bildet. Zu seinen über 6.000 Dichtungen unterschiedlichster Art, über die der Meister gewissenhaft Buch geführt hat, gehören auch etwa 1000 Fabeln und Schwänke.

Als Kurzprosaform verfügt der Schwank über wenige Personen, die zu Standestypen (ein Bauer, ein Bäcker, ein Weib usw.) oder Charaktertypen (Eulenspiegel, Kalenberger) stilisiert werden. Je nach der Zielgruppe der Leser entstammen die Personen allen sozialen Schichten. Biographische Einzelheiten sind irrelevant, sie werden nur durch ihren sozialen Bezug und ihre spezifische Handlungsweise in konkreten Wirklichkeits-konstellationen charakterisiert. Der Wirklichkeitsbezug der typenhaften Personen ergibt sich aus ihrer Verwurzelung im historisch-sozialen Kontext.

Die Handlungsabläufe sind linear aufgebaut, leicht überschaubar und in ein spezifisches Raum-Zeit-Gefüge eingebaut, das durch eine Unbestimmtheit zwischen Wirklichkeitsnähe und Zeitlosigkeit gekennzeichnet ist. Die Ortsangaben sind zwar meist genau lokalisierbar, gleichzeitig aber Orte typischer Ereignisse. Der Marktplatz vor der Kirche zu Braunschweig *(Eulenspiegel als Bäckergeselle)* könnte zum Beispiel mit jedem anderen Marktplatz einer mittelalterlichen Stadt ausgetauscht werden. Jedem damaligen Hörer oder Leser ergab sich aus dem Begriff Marktplatz eine typische Personenkonstellation, typische Handlungsabläufe und verbale und nonverbale Ausdrucksformen. Auch die Zeitangaben sind einerseits konkret, andererseits aber frei übertragbar im Rahmen des historischen Kontextes.

Es wird eine Welt des realen, alltäglichen Lebens dargestellt, in der zwar Elemente überhöht werden, ohne sie jedoch aus der Realität herauszuführen, wie das z. B. im Märchen der Fall ist. Das Erzählte bleibt als mimetische Gattung immer im Bereich des Alltäglichen, das jedoch mit den Mitteln der Typisierung, Verfremdung und Überzeichnung karikiert wird. Die Erzählhandlung ist auf eine Pointe hin angelegt, die den kurzen Text zu einem befriedigenden Abschluss führt. Im Mittelpunkt steht ein Fehler oder das Fehlverhalten des Einzelnen oder der Gruppe, wie zum Beispiel die Schildbürger, die in ein Geschehnis eingebettet sind, die den Witz des Helden oder wiederum der Gruppe herausfordert.

Der Held des Schwanks verkörpert eine bestimmte Fertigkeit oder Eigenschaft, sei das bloße Schlagfertigkeit oder eine besondere Menschenkenntnis. In den frühen Schwänken bildete eher das Fehlverhalten einer Gruppe den Schreibanlass, in neueren Texten geht es meist um Defekte des Einzelnen; ein Hinweis auf die veränderten sozialen Strukturen, auf die wachsende Individualisierung der Gesellschaft. Anhand der vom Schwankdichter eingesetzten Typen, Handwerke, Orte lassen sich auch

Schlüsse betreffend den zeitgeschichtlichen Rahmen der Entstehung ziehen.

Das Geschehnis wird mit den grundlegenden Mitteln der Komik - Verfremdung, Typisierung, Überzeichnung - karikiert. Dabei werden die vier Grundarten der Komik – Figurenkomik, Situationskomik, Wortkomik, Handlungskomik – eingesetzt.

Der Schwank spielt mit der Sprache und nützt ihre Zweideutigkeit für die Hinführung zur Pointe aus. Der Kluge weiß sie zu gebrauchen, der Dumme bleibt darin hängen, wie es besonders offensichtlich in den Eulenspiegel - Schwänken erkennbar ist. Die Intention ist, Lachen zu erzeugen, und sozusagen nebenbei eine Belehrung zu vermitteln, die oft sozialkritische Züge trägt.

Selbstverständlich treten bei einer so volkstümlichen, oft auch mündlich weitergegebenen Gattung auch zahlreiche Mischformen auf, von denen hier das Schwankmärchen und die Schwankanekdote genannt werden sollen. Da diese Gattung auch dem Witz eng verwandt ist, soll hier noch auf einige Unterschiede zwischen Schwank und Witz hingewiesen werden.

Der Witz ist im Unterschied zum Schwank extrem verkürzt und um das Unerwartete der Pointe nachzuvollziehen, muss der Hörer oder Leser eine geistige Anstrengung aufwenden, die beim Schwank nicht nötig ist, da letzterer die Pointe expliziter ausarbeitet. Die Witze veralten schnell, da ihr Subjekt meist dem unmittelbaren Tagegeschehen entnommen ist, wodurch ihnen im Einzelfall sofortige Aufmerksamkeit zuteil wird. Allerdings wird auch die Pointe gegenstandslos, wenn die konkrete Situation, aus der heraus der Witz entstanden ist, in Vergessenheit gerät. Die Komik des Schwankes ist beständiger, da sie mit typischen Elementen arbeitet, die meist ohne Schwierigkeiten durch aktuellere ersetzt werden können, sobald sie im jeweiligen geschichtlichen Kontext gegenstandslos geworden sind.

Auch in der Personengestaltung unterscheiden sich Witz und Schwank. Während der Schwank wie schon oben gesagt, Typen darstellt, die in Raum und Zeit fast unbegrenzt versetzt werden können, arbeitet der Witz zwar mit Personen, die oft alltägliche Namen tragen und dem Alltag entnommen werden, sich aber untypisch verhalten, beziehungsweise in untypische Situationen versetzt werden und darauf reagieren müssen.

Die 62. Historie von Till Eulenspiegel (in einer anderen Ausgabe die 22.) ist in einen sehr genau bestimmten historischen Kontext eingebettet und zwar geht es um die Streitigkeiten zwischen den Fürsten bei der Wahl des deutschen Kaisers. Dass dieser Kontext aber beliebig gewählt wurde, um der allgemeinen Kritik an der Dekadenz der oberen Schichten mit Eulenspiegel als Sprachrohr einen Rahmen zu verleihen, wird aus den historischen Unstimmigkeiten ersichtlich. Es wird nicht spezifiziert, um welchen Fürsten es sich handelt. Eigentlich müsste es der 1125 zum Kaiser gewählte Lothar sein, doch der passt zeitlich nicht zu den Eulenspiegel zugeschriebenen biographischen Daten. Betrachtet man „Supplinburg" als Verballhornung von Lützelburg, so könnte es sich um den 1347 zum römischen König gewählten Karl handeln. Das würde zeitlich auch zu dem im Text erwähnten Bischof von Trier passen, da von dem 1354 verstorbenen Erzbischof Balduin von Trier überliefert ist, dass er kurzsichtig gewesen sei und auch durchaus Verständnis für die zuweilen derben Scherze des gemeinen Volkes zeigte. In diesem Fall handelt es sich jedoch um eine subtile Kritik an der Korruption, unlauteren Rechtssprechung und mangelnden Bildung der weltlichen und kirchlichen Obrigkeit.

Eulenspiegel trachtet beim Anblick des Bischofgefolges gleichzeitig nach einer Einkommensquelle und einer Möglichkeit seinen Wortwitz buchstäblich an den Mann zu bringen. Deshalb gibt er sich als arbeitsloser Brillenmacher aus. Auf die erwartungsgemäß folgende Frage des Bischofs, wie das denn möglich sei, versichert er sich erst der Gnade des hohen Herren, um ihm dann klarzumachen, dass es keiner Brillen mehr bedürfe, weil „die großen Herren, Papst, Kardinäl, Bischof, Kaiser, König, Fürst, Rat, Regierer und Richter der Städte und Länder (Gott erbarm's!) zu dieser Zeit durch die Finger sehen, was recht ist, und das nur um des Geldes und der Gaben willen." Er setzt dem noch eins drauf, indem er darauf hinweist, dass diese Unsitte auch schon beim niederen Volk Beispiel mache.

Wie auch bei den biblischen Doppelgleichnissen zum besseren Verständnis eingesetzt, ergänzt Eulenspiegel die erste Pseudoerklärung seiner Arbeitslosigkeit durch eine zweite, wobei er sich diesmal nicht auf die Korruption als Grund, sondern auf den mangelnden Bildungswillen des Klerus bezieht:

> „Auch studiereten die Pfaffen zu der Zeit mehr, denn sie nun tun, also gingen die Brillen hinweg. So sein sie nun so gelehrt geworden von den Büchern, die sie kaufen, dass sie ihre Zeit auswendig können, deshalb sie ihre Bücher in vier Wochen nit mehr denn eins auftun."

Der Bischof findet Gefallen an Eulenspiegels Gewitztheit und nimmt ihn in seinen Dienst. Damit hat Till sein Vorhaben erreicht; er hat ohne Schmeichelei und Heuchelei eine Dienststelle erhalten, die ihm für einige Zeit den Lebensunterhalt sichert.

Dieser Schwank ist relativ untypisch, da er nicht wie die meisten anderen im bäuerlich-handwerklichen Bereich angesiedelt ist, sondern in jenem der Oberschicht. Das könnte auf einen Verfasser deuten, der eben aus dieser Schicht stammt und auf diese Weise ungestraft Kritik an seinen Standesgenossen üben wollte. Auch die ziemlich gewählte Ausdrucksweise lässt darauf schließen, da die meisten Eulenspiegel-Schwänke sich einer viel derberen Sprache bedienen. Es gibt eine nur angedeutete Handlung in diesem Text, das Geschehen beschränkt sich mit Ausnahme der einleitenden und abschließenden Sätze auf das Gespräch zwischen Bischof und Schalk. Dabei wird auf die oft dramatisch überzeichnete Handlungs- bzw. Situationskomik die für die Eulenspiegel-Texte als charakteristisch angesehen wird, gänzlich verzichtet. Der Verfasser setzt allein die Wortkomik ein, die sich aus der Mehrdeutigkeit des Ausdrucks „durch die Finger sehen" ergibt. Dabei wird ein relativ gebildeter Hörer vorausgesetzt, im Text durch den Bischof verkörpert, der das Wortspiel auch entsprechend entschlüsseln kann.

Auch der Untertitel - „wie Eulenspiegel ein Brillenmacher ward und in allen Landen kein Arbeit überkommen kunnt" - ist in diesem Fall irreführend. Während bei den anderen Schwänken auf die Historienangabe eine knappe Zusammenfassung des Inhalts folgt, wird in diesem Text der von Eulenspiegel eingesetzte Vorwand als Tatsache ausgegeben. Das könnte darauf deuten, dass er vielleicht nachträglich von einem anderen Erzähler hinzugefügt wurde, der eben die übertragene Bedeutung nicht nachvollziehen konnte und Eulenspiegels Aussage wörtlich genommen hat.

Diese Analyse kann des beschränkten Umfangs wegen nur einige wenige Ansatzpunkte benennen, von denen ausgehend intensive sozial-

historische und literaturgeschichtliche Untersuchungen vorgenommen werden können.

Bibliografie:

Schrader, Monika: *Epische Kurzformen. Theorie und Didaktik*. Königstein/Ts., 1980.

**Deutschsprachige Erzähler des Mittelalters*. Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig: 1977.

* *Ein kurzweilig Lesen von Till Eulenspiegel geboren aus dem Land zu Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat, fünfundneunzig seiner Geschichten*. Hrsg. von Günter Jäckel. Leipzig: Philipp Reclam jun., 1971.

Anhang:

Die zweiundsechzigst Historie sagt,
wie Eulenspiegel ein Brillenmacher ward und in allen landen kein Arbeit überkommen kunnt

Zornig und zwieträchtig waren die Kurfürsten untereinander, also dass kein römischer Kaiser oder König war. Da begab sich, dass der Graf von Supplenburg von männiglichen Kurfürsten zum römischen König erkoren ward. Alsdann waren mehr, die sich meinten, mit Gewalt in das Reich zu drängen. Da musst dieser neuerkoren König sich sechs Monat vor Frankfurt legen und warten, wer ihn da hinweg schlüg. Als er nun so groß Volk zu Roß und zu Fuß beieinander hätt, gedacht Eulenspiegel, was ihm da zu tun wär. „Darhin kommen viel fremd Herren, die lassen mich unbegabt nit. Überkomm ich dann ihr Wappen, so besteh ich wohl." Und er macht sich vor auf den Weg, da die Herren zogen aus den Landen. Da begab sich in der Wetterau bei Friedberg, dass der Bischof von Trier mit seinem Volk Eulenspiegeln auf dem Weg nach Frankfurt fand.
Da er nun seltsam gekleidet war, da fragt ihn der Bischof, was er für ein Gesell wär. Eulenspiegel antwortet und sagt: „Gnädiger Herr, ich bin ein Brillenmacher und komm aus Brabant, da ist nichts zu tun, so wollt ich nach Arbeit wandern. Es ist gar nichts mit unserem Handwerk." Der Bischof sprach: „Ich meint, dein Handwerk sollt von Tag zu Tag besser werden, aus Ursach, dass die Leut von Tag zu Tag kränker werden und am Gesicht abnehmen, deshalb man viel Brillen bedarf." Eulenspiegel antwortet dem Bischof und sagt: Ja, gnädiger Herr, Euer Gnad sagt wahr, aber einerlei verderbt unser Handwerk." Der Bischof sprach: „Was ist das?" Eulenspiegel sprach: Wenn ich das dürft sagen, dass Euer Gnaden darüber nit zürnen wollt." – „Nein", sprach der Bischof, „wir sein das wohl gewohnt von dir und deinesgleichen, sag's nur frei und scheu nichts." – „Gnädiger Herr, das verderbt das Brillenmacherhandwerk und ist zu besorgen, dass es noch abgeht: Wenn Ihr und andere große Herren, Papst, Kardinäl, Bischof, Kaiser, König, Fürsten, Rat, Regierer, Richter der Stadt und Land – Gott erbarm's – nun zur Zeit durch die Finger sehet, was recht ist, das verursacht sich zu Zeiten von Geldgaben. Aber vor alten Zeiten fand man geschrieben, dass die Herren und Fürsten, so viel ihrer sein, in den Rechten pflegten zu lesen und zu studieren, auf dass niemand unrecht geschähe und darzu hätten sie viel Brillen, und da war

unser Handwerk gut. Auch studiereten die Pfaffen zu der Zeit mehr, denn sie nun tun, also gingen die Brillen hinweg. So sein sie nun so gelehrt geworden von den Büchern, die sie kaufen, dass sie ihre Zeit auswendig können, deshalb sie ihre Bücher in vier Wochen nit mehr denn eins auftun. Deshalb ist unser Handwerk verdorben und ich lauf aus einem land in das ander und kann nirgends Arbeit überkommen. Das Übel ist so weit kommen, dass dies die Bauren auf dem land pflegen und durch die Finger sehen."

Der Bischof verstund den Text ohne Glossen und sprach zu Eulenspiegeln: „Folg und gen Frankfurt, wir wollen dir unser Wappen und Kleid[1] geben." Dem tät er also, und blieb die Zeit bei dem Herren so lang, bis dass der Graf zum Kaiser bestätigt ward. Mit dem zog er wieder gen Sachsen.

1 Als Zeichen, dass Eulenspiegel zum Gesinde des Bischofs gehört.

Iulia Elena Zup
(Jassy)

Der Karneval der *akustischen Masken* in Elias Canettis *Die Blendung*

Abstract: *The Carnival of the Acoustic Masks in Elias Canetti's Die Blendung*
According to Mikhail Bakhtin (Rebelais and His Work, 1965), the carnival offers the opportunity to realize a new vision about the world and the relative nature of the existence and to establish a completely new order. In Canetti's Die Blendung (Auto-da-Fé) there are no carnivalesque scenes as such, i.e. as actions, but only as perception and as language; the perception of the world corresponds to the acoustic mask on the language level. There is no auctorial monologue, there is only a dialogical discourse, a multitude of ways of speaking, which claim the absolute truth and reality. The collision of these language levels, of these worlds leads to tensions, to a carnival in which the hierarchy is not suspended, but reorganized.
Keywords: *carnival, acoustic mask, hierarchy, discourse, perception*

Der Humor bietet uns die beste Möglichkeit zu verstehen, wie bei gleicher Geistesbeschäftigung eine Form sich je nach dem Volk, der Zeit und der Sprache anders vergegenwärtigt, so André Jolles[1]. Durch Humor wird die mitteilende Absicht der Sprache aufgehoben, die Sprache wird in ihrer Verständlichkeit aufgelöst.

Sprache ist eines der wichtigsten, wenn nicht das wichtigste, Mittel des Humors in Elias Canettis *Die Blendung* (1936). Die Sprache leitet die Handlung, indem sie zu Kommunikationsstörungen und Absurditäten führt, sie ist eine *blendende* Sprache. Die Sprache der *Blendung* ist durch die *akustische Maske* gekennzeichnet, ein Prinzip das von Canetti als „das wichtigste Element dramatischer Gestaltung" bezeichnet wurde. Trotz seiner Wichtigkeit für das Verständnis seiner Werke, wurde der Begriff nicht sofort erfasst. Er wurde erst später, in den sechziger Jahren, zum Gegenstand literarischer Auseinandersetzung, als das Buch *Masse und Macht* und die dritte Ausgabe des Romans *Die Blendung* veröffentlicht wurden. In einem Interview mit der Wiener Zeitung *Sonntag* vom April 1937 erklärte Canetti, was er unter der *akustischen Maske* verstehe. Jeder Mensch hat seine eigene Sprechweise, die durch den Wortschatz, die

1 André Jolles, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tübingen, 1968.

Kombination von Höhe, Rhythmus, Tempo gekennzeichnet ist, und diese Sprechweise ist das wichtigste Element der Charakterisierung:

> Hören muss der Dramatiker schon können; er muss ein gerütteltes Maß sprachlichen Lebens in sich haben; in ihm muss sich das Gehörte gründlich mischen und gründlich wieder sondern, damit die Gestalten, die zu ihrer Zeit entstehen, eben in ihrer akustischen Maske deutlich und wirksam sind[2].

Um den Begriff der *akustischen Maske* nachvollziehen zu können, müssen wir wissen, was der Autor unter *Maske* verstanden hat. Nach Canetti, hinterlassen alle *Verwandlungen*, die ein Mensch durchlebt hat, in seiner Erinnerung Spuren als *Figuren*, verfügbare Muster des Verhaltens, der Selbstdarstellung und der poetischen Gestaltung. Er unterscheidet *Masken* und *Figuren* folgendermaßen: *Masken* sind das jeweilige Endprodukt einer *Verwandlung*, starr und geheimnisvoll; gewinnt man ein lebendiges Verhältnis zu ihr, bricht man ihren Bann, so wird aus der *Maske* eine *Figur*[3]. In den literarischen Werken Canettis werden also keine Menschen dargestellt, sondern *Figuren* entworfen, die ästhetisch belebte *Masken* sind.

Die *akustische Maske* ist keine *Maske*, die man verändern, wechseln, abnehmen, austauschen könnte. Die unverwechselbare Prägung schlägt durch Dialekte, Stimmungslagen, Befindlichkeiten, Ausdrucksmodulationen durch. Es gibt keine *Maskenfreiheit*. Camouflage ist allen Individuen, außer Stimmenimitatoren, nicht gegeben. Die *Figuren* sind das, was sie sind, indem sie sich von anderen unterscheiden. Ihre Einzigartigkeit hat einen absoluten Wert: Die *Figuren* repräsentieren nichts anders als diese Einzigartigkeit selbst. Es gibt keine Charaktere, die sich entwickeln können, die über sich reflektieren oder die handeln. Sie sind eigentlich nur Typen, unverwechselbare *Masken*. In diesem Sinne ist die *akustische Maske* ein Prinzip der Reduktion, das die Entwicklung der Gestalten in Werken Canettis verhindert:

---

2 Elias Canetti/Manfred Durzak, *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch* In *Zu Elias Canetti*, hrsg. von Manfred Durzak, Ernst Klett, Stuttgart, 1983.

3 Elias Canetti, *Masse und Macht*, 28. Auflage, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2003.

> Es wird mir langsam klar, dass ich im Drama etwas verwirklichen wollte, was aus der Musik stammt. Ich habe Konstellationen von Figuren wie Themen behandelt. Der Hauptwiderstand, den ich gegen die 'Entwicklung' von Charakteren empfand (so als wären sie wirkliche, lebende Menschen) erinnert daran, dass auch in der Musik die Instrumente gegeben sind.[4]

Der *akustischen Maske* auf dem Niveau der Sprache entspricht auf dem Niveau der Weltanschauung der *Privatmythos*. Beide Prinzipien sind eigentlich literarische Mittel, die eine bestimmte Wirklichkeit in Canettis Werken darstellen. Jede Figur hat ihre eigene Welt, ihre eigene Wirklichkeit, und das zeigt sich ausdrucksvoll in ihrer Sprechweise. Keine dieser Welten ist real, sondern sie ist nur ein Mythos, den jede Gestalt für sich selbst schafft. Alle diese Welten, in denen die Charaktere leben, scheinen gültig zu sein, weil der auktoriale Erzähler zurücktritt, und die Gedanken und Meinungen der Gestalten vorgestellt werden. Die verschiedenen Perspektiven können nicht vereinbart werden, weil es Kommunikationsstörungen gibt. Die Gestalten sprechen nicht in Dialogen, sondern in Monologen. In Wirklichkeit hat jeder Mensch seine Weltansicht, aber diese Welten im Roman sind insofern absurd, als jede von ihnen verlangt, sich als die totale Wirklichkeit durchzusetzen. Das Aufeinandertreffen der Welten führt zu Missverständnissen und zu Absurditäten.

Nach Canetti ist der Kampf gegen das Zersplitterte die Verantwortung des Dichters:

> Mein ganzes Leben ist nichts anders als ein verzweifelter Versuch, die Arbeitsteilung aufzuheben und alles selbst zu bedenken, damit es sich in einem Kopf zusammenfindet und darüber hinaus wieder Eines wird. Nicht alles wissen will ich, sondern das Zersplitterte vereinigen. Es ist beinahe sicher, dass ein solches Unternehmen nicht gelingen kann. Aber die sehr geringe Aussicht, dass es gelingen könnte, ist an sich schon jede Mühe wert[5].

Das Werk Canettis ist also nicht nur eine „realistische" Darstellung der Welt, in dem die verschiedenen Perspektiven die Zersplitterung der Welt

4 Gerald Stieg, *Canetti und Brecht oder "Es wird kein rechter Chor daraus…".* In *Zu Elias Canetti,* hrsg. von Manfred Durzak, Ernst Klett, Stuttgart, 1983, S. 139.

5 Elias Canetti, *Der Beruf des Dichters*, Carl Hanser Verlag, Wien – München, 1976, S. 656.

ausdrücken. Es ist zugleich der Versuch, das Zerbrechen zu dekonstruieren. Die *Privatmythen* sind die vorgeschlagenen Möglichkeiten, aber ihr Aufeinandertreffen zeigt das Scheitern dieses Versuchs. Tatsächlich wird eine neue Welt geschaffen, aber diese Welt ist nur ein Zusammenstoβ der kleineren, eigenen Welten, der Mikrokosmen; der neue Mythos des Einen ist eine Zusammenstellung von *Privatmythen*, und ist absurd. Der Versuch selbst ist nicht absurd, aber sein Ergebnis ist irgendwie fruchtlos, ist die Absurdität selbst.

Die *akustische Maske* kann aus zwei Blickwinkeln betrachtet werden: als Ursache und als Ausdruck (Ereignis) des *Privatmythos*. Die Kommunikationsstörungen sind daran schuld, dass die eigenen Mythen in einem allgemeinen, einzigen Mythos sich nicht vereinbaren lassen. Die *akustische Maske* kann aber nicht der Grund, sondern nur der Ausdruck der *Privatmythen* sein, die ursprünglich nicht zum Einen werden können.

Die *akustische Maske* verhindert die Entwicklung der Gestalten in den Werken Canettis und provoziert den Charakterhumor. Man kann auf rein „akustische Weise" überhaupt alles ausdrücken, was in einem Menschen vorgeht. Die *akustische Maske* hat also eine mimetische Qualität, die sogar etwas Tierisches in sich trägt. Diese Nachahmung des Sprechens ist kein Realismus oder phonographischer Naturalismus. In seiner Wiener Rede von 1965, *Realismus und neue Wirklichkeit,* behauptete Canetti, dass es keine gemeinsame Zukunft, sondern mehrere Utopien, eine gespaltene Zukunft gäbe. Die *akustische Maske* ist also für eine bestimmte Weltanschauung, für einen Teil dieser gespaltenen Zukunft kennzeichnend.

Die Sprache dient nicht der Kommunikation; Canettis Sprachbegriff schließt gleichsam die normale menschliche Kommunikation aus: Er baut auf Missverständnisse. Es gibt (nach Manfred Moser[6]) im Roman keinen Austausch der Meinungen und keine rechte Auseinandersetzung, weil die Charaktere wie „Automaten" handeln und sprechen. Immer stellen sie die gleichen Fragen, die sie stereotyp in gleicher Weise beantworten. Jede Figur ist durch ihre *akustische Maske* begrenzt und charakterisiert. Im Roman herrscht nicht dauernde Kommunikationslosigkeit, sondern es herrschen Kommunikationsstörungen. Denn die Kommunikation zwi-

6 Manfred Moser, *Zu Canettis „Blendung"* In *Zu Elias Canetti*, hrsg. von Manfred Durzak, Ernst Klett, Stuttgart, 1983.

schen den Figuren findet im verbalen Kontakt statt, entbehrt jedoch der Ebene des Verstehens, ohne die die Dialoge zu Monologen werden.

In diesem Sinne ist das Kapitel „Die Millionenerbschaft" beispielhaft (erster Teil, *Ein Kopf ohne Welt*), in dem Kien und Therese sich vorstellen, dass der jeweils andere eine Million habe. Therese kann nicht begreifen, dass ihr Mann nur 12.650 Schilling hat und, nachdem sie noch heimlich zwei Nullen ins Testament einfüllt, erwähnt sie diese Zahl Kien gegenüber. Auf der einen Seite ist sie völlig davon überzeugt, dass sie 1,265.000 erben wird, auf der anderen Seite, versteht nun Kien, dass seine Frau eine Erbschaft bekommen habe und beginnt schon sich vorzustellen, was er mit dem Geld machen werde:

> »Alles gehört mir!«
> Warum betont sie das immer? Er verkleidete seine Ungeduld in einen offiziellen Satz: »Ich habe schon einmal festgestellt, dass niemand deine Ansprüche leugnet. Davon ist jetzt nicht die Rede.«
> »Bitte, das weiß ich selber. Schwarz auf weiß bleibt.«
> »Wir müssen die Erbschaftsangelegenheit gemeinsam organisieren.«
> »Geht das den Mann vielleicht was an?«
> »Ich biete dir meine Hilfe in aller Form an.«
> »Betteln kann jeder. Erst abmarkten, dann betteln, das gehört sich nicht!«[7]

Das Missverständnis zwischen Peter Kien und Therese rührt von Kommunikationsstörungen her, davon, dass jeder in seiner eigenen Welt, in seinem *Privatmythos* lebt. Nur ein Detail ist genug, damit jeder sich eine Vorstellung bildet, wie dieses Bruchstück sich in die jeweilige Weltanschauung einfügt. In ihrem Wahn kann Therese gar nicht glauben, dass ihr Mann nur 12.650 besitzen könnte: Es ist nicht genug, um ein Möbelgeschäft zu gründen! und sie stellt sich vor, es gäbe noch zwei Nullen dazu. Das würde genug, anständig, richtig sein, das verdient sie. Auf der anderen Seite glaubt Kien, dass irgendein Verwandter Therese eine Erbschaft hinterlassen habe. Es muss so sein, weil er die Silzinger Bibliothek kaufen muss: Die Bücher, noch mehr Bücher sollten sein eigen sein. Der Irrtum ist hier Mittel des Humors und sein Grund sind die sprachlichen Kommunikationsstörungen: Sie hören sich nicht gegenseitig zu, sie hören nur sich selbst. Die gespannte Erwartung der beiden Protagonisten auf

7 Elias Canetti, *Die Blendung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2004, S. 148.

die Millionenerbschaft des anderen verwandelt sich plötzlich im Moment des Verstehens in nichts, und das bringt uns zum Lachen.

Die Analyse der akustischen Masken von Kien und Therese

Professor Peter Kien ist 40 Jahre alt und führt ein zurückgezogenes Gelehrtendasein, das er als Sinologe primär der Rekonstruktion jahrhundertealter Texte widmet. Die Ordnung vertritt nicht nur Kiens Lebensart, sondern auch seine *akustische Maske*. Nicht nur beschäftigt er sich mit dem Lesen, sondern er verwendet sogar mündlich die schriftliche Sprache. Die Überkorrektheit von Kiens Sprache ist ein Zeichen des Formalismus. Die gebildete und monotone Rede des Sinologen steht im Kontrast zur rhetorischen Dynamik, mit der Therese ihre Ansprüche vorbringt. Gelegentlich ruft er Autoritäten wie Buddha, Konfuzius oder den Japaner Arai Hakuseki als Zeugen für sich auf, als wären diese gewichtige Argumente für seine Behauptungen. Kiens *akustische Maske* ist wissenschaftlich nüchtern, grammatikalisch korrekt und präzis formuliert.

Therese Krumbholz ist sich ihres abstoβenden Äuβeren nicht bewusst. Im Gegenteil, sie fühlt sich „wie dreiβig[8]", obwohl sie 57 ist, und lebt in dem Wahn, dass ihr auf der Straβe alle Männer nachschauen, weil sie „die schönste von allen[9]" sei. Tatsächlich wird sie von ihrer Umwelt ganz anders gesehen, und das bringt ihr in der Öffentlichkeit solche wenig schmeichelhaften Bemerkungen ein, wie „eine Festung", „harte Schachtel" oder „alte Vettel[10]". Ihre *akustische Maske* beweist die „Stagnation des Denkens[11]". Ihr geringer Wortschatz macht qualitative Differenzierungen unmöglich; die rein rhetorisch gesetzten Fragen sind nicht Ausdruck von Unsicherheit, da die Antwort im gleichen Atemzug folgt. Thereses „akustische Maske" besteht aus allgemein bekannten Redewendungen und Floskeln („ich bitt' Sie!", „tut sie nicht" oder „das gibt's nicht") sowie Inhalten aus Zeitungsinseraten und Werbung. In ihrer aphoristischen Knappheit, die teilweise jeder grammatikalischen Ordnung entbehrt, ist ihre *akustische Maske* jedoch ungeheuer wortgewaltig.

8 Ebd., S. 78, 143.
9 Ebd., S. 142.
10 Ebd., S. 53, 49, 458.
11 Manfred Moser 1983, S. 57.

Thereses *akustische Maske* beweist die Tendenz zu einer passivischen Ausdrucksweise, wobei sie syntaktische Passive mit der Umschreibung „man" bevorzugt: „Man weiβ ja nicht, welche Bank[12]", als auch semantische Passivformen: „Hinaus gehört sich nicht[13]". In der Regel vermeidet es Therese, ein Ich-Subjekt zu wählen und benutzt das 3. Person-Singular Subjekt, wie „die Frau", "der Mann". Die Verwendung des Passivs ist eine Art, Aphorismen, Gesetze zu schaffen. In derselben Art wie Kien die Zitate in seiner Rede einführt, so verwendet seine Frau das Passiv, das das Gesagte verstärkt. Thereses Bedürfnis nach Anerkennung entsprechend, äuβert sie keine eigene Meinung, sondern sichert sich die Zustimmung der Gesprächspartner durch Plattitüden.

Im Roman gibt es keinen autoritären, monologischen Diskurs, es gibt nur einen dialogischen Diskurs, eine Vielfältigkeit von Sprecharten, die die absolute Wahrheit und Wirklichkeit beanspruchen. Das Zusammenstoßen von diesen Sprachen, bzw. *Privatmythos* führt zu Spannungen, zu einem Karneval in dem die Hierarchie nicht eingestellt (suspendiert), sondern umgestellt ist. Nach Michail Bachtin (*Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur* 1965) bietet der Karneval die Chance, eine neue Vision der Welt, die relative Natur der Existenz zu realisieren und in eine komplett neue Ordnung einzutreten. Es gibt in Canettis *Die Blendung* keine Karnevalszene als Aktionen, sondern nur als Wahrnehmung und als Sprache, als *akustische Maske*. Ich verwende also das Konzept *Karneval* nicht im engeren Sinn, wie es im Rebalais Roman auftaucht, sondern im erweiterten Sinn. Ich verwende das Konzept Karneval als eine Kategorie, die für die Analyse der sozialen Beziehungen geeignet zu sein scheint: *„carnival has been the ideal critical tool for approaching all kinds of social and material interactions and behaviours[14]".*

Nach Bachtin ist im Karneval die gewöhnliche Ordnung, die Hierarchie umgekehrt: Die Haushälterin Therese Krumbholz, als ungebildete Haushälterin, übernimmt die leitende Rolle im Haus des Gelehrten Peter Kien und Benedikt Pfaff, der Hausverwalter, wird der Mann im Haus. Jeder hat im Roman eine andere Vorstellung davon, was man ist,

12 Elias Canetti, *Die Blendung* 2004, S. 125.
13 Ebd.
14 Chris Humphrey, *Bakhtin and the Study of Popular Culture: Re-thinking Carnival as a Historical and Analytical Concept* In: *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory,* hrsg. von Craig Brandist und Galin Tihanov in St. Antony's Series, Palgrave, Basingstoke, 2002, S. 164.

eine Vorstellung die im evidenten Gegensatz zur Wirklichkeit steht. Therese z.B. meint, dass sie wie dreißig aussieht und dass alle Männer glauben, dass sie „die schönste von allen" sei. Sie meint, sie sei „anständig", sie drängt aber Kien weg von zu Hause und sucht die Gesellschaft anderer Männern. Kien und Therese glauben, dass der jeweils andere eine Million habe, weil sie es so haben wollen und sie versuchen mit jedem Mittel, diese Vorstellung durchzusetzen: Therese schreibt sogar im Kiens Testament noch zwei Nullen.

Die *akustischen Masken* im Roman sind Ausdruck nicht nur der *Privatmythen*, sondern auch der Beziehungen zwischen den Figuren, die Macht auf die anderen auszuüben versuchen. Die sprachliche Beziehung zwischen Kien und Therese ist dadurch gekennzeichnet, dass Kien in Thereses Worten einen tieferen Sinn findet, der überhaupt nicht gemeint wird, denn:

> Sie selbst hatte auf ihre Laune keinen Einfluβ. Diese war von der Stelle des Monologes abhängig, bei der sie im Augenblick hielt. Sie lebte ganz und gar in ihrer Rede[15].

Das zeigt sich auch in der Szene, als Therese Kien überreden will, ein Testament zu ihren Gunsten zu schreiben. Kien versteht aus ihren Worten, dass Therese ihn liebt und erkennt so nur einen Teil der Wahrheit, nämlich Thereses Anerkennungsbedürfnis. Die Tatsache, dass Kien sich dazu entschlieβt, ein Testament abzufassen, erweckt bei Therese den Eindruck, dass Kien sie verstehe. Oberflächlich gesehen, findet für beide tatsächlich eine echte Kommunikation statt. Dieses Verstehen, obwohl partiell, hält nach auβen hin die Kommunikation aufrecht, da keiner bemerkt, dass er vom anderen nicht verstanden wird.

> Durch die aus Miβverständnissen erwachsende Handlung wird der Romanwelt der Anschein von Normalität gegeben. Damit gelingt es Canetti, dem Leser das Vergleichsmoment zur verblendeten Romangesellschaft zu entziehen.[16]

---

15 *Die Blendung* 2004, S. 115.

16 Paal, Jutta, *Die Figurenkonstellation in Elias Canettis Roman „Die Blendung"*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1991, S. 58.

Interessant ist, dass Therese mit ihrer *akustischen Maske* immer mehr Macht über Kien hat, der eine gebildete und präzise Sprache beherrscht. Ihr verbales Verhältnis zu Benedikt Pfaff, dem Hausverwalter, der ihre Sprache spricht, ist von ganz anderer Natur: Vor seiner Befehlsgewalt verstummt sie oder beschränkt sich darauf, seine Worte zu wiederholen oder zu bekräftigen. Pfaffs *Privatmythos* als Machthaber zeigt sich in seiner *akustischen Maske*, indem seine Sprache im Umgang mit Gleichgestellten oder Unterlegenen nur aus Pejorativen und Befehlen besteht. Seine verbale Beziehung zu Kien verändert sich, da Kien sich für ihn aus einem Überlegenen in einen Unterlegenen verwandelt.

Nicht der Gelehrte hat Einfluss auf seine Ehefrau und seinen Hausverwalter, sondern umgekehrt, Pfaff und Therese beherrschen mit ihrem geringen Ausdrucksvermögen Kien. Die sprachliche Ohnmacht Kiens zeigt sich auch in der Szene auf dem Polizeirevier: Obwohl eloquent, erweckt er nur vorübergehend das Interesse der einfachen Beamten. Eine subtilere Form der sprachlichen Einfluβnahme auf Kien üben Georg Kien, sein Bruder, und Siegfried Fischerle aus. Da sie „Verwandlungskünstler[17]" sind, passen sie ihre *akustischen Masken* dem jeweiligen Gesprächspartner an. Aber während Fischerle sich nur deshalb in andere versetzt, um sein egoistisches und materialistisches Ziel zu verwirklichen, lebt Georg tatsächlich in fremden Welten, entsprechend seiner Massentheorie (siehe Jutta Paal 1991). Die Analyse der *akustischen Masken* der Romanfiguren zeichnet nicht nur die *Privatmythen*, sondern auch das Aufeinandertreffen dieser Weltansichten und der Machtbeziehungen, eigentlich die umgekehrte Ordnung des Karnevals, nach.

Der Karneval der *akustischen Masken*, in dem man sich mit seiner sterilen Sprechart identifiziert und seine Vorstellung bewahrt, wirkt als eine neue, andere Welt: die Welt des Karnevals. Diese Welt teilt sich nicht in Darsteller und Zuschauer. Alle sind Darsteller, und keiner will der Darstellung des anderen zuschauen, jeder will seine eigene durchsetzen und das führt zu Spannungen, die nur durch Lachen aufgelöst werden können. Die Zuschauer sind nur der Autor und seine Leser. Die Charaktere sollen bei ihrer Blindheit bleiben, da der Karneval nicht gesehen, sondern gelebt werden muss. Kiens und Thereses Sehnsucht (Kiens nach Büchern, Thereses nach Anerkennung) treiben beide in einen karnevalesken Konflikt der *akustischen Masken*. Nach Bachtin ist die Maske ein wichtiges

17 Ebd., S. 59.

Element des Karnevals und stützt sich auf eine spezielle Interrelationierung zwischen Wirklichkeit und Bild. Die Maske verbirgt, verheimlicht etwas, sie ist eine Täuschung. Die akustische Maske ist eine soziale Maske, sie ist wie der Charakter in der Gesellschaft sich selbst vorstellen will, oder was er über sich selbst denkt. Diese Maske entspricht aber nicht der Wirklichkeit, die Charaktere sind sich dieser Unstimmigkeit nicht bewusst. Die Spannung zwischen Schein und Sein wird nur selten auch für die Protagonisten gelöst, wie in dem Fragment, als sie erfahren, keiner habe eine Million. Dann werden beide stumm. Die Maske bleibt, der Karneval geht mit anderen Vorstellungen weiter. Für einen Augenblick haben sich die Protagonisten verstanden, die Blindheit bleibt aber weiter bestehen.

Der Unterschied zwischen den Karnevalteilnehmern und Canettis Gestalten besteht darin, dass die ersten ihre Masken wechseln können; Canettis Gestalten bleiben in einer Erstarrung, sie sind unfähig, sich zu entwickeln. Peter Kiens *akustische Maske* ist die einzige, die sich begrenzt verändert: Mit dem Fortschreiten seines Wahnsinnes ändert sich Kiens *akustische Maske*; sie wird zunehmend inkohärent und ungeordnet. Kurz vor seinem Tod deliriert er. In seinen Phantasien hört er die Polizei kommen und führt ein Selbstgespräch, das zahlreiche Merkmale psychotischer Sprache aufweist:

> 'Öffnen Sie!' 'Nie!' 'Im Namen des Gesetzes!' 'Schwätzes' 'Machen Sie auf!' 'Lauf!' 'Sofort!' 'Fort!' 'Sie werden erschossen!' 'Possen.' 'Wir räuchern Sie aus!' 'Laus.'[18]

Der Gegensatz zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit, zwischen den Masken des Karnevals und der eigentlichen Natur führt zu Spannungen und zu lustigen, sogar grotesken Situationen. Der Humor bei Canetti ist ein Humor der Form (Deformierung der Wirklichkeit, Zuschreiben von etwas, das nicht existiert) und ein Humor der Sprache. Die *akustische Maske* ist eine Projektion des Selbst in einem Karneval, der die gewöhnliche Ordnung verkehrt.

> Man braucht nur die Reihenfolge zu unterbrechen, ein Glied durch ein anderes zu ersetzen, von der einen Logik in die andere überzuspringen,

18 *Die Blendung* 2004, S. 506.

> jedes Mal ergibt sich etwas das durch seinen Widersinn, seine Gegenstreitigkeit, seine Undenkbarkeit die Form" des Humors annimmt. Jolles stellt eine wichtige Frage in seinem Werk: „Bildet wirklich das Komische (…) eine eigene, in sich abgeschlossene Welt, oder bringt es nur die entbindende Umkehrung einer anderen Welt?" (der logischen Welt der Wirklichkeit, die wir kennen). Seine Antwort darauf ist: Humor sei „nicht nur eine Form, die eine andere Form mit negativem Vorzeichen wiederholt, sondern er ist immer auch zu gleicher Zeit durch seine doppelte Funktion eine Form, die selbstständig schafft[19].

Bachtins Darstellung des Karnevals ordnet sich in ein Genre ein, das das Normale und Ernst-Genommene der mittelalterlichen Gesellschaft ironisiert. Der akustische Karneval der *Blendung* ironisiert den Gebrauch und den Zweck der Sprache. Die Dynamik des Karnevals widerspricht den verantwortlichen und individualisierten Impulsen des Dialoges. Caryl Emerson[20] identifiziert zwei Interpretationsmöglichkeiten des Karnevals: Manche Kritiker haben Bachtins Karneval als christlich, fromm, eucharistisch, als Befreiung von der normalen gesellschaftlichen Ordnung interpretiert. Andere betrachten den Karneval als unheimliche Energie – dämonisch, gewalttätig, nihilistisch, als Chaos. Der canettische Karneval der *akustischen Masken* ist ein chaotischer Karneval, der jeder Ordnung entbehrt. In einer kritischen Erwähnung von Henri Bergsons *La rire* in Bachtins Werk finden wir das Ziel des Komischen, des Karnevals und vielleicht auch der akustischen Masken der *Blendung*:

> *Bergson's entire theory knows only the negative side of laughter. (…) [But] laughter is a corrective measure; the comic is the nonobligatory*[21].

Das Lachen, als Reflex der Muskeln und der Lungen, ist im Prinzip dynamisch, destruktiv für starre Zustände. Die Starrheit der Figuren der *Blendung* und ihrer *akustischen Masken* wird erst durch das Lachen, durch die Komik gelöst. Die Komik der *Blendung* wird durch eine bewusste Verwendung der Sprache erzeugt: Die *akustischen Masken* sind nicht nur bloße Nachahmungen, sondern Mitteln zum Zweck. Die Welt der *Blen-*

---

19 Jolles, André, *Einfache Formen* Tübingen: Max Niemeyer, 1968, S. 260-261
20 Emerson, Caryl, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
21 Ebd., S. 7.

dung, wo jeder eine Maske trägt, in der keine Kommunikation mehr möglich ist, ist also keine Umkehrung unserer Welt. Canetti schafft eine ganz andere Welt, eine Welt in der er alle Gemeinsamkeiten mit unserer Wirklichkeit ironisieren kann. Nach Jolles, stellt sich die Ironie ihrer ursprünglichen Zielscheibe nicht gegenüber: Der Autor kennt die Mängel aus sich selber, aber er hat sie in ihrer Unzulänglichkeit erkannt. Was wir in anderen verspotten, ist in uns selbst wieder zu finden. Canetti meint, dass alle Menschen eine *akustische Maske* besitzen, die sie zu Missverständnissen und Absurdität führen kann. Auch wenn man dieselbe Sprache spricht, hat man seinen eigenen besonderen Kommunikationskanal, der von anderen nicht ganz verstanden wird. Wir alle leben in einem Karneval der akustischen Masken, der im Roman nur bloß übertrieben, fast grotesk geschildert wird. Die Erkenntnis der uns bekannten misslungenen Kommunikation, der Sprache, die mit einer anderen Sprache zusammenstößt, bringt uns zum Lachen. Anders als bei populären Festivitäten, befreit der Karneval in diesem Fall nicht: Er zwingt die Charaktere immer dieselben Masken zu tragen und nie verstehen zu dürfen, was dahinter steckt.

Bibliografie:

*** *Bakhtin and Cultural Theory*, hrsg. von Ken Hirschkop und David Shepherd, Manchester University Press, Manchester, 1989.
*** *Materializing Bakhtin. The Bakhtin Circle and Social Theory*, hrsg. von Craig Brandist und Galin Tihanov in *St. Antony's Series,* Palgrave, Basingstoke, 2002.
*** *Rethinking Theory. Bakhtin and the Classics*, hrsg. von Bracht Branham, Northwestern University Press, Evanston, 2002.
*** *Zu Elias Canetti*, hrsg. von Manfred Durzak, Ernst Klett, Stuttgart, 1983.
Bahtin, Mihail, *François Rebelais şi cultura populară în Evul Mediu şi în Renaştere*, Univers, Bucureşti, 1974.
Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură şi estetică*. Traducere de Nicolae Iliescu, prefaţă de Marian Vasile, Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Bauer, Matthias, *Romantheorie*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart, 1997.
Elias Canetti, *Die Blendung*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2004.
Elias Canetti, *Der Beruf des Dichters,* Carl Hanser Verlag, Wien – München, 1976.

Elias Canetti, *Masse und Macht*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 2003.
Canetti, Elias/Durzak, Manfred, *Akustische Maske und Maskensprung. Materialien zu einer Theorie des Dramas. Ein Gespräch.* In *Zu Elias Canetti*, hrsg. Von Manfred Durzak, Ernst Klett, Stuttgart, 1983.
Emerson, Caryl, *The First Hundred Years of Mikhail Bakhtin*, Princeton University Press, Priceton, 1997.
Jolles, André, *Einfache Formen*, Max Niemeyer, Tubingen, 1968.
Mihailovic, Alexandar, *Corporeal Words: Mikhail Bakhtin's Theology of Discourse* in *Studies in Russian Literature and Theory*, Northwestern University Press, Evanston, 1997.
Murphy, Harriet, *Canetti and Nietzsche. Theories of Humor in Die Blendung*, State University of New York Press, Albany, 1977.
Paal, Jutta, *Die Figurenkonstellation in Elias Canettis Roman "Die Blendung*", Königshausen und Neumann, Würzburg, 1991.
Vice, Sue, *Introducing Bakhtin,* Manchester University Press, Manchester, 1997.

Elekes Robert Gabriel
(Kronstadt)

Das verkehrte Auge: Parodie als mephistophelischer Akt in Jan Švankmajers *Faust*

Abstract: *To parody means to transgress, to validate by means of negation, to destroy by creating and to create by destroying. It's an act of Mephistophelian resemantization, which does not destroy nor annul, but rather absorb the absolute truth. This paper aims to analyze this paradoxical nature of parody and to demonstrate its implications by interpreting Jan Švankmajer's film "Faust".*
Keywords*: parody, resemantization, Švankmajer, Faust*

Das Auge ist Foucaults Meinung nach ein Helligkeit spendendes Organ.[1] Dieses, aus dem dunklen Kern des Auges herausströmende Licht ist das Ergebnis einer Überwindung. Das Auge überwindet durch den Ausbruch des Blickes, seine eigene Materie und strömt in Gestalt einer sehenden, lichtspendenden Stofflosigkeit in die Welt. Diese saugt sich dann voll mit dem ganzen Licht der Welt, mit Farben, Formen und mit den Regungen des Universums, um dann wieder seiner Herkunft entgegen zu stürzen und auf dem schwarzen Loch des Auges angelangt ein Lichtbild zu erzeugen. Das Auge ist also für Foucault „Spiegel und Lampe"[2] zugleich. Dieses sehende Licht ähnelt dem Licht des Fotoaparates, das in die Welt hineinbricht und diesem bionischen Auge verhilft die Wirklichkeit zu speichern. Was aber am Spiel des Auges das Wesentliche ist[3], offenbart sich durch seine Abkehr vom Tageslicht.

> Die kreisförmige Nacht der Pupille wendet es der zentralen Dunkelheit zu, die es mit einem Blitz erleuchtet und als Nacht erkennbar werden lässt.[4]

Die Verdrehung des Augapfels bedeutet für Foucault das unmittelbare Entdecken unserer eigenen Sterblichkeit. Das Auge ergießt sein Licht

1 Foucault, Michel: *Vorrede zur Überschreitung.* In: *Ästhetik der Existenz* (Hg. von Danuel Defert und François Ewald). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007, S. 21.
2 Ebd.
3 Ebd., S. 22.
4 Ebd.

nunmehr auf „eine Knochenhöhle hin“.[5] Das sehende Licht kann die Dunkelheit, in die es strömt, nur durch die Erkennung seines eigenen Todes identifizieren. Das sehende Licht stirbt durch seine eigene Nutzlosigkeit und wird wiedergeboren als ein Bildwerfer, der auf die Leinwand des Todes das Licht der Welt, Farben, Formen und die Regungen des Universums projiziert.

Dass ich Foucaults Theorie mit Hilfe von Termini aus dem Bereich der Kinematographie erklärt habe, ist kein Zufall. Meine These ist, dass der Blick der Kamera, das kinematographische Auge, dort beginnt, wo das menschliche Auge aufhört und dort aufhört, wo das menschliche Auge beginnt. Die Filmkamera ist ein nach innen gekehrtes mechanisches Auge, dessen sehendes Licht den im menschlichen Schädel entstandenen Flimmerkasten des Todes durchflutet und die hier entstandenen Bilder speichert. Danach, durch eine das menschliche Auge imitierende aber umgekehrte Bewegung, wendet sich das mechanische Auge der Welt entgegen und projiziert die gespeicherten Bilder auf ihre Leinwand. Diese Bilder sind aber keinesfalls bloße Spiegelungen der inner- oder außermenschlichen Wirklichkeit, sie sind keine einfachen Simulacra, keine idealisierten Darstellungen des Wahrhaftigen, sondern sie sind Materie in Travestie. Genauso, wie sich ein Mann mit Frauenkleidern bedeckt (und gleichzeitig entblößt) um seiner Natur zu trotzen und ihr zu entkommen, und sich dann vor ein Publikum wagt um dieser Provokation zu frönen, hüllt sich die unvergängliche und unveränderliche Wirklichkeit in die Kleider des menschlichen Geistes, ins dunkle Gewand der Sterblichkeit. Was sich uns dann auf der Leinwand offenbart, ist eine zweifache Überwindung durch Parodie. Die Materie überwindet ihre Scheu vor Selbsterkenntnis, und der menschliche Geist überwindet seine Isolierungen in der dunklen Knochenhöhle.

Jan Švankmajers *Faust*[6] ist nicht nur das Ergebnis dieses komplexen Vorganges, sondern es ist auch ein Film der diesen Vorgang thematisiert. G. D. Kiremidjian identifiziert zwei Arten von Parodie; eine, die ihr Dasein durch ihren satirischen Charakter legitimiert und eine andere, die ihr Dasein als Parodie zelebriert.[7] Diese zweite Art von Parodie beschäf-

5 Ebd.

6 Siehe Jan Švankmajer: *Faust,* 1994.

7 Kiremidjian.G. D: *The Aesthetics of Parody.* In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* 1969, Nr. 2, S. 241.

tigt sich mit der Morphologie ihres eigenen Daseins, entsteht und erlischt im Rahmen der Kontemplation. Švankmajers Film entspricht dieser zweiten parodistischen Erkenntnismethode. Insgesamt offenbaren sich uns in Švankmajers *Faust* drei parodistische Ebenen. Die Parodie der Wirklichkeit oder die Parodie des Auges, die Ebene der Intertextualität, denn die Parodie des Auges wird von Švankmajer mit Hilfe einer Parodie des Faust Stoffes in Szene gesetzt und schließlich die Parodie des Parodierens. Diese drei Ebenen des Films verschmelzen untrennbar miteinander und stürzen gemeinsam in die Tiefen des metadiskursiven Abgrunds der Kunst. Am Ende des Filmes können wir feststellen, dass uns gerade eine Parodie von Parodie durch Parodie erklärt wurde.

Švankmajers Film beginnt mit einer Juxtaposition von Aufnahmen des Einganges einer U-Bahnstation und Zeichnungen die Teufelsbeschwörungen, Dämonen und andere Gestalten darstellen. Der Phantasiewelt wird ihr banales Spiegelbild vorgehalten und umgekehrt. Zwei Männer verteilen Flugblätter auf der Straße, während ein kafkaesker Jedermann langsam aus den Tiefen der U-Bahnstation emporsteigt. Er bekommt auch ein Flugblatt in die Hand gedrückt. Auf dem Blatt kann er eine Art Schatzkarte erkennen, die zu einem geheimnisvollen, mit rot angezeigten Ort führt. Der Mann scheint uninteressiert, und sogar das rote Männchen der Ampel überredet ihn zum Verweilen, zum Nichtstun. Die Erkenntnislust dieses Jedermanns scheint von der faustischen weit entfernt zu sein.

Zuhause angekommen, wird er von einem hektisch herausstürmenden, schwarzen Huhn empfangen. Dieses Huhn ist eine Anspielung auf den teuflischen Pudel in Goethes *Faust* und suggeriert Mephistos Präsenz. Der Mann tritt in den Kot, den das Huhn hinterlassen hat und bestätigt somit seine Verknüpfung mit dem Teufel.[8] Während unser Jedermann sein Essen genießt, entdeckt er ein Ei, das wahrscheinlich das teuflische Huhn im Brot hinterlassen hat. Der Mann zerbricht das Ei und diese symbolische Geste entfesselt eine geheimnisvolle Kraft, die ihn nunmehr in ihren Bann zieht. Dass sich diese Kraft an Chaos und Zerstörung ergötzt, suggeriert der übernatürliche Sturm, der sich plötzlich ent-

8 Fitzsimmons. Lorna: Of "Broken Wall the Burning Roof and Tower": Gyno-Turning in Limit Up and Švankmajers Faust. In: *The Seeing Century: Film,Vision, and Identity* (Hg. von Wendy Everett). Atlanta: Rodopi, 2000, S. 154.

facht. Es ist eine Szene, die stark an das Erscheinen des Erdgeistes in *Faust I* erinnert.

> Es wölkt sich über mir
> Der Mond verbirgt sein Licht
> Die Lampe schwindet
> Es dampft!- Es zucken rote Strahlen
> Mir um das Haupt - es weht
> Ein Schauer vom Gewölb herab
> Und fasst mich an[9]

Der Geist der Materie wacht aus seiner Apathie auf, die Wirklichkeit und der Geist des lebenden Sterblichen vermischen sich und erzeugen die Parodie ihrer selbst.

Dies ist der Anfang des parodischen Lustspiels. Dieser Moment symbolisiert die Verdrehung des Augapfels von der Wirklichkeit, der Knochenhöhle entgegen. Nun übernimmt der Diskurs des Todes den Fluss der Bilder. Aus dem Fenster schauend, erblickt unser Jedermann die zwei Männer, die vorher Flugblätter auf der Straße verteilt haben. Sie streicheln das Huhn und starren mit angsteinflößendem Grinsen und mit weißen Augen zu ihm hinauf. Ihre weißen Augen symbolisieren das nach innen verdrehte Auge, das jetzt seine blasse Kehrseite der Welt zeigt. Dies ist der Moment, in dem sich Jedermann in Faust verwandelt und sein Schicksal annimmt. Denn die Abwendung vom Wahrhaftigen verursacht die Zuwendung zur Fiktion.

Švankmajer lässt uns aber diesen mystischen Moment nicht lange genießen. Er enttarnt die Szene als Theater. Als eine Parodie einer Parodie. Die Männer legen ihre falschen weißen Augen ab und enthüllen die eigentliche Absicht ihrer Handlungen. Tatsächlich werden die zwei Männer im Verlauf des Filmes Faust als Wegbereiter und Wegweiser dienen und erinnern somit an Valdes und Cornelius aus Marlowes *Dr. Faustus*. Dieses Ablegen der Augen symbolisiert die Verdrehung des kinematographischen Auges zur Welt. Der Zyklus ist vollendet, nun kann das Schauspiel in Švankmajers Flimmerkasten des Todes beginnen.

Unser Jedermann entschließt sich jetzt doch auf Entdeckungsreise zu gehen und folgt der Schatzkarte, die er im Müll findet. Die Karte

9 Goethe. Johann Wolfgang von: *Faust. Der Tragödie erster und zweiter Teil.* Berlin: Neues Leben, 1966, S. 31.

führt ihn zu einem alten, baufälligen Theater. Der Abstieg in den Keller des Theaters entspricht dem Abstieg ins Unterbewusstsein. Der Flimmerkasten des Todes wird zum Theater im Schädel. Hier im Keller findet der Mann alles, was er braucht, um in die Gestalt des Faust zu schlüpfen: Kleider, einen falschen Bart, Schminke und natürlich ein Exemplar von Goethes *Faust*. Dieses Travestiespiel, parodiert nicht nur Goethes *Faust,* sondern auch die Idee der parodistischen Adaption selbst. Die Metamorphose des Jedermanns geschieht ungezwungen, fast natürlich schlüpft er in die Rolle des Faust aber nicht ohne dass er mit einem Zungerecken bekräftigt, dass diese Verwandlung eine parodistische ist. Der Mann beginnt aus Goethes *Faust* zu rezitieren und zwar in einer durchaus lächerlichen Weise. Dies sind die ersten gesprochenen Worte im Film.

> Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerei und Medizin,
> Und leider auch Theologie!
> Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.
> Da steh' ich nun, ich armer Thor!
> Und bin so klug als wie zuvor;[10]

Platt, untheatralisch klingen die Worte, Faust scheint uninteressiert und trinkt während des Sprechens ein Glas Bier. Goethes Text wird dadurch entmystifiziert zusammen mit dem Akt des Schauspielens.

Ab jetzt beginnt ein Wechselspiel der Identitäten. Die Metamorphose Jedermanns zum Faust und zurück wiederholt sich mehrmals als Symbol für das Wechselspiel zwischen Wirklichkeit und menschlichem Geist.

Die Absurdität der Situation ergibt sich nicht nur aus diesem Irrspiel der Identität, sondern in erster Linie aus seiner Unbegründetheit. Unser Jedermann eilt immer noch ungezwungen, irrational, ja fast schon apathisch seinem faustischen Schicksal entgegen. Auf der Theaterbühne im Schädel gibt es keinen Platz für das Rationale, denn die Absurdität ist das absolute Argument des Todes gegen die Vernunft.

Als der Mann mehr aus Versehen einen Homunkulus schafft, wird er mit seiner eigenen Sterblichkeit konfrontiert. Der Homunkulus offenbart ihm die Dunkelheit der Knochenhöhle, die Finsternis des To-

10 Ebd., S. 27.

des. Faust zerquetscht die Figur, als ob er versuchen würde, seine eigene Sterblichkeit zu überwinden.

Švankmajer benützt in seinem *Faust* Marionetten, weil sie Körper sind, die nicht auf eine ursprüngliche, Materialität reduziert werden können, denn diese kristallisiert sich erst in einer diskursiven Formierung. So ist der Marionettenkörper nicht einfach gegeben, sondern er entsteht erst. Die Marionette ist ein auf die Leinwand des Todes projizierter menschlicher Körper. Švankmajer lässt uns aber nicht in die Rolle des Zuschauers fallen, der im Moment des Zuschauens eine Illusion als Wirklichkeit annimmt. Er besteht darauf, nicht nur den Zusammenbau der Marionetten zu zeigen, sondern auch die Hände, die diesen Holzpuppen Leben einflößen. Diese Hände bewegen Engel und Teufel, und wie wir später sehen werden, auch Faust selbst. Sie symbolisieren aber nicht Gott oder die anonyme Autorität des Kommunismus, wie manche Theoretiker sie interpretiert haben. Sie symbolisieren die Rhetorik des Todes, die im Unterbewusstsein, in diesem Flimmerkasten des Todes, die Wirklichkeit verzerrt und sie auf die Leinwand der Welt projiziert.

Aus der Zur-Schau-Stellung der Fäden kann man aber auch Švankmajers Standpunkt zur Parodie herauslesen. Für ihn bedeutet Parodie die Entblößung des Originals vor der Welt. Ein literarischer Text hat wie ein Mensch Angst vor der eigenen Nacktheit. Seine aus abgestandenen Mythen geschneiderten Kleider schützen den Text vor den gierigen Augen der Erneuerung. Um eine gelungene Parodie zu schaffen, muss die Illusion der Integrität des Textes vergewaltigt werden. Nach dieser Entblößung folgt die Travestie. Mit neuem Sinn bekleidet, kann der Text dann wieder vor das Publikum treten.

Eine solche Entblößung hatte auch Eugène Ionesco im Sinn, als er sagte:

> Die Fäden sollen nicht kaschiert, sondern deutlich gezeigt werden, und zwar mit den Mitteln der Groteske, der Karikatur […] die Farce die extreme parodistische Übertreibung. Humor ja, aber mit den Mitteln der Burleske. Harte, exzessive Komik ohne jede Feinheit. Zurück zum Unerträglichen. Alles bis zum Äußersten treiben, wo die Quellen des Tragischen entspringen. Gewalttätiges Theater machen, gewalttätig komisch, gewalttätig dramatisch[11].

11 Vgl. Plocher.Hanspeter. Nachwort zu Eugène Ionesco: *Die kahle Sängerin*. Stuttgart: Reclam, 1987, S. 58.

Die Parodie ist mephistophelischer Natur. Sie ist dämonische Vitalität, Chaos stiftende Ordnung, eine Kraft, die stets verneint, die stets zerstören will und doch stets etwas Positives schafft.[12]

Es ist also durchaus angemessen, dass sich Mephisto in Švankmajers Film als Fausts verzerrtes Ebenbild offenbart. Mephisto ist die Parodie selbst.

Um Faust dazu zu bringen, den teuflischen Vertrag zu unterschreiben, greift Mephisto auf die verführerische Kraft des ewig Weiblichen zurück und verkleidet sich als Helena. Dieses Travestiespiel führt dazu, dass sich Faust und Mephisto in Liebeslust vereinen. Die Verdopplung wird wieder aufgehoben, und eine Einheit entsteht, um dann wieder entzweit zu werden. Die Parodie muss sich selbst parodieren, um ihr Wesen nicht zu verraten. Hier verbindet Švankmajer Erotik und Tod. Denn die Unterschreibung der Abmachung bedeutet für Faust den unvermeidlichen Tod. Fausts Orgasmus wird zum Stempel, der sein Schicksal besiegelt.

Foucault assoziiert den Moment der Verdrehung des Augapfels mit dem Moment des erotischen Höhepunktes. Der „kleine" Tod offenbart dem Menschen seine eigene Sterblichkeit.[13]

Faust entkommt Mephistos Pakt, er läuft aus dem Theater aber er wird von einem Wagen überfahren.

Das verkehrte Auge ist nicht nur ein Symbol für den lebenden Organismus, der seine Sterblichkeit entdeckt. Das verkehrte Auge, oder anders: die Ästhetik der Parodie ist tief im menschlichen Geist und in seiner Wahrnehmung der Wirklichkeit verwurzelt.

12 Vgl. auch Goethe. Johann Wolfgang von: *Faust*, S. 60.
13 Foucault, Michel, S. 22.

Cristina-Andreea Pascu
(Bukarest)

Erscheinungsformen der Komik bei Christine Nöstlinger und Thomas Brezina

Abstract: *My contribution "Manifestations of the comic with Christine Nöstlinger and Thomas Brezina" deals with the comic in children's and young adults' literature of the present.*
A short theoretical introduction to the aspects of the comic is presented in the first part of my contribution. Besides, concepts such as laughter, humor, comic, free comic etc. are closer lit up in the context of children's and youth literature.
In the second part of my paper the already cited manifestations of the comic are illustrated with reference to Christine Nöstlinger's "Die feuerrote Friederike" and Thomas Brezina's "Die geheimnisvolle Neue".
Keywords: *as laughter, humor, comic, children's and youth' literature*

Die Komik bzw. das Lachen gilt als eines der wichtigsten Elemente in der Kinder- und Jugendliteratur, das sowohl für den Erfolg eines Buches beim Publikum als auch für seinen pädagogischen und unterhaltenden Charakter sorgt.

Den Lachanlässen bei der Lektüre eines Textes ist es unter anderem zu verdanken, dass viele Kinder ein Buch überhaupt in die Hand nehmen, um sich nicht nur die Illustration anzusehen, sondern auch den Text lesen zu wollen.

In der Kinderliteratur vor allem, scheint die Erheiterung des Lesers von besonderem Wert zu sein, da sie, so wie Karl Ernst Maier behauptet „aus der fröhlicheren, insgesamt optimistischen Grundstimmung des Kindesalters, einer genuin kindlichen lebensnotwendigen Lachbereitschaft"[1] hervorgeht.

Deshalb werden in den kinderliterarischen Texten zahlreiche Anlässe zum Lachen angeboten, die zwar oft als „unreif" und demzufolge als weniger ästhetisch betrachtet werden, die aber in den meisten Fällen durchaus einer pädagogischen Absicht nachgehen.

Das Komische in einem Text geht aber nicht ausschließlich von dem Text selber aus, sondern ist in einem hohen Maße auch von dem

1 Lypp, 2000, S. 87.

Lesenden, von dessen Empfinden, von der persönlichen Lachbereitschaft und dessen Sinn für Humor abhängig.

Komik erscheint in kinder- und jugendliterarischen Texten, und nicht nur, in verschiedenen Formen. Dieter Heinrich spricht in diesem Kontext von einer ursprünglichen Form der Komik, von der ‚freien Komik', die er in Verbindung zu den überraschenden Verwandlungen setzt, die Kinder für komisch halten und mit jenen „Verrückungen von Vertrautem in Überraschendes und wieder zu Vertrautem zurück, solange das Überraschende nicht auch bedrohlich"[2] wirkt.

Wichtig dabei ist nach Heinrich das Vorhandensein sowohl eines Kontrasteffektes als auch einer Kontextverschiebung, was oft zu einem freien Spiel der Imagination führen kann.

Zu dieser Grundform des Komischen, die sich allein aus der „Wahrnehmung der Alternativbewegung"[3] ergibt, kommt nach Heinrich die ‚Komik der Befreiung' dazu.

Diese, die sich am häufigsten und deutlichsten im Pubertätsalter manifestiert, geht von der Befreiung von einer Norm oder Bindung, einem Verbot oder Zwang aus, die als Last empfunden und aufgrund des Lachens abgeschüttelt werden kann.[4]

Eine andere Deutung der Komik in kinder- und jugendliterarischen Texten liefert Michail Bachtin, der von einem „Drama des leiblichen Lebens: der Begattung, der Geburt, des Wachstums, des Essens und Trinkens, der körperlichen Ausscheidungen"[5] spricht, von dem mit Ausnahme der ersten beiden Etappen (der Begattung und der Geburt) Kinder und Jugendliche besonders betroffen sind.

Der Prozess des Wachsens, mit all dem was dazu gehört, mit der psychischen und physischen Entwicklung des Kindes bzw. Jugendlichen und mit der typischen Auseinandersetzung mit der Umwelt, stehen im Mittelpunkt seiner Aufmerksamkeit und bieten somit Anlass, belacht oder ausgelacht zu werden.

Die Komik der Texte bzw. das Lachen des Lesers kann auf verschiedenste Weise und in zahlreichen Formen ausgelöst werden. Dabei können Leser aufgrund einer einfachen Alternativbewegung lachen, so

2 Heinrich, 1976, S. 358.
3 Lypp, 2000, S. 89.
4 Vgl. Heinrich, 1976, S. 388.
5 Bachtin, 1969, S. 33.

wie es der Fall bei der freien Komik ist, aber auch zu einem polemischen, satirisch-ironischen oder sarkastischen Lachen aufgrund von subtileren und komplexeren Inhalten veranlasst werden.

Es sind zum einen die Figuren, die aufgrund ihres Aussehens, ihrer Verhaltensweise oder Sprache komisch wirken, zum anderen die verschiedenen Situationen (Missgeschicke, Streiche und unerwartete Gegebenheiten) und Themen, die auf die eine oder andere Weise den Leser zum Lachen bringen.

Einen nicht zu vernachlässigenden Beitrag zur Realisierung des Komischen löst die Sprache mit modischen Formulierungen, lustigen Wortneuschöpfungen, Sprachspielen, Reimen u.a. aus.

Neben diesen traditionellen Methoden, Lustiges zu produzieren, bedienen sich Autoren immer mehr des Mittels der Illustration, mit dessen Hilfe Textaussagen begleitet, unterstützt, hervorgehoben oder ergänzt werden können und die mit ihrer Übersichtlichkeit und Kürze, den Lacheffekt steigern können.

Bei der weltweit bekannten österreichischen Kinder- und Jugendbuchautorin Christine Nöstlinger ist der Humor eines der wichtigsten Elemente, die der Schriftstellerin den literarischen Erfolg bringt und gleichzeitig auch als Charakteristikum ihres Schaffens betrachtet werden kann. In all ihren Geschichten ist Humor in seinen verschiedensten Erscheinungsformen zu finden, denn die Autorin ist der festen Überzeugung, dass Kinder stets gern lachen und dadurch auch zum Lesen, Nachdenken und Weiterdenken angespornt werden können.

Neben den etwas schwierigeren Formen des Humors, die man vor allem in Nöstlinger-Bücher für ältere Leser findet, erscheint in den Werken für Kinder besonders häufig die so genannte „freie Komik" und die einfacheren Ausdrucksmöglichkeiten der „Komik durch Befreiung"

Da der Humor für Christine Nöstlinger von äußerster Wichtigkeit zu sein scheint, von Inge Wild sogar zur „dominanten Stilhaltung"[6] der Autorin erklärt wird, zögert sie nicht, diesen sowohl auf der Ebene der Figuren und Situationen als auch auf der der Sprache und Illustration einzusetzen. So kommt es dazu, dass Figuren, vor allem Hauptgestalten, mit einem lustigen Äußeren gekennzeichnet sind, sich witzig verhalten

6 Wild, 1992, S. 176.

oder ausdrücken oder einfach nur übertreiben und damit das Humorvolle auslösen.

Auch die Situationen, in die die Figuren geraten oder mit denen sie sich auseinandersetzen, Kinderstreiche, unsinnige Handlungen, Missgeschicke oder Übertreibungen, entlocken den Lesern nicht selten das Lachen.

Das wichtigste Element, das die Erwartungen, die Neugier und das Lachen des Lesers auslöst, ist aber die Sprache. Nöstlingers Lust am schwarzen Humor, „an Coden, am Spiel mit Worten"[7], zeigt sich in der Verwendung witziger Namen, Wortneuschöpfungen oder originellen Komposita, in zahlreichen Kontextverschiebungen, Metaphernbildungen u.a.

Humor als stets präsentes Element im Nöstlingerschen Schaffen, scheint nicht nur die Bereitschaft und Neugier der Kinder und Jugendlichen zu fördern, Nöstlinger-Texte in die Hand zu nehmen und zu lesen, sondern auch subtil, fast unbemerkbar, zu erziehen und vor allem Spaß und Unterhaltung zu bieten.

Die Komik in Nöstlingers Büchern wird auch durch eine ansprechende und witzige Illustration unterstützt. Dank dieser Zeichnungen, die die Autorin mit Hilfe verschiedener Mittel des Humors erzeugt, gelingt es ihr die Leser von dem anstrengenden Lesen abzulenken, zu entspannen, zu unterhalten und ihnen gleichzeitig Stoff zur weiteren oder tieferen Beschäftigung mit den gelesenen Inhalten anzubieten.

Bereits in ihrem, für Kinder ab acht Jahren verfassten, Erstlingswerk *Die feuerrote Friederike* (1970), ist Humor in seinen verschiedensten Erscheinungsformen groß geschrieben.

Hier lässt sich Lustiges sowohl auf den Ebenen der Figuren, Situationen und Sprache als auch auf der Ebene der Illustration wieder finden.

Mit höchster Sorgfalt stattet die Autorin schon zu Beginn des Buches ihre Figuren mit lustigen Eigenschaften aus. Friederike hat feuerrote, abwärts stehende Haare, die sie zum Glühen bringen kann und die ihr zum Fliegen dienen. Sie hat Sommersprossen und eine rundliche Figur, die sie am Fliegen nicht hindert.

Eine andere sehr witzige Figur ist die Annatante, die, wie Friederike auch, etwas beleibt ist, einst rote Haare und Sommersprossen hatte

7 Pirker, 2007, S. 72.

und fliegen konnte. Bei der Annatante besteht zusätzlich der Verdacht, nicht lesen zu können, da sie schon seit Jahren im roten Buch ‚liest' aber trotzdem nicht weiter kommt. Hinzu kommt auch die Tatsache, dass man nie genau weiß, welcher Tätigkeit sie gerade nachgeht, dem Stricken, Schlafen, Lesen oder Nachdenken:

> Man wusste nie genau, ob sie gerade strickte, schlief, las oder nachdachte…[8]

Die dritte witzige Figur ist die Katze Kater, die, als Mitglied der Familie, die gleichen Eigenschaften wie Friederike und die Annatante trägt. Die Katze ist auch dick, hat rotes Fell bzw. Haare und kann fliegen. Hinzu kommt auch ihre Fähigkeit sich sprachlich ausdrücken zu können und dadurch die Tante oft zur Stellungnahme zu zwingen:

> So, so, werte Frau Annatante! Du willst in Ruhe leben! Du bist alt! Du hast weiße Haare! Du hast deine Ruhe! Gehst du mit Friederike auf die Straße? Sagst du den Kindern, daß sie mit ihr spielen sollen? Sagst du den Großen daßs sie nicht lachen sollen? Hilfst du ihr irgendwie???? Nein!!!!!!! Meine Liebe, du bist eine selbstsüchtige, alte Person geworden!!! Sag ihr doch wenigstens, wie sie sich wehren kann!!![9]

Auch die Nebenfiguren, der Postbote, der Postdirektor, Professor Profi, der Bürgermeister und die Menschenmenge, die beim Wegfliegen der Fünf zuschauen, sind mit komischen Merkmalen versehen, die das Lachen der Leser hervorrufen, auf gewisse Eigenschaften der Gestalten hindeuten und den Text auflockern, unterschwellig aber der Autorin dazu dienen, Kritik an der Gesellschaft zu üben.

Auf der Situationsebene bietet Christine Nöstlinger zahlreiche Anlässe zum Lachen. Es sind die fliegenden Gestalten, die erst einmal das Fliegen erlernen, die Crems, mit deren Hilfe Haare län-

8 Nöstlinger, 1970.
9 Nöstlinger, 1970.

ger, stärker und rot wachsen aber auch die zahlreichen Kinderstreiche, die sowohl zum mitlachen als auch zum verspotten animieren.

Das Lachen des Lesers wird auch dadurch hervorgerufen, dass Friederike ihre Haare zum Glühen bringen kann, dass sie aber diese Gabe nicht im Griff hat, schließlich Feuer fängt und nach Verbranntem riecht.

Besonders unterhaltend ist für Kinder auch der Gedanke, dass fliegende Menschen und Tiere, einen Korb mit zwei Erwachsenen durch die Lüfte tragen können und das nicht einmal mit den Händen, sondern mit ihren Haaren.

Komik lässt sich auch auf der sprachlichen Ebene wieder finden. Der Namenswitz (feuerrote Friederike, Annatante, Spiegelannatante, Professor Profi etc.), das Spiel mit Lauten, Silben und Wörtern („Bähhh! Bäääääääääääähhhhhhhhhhhhhhhhh!“, „alte Katzenkaterkaterkatze“ etc.) und die magischen Sprüche („rotarotaginginging feiabrenntinottakring“) kommen in der *Feuerroten Friederike* nicht zu kurz.

Lustige Beschreibungen[10], die die Phantasie der Leser anregen, unerwartete Begebenheiten (die Stirn in Falten legen, um fliegen zu können; Professor Profis, sprachlich sehr lustig formulierter Beweis[11], dass er des Fliegens mächtig ist) und Kontextverschiebungen (das Glühen der Haare, das In-die-Tasche-Stopfen eines Kindes) tragen auch dazu bei, dass sich Kinder bei der Lektüre köstlich amüsieren können.

Der Lacheffekt wird zusätzlich von den äußerst lustigen Zeichnungen unterstrichen, die für Christine Nöstlinger der Auslöser dieser phantastischen Erzählung waren.

Die im Comic-Stil gehaltene überwiegend Schwarz-Weiß-Illustration, die den Kinderzeichnungen sehr ähnlich ist, unterstützt die Aussagen des Textes, hebt

10 „Die Katze schnaubte und ächzte und ruderte und schlug mit dem Schwanz Kreise. Und das nicht auf dem Boden, sondern in der Luft“ (aus: *Die feuerrote Friederike*).

11 „Er (Professor Profi) betrachtete Friederike: ‚Du hast schöne Haare! Würdest du so lieb sein und mir das Fenster öffnen?’ Er nahm seinen Hut vom Kopf. Es kamen viele rote Haare zum Vorschein. Friederike öffnete verwirrt das Fenster. Der Professor stieg auf das Fensterbrett und flog davon.“ (aus: *Die feuerrote Friederike*).

durch die rote Farbe die besondere bzw. außergewöhnliche Fähigkeit der Gestalten hervor und sorgt immer wieder dafür, dass Kindern die erzählten Inhalte anschaulich, glaubwürdig und humorvoll präsentiert werden. Dieser geschickte Schachzug der Autorin ermöglicht dem Lesenden sich einerseits von der für ihn noch anstrengenden Lektüre gelegentlich ausruhen zu können und durch die witzigen Zeichnungen sich lachend zu entspannen, andererseits aber auch die Entfaltung seiner Phantasie frei ausleben zu dürfen.

Das Werk *Die feuerrote Friederike* bietet dem Leser die Möglichkeit, je nach Wunsch oder Bedürfnis, einen Riesenspaß am Lesen zu empfinden und das Lachen in seinen verschiedensten Formen auszuleben, sei es als Mitlachen, Belachen oder sogar Auslachen.

Silke Weitendorf, die Verlegerin des Friedrich Oetinger Verlags, beschreibt in diesem Kontext Christine Nöstlingers Schaffen besonders treffend: „Nie fehlen bei ihr (Christine Nöstlinger) der köstliche Humor und die Ironie, die jedes Buch zu einem reinen Lesevergnügen werden lassen."[12]

Ein ebenfalls weltweit bekannter österreichischer Kinder- und Jugendbuchautor, der Humor als äußerst wichtige Komponente eines kinder- und jugendliterarischen Werkes betrachtet, ist Thomas Brezina.

Stets bemüht den Lesestoff seinem jeweiligen Zielpublikum anzupassen und die Langeweile bzw. die Eintönigkeit so mancher Lesetexte zu vertreiben, bedient sich der Autor zahlreicher Facetten des Humors, denn schließlich ist das Lachen das, was der Mensch von Geburt aus auf den Weg mitbekommt und das, was ihm am nächsten kommt. Lachen sollen Kinder stets und überall, deshalb ist Brezina jedes Mittel recht, immer wieder jungen Lesern Freude und Vergnügen am Lesen zu bereiten.

Auf der Ebene der Figuren lassen sich in Brezina-Texten zahlreiche komische Gestalten (Haupt- und Nebenfiguren), mit lustigem Aussehen, witzigen Charaktereigenschaften oder Verhaltensweisen finden.

Auch die Situationen, in die die Gestalten geraten, zeugen oft von Witz und Einfallsreichtum.

Brezina bedient sich in diesem Kontext zahlreicher Kinderstreiche, unerwarteter Situationen, misslungener Tricks u.a., die mit sprachlichem Witz, Ausdrücken aus der Jugendsprache, lustigen Assoziationen

12 Zit. nach Pirker, 2007, S. 90.

und Übertreibungen, Wortneuschöpfungen, Erfindungen, Metaphernbildungen u.a., den Lach-Effekt bei Lesern optimieren.

Neben der humorvollen Sprache, die Brezina deswegen einsetzt, um dem Leser ein Lachen zu entreißen und ihn zu einer intensiveren Beschäftigung mit dem Text zu veranlassen, schenkt er der Gestaltung und Illustration seiner Werke besondere Aufmerksamkeit. Witzige Figuren und Situationszusammenhänge in bildlicher Form werden sowohl auf dem Einband als auch zwischen den Buchdeckeln geliefert. Dadurch sichert sich der Autor zum wiederholten Male ab, dass kein Kind an seinen Werken vorbeigeht, ohne zumindest hineingeschaut zu haben und schließlich von dem optischen Angebot gefangen genommen und auf den Inhalt neugierig gemacht zu werden.

In dem fünften Band *Die geheimnisvolle Neue* aus der Mädchenbuchreihe *Pssst! Unser Geheimnis* setzt Thomas Brezina geschickt verschiedene Effekte ein, die das junge Publikum zum Lachen bringen sollen.

Auf der Ebene der Figuren lassen sich in diesem Werk einige komische Gestalten (Haupt- und Nebenfiguren), mit witzigem Aussehen, Charaktereigenschaften oder Verhaltensweisen finden.

Bix, die Protagonistin der Geschichte, zeigt sich am Anfang als belächelnswerte Figur, die wegen ihrer Schwierigkeiten ordentlich und diszipliniert zu sein, für Chaos sowohl in ihrem Zimmer als auch in ihrem Kopf sorgt. Deswegen wird sie auch das Chaos-Kind genannt:

> Hallo, ich heiße Bix, aber meine Mam sagt meistens Chaos-Kind zu mir. Na ja, um mich herum ist tatsächlich öfters Chaos, obwohl ich wirklich Ordnung halten möchte. Aber nicht nur in meinem Zimmer

> geht es manchmal drunter und drüber, sondern auch in meinem Kopf. Ich bin oft völlig durcheinander und mache ganz verrückte Sachen.[13]

Eine weitere lustige Gestalt, die die Leser zum Lachen bringt, ist die Kröte Alexa, die im Mittelpunkt des Geschehens steht und menschliche Eigenschaften aufweist. Sie kann sprechen, rauchen, Unmengen an Chips verspeisen und Yoga machen.

Humoristisches ist auch in den Gesprächen zwischen Eltern und Kindern („Bix, bis morgen früh ist hier alles weggeräumt, sonst gibt es kein Taschengeld', drohte Mam. Sie hatte wohl wieder so einen Putz- und Aufräumeanfall."[14]), den kritischen Äußerungen, die Kinder Erwachsenen, Lehrern oder Familienmitgliedern entgegenbringen („Uns kommt sie wie eine schrullige alte Tante vor, die ständig an uns herumnörgelt und alles besser weiß."[15]) oder den Streichen, die in der Schule gespielt werden („Auf meinem Pausensäckchen lag eine tote Ratte."[16]) zu erkennen.

Einen großen Wert legt Brezina auf die sprachliche Gestaltung seiner Texte, mit deren Hilfe Lesende zum Lachen gebracht werden können.

Der Autor bedient sich hier eines auf das Alter seines Zielpublikums abgestimmten, einfachen Vokabulars, reich an Fragen, Wortneubildungen, Modewörtern oder Wörtern aus der Jugendsprache, die dafür sorgen, dass sich die Leser angesprochen fühlen, sich in die erzählte Welt hineinversetzen und an dem Geschehen aktiv teilnehmen können.

Es ist die Sprache der heutigen Jugend, die in der Schule mit Kollegen und Lehrern und im Privaten mit Eltern, Geschwistern und Freunden gebraucht wird, und die den Lesern die Identifikation mit den Protagonistinnen und den gegebenen Situationen erleichtern. Zu dieser Sprache gehören Ausdrücke wie „Super-Mist"[17], „wie ein Nilpferd keuchen"[18], „ein halbes Gebirge vom Herzen fallen"[19]. Auch zahlreiche Wortneubildungen durch den Kontext gegeben: „Ich-liebe-meine-große-

13 Brezina, 2000, S. 8.
14 Brezina, 2000, S. 10.
15 Brezina, 2000, S. 15.
16 Brezina, 2000, S. 50.
17 Brezina, 2000, S. 56.
18 Brezina, 2000, S. 12.
19 Brezina, 2000, S. 95.

Schwester-Tag“[20] oder „Chaos-Beseitigungs-Kiste“[21] entspringen Brezinas kreativen Umgangs mit der Sprache und sorgen neben witzigen Bemerkungen wie: „Vielleicht habt ihr euch mit euren wenigen Gehirnzellen gemerkt…“[22]; „Liegt dein Gehirn schon im Museum?“[23] für Auflockerung des Textes, für Unterhaltung und Spaß am Lesen.

Mit Witz und Humor spricht Brezina die Phantasie seines Publikums an. In einem neuen Kontext werden bereits bekannte Sachzusammenhänge verwendet, die phantasievolle Innovationen ermöglichen, wie beispielsweise das „Küchengerät zur Zubereitung von Fliegen“[24], aufgrund dessen sich Kinder köstlich amüsieren und es sich selber zum Vorbild nehmen, um ähnliche Konstruktionen zu erfinden.

Die typische Nachahmung der Lehrer von Seiten der Schüler fehlt aus Brezinas Buch nicht. Diesmal ist es die Aussprache der Schuldirektorin Löblich, die wie eine Forelle aussieht und wie ein Fisch ihren Mund beim Sprechen bewegt:

> „Krissi behauptet, Frau Löblich sehe aus wie eine Forelle, und ein bisschen hat sie da Recht. Sie macht beim Sprechen den Mund immer ganz rund und das klingt dann so: ‚Moine lüben Künder, in düser Stunde wördet ühr euch gonz loise beschöftigen.’“[25]

Auch wenn sich die Kinder über ihre Lehrer und vor allem über die Schuldirektorin lustig machen, ist doch ein gewisser Respekt ihnen gegenüber herauszuhören. Bix ist zwar mit Krissis Bemerkung einverstanden, aber ihren Worten zu entnehmen, übt sie damit keine boshafte Kritik an Frau Löblich.

Durch die lustige Beschreibung der Direktorin versucht Brezina seine Leser nicht abzuschrecken und sie gegen die Schule aufzuhetzen, sondern sie vielmehr dieser Institution näher zu bringen. Das gelingt ihm, indem er einerseits der Direktorin den Namen ‚Löblich’ verleiht, der eindeutig in Bezug zu dem Wort ‚loben’ steht, andererseits lässt er sie auf eine gewisse nette Art ihre Schüler ansprechen: „liebe Kinder…“.

---

20 Brezina, 2000, S. 71.
21 Brezina, 2000, S. 10.
22 Brezina, 2000, S. 21.
23 Brezina, 2000, S. 61.
24 Brezina, 2000, S. 20.
25 Brezina, 2000, S. 55.

Demzufolge scheint für Thomas Brezina die Komik nicht nur eine Unterhaltungsfunktion zu erfüllen und Kinder zum Lachen zu bringen, sondern auch dazu beizutragen, der jungen Generation subtil Respekt gegenüber Erwachsenen, Mut, Freude und Spaß am Leben zu vermitteln.

Literatur:

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur,* Hanser, München 1969

Brezina, Thomas: *Die geheimnisvolle Neue*, Ravensburger, 2000

Ewers, Hans-Heino: *Komik im Kinderbuch,* Juventa-Verlag, Weinheim. München 1992, S. 173-200

Heinrich, Dieter: *Freie Komik*. In: Preisendanz, W. und Warning, R. (Hg.): Das Komische, München, 1976

Lypp, Maria: *Vom Kasper zum König. Studien zur Kinderliteratur*. Lang, Frankfurt am Main 2000, S. 87-99

Nöstlinger, Christine: *Die feuerrote Friederike*, dtv junior, München 1970

Pirker, Ursula: *Christine Nöstlinger. Die Buchstabenfabrikantin*, Molden, Wien 2007

Wild, Inge: Komik in den realistischen Kinderromanen Christine Nöstlingers. In: Hans-Heino Ewers (Hg.). Komik im Kinderbuch, Juventa-Verlag, Weinheim. München 1992, S. 173-200

Renata Alice Crişan
(Großwardein)

Die Möglichkeiten der Literaturverfilmung: *Der Richter und sein Henker* von Friedrich Dürrenmatt

Abstract: *Our analysis dals with intermediality and the possibilities to use literary works (novels) as starting point for movies, in order to visualize action told in the narrative. The paper focuses on Friedrich Dürrenmatt's crime novel Der Richter und sein Henker (1950). In the centre of most crime novels and implicitely of most crime movies there is a criminal act which has to be cleared up by a detective or a police officer. In the centre of Dürenmatt's novel and the respective movie detective Bärlach already knows in the beginning of novel who the killer of the victim (his colleague) is and he manipulates the killer to his own purposes. The paper points out differences in the literary respectively the cinematographic approach to the same topic.*
Keywords: *Friedrich Dürrenmatt, Der Richter und sein henker, intermediality, crime novel*

Wie in dem Metzler Lexikon steht, können Film und Literatur als Zeichen- und Repräsentationssysteme, ästhetische Gegenstände, Medien, Institutionen und kulturelle Subsysteme beschreiben werden. Zwischen ihnen bestehen historisch variable Beziehungen, die aus semiotischer, narratologischer, medien- und diskursgeschichtlicher sowie aus systemtheoretischer Perspektive zu erfassen versucht worden sind.[1] Historisch gesehen hat sich das Verhältnis von Film und Literatur im Kontext nationaler Kulturen unterschiedlich entwickelt und ist auch durch andere Medien wie z. B Theater oder Fernsehen mitbeeinflusst worden. Als Repräsentanten einer literarischen Vorgeschichte des Films vor 1895 gelten Autoren wie Stendhal, E. T. A. Hoffman, E. A. Poe, J. Conrad, weil ihre Werke Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichen Veränderungen und neuen Wahrnehmungsweisen fassbar machen, die auf den Film vorausweisen.

Filmanalyse ist ein wichtiger Schritt in der Bearbeitung von Filmen. Es gibt verschiedene Analysetypen:

Inhaltsanalyse: Situationen, Probleme, Personen, Handlungen, Konflikte, Emotionen. *Strukturanalyse:* Figurenkonstellation, Formen der Typisierung der Figuren; Plot, Szenarien; Erzählperspektive; Raum-/ Zeit-

1 Metzler *Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen.* Hg. von Schweikle, Günter und Irmgard. 2. überarbeitete Aufl. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

struktur; Spannungsbogen, Wendepunkte, Höhepunkte. *Semiotische Analyse***:** Bedeutung der Bild- und Tongestaltung: Bild-Erzähltechnik, chronologische und kausale Bildsequenzen, assoziative Bildketten der Collage- und Cliptechnik, Bildtopoi und Filmzitate, - an ausgewählten Sequenzen: Bildkomposition; Einstellungen, Schnitt-Technik, Farben, Tricks, Montage, Blenden, Musik, Beleuchtung. *Aussagen- und Wirkungsanalyse:* Informations- und Unterhaltungswert; Grade des Realismus, der Stilisierung und Ästhetisierung, der Phantastik und Virtualität; Konfliktlösungsmodelle in der story ausgeklammerte, verdeckte, bagatellisierte, dramatisierte oder mystifizierte Probleme; nahegelegte Deutungsmuster; gesellschaftliche, historische und ideologische Kontexte des Films; intendierte Reaktionen der Zuschauer, Identifikationsangebote[2]

Intermedialität bezeichnet in der Kultur-, Medienwissenschaft und Publizistik die Untersuchung der Beziehungen zwischen Medien, insbesondere von Möglichkeiten ästhetischer Kopplungen bzw. Brüche. Intermediale Beziehungen können innerhalb und zwischen den traditionellen Künsten, den analogen technischen, sowie den digitalen Medien bestehen. Der Begriff kann auch den gezielten Medienwechsel oder die Gleichzeitigkeit verschiedener Ausdrucksformen beschreiben, z. B. Bild und Ton, Sprache und Musik, neue Medien und Theater.[3]

In der Medienwissenschaft bedeutet *Intermedialität* vor allem die Realisierung medialer Normen eines oder mehrerer Medien in einem anderen. Intermedialität wird beinahe als Kontakt zwischen verschiedenen Medien definiert, als Zusammenspiel verschiedener Medien oder als Wechselwirkung zwischen Medien. Problematisch erweist sich dabei jedoch sowohl die Bestimmung des Begriffs des Mediums als auch des Begriffs der medialen Transformationen zwischen den Medien.[4]

Friedrich Dürrenmatt schrieb im Jahre 1950 in Fortsetzungen seinen ersten Kriminalroman *„Der Richter und sein Henker"* für die Zeitschrift „Der Schweizerische Beobachter". 1952 erschien die Buchausgabe und damit schaffte er den Durchbruch.

Inwieweit sich der Roman als Kriminal- beziehungsweise Detektivroman im klassischen Sinne bezeichnen lässt, soll wesentlicher Untersu-

2 www.fachdidaktik-einecke.de.

3 Kümmel, Albert & Scholz, Leander & Schumacher, Eckhard (Hg.): *Einführung in die Geschichte der Medien.* Paderborn: W. Fink Verlag, 2004.

4 http://www.vlw.euv-rankfurt.de/Kongress_2005/Sektionen/Intermedialit%E4t.htm.

chungsgegenstand sein. Deshalb sollen zunächst die gattungsspezifischen Merkmale definiert werden. Die Wurzeln des Detektivromans reichen bis in das frühe 19. Jahrhundert zurück. Als erster klassischer Detektivroman ist Edgar Allen Poes Erzählungen zu betrachten, in denen die Hauptfigur, der intellektuelle, analytisch denkende Detektiv, dank seiner herausragenden kombinatorischen Logik gelingt, Verbrechen aufzuklären.

Im Mittelpunkt dieses Filmgenres steht meistens das Verbrechen: ein Mord, Einbruch, Diebstahl, Raub, usw. Der Kriminalfilm handelt von der Verletzung rechtlicher, gesetzlicher Regeln des bürgerlich – gesellschaftlichen Zusammenlebens, von der kriminellen Tat und der Aufklärung. Es geht um die Suche nach dem Täter.[5]

Das epische Geschehen ist durch die gedankliche, vernunftmäßige Aufklärung des Falles geprägt. Durch die Aufklärung des Verbrechens gelingt es dem Detektiv, das Gleichgewicht zwischen Gut und Böse wiederherzustellen. Andere Bestandteile dieses Filmtypus sind unterschiedliche Verdächtige, Tatorte, Indizien und Beweise, das Tatmotiv und Alibis, Wahrscheinlichkeiten bei der Rekonstruktion von Möglichkeiten des Tathergangs und natürlich das Opfer, in der Regel eine Leiche. Des Weiteren aber sorgt die kunstvoll geordnete Welt des Detektivromans dafür, dass der Detektiv den Mörder überführen kann. Der Roman spielt in einer Welt ohne Zufall, einer Welt, die zwar möglich, aber nicht die gewöhnliche ist.

Hans Bärlach ist von „schweigsamer, bedächtiger und hintergründiger Wesensart". Der todkranke Kommissar treibt sozusagen ein doppelbödiges Spiel, in dem er sich im Hintergrund hält und von dort die Fäden zieht, um seinen alten Rivalen und Verbrecher Gastmann nach gut vier Jahrzehnten überführen zu können. Weil er es nicht schafft, ihn mit legalen Mitteln fest zu nehmen, benutzt er Tschanz, seinen Assistenten, als „Henker" und kann seinen Widersacher so zur Strecke bringen.

Walter Tschanz ist ein Kriminalbeamter in Bern, den Bärlach zu seinem Assistenten in der „Mordsache Schmied" machen lässt. Wegen seines krankhaften Ehrgeizes bringt er „seinen Kollegen Schmied um, dem er Fähigkeit, Erfolg, Bildung und sein Mädchen neidet". Bärlach kann ihn aber schnell entlarven und benutzt ihn regelrecht als seinen „Henker",

5 Faulstich, Werner: Grundkurs Filmanalyse. 2. Auflage. München: W. Fink Verlag, 2002.

um Gastmann zu erledigen. Am Ende wird Tschanz von einem Zug erfasst und stirbt.

*Gastmann***,** „ein kühler rechnender und selbstsicherer Verbrecher", lebt in der Nähe von Bern. Er wird als Gelegenheitsphilosoph bezeichnet und wegen einer Wette, die er mit Bärlach in Istanbul in jungen Jahren geschlossen hatte, von dem Kommissar seit 40 Jahren erfolglos gejagt. Obwohl er beim letzten Treffen mit Bärlach noch selbstsicher seine Überlegenheit auszuspielen versucht, zeigt er sich zum Schluss von Bärlach überrascht, dem es schließlich tatsächlich gelingt, Gastmann in eine Falle zu locken, in der dieser zu Tode kommt. Man kann mit dem Sprichwort „wer zuletzt lacht, lacht am besten" die Handlungsweise Bärlachs beschreiben.

In *Der Richter und sein Henker*, seinem ersten Kriminalroman, verstößt Friedrich Dürrenmatt bewusst gegen die in dem Genre geltenden Regeln: Normalerweise funktionieren Kriminalromane, weil das menschliche Handeln berechenbar ist, aber Friedrich Dürrenmatts Kommissar Hans Bärlach will seit vierzig Jahren beweisen, dass unkalkulierbare Zufälle das perfekte Verbrechen unmöglich machen und zur Überführung der Täter beitragen. Da auf der ersten Seite ein Mordopfer entdeckt wird, glaubt der Leser, dass es in *Der Richter und sein Henker* um die Aufklärung der Tat und die Überführung des Verbrechers geht. Aber der leitende Ermittlungsbeamte weiß von Anfang an, wer der Mörder ist und verfolgt ein ganz anderes Ziel. Hans Bärlach ist kein Held, sondern ein todkranker älterer Mann, der hilflos wirkt und doch die Fäden zieht. Anders als man es in einem Kriminalroman erwarten würde, stellt sich dieser moralisch ambivalente Kommissar außerhalb des Gesetzes, indem er einen kleinen auf einen großen Verbrecher ansetzt, sich selbst zum Richter aufschwingt und einen ahnungslosen Mörder als Henker missbraucht.

Vor vierzig Jahren waren Bärlach und Gastmann (der Verbrecher) in einer Kneipe in Istanbul ins Gespräch gekommen. Als sie schon einiges getrunken hatten, diskutierten sie darüber, ob der Zufall die Verbrecher eher begünstigen oder nicht. Gastmann erinnert sich:

> Deine These war, dass die menschliche Unvollkommenheit, die Tatsache, dass wir die Handlungsweise anderer nie mit Sicherheit vorauszusagen, und dass wir ferner den Zufall, der in alles hineinspielt, nicht in unsere Überlegung einzubauen vermögen, der Grund sei, der die meisten Verbrechen zwangsläufig zutage fördern müsse. Ein Verbrechen zu

> begehen nanntest du eine Dummheit, weil es unmöglich sei, mit Menschen wie mit Schachfiguren zu operieren. Ich dagegen stellte die These auf, mehr um zu widersprechen als überzeugt, dass gerade die Verworrenheit der menschlichen Beziehungen es möglich mache, Verbrechen zu begehen, die nicht erkannt werden könnten [...] (Seite 61)

Drei Tage später stieß Gastmann einen deutschen Kaufmann von der Mahmud-Brücke. Bärlach sprang zwar hinterher, konnte aber den Ertrinkenden nicht retten und geriet stattdessen selbst in Not. Er ließ Gastmann festnehmen und verhören, aber der hatte sich sein Opfer sorgfältig ausgesucht: Es handelte sich um einen Unternehmer, der den finanziellen Ruin durch einen Betrug verhindern wollte und nun doch vor dem Konkurs stand. Also deutete alles auf einen Selbstmord hin, und Gastmann kam frei.

> Ich wurde ein immer besserer Verbrecher und du ein immer besserer Kriminalist: Den Schritt jedoch, den ich dir voraus hatte, konntest du nie einholen. (Seite 63)

Bärlach und Gastmann treffen später, wo Bärlach Folgendes sagt:

> Ich habe dich gerichtet, Gastmann, ich habe dich zum Tode verurteilt. Du wirst den heutigen Tag nicht mehr überleben. Der Henker, den ich ausersehen habe, wird heute zu dir kommen. Er wird dich töten, denn das muss nun eben einmal in Gottes Namen getan werden. (Seite 89)

Tschanz, der Assistent von Bärlach, geht in den Villa Gastmanns, steht plötzlich vor dem Hausherrn, zwei Dienern und gepackten Koffer. Die drei Männer sind reisefertig. „Sie sind es also", sagt Gastmann etwas verwundert. (Seite 93) Ein Diener zieht einen Revolver heraus und feuert auf den Eindringling. Der Polizeibeamte schießt zurück und tötet Gastmann und die beiden Diener. Die Unterlagen, die bei der Durchsuchung der Villa sichergestellt werden, beweisen, dass es sich bei Gastmann um einen Verbrecher handelte, und damit auch der Mordfall Ulrich Schmieds (die Leiche am Anfang des Romans) gelöst ist: Offenbar war der Polizeileutnant dem Großkriminellen auf der Spur, und der ließ ihn deshalb aus dem Weg räumen.

Angeblich um den Erfolg zu feiern, lädt Bärlach seinen jungen Mitarbeiter Tschanz zum Essen ein. Während er selbst isst und trinkt, als sei

er gar nicht magenkrank, bringt Tschanz kaum einen Bissen hinunter. Er begreift, dass der erfahrene Kommissar ihn längst durchschaut hat. Bärlach verrät seinem Besucher, dass er ihn benutzt hat, und dem wird bewusst, dass der Kommissar mit ihm gespielt hat. Bärlach hat nicht vor, Tschanz festzunehmen. Er will ihn nur nicht mehr sehen. Am anderen Morgen erfährt er, dass Tschanz mit seinem Wagen von einem Zug erfasst wurde und tot ist. Endlich folgt Bärlach dem Ratschlag seines Hausarztes und lässt sich operieren. Ein Jahr gibt ihm der Arzt noch zu leben, wenn die Operation erfolgreich verläuft.

Mit kurzen, sachlich-trockenen Sätzen und lapidaren Dialogen führt Friedrich Dürrenmatt seine Leser mehrmals in die Irre und erzählt eine originelle, raffinierte und spannende Kriminalgeschichte ohne simple Schwarz-Weiß-Muster.[6]

Der Richter und sein Henker ist ein Kriminalroman, denn es liegt ein Verbrechen vor, und es wird ermittelt. Am Ende des Buches erfährt der Leser, wer der Täter war. Gleichzeitig ist das Buch aber eine Kritik am Kriminalroman und auch an der Kriminalistik, denn es wird von Anfang an falsch ermittelt: Der Kommissar kennt schon alle Hintergründe, und auch der Täter ist ihm bald bekannt; er setzt die Ermittlungen nur fort, um eine „Gerechtigkeit" zu erzeugen, die sich auf kriminalistischem und legalem Wege nicht finden lässt.

Das Thema des Buches ist mithin weniger die kriminalistische Methode *Der Richter und sein Henker* ist auch und vor allem ein Charakterporträt eines desillusionierten Einzelgängers, der dem gewöhnlichen Lauf der Dinge keine Methode, sondern seine Persönlichkeit entgegensetzt. Bei diesem Roman geht es um den amoralischen Menschen, der weder gut noch böse ist, da er diese Wertekategorie nicht anerkennt. Der Detektiv ist nicht mehr der Alleskönner, mit dem sich jeder identifizieren will, es handelt sich vielmehr um einen Anti-Helden. Friedrich Dürrenmatt zeigt auf beeindruckende Weise, wie scharfsinnig Kommissar Bärlach ist und wie leicht man den Leser hinters Licht führen kann. Typisch für die Werke Dürrenmatts sind die haarsträubenden Wendungen am Ende einer Geschichte. Niemand hätte mit dem kleinen Polizeibeamten Tschanz gerechnet, bis auf Bärlach.

---

6 http://www.dieterwunderlich.de/Durrenmatt_richter_henk er.htm#cont.

Es gibt eine Verfilmung des Romans von Friedrich Dürrenmatt aus dem Jahr 1975. Maximilian Schell schrieb zusammen mit Dürrenmatt das Drehbuch und führte Regie. Die Hauptrollen übernahmen Jon Voight als Walter Tschanz, Martin Ritt als Hans Bärlach, sowie Robert Shaw als Richard Gastmann. Die gegenüber dem Buch stark ausgebaute Rolle von Schmieds Verlobter Anna verkörperte Jacqueline Bisset. In weiteren Rollen: Friedrich Dürrenmatt, der einen Kurzauftritt als Schriftsteller übernahm und Donald Sutherland, der die Leiche des ermordeten Schmieds bei ihrem Abtransport spielte.

Der Film wird in einem rauen Deutsch gesprochen. Der Grund dafür ist, dass man den Film in Schweizerdeutsch drehen wollte, aber nur Merkmale davon benutzte, damit er von einem größeren Publikum verstanden werden konnte. Im Film haben wir eine chronologische Reihenfolge der Geschehnisse. Es beginnt in Istambul. Der damals junge Polizist Hans Bärlach ließ sich vor Jahrzehnten mit Gastmann auf die Wette ein, dieser werde einen Mord in seiner Anwesenheit begehen, ohne dass Bärlach ihn nachweisen könne. Bärlach machte später Karriere als Polizist in Bern, Gastmann als Verbrecher. Viele Jahrzehnte später ist Hans Bärlach ein alter Kriminalkommissar in Bern. Sein bester Mitarbeiter, Ulrich Schmied, wird auf einer Landstraße erschossen aufgefunden. Da Bärlach krank ist, lässt er die Ermittlungen hauptsächlich von dem Kriminalbeamten Tschanz durchführen, einem beruflichen und privaten Rivalen von Schmied. Schmied ermittelte incognito bei Gastmann, der in höchsten Kreisen Freunde und Gönner hatte. Tschanz ermittelt gegen Gastmann. Er will nicht nur den Mordfall abschließen, sondern durch den kriminalistischen Erfolg auch in Schmieds Fußstapfen treten. Gleichzeitig hat Bärlach Gastmann gewarnt, er werde ihm einen „Henker" schicken. Der zu allem entschlossene Tschanz sucht die Konfrontation mit Gastmann; als dieser sich zur Wehr setzt, wird er von Tschanz erschossen. Auf dieser Weise hat Bärlach Gastmann „gerichtet" - und zwar, da er ihn für die begangenen Verbrechen nicht richten konnte, für eines, das er nicht beging, denn der Mörder Schmieds ist Tschanz. Später stirbt Tschanz, und Bärlach muss operiert werden, weil er schwer krank ist.

Dürrenmatts erster und sogleich international erfolgreicher Kriminalroman *Der Richter und sein Henker* spielt dann auch mit den Formen des Genres. Hauptkommissar Bärlach ist kein selbstbewusster Kriminalbeamter, wie man ihn aus den amerikanischen Detektivgeschichten kennt, sondern ein alter und kranker Mann, der bald an seiner Magenkrankheit ster-

ben wird. Bärlach entspricht ganz und gar nicht dem Klischee des moralisch unantastbaren Polizisten, der gegen das Böse in der Welt ankämpft. Ganz im Gegenteil: Er gilt zwar offiziell als der Gute und beschäftigt sich vordergründig mit der Verbrecherjagd, aber in Wahrheit inszeniert er den Mord seines alten Kontrahenten, Gastmann. Der „gute" Kommissar geht über Leichen, um den „bösen" Verbrecher zu richten, von dem er sich damit gar nicht mehr so sehr unterscheidet. Gut und Böse sind in Dürrenmatts Kriminalroman und im daraus gemachten Film untrennbar miteinander verwoben.

In der Verfilmung des Romans *Der Richter und sein Henker* von Friedrich Dürrenmatt hält Maximilian Schell sich zwar an die Grundlinien der literarischen Vorlage, aber an vielen Stellen weicht er mehr oder weniger stark davon ab. Es ist verständlich, dass Maximilian Schell nicht nur den in Istanbul ermordeten deutschen Kaufmann durch eine junge Frau ersetzte, sondern auch die Rolle Annas stark ausbaute, denn die Kinobesucher wollten nicht eineinhalb Stunden lang bloß Männer sehen. Es sind jedoch gerade die zu diesem Zweck eingefügten Szenen, die gegenüber denen aus dem Roman abfallen, während anderen Modifikationen und Ergänzungen durchaus gelungen sind. Den Schriftsteller mit Friedrich Dürrenmatt zu besetzen, war eine hervorragende Idee, denn es ist unverkennbar, wen der Romanautor in der selbstironischen Szene meinte und er spielt die Filmrolle verblüffend gut. Auch wenn man Friedrich Dürrenmatts Roman gelesen hat, wirkt die filmische Adaptation insgesamt spannend und überzeugend.

Deutlich herauszulesen ist schließlich Dürrenmatts pessimistische Weltsicht. Nach der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs kann und will der Autor seinem Leser kein funktionierendes Wertesystem mehr vorspielen. Die Moral ist für Dürrenmatt in der Welt endgültig korrumpiert worden, trotz aller Bildung und Zivilisation läuft das Verhalten des Menschen immer auf Mord und Totschlag hinaus.

Literatur:

Dürrenmatt, Friedrich*: Der Richter und sein Henker*. Berlin: Rororo Verlag, 1975.

Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hg. von Schweikle, Günter und Irmgard. 2., überarbeitete Aufl. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1990.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse.* 2 Auflage. München: W. Fink Verlag, 2002. www.vlw.euv-frankfurt-o.de/ Kongress_2005/ Sektionen/ Intermedialit%E4t.htm (Zugriff : 28. 02. 2009).
Kümmel, Albert & Scholz, Leander & Schumacher, Eckhard (Hg.): *Einführung in die Geschichte der Medien.* Paderborn: W. Fink Verlag, 2004.
www.dieterwunderlich.de/Durrenmatt_richter_henk_er.htm#cont (Zugriff:07.03.2009) www.fachdidaktik-einecke.de(Zugriff:12.03.2009).

Judit Szücs
(Großwardein)

Gert Jonke - Spiel und Experiment mit Raum und Zeit

Abstract: *Geometrischer Heimatroman, written by the Austrian author Gert Jonke and published in 1969, parodies through the whole story the cliché of the idyllic village.*
The specific description method holds the reader in a state of uncertainty in each and every sentence, Jonke literally playing with the narrative viewpoint throughout the novel. The village is a model and the people's relationships a function of this structure. Objects prevail over all other things.
Jonke uses another description technique to hold the reader in this state of uncertainty and to shake his/her sense of reality. He tells a story in such a way that the reader subsequently is uncertain whether that has indeed happened.
Keywords*: Geometrischer Heimatroman, Gert Jonke, parody, narrative viewpoint, uncertainty*

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind einige engagierte österreichische Autoren bestrebt, sich mit dem Thema „*Heimat*" - von einem kritischen Standpunkt aus - auseinanderzusetzen. Es zeigt sich die Tendenz, den Heimatroman von ideologischen Vorurteilen und trivialen Klischees zu befreien.[1]

Martin Walsers Werke können als Ausgangspunkt für die neue Heimatliteratur betrachtet werden, durch Wandel der Perspektive und Neuansatz der Gestaltung bieten sie eine Rehabilitierung des Themas. 1967 schrieb er den Aufsatz „Heimatkunde", „eine witzige, apologetische Reflexion über Heimat und Heimatbeziehung, (...) gegen Leute, die sich beim Anblick eines Gamsbartes „als schneidige Intellektuelle fühlen".[2]

> Heimat, das ist sicher der schönste Name für Zurückgebliebenheit."[3] sagt Walser. Er interessiert sich für Heimatkunde: Heimaterkundung als Identitätssuche. Warum bleibt der Bodenseeanwohner am Bodensee? Fragt Walser. Und antwortet: „Die Hauptsache ist wahrscheinlich das

1 Bortenschlager, Wilhelm: *Deutsche Literaturgeschichte*. Wien, Leitner, 1986, S. 156.
2 Josef Donnenberg: *Das Thema Heimat in der Gegenwartsliteratur und Anzengruber als Schlüsselfigur der Tradition der Heimatliteratur.* In: *Traditionen in der neueren österreichischen Literatur - Zehn Vorträge.* Hrg. v. Friedbert Aspetsberger 1980 Österreichischer Bundesverlag, Wien, S. 67.
3 Walser, Martin: *Heimatkunde. Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main, 1986, S. 40.

> Wasser: Man bleibt in der Nähe des Wassers, weil man in der Nähe des Wassers bleibt.[4]

Den neuen Heimatroman, der nach 1945 eine Tendenzwende zeigt, bezeichnet er als „*künstlicher Alpenroman*.“[5] Andere nennen diese „*rehabilierte*“[6] Gattung „neuer Heimatroman“ (oft mit einem Fragezeichen) oder sogar „Anti-Heimatroman“.[7]

Die Anti-Heimatliteratur richtet sich dabei keinesfalls gegen Heimat, sie setzt nur einen anderen Heimatbegriff voraus. In ihren Stoffen knüpft sie an die traditionelle Heimatliteratur an, in ihrer Tendenz zeigt sie aber eine antithetische Seite.

Die ambivalenten Gefühle österreichischer Autoren gegenüber der Heimat wurzeln in der traumatischen Wirkung, die der Untergang der Monarchie verursacht hat. Viele Werke verraten eine gebrochene Identität, nationalen Selbstzweifel, Trauer über die verlorene Größe. Helmut Eisendles *Gedanken über den Ort meiner Sprache* formulieren sein Verhältniss zu Österreich schon im ersten Satz:

> Die heimliche Abhängigkeit, die sich in einer, meiner, unabhängigen Heimlichkeit verheimlicht, definiert meine unheimliche Abhängigkeit von der heimeligen Unheimlichkeit meiner Heimat, genannt Österreich.[8]

Die Übermacht der Tradition, die Last der Geschichte, die verhinderte Selbstverwirklichung führen zu einer Literatur voll von Phantasien, irrealen Sehnsüchten, Ängste, Fluchtwünsche. Das ist kein Eskapismus (oder

---

4 Ebd.

5 Walser, Martin: *Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden*. Frankfurt am Main, 1979, S. 55-66.

6 so Josef Donnenberg in seinen Beitrag: „Heimatliteratur in Österreich nach 1945 – rehabilitiert oder antiquiert?” In: *Wesen und Wandel der Heimatliteratur. Am Beispiel der österreichischen Literatur seit 1945*. Hrsg. v. Karl Konrad Polheim, Bern; Franfurt am Main; New York; Paris: Lang, 1989, S. 234.

7 Vgl. dazu Koppensteiner, J: *Das Leben auf dem Lande*. In: *Akten des VI. Internationalen Germanistenkongresses*. Hrsg. v. H. Rupp, Bern, 1980, S. 545.

8 Helmut Eisendle zit. nach Ulrich Greiner: *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1979, S. 41.

wie Wiener sagt „Desertion der Wirklichkeit"), geprägt von dem melancholischen Bewusstsein vergangener Größe baut sich diese Literatur ein Reich der Phantasie, ein Gegenbild zur Wirklichkeit.[9]

Peter Turrini legt ein offenes Bekenntnis über die Umwandlung seiner Heimatvorstellung ab und flüchtet in die Literatur als er die Unterschiede zwischen Schein und Wirklichkeit erfährt:

> Ich bin nach dem Kriege in einem Kärntner Dorf aufgewachsen und habe mich dort, wenn ich vom elterlichen Schutz absehe, nie heimisch, nie geborgen gefühlt. In der Schule wurde mir Heimat als Heimatkunde vermittelt, das Dorf als ein Ort der Harmonie, in dem Probleme nur durch das Auftauchen eines schlechten Charakters, den die Gemeinschaft loswerden mußte, entstanden. Heimat ist, so schilderte es der Volksschullehrer, der Ort des Brauchtums, der Gebete, der Bewahrung. Der Bauer war der Herr der Scholle, das Unrecht etwas, das Gott bestraft. Diese vermittelte Vorstellung von Heimat, die so schützend und beruhigend war, wurde mir entzogen durch das, was ich sah und erlebte: Bauern schlugen ihre Frauen und Kinder, unser Nachbar erschoss sich mit einem Schlachtschussapparat, Kleinbauern gingen zugrunde und in die nahe gelegene Stadt arbeiten. Dieser Widerspruch zwischen Heimatvorstellung und Heimatwirklichkeit, oder besser gesagt, meine Unfähigkeit, ihn zu verstehen und zu deuten, machten mich heimatlos. Ich flüchtete in die Literatur, in die Phantasie und später nach Wien.[10]

Peter Rosei nennt seine eigene Haltung zu Österreich „ein im Grunde doch liebevolles Verzeihen, ein amüsiertes Zuschauen, eine Art von Herablassung, die deshalb ohne Überhebung ist, weil ich mich auch selbst damit meine."[11]

Der im Jahre 1969 erschienene *Geometrische Heimatroman* des österreichischen Schriftstellers Gert Jonke parodiert durch die ganze Erzählung das Klischee des idyllischen Dorfes.

> *Kamera obscura*, Kamera und Erzähler sind strukturidentisch: Sie sind *black boxes*, durch die die Ordnung des Abgebildeten begründet wird.[12]

---

9 Vgl. ebd., S. 51.

10 Peter Turrini: *Heimat.* In: *Mein Österreich. Reden, Polemiken, Aufsätze.* Sammlung Luchterhand, November 1988, S. 67.

11 Peter Rosei zit. nach Ulrich Greiner: *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur.* Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1979, S. 41.

sagt Bernd Stiegler über die Erzählperspektive der Texte. Danach sollte dem Rezipienten, im Falle der Literatur dem Leser die Genauigkeit der Übersetzung des Abgebildeten in einem Text garantiert werden. Jonkes Roman weist ein ganz anderes Experimentieren mit der Erzählperspektive – und nicht zuletzt mit der Erzähltechnik – auf. Schon der Titel *Geometrischer Heimatroman* erinnert an den Kubismus, an Bildern von einem aus geometrischen Formen bestehenden Dorf. Und tatsächlich beginnt der Roman mit der Aussage: „Der Dorfplatz ist viereckig"[13]. Die Umgebung besteht aus geometrischen Formen, die Bergkette hat die Form der Sinus- und Cosinuskurven, sogar das Land ist in Rechtecke eingeteilt. Wie in einem Schulbuch oder Lexikon ist der Text durch Zeichnungen ergänzt, z.B. über den Dorfplatz mit den rechteckigen, kreisförmigen Häusern, mit den Namen der Bewohner beschriftet (darunter ist auch der Name des Autors zu lesen) und mit dem Hinweis darunter: „der Dorfplatz ist ein strukturales Muster".[14]

Der lehrbuchartige Roman parodiert durch die ganze Erzählung das Klischee des idyllischen Dorfes, dabei wird der mit konventionellen Heimatgeschichten vertraute Leser irritiert. Die eigentümliche Beschreibungsmethode, die auch bei Handke bemerkbar ist, verunsichert den Leser mit jedem einzelnen Satz, es wird mit der Erzählungsperspektive gespielt. Die Ausgangsituation, der Dorfplatz – Kapitel ist immer die gleiche: Zwei Figuren, die nicht näher bestimmt werden, verbergen sich in der Schmiede und beobachten von da aus den Dorfplatz. Sie wollen immer wieder den Dorfplatz überqueren, aber der eine warnt, der Platz sei nicht leer. Weiter spielen sie keine Rolle, Menschen gibt es im ganzen Roman nur als unpersönliche Schemen, die alltägliche Tätigkeiten verrichten: Nachbarn, die Besuche abstatten, Kinder, die zur Schule gehen usw. Das Dorf ist ein Modell und die Beziehungen der Menschen eine Funktion dieser Struktur. Die Dinge dominieren über allem. Die Beschreibung gibt nur die Oberfläche der Dinge wieder, nicht ihre Tiefe. Die zwei Personen, die in der Schmiede verborgen sind, funktionieren als Kamera (vielleicht Perspektive des Erzählers), es handelt sich aber um eine betrachtende Erzählperspektive, die Figuren registrieren das Ge-

12 Stiegler, Bernd: *Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.). *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Stuttgart: Reclams UB, 1997 (Bd. 9414., S. 290).
13 G.F. Jonke: *Geometrischer Heimatroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 7.
14 Ebd., S. 50.

schehen durch den ganzen Roman nur als visuellen Vorgang, ihr Standpunkt liegt außerhalb der Ereignisse. Die Erzählperspektive ändert sich gelegentlich, wenn z.B. vom Lehrer berichtet wird, der den Kindern das Dorf beschreibt.

Es werden einfache Grundverhältnisse, Selbstverständlichkeiten wiedergegeben, wie Wasserschöpfen aus dem Dorfbrunnen, das Fegen des Dorfplatzes, Aufkleben von Plakaten, aber alle diese einfachen Vorgänge werden unnatürlich minuziös beschrieben und durch ständige Wiederholungen verfremdet. Dieses Verfahren dient zur Desorientierung des Lesers, Jonke selbst äußert sich dazu in einem Interview:

> Manche Sachen scheinen so unverständlich, weil sie so deutlich sind. Je näher man etwas ans Auge hält, desto verschwommener wird es. Das ist vielfach eine Technik – aber eine sehr reizvolle Technik, deren ich mich manchmal bediene, weil so die Dinge ganz anders anschaulich werden […] In diesem, „Geometrischen Heimatroman" z.B. ist es halt so, dass die Dinge immer ganz nah angeschaut werden, durch eine minuziöse Genauigkeit. Obwohl sie viel realistischer werden, werden sie plötzlich völlig unwirklich, weil alles nah vor Augen ist und zu verschwimmen scheint.[15]

Bei Musil finden wir ein ähnliches Verfahren: In seinem *Triëdere* betrachtet er die Welt durch ein Fernrohr, die sich dadurch verändert und eine Veränderung der Wahrnehmung verursacht. Jonke hat den ganzen Roman in dieser verfremdenden Perspektive geschrieben. Es gibt nur die aus der Nähe beschriebene und dadurch verzerrte Welt, in der alle Vorgänge mit der Zeitlupe fotografiert werden. Nach Stiegler habe der Leser die Aufgabe die verschiedenen Perspektiven zu verbinden, um eine Logik des Blicks zu entwerfen.[16] Diese Methode scheint bei den Texten von Jonke nicht zu funktionieren, die verfremdenden Perspektiven verwirren die Orientierung des Lesers.

Jonke verwendet noch eine Beschreibungstechnik, um den Leser zu verunsichern und sein Wirklichkeitsbewusstsein zu erschüttern. Er berichtet

---

15 Kunne, Andrea: Gespräch mit Gert Jonke. In: *Deutsche Bücher* Bd. 13 (1983).
Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam: Rodopi, 1991. S. 255.

16 Stiegler, Bernd: Wechselnde Blicke: *Perspektive in Photographie, Film und Literatur*. In: Heinrich Bosse und Ursula Renner (Hg.) Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Stuttgart: Reclams UB, 1997 (Bd. 9414), S. 293.

über eine Geschichte, aber sie wird auf solche Weise erzählt, dass am Ende der Leser unsicher bleibt, ob sich das Ereignis tatsächlich zugetragen hat. Die Details werden so genau beschrieben, dass der Leser vergisst, dass hier nur etwas als Möglichkeit angenommen wird. Dann wird alles in umgekehrter Reihenfolge noch einmal erzählt, aber bis zur ersten Möglichkeit alles negiert. Jonkes Meinung darüber: Das eben Berichtete sei „fast mit Sicherheit anzunehmen, obwohl im Grunde genommen ansonsten überhaupt nichts mit Sicherheit anzunehmen ist".[17] Diese Methode, durch die eine neue, imaginative Wirklichkeit geschaffen wird, steigert noch die Irritation des Lesers, dessen Nerven wegen der ausführlichen Beschreibungen und ständigen Wiederholungen zum Zerreißen gespannt sind.

An einer anderen Stelle schafft Jonke eine Art Doppelbild der Wirklichkeit und geht dadurch fast in eine utopische Dimension hinüber, wo man zwischen Wirklichkeit und gespiegelten Wirklichkeit nicht mehr unterscheiden kann:

> In den Glasteilen der Tür kannst du die Spiegelung des Brunnens sehen. Wenn die Tür langsam geöffnet wird, kannst du sehen, wie das Spiegelbild des Brunnens […] langsam dem Glas entgleitet, es hat den Anschein, als bewege sich das Brunnenspiegelbild in die Mauer des Hauses oder direkt in den hinter der Tür liegenden Raum hinein, aber das ist ein Irrtum deinerseits, denn es entflieht lediglich das Glas der Tür dem Spiegelbild, und das Spiegelbild bleibt in der Luft zwischen den Türstockrahmen erhalten, unsichtbar für deine Netzhaut.[18]

In einem so genannten *Intermezzo* wird eine Geschichte über den Auftritt eines Seiltänzers eingeschoben, die verschiedenen Varianten werden aus wechselnder Perspektive erzählt. Bei einem Drahtseilakt reißt der Ast, an dem das Seil befestigt ist, der Artist stürzt ab und bricht sich das Rückgrat. Zunächst hören wir die Varianten anderer Leute, dann referiert der Ich-Erzähler. Der Schluss der Geschichte zeigt mehrere Möglichkeiten auf: Einige bezeugen den tödlichen Unfall, andere meinen, dass der Mann im Himmel verschwunden sei. Das Geschehen wird in einem satirischen Ton auch als Pressebericht geschildert.

Im letzten Dorfplatz-Kapitel können die beiden heimlichen Beobachter aus der Schmiede endlich ihr Versteck verlassen und über den

17 G.F. Jonke: *Geometrischer Heimatroman*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 93.
18 Ebd.

Dorfplatz gehen. Niemand hat sie bemerkt und sie verschwinden einfach. Die Möglichkeit der Handlung bewies sich als sinnlos, der Leser ist enttäuscht. Warum sie sich verbergen mussten, bleibt offen.

Am Ende macht der Schriftsteller den Vorschlag:

> das Dorf in weißes oder andersfarbiges Packpapier mit oder ohne Firmeninschrift einzuwickeln oder durch einem Ellipsoid mit den Ausmaßen eines herkömmlichen Rugbyballes zusammenzufalten, über eine der Schultern oder durch eine der Achselhöhlen hindurch zehn oder mehr oder weniger Meter hinter den Rücken zu werfen, *um in eine andere Landschaft einzubiegen.*[19]

So wird das bisher Gesagte zurückgenommen, um einen neuen Horizont öffnen zu können. Der ganze Roman war eine Hypothese, etwas Provisorisches, denn „alles so, wie es beschrieben ist, ja eigentlich auch ganz anders sein könnte". [20]

19 G.F. Jonke: *Geometrischer Heimatroman.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969, S. 143
20 Kunne, Andrea: *Gespräch mit Gert Jonke.* In: *Deutsche Bücher* Bd. 13 (1983).
Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der östereichischen Nachkriegsliteratur. Amsterdam: Rodopi, 1991, S. 257.

Sprachwissenschaft

Mihaela Parpalea
(Kronstadt)

Konnotative Bedeutungen und Ambiguitäten lexikalischer Einheiten

Abstract: *Linguistic ambiguities and figurative language are an area often neglected in the teaching of vocabulary. This article examines some examples of types of ambiguities and figurative expressions to which students may encounter in the course of their learning. Starting from these examples, some implications for the teaching of figurative language and avoiding ambiguities are discussed. Examples representing different strategies for helping students to understand and generate figurative language conclude our paper.*
Keywords: *figurative language, ambiguities, lexical items, standardized formula, metaphorical sets.*

1. Einleitung

Dieser Beitrag behandelt die Frage, wie Ernstes und Heiteres in der spontan ungezwungenen auf außersprachliche Zwecke gerichteten Alltagssprache, wie Sprach- bzw. Wortwitz im Alltag eingesetzt werden. Sprachwitze sind witzige Wortspiele, die situationsgebunden heiter erscheinen. Sie sind ursprünglich ein Produkt der Phantasie, wobei mit Wort und Bedeutung gespielt wird. Wortspiel und Komik ergeben Sprachwitze. Es reicht nicht pointierte Aussagen ungewöhnlich auszudrücken, um von einem Sprachwitz zu sprechen. Es muss auch ein witziges Wortspiel, ein komischer Wortwitz gegeben sein, deren konnotative Bedeutungen diatopischen, diastratischen, diaphasischen, funktionalen Sprachvarietäten entsprechen, um einen Sprachwitz zu erzeugen. Als Ausgangspunkt für Sprachwitze dienen klanggleiche und/oder klangähnliche Wörter sowohl in ein und demselben Sprachsystem d. h. diasystemare Sprachwitze (Hochdeutsch-Dialekt) als auch zwischen verschiedenen Sprachsystemen d. h. transsystemare Sprachwitze (Rumänisch-Deutsch). Nicht nur auf der Klangebene entstehen Sprachwitze, sondern auf allen sprachlichen Ebenen. Besonders auf der lexikalischen Ebene ist es wichtig, Wörter in ihrem Zusammenhang zu erfassen. Der Sprachwitz ist dafür sehr geeignet, weil er kulturspezifische, regionalgebundene d. h. landeskundliche Informationen einerseits, Sprechabsichten, Erwartungen, Sprechsituationen, eine unkonventionelle Sprachverwendung andererseits

beinhaltet. Der Ursprung für Sprachwitze ruht in der Mehrdeutigkeit der sprachlichen Elemente, die Verwechslungen bereitstellt. Die Verwechslungen und /oder die Assoziationen polysemantischer Ausdrücke können in der Intonation, im Wortschatz, in der morphosyntaktischen Konstruktion, auf idiomatischer Ebene gebildet werden. Lexikalische Ambiguitäten dienen als Stoff für den Witz.
Es gibt viele Definitionen des Witzes aus vielen Wissensbereichen, auf die ich hier nicht eingehe. Die Witzforschung zeigt, dass Witze in zwei Gruppen untersucht werden, in Sach- und Sprachwitze. Sprachwitze sind eine Art Wortspiele. Das Verstehen der Formulierung Sprachwitze seien Wortspiele + Komik, ist zunächst darauf zurückzuführen, dass kognitive Prozesse ins Bewusstsein geraten, die beim gewöhnlichen Textverstehen automatisiert, unauffällig ablaufen. Sprachwitze bilden auch eine gewisse interkulturelle Barriere, denn erfahrungsgemäß wird von allen Bestandteilen einer Kultur der Humor zuletzt verstanden. Bekanntlich sind viele Sprachwitze unübersetzbar, während Sachwitze, Handlungskomik auch überkulturell verstanden werden. Wort und Wortschatz sind uns durch Form und Bedeutung zugänglich, die weitere Perspektiven für die Beziehungen zwischen den Wörtern öffnen, die lexikalischer und semantischer Art sind und eine abwechslungsreiche, differenzierte Kommunikation unter Menschen ermöglichen.

Im Rahmen der Flexibilität des Wortschatzes ist es angebracht, auf das Problem der Variabilitäten der konnotativen Bedeutungsstrukturen lexikalischer Einheiten mit regionaler und kultureller Markierung einzugehen. Das ist übrigens auch das Anliegen dieses Beitrags.

2. Begriffsbestimmung

Unter „Konnotat" versteht man „die über den rein sachlichen Informationswert hinausgehenden Aspekte der Bedeutung eines Zeichens; das, was ein konnotative Komponenten umfassendes Zeichen konnotiert" (Metzler. 1992. 326). Den sachlichen, begrifflichen und in verschiedenen Kontexten stets gleichen Inhalt einer lexikalischen Einheit nennt man denotative Bedeutung. Die konnotative Bedeutung dient der Vermittlung zusätzlicher Informationen. Die Bedeutung des Wortes ist auch kulturspezifisch, „die Bedeutung eines Wortes ist auf einen normativen Gehalt innerhalb einer Kultur reduziert d. h. die semantischen Komponenten stellen die begrifflichen Dimensionen bei

einem für diese Kultur normgerechten Gebrauch eines Begriffs dar" (Lisch/Kriz. 1978. 39).

Unter kulturspezifischer Konnotation versteht man eine Mitbedeutung, die in der sprachlichen Einheit enthalten sein kann, sie ist eine psychische, außersprachliche Mitbedeutung, die als Gefühlsausdruck, als Bewertung in der sprachlichen Einheit steckt, wobei die assoziative Beziehung zur historischen, geographischen Realität eine Rolle spielt.

Unter Ethnokonnotat versteht man eine z.T. lexikalisierte Komponente eines Zeichens, das in einer linguokulturellen Gemeinschaft fungiert, mit deren Hilfe Kultur und Sprache interagieren. Ethnokonnotate signalisieren Konzepte, die der semiotischen Ebene der Kultur einer Gesellschaft angehören und die auf verbaler Ebene durch lexikalische Einheiten vermittelt werden. (vgl. Eco 1972: 178)

Die Beziehung der Sprache zur Kultur wurde übrigens von vielen Forschern untersucht (vgl. Babenko 1997; Oksaar 1992) und allen Theorien ist gemeinsam, dass die Sprache das Modell der Kultur der betreffenden Gemeinschaft ist. Oksaar (1992: 10) meint, die Sprache ist Teil der Kultur aber auch ein Mittel für ihre Betrachtung und Beschreibung. Daraus ist ersichtlich, dass die Analyse der kulturspezifischen Variabilitäten der Sprache mit dem Ziel, die Normen der Sprachrealisierung auszuarbeiten, einer integrativen Methode der Analyse bedarf. (vgl. Fix 1991) Ihre Erarbeitung dient der Förderung des Verstehens und Verständnisses in der inter- und intrakulturellen Kommunikation. Daher lassen sich die fließenden Grenzen der Konnotationsstruktur der Lexeme mit Kulturprägung in die Gesamtproblematik der Kommunikation einbetten.

Die Wörter einer Fremdsprache müssen mit deren kulturspezifischem Hintergrund aufgenommen werden d. h. mit ihren sprachlichen Wirklichkeiten, denn jede Sprache reflektiert ihre umgebende Kultur. Fremde Lebenswelten und fremde Wirklichkeiten können mit eigenkulturellen Vorstellungen verglichen werden, um zu überprüfen, in wie weit sie sich sinngemäß überhaupt decken. Wortassoziationen sind kulturspezifisch, so dass Kultur und Wortassoziationen, Kultur und Kommunikation im engen Zusammenhang stehen, weil Kommunikationsteilnehmer immer auch Teilhaber einer Kultur sind. Kulturteilhabe heißt „in einer spezifischen Weise kommunizieren zu können" (Hinnenkamp 1994. 46-47).

Wer sich einer Sprache bedient, trägt deren Regeln in sich, ihre Formen- und Bedeutungslehre, ihren kulturellen Hintergrund. Das regt auch zu Ungezwungenheit und emotionale Grundhaltung im Alltag an. In dem

Hang lexikalische Einheiten zu kontaminieren, zu verdrehen, ja sogar bis zur Sinnlosigkeit zu entstellen, im Ausdruck falscher Etymologien und falscher Sprachformen kommt diese Ungezwungenheit zum Ausdruck. Oft fragen wir uns beim Anhören derartiger verdrehter Lexeme, worin der Humor stecke, was eigentlich zum Lachen reize. Riesel (1970: 336) zeigt, wie sich mit der deutschen Sprache spielen läßt durch Wegnehmen, Hinzufügen, Umstellen von Lauten, wobei sich die Bedeutung des Wortes verändert. „Es gibt wohl keinen Menschen, der nicht im Freundeskreis Vergnügen daran fände, neue Wörter und Wendungen zu erfinden" (Riesel 1970: 340). Dafür stehen Beispiele wie: Kontamination, falsche Analogien, volkstümliche Analogien. Die gelungensten Spielversuche, nämlich die von den Mitmenschen anerkannten, sind in den Volksmund eingegangen. Dazu gehören Zungenbrecher, Umkehrungsverse, Scherzfragen, Rätsel, bildhafte Ausdrücke, phraseologische Fügungen, Anekdoten, Witze. Anders ausgedrückt sind es immer Spiele mit Wörtern und zugleich Ausdruck der Sicherheit im Umgang mit der Sprache.

3. Der Witz

Über Witz, Komik und Humor und das damit verbundene Lachen ist aus soziologischer, anthropologischer und psychologischer Perspektive geschrieben worden. (vgl. Keith/Spiegel 1972)

Sprachwitze verweisen auf sprachliche und kognitionspsychologische Voraussetzungen und können auf drei Ebenen rezipiert werden, auf der situativ-pragmatischen, auf der inhaltlich affektiven und auf der formal-kognitiven Ebene.

Was die situativ –pragmatische Ebene betrifft, ist es deutlich, dass in jeder Kultur der Witz durch bestimmte Elemente markiert wird, an bestimmte Situationen gebunden ist. Er beginnt formell gewöhnlich mit einer Einleitung wie z.B. "was ist der Unterschied zwischen . . . ". Normwidrige syntaktische Umstellungen sind erlaubt. Die situativen Aspekte haben die Rolle Missverständnisse vorzubeugen und auf das Lachen einzustimmen. Es ist ein Beweis an mangelnder interaktiver Kompetenz, einen Witz ernst zu nehmen, darüber nicht zu lachen oder umgekehrt eine ernste Äußerung als witzig aufzufassen.

Affektive Inhalte und sozial-psychologische Funktionen fehlen den Witzen nicht. Gewöhnlich stammen die Themen der Witze aus Inhaltsbereichen, die durch Normen streng kontrolliert sind, sogar tabuisiert sind. In

den streng normierten Bereichen treten auch Spannungen und Konflikte auf

Und das zeigen z.B. die ethnischen Witze, die eine kulturelle Gruppe diskriminieren.

Auf kognitiver Ebene beruht der Witz auf Inkongruenz, auf Mehrdeutigkeit oder Unvereinbarkeit. Beim Hören, Lesen eines Witzes wirkt die Inkongruenz erheiternd. Das ist auch die Grundlage für einen kulturübergreifenden Humor.

4. Witzhafte Wortassoziationen und lexikalische Ambiguitäten

Sprachliche Mehrdeutigkeit ist der Ursprung des Sprachwitzes. Das folgende Beispiel vereinigt in sich beide Formen der Ambiguität, die lexikalische und die syntaktische.

> Ein Feinschmecker isst die Forelle nicht blau, sondern nimmt vorher höchstens einen Apertitif.

Aufbau und Auflösung der Inkongruenz lassen sich hier erkennen. Beim Lesen des ersten Satzes wird ein kulinarisches Vorwissen aktiviert, denn „Forelle blau" ist eine Zubereitung dieses Fisches. Dem Feinschmecker sagt das offensichtlich nicht zu, wie durch die Verneinung „nicht" behauptet wird. Wir erwarten ein anderes Rezept beim Beginn des zweiten Satzes. Gleich nach den ersten Worten spürt man aber, dass etwas nicht passt. Das Wort „Aperitif" ruft ein anderes Vorwissen auf und das führt zu einer Uminterpretation des ersten Satzes. Im Kontext des zweiten Satzes bezieht sich das Adjektiv „blau" nicht auf die Forelle, sondern auf den Feinschmecker und das heißt, dass „blau" hier in übertragener Bedeutung gebraucht wird als „alkoholisiert". Laut etymologischem Wörterbuch geht das auf die Färbung der Trinkernase zurück. „Blau" ist ein mehrdeutiges Wort, das den ganzen Satz mehrdeutig werden lässt. Sprachwissenschaftlich heißt es, dass der Oberflächenstruktur des Satzes zwei unterschiedliche Tiefenstrukturen entsprechen. Wäre im zweiten Satz das Wort „trinkt" statt „nimmt" verwendet worden, wäre die Pointe abgeschwächt worden. Wenn man die Analyse verallgemeinert, erkennt man einen Vortext und eine Pointe. Im Vortext wird ein Wissensschema aktiviert und mit der Pointe wird ein anderes aufgerufen, das mit dem ersten inkompatibel ist. Das führt zu einer Neuinterpretation des Vortex-

tes. Diese formale und inhaltliche Kombination von Unvereinbarkeit und Auflösung hat Olsanskij (1996) analysiert und fand sie auch im verbalen Humor der asiatischen Kulturen wie auch in vorliterarischen Kulturen. Die kognitiv orientierten Sprachforscher (Olsanskij 1996) sehen im Witzverstehen eine Problemlösung. Bereits Freud (1905) nannte die psychischen Vorgänge/ Prozesse bei der Aufnahme eines Witzes „Verständnisarbeit", eine Wortbildung, die an die aktive Rolle des Rezipienten erinnert. Es ist das, was Iser (1976) „Appellstruktur eines Textes" nannte, eine Struktur, die durch Leerstellen und Unbestimmtheiten zum Verständnis einen aktiven Rezipienten impliziert. Bühler (1934) beschreibt im Rahmen der Gestaltpsychologie den Verstehensprozess (der nicht auf den Witz beschränkt wird) und bezeichnet ihn als Aha- Erlebnis. Berlyne (1974, 319) überträgt dieses Erkenntnis auf den Witz als Ha-ha-Erlebnis. In vielen Fällen wird ein Witz durch mehrdeutige Wörter erzeugt. Dies gilt für alle Sprachen und ist ein Grund für die Unübersetzbarkeit der Witze. Kürze, Verständnis und intellektuelles Vergnügen am Witz hängen zusammen. Hier sei auch kurz erwähnt, dass „Witz" im mhd. von „wissen" abgeleitet ist und zunächst Verstand, Klugheit bedeutete.

Die Witztechnik ist überkulturell. Kulturbedingt ist aber das jeweilige Vorwissen, die Stereotype, die der Witz ausspricht oder auf die er nur anspielt. Kulturspezifisches Wissen ist ebenso auf der inhaltlich – affektiven Ebene erforderlich, wobei es um soziale Normen, um inter- und intrakulturelle Gruppen geht. Das Verständnis einer Kultur und Sprache wird durch deren Witz und Humor vertieft, auch wenn sie sich meist nicht ohne Hintergrundinformation erschließen. Das Lachen hat man ohne kulturbedingtes Vorwissen zwar verspielt, denn ein erklärter Witz ist langweilig, aber er vermittelt trotzdem etwas über den soziokulturellen Hintergrund, über Stereotype verschiedener Gruppen.

Nach den diatopisch (regional) und diastratisch (sozial) typischen Varietäten der Sprache lassen sich weitere Unterschiede im Sprachgebrauch feststellen, Unterschiede, die aus der Situation und dem Stil (diaphasisch) herrühren. Solche Unterschiede wären die konnotativen Ambiguitäten bei ethnokonnotierten lexikalischen Einheiten.

Im Folgenden sollen als Analysekorpus Lexeme dienen, deren Auswahl unter Berücksichtigung der Zielsetzung dieses Artikels d. h. der Ambiguität konnotativer Strukturen im Alltagsgespräch in Siebenbürgen. Die Beispiele (vgl. www.sibiweb.de/mundart) sollen zeigen, wie lexikalische Am-

biguitäten entstehen, wie Doppelsinn oder Mehrdeutigkeit zu Un- oder Missverständnis führen.

> „Joi, entschuldige mich, ich bin über den Dirpel gestolkert mit diesen gestöckelten Schuhen." „Weil die Hopfenstange auf die Seite musste, konnte sie die Bagasche nicht mehr erdehnen und ihr war nicht alles eins, so dass sie aus Leibeskräften kreischte." „Aber um was war sie so murkschig? Der hätte ihr eine Pletsche geben müssen und basta." „Bist du pustig oder willst du Dresch bekommen?"

Auf allen Sprachebenen, auf der phonetischen, der morphologischen und der syntaktischen Ebene sind Transfer- und Interferenzerscheinungen zu erkennen, die den Sprachwitz hervorrufen. Dasselbe gilt auch für die nächsten Beispiele:

> „Ich greule, ich hab' mein Augenglas zerbrochen. " „Hast du ein Glasauge? Du Ärmste. Hast es nun zerbrochen, aber man sieht doch gar keine Glassplitter, oder meinst du die Brillen."

> „Darf ich mich jetzt komod hinsetzen?" „Aber Tante, ich habe hier keine Kommode, bitte setz dich auf diesen Stuhl."

> „Wir waren grad heut' Vormittag auf einer Leiche, die hatte sich so in die Länge gedehnt. Wai, wenn ich dran denk', wie es uns ergangen ist, gefroren waren wir wie ein Hund. Tya, du Schatzige, immer wenn ich dran denk', dann beschlagen meine Sinne immer."

> „Bitte bedient euch doch! Das sind doch frische Hörnchen." „Du meinst doch Kipfelchen und die haben keine Hörner."

Oft fragt man sich beim Anhören derartiger Lexeme, worin der Humor stecke, was eigentlich zum Lachen reize. Das Interferieren von Sprachen und kulturregionalen Eigentümlichkeiten ist die Grundlage dieser witzigen Alltagsrede. Nur wer diesen Hintergrund kennt, findet Vergnügen beim Anhören von Wörtern und Wendungen, die in keinem normativen Wörterbuch des Deutschen stehen.
Die Beispiele zeigen, wie lexikalische Ambiguitäten, Interferenzerscheinungen im phonetischen Bereich und im Satzbau als Fehlerursachen gelten können und zu Missverständnissen mit regionaler Markierung führen können aber zugleich als Stoff für den Witz dienen.

Die kultur- und regionalgeprägten lexikalischen Einheiten bedürfen zu ihrer Untersuchung eines interdisziplinären Verfahrens. Eine besondere Bedeutung gewinnen dabei die semantischen Analysen des Wortschatzes zur Ermittlung der kulturspezifischen Merkmale der Lexeme. Die diatopischen und diastratischen Variabilitäten des Wortgebrauchs spielen eine wichtige Rolle bei der Bestimmung der konnotativen Werte der Lexeme. Die funktional-stilistischen und regionalgeprägten Markierungen fehlen in Wörterbüchern oft schlechthin, was den adäquaten und situationsangemessenen Sprachgebrauch im Alltag wesentlich erschwert oder regionalgeprägte Kommunikations-störungen herbeiführt.

Bibliografie:

Babenko, Nataliia Sergeevna (1997): *Über einige kulturbedingte Konnotationen des Begriffs Bildung.*In: *Das Wort.* Hg. Iris Bäcker. Bonn/Moskau, 11-17.

Berlyne, Daniel E. (1974): *Studies in the new experimental aesthetics: steps toward an objective psychology of aesthetic appreciation.* Washington, Hemisphere Pub. Corp.

Bühler, Karl (1934): Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Verlag von Gustav Fischer, Jena.

Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik.* Fink, München.

Fix, Ulla (1991): *Sprache: Vermittler von Kultur und Mittel soziokulturellen Handelns.* In: Info DaF 18. 2, 136-148

Freud, *Sigmund (1905)*: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* In: Gesammelte Werke, Bd. 6. Frankfurt/Main ^{4}1969, 6-269.

Hinnenkamp, Volker (1994): *Interkulturelle Kommunikation – strange attractions.* In: *Zs. für Literaturwissenschaft und Linguistik LiLi* 93, S. 46-74

Iser, Wolfgang (1976): *Das Komische - ein Kipp-Phänomen*, In: W. Preisendanz u. R. Warning (Hg.): Das Komische. München, 398-402.

Keith-Spiegel, Patricia (1972): *Early Conceptions of Humor: Varieties and Issues*, in: J. H. Goldstein u. P. E. McGhee (Hg.): *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues.* New York, 3-39.

Lisch, Ralf; Kriz, Jürgen (1978): *Grundlagen und Modelle der Inhaltsanalyse. Bestandsaufnahme und Kritik.* Reinbek: Rowohlt, Hamburg.

Metzler Lexikon Sprache (1992): Hg. v. Helmut Glück. Metzler, Stuttgart.

Oksaar, Els (1992): *Sprache und Gesellschaft.* Mannheim; Leipzig; Wien; Zürich: Duden-Verl.

Olsankij, I. G. (1996): *Kognitive Aspekte der lexikalischen Polysemie am Material des Deutschen*. In: Das Wort Hg. vom DAAD. Bonn/ Moskau. 213ff.
Riesel, Elise (1970): *Der Stil der deutschen Alltagsrede*. Leipzig; VEB.

Kinga Gáll
(Temeswar)

Lachen – menschlich und sprachlich

Abstract: *Laughter is a natural reaction of people to something funny or hilarious. It is considered to be an exclussively human characteristic, but this statement is controversial, since Darwin pointed out that animals also are able to express feelings and states of mood as well. Although the positive effects of laughter on general health were proverbial for centuries, there was no scientific interest related to the study of this phenomenon until quite recently. Since the seventies, a new branch of scientific research called Gelotology is hosting the studies on the physical and psychological effects of laughter. The numerous proverbs on laughter within the German vocabulary confirm the latest research on the phenomena that affect our bodies during laughter. They underline the fact that people have aknowledged a long time ago the postive effects of laughter on their health - just by their sheer experience without any knowledge about its medical aspects.*
Keywords: *laughter, German vocabulary, idiomatic phrases, scientific interest*

Das Lachen ist ein angeborenes Ausdrucksverhalten des Menschen, es ist die natürliche Reaktion auf etwas als lustig, erheiternd oder komisch Empfundenes, aber auch „ein Phänomen der Abfuhr seelischer Erregung" und „eine Erscheinung der Entspannung" (Freud 1989: 134f.), also ein Abwehrmechanismus gegen Angst und Nervosität oder eine Entlastungsreaktion nach Stresssituationen, z.B. Gefahren. Als zwanghaftes Lachen oder als Lachkrampf/ Lachanfall kann das Lachen im Zusammenhang mit psychischen Störungen stehen. Außerdem kann das Lachen auch durch Sinnesreize ausgelöst werden, das heißt durch physiologische Stimulation, und zwar durch Kitzeln (siehe: *Kitzel mich, dass ich lachen muss.*). Obwohl ein jeder Mensch sein eigenes, individuelles Lachen hat, impliziert dieses, insofern keine (angeborene) Gesichtslähmung vorliegt, eine spezifische Mimik: Der Mund wird in die Breite gezogen, die Zähne werden entblößt und um die Augen entstehen Fältchen. Die Lautstärke und Tonhöhe sind von Fall zu Fall unterschiedlich und zusätzlich werden manchmal auch die Tränendrüsen aktiviert, denn genau wie bei Schmerz und Trauer stimuliert auch die Freude das vegetative Nervensystem.
Alle Menschen lachen; Kinder lachen viel öfter als Erwachsene und letztere wiederum lachen über ganz unterschiedliche Dinge. Man lacht in Erinnerung an etwas oder angesichts von Gesehenem oder Gehörtem.

Während man etwas als lustig empfindet, werden sehr häufig das Nachempfinden und das Mitgefühl ausgeschaltet, man distanziert sich emotional und das Lachen entsteht als eine Augenblicksreaktion des Gehirns. Darauf beruht die reichlich ausgewertete Situationskomik, denn wenn man einen Sturz oder ein lächerliches Auftreten auf die eigene Person bezogen oder einfach menschlich nachvollziehen würde, könnte man sich gefühlsmäßig darüber gar nicht amüsieren.

Wie wichtig der Humor und implizite das Lachen schon immer waren, das bezeugt das Auftreten der Spaßmacher in den Wanderzirkussen uralter Zeiten. Worüber man lacht, hängt sowohl von der Stimmung in einem gegebenen Augenblick als auch davon ab, was man allgemein als lustig empfindet. Immerhin gibt es wesentlich weniger Menschen, die andere zum Lachen bringen als lachende und noch wenigere besitzen die Gabe, guten und dauerhaften Humor zu erzeugen.

Für die Menschen hat das Lachen eine wesentliche soziale Bedeutung. Gemeinsames Lachen oder Kichern verbindet; mitlachen zu können oder zu dürfen vermittelt das Gefühl der Gruppenzugehörigkeit. Lachen kann auch ansteckend sein: Man lacht mit, weil man dazugehört und sich an der allgemeinen Heiterkeit beteiligt (vgl. Bergson 1910: 3-9). Verhaltensforscher und Anthropologen sind der Meinung, das Lachen habe sich im Laufe der Evolution aus dem Zähnefletschen (und den dabei ausgestoßenen Lauten) entwickelt, und weil dies eine (vor allem für Raubtiere und Affen charakteristische) Drohgebärde ist, soll den Ursprung des Lachens die Tatsache darstellen, dass gemeinsames Zähnefletschen zur Abwehr des Feindes eine Gruppe von Individuen zusammenschweißen konnte. Lorenz (nach Eibl-Eibesfeld 1970: 132) interpretiert das Lachen – das Entblößen der Zähne und das rhythmische Ausstoßen der Laute – als eine Begrüßungszeremonie, so wie sie auch bei manchen Menschenaffen zu beobachten ist. Das verbindet dabei die Angehörigen einer Gruppe und signalisiert den Außerstehenden die potentielle Gefahr. Obwohl das wissenschaftlich noch unbewiesen ist, kann somit angenommen werden, das Lachen stelle eine der ältesten Kommunikationsformen des Menschen dar, das entwicklungs-geschichtlich der Sprache vorausgehe. Als Beleg dafür dient der Umstand, dass das Lachen in einer Gehirnregion ausgelöst und gesteuert wird, die deutlich älter ist als das Sprachzentrum. Aus dieser Mimik soll sich das Lächeln entwickelt haben, bei dem die Zähne weniger entblößt und keine Laute geäußert werden (wie beim Schmunzeln), wodurch die aggressive Komponente wegfällt

(ein negativer Aspekt ist alllerdings beim Grinsen vorhanden). Das Lächeln gilt als charakteristisches Kommunikations- und Erkennungssignal, das bereits in den ersten Lebensmonaten und sogar bei blinden oder tauben Säuglingen erscheint (vgl. Zwang 2000: 23).

In Wirklichkeit fühlt man sich tatsächlich ausgegrenzt und ausgestoßen, wenn man als Außerstehender an der allgemeinen Heiterkeit nicht teilhaben – nicht *mitlachen* – kann und in manchen Situationen wird das Lachen/ das Gelächter als Ausdruck des Spottes oder der Demütigung bewusst eingesetzt. Man kann *sich eins ins Fäustchen lachen*, *jdn. verlachen/ auslachen*, *hohnlachen* oder *feixen*, *triumphierend/ spöttisch/ frech/ sarkastisch/ verächtlich/ verschmitzt/ schadenfroh/ verstohlen lachen* oder *jdn./ sich zum Gelächter machen*. Darum sagt man auch: *Wer zuletzt lacht, lacht am besten*. Nicht zu verwechseln sind diese Situationen mit *über jdn./ jds. Späße/ etwas/ einen Witz lachen*.

Die Frage, ob das Lachen nur den Menschen eigen sei, war in früheren Zeiten und ist heute immer noch umstritten. Bis ins Mittelalter stand bei den Kirchengelehrten und Dogmatikern die Frage zur wissenschaftlichen Debatte, ob Jesus im Laufe seines Lebens jemals gelacht habe. Die Anfechter dieser Hypothese argumentierten damit, das Lachen sei etwas typisch Menschliches und mit der göttlichen Natur Christi nicht zu vereinbaren; deshalb wurde das Lachen auch nicht als ein für fromme Christen angebrachtes Ausdrucksverhalten betrachtet. Ebenso zweifelte man auch daran, ob Tiere lachen können. Aristoteles hat das Lachen als ein nur beim Menschen auftretendes Verhalten betrachtet, da nur der Mensch auf Grund seiner Vernunft, die ihn vom Tier unterscheidet, des Lachens fähig ist. Ethologen und Primatenforscher, aber auch zahlreiche Tierliebhaber können das Lachen der Tiere nachweisen bzw. bestätigen. Schon Darwin (1967) hat darauf hingewiesen, dass Tiere die Fähigkeit besitzen Heiterkeit und Freude auszudrücken. Grundlegend ist diesbezüglich die Erkenntnis, dass Tiere durchaus Empfindungen aufweisen können, die als für den Menschen typisch betrachtet werden. Das Gefühlsleben der Tiere ist zurzeit noch immer zum großen Teil ungeklärt, aber unterschiedliche Gemütszustände kann man ihnen nicht abstreiten. Trotzdem gehören Wendungen wie *da lacht die Koralle*, *da lachen ja die Hühner/ die ältesten Suppenhühner/ die Pferde* bzw. *Lachtaube* in den bildlich-scherzhaften Sprachbereich. Wie dem auch sei: Selbst wenn der Mensch nicht das einzige Tier ist, das lachen kann, so ist er doch das einzige Wesen, das bewusst und gezielt Lachen hervorrufen und vortäuschen kann.

Der Volksmund sagt: *Lachen ist gesund* oder *Lachen ist der Leber gesund*. (Die Leber galt in der Auffassung der alten Medizin als Sitz der Gefühle und Stimmungen.) Obwohl die positiven Wirkungen des Lachens auf die Gesundheit seit Jahrhunderten sprichwörtlich sind, hat sich die Wissenschaft mit dem Phänomen des Lachens erst spät auseinander gesetzt. Seit ca. 40 Jahren beschäftigen sich Forscher ernsthaft damit und seit den 70-er Jahren gibt auch ein neues Forschungsgebiet, die Gelotologie (gr. gélōs, gen. gelōtos 'das Lachen'), die sich mit den physischen und psychischen Auswirkungen des Lachens beschäftigt. Die theoretischen Erkenntnisse der Gelotologie werden in Lach- oder Humortherapien zu Heilzwecken eingesetzt.

Weniger erforscht ist, was beim Lachen im Gehirn passiert, aber die medizinischen Aspekte sind hinreichend bekannt. Die wesentlichen Mechanismen, die beim Lachen wirksam werden, sind folgende:

1. Im Gesicht werden 18 Muskeln in Bewegung gesetzt (siehe *über das ganze Gesicht lachen*, *von einem Ohr* (*bis*) *zum anderen lachen*), vor allem der Jochbeinmuskel, der die Mundwinkel seitwärts und leicht nach oben zieht. Bei dem Bemühen das Lachen zu unterdrücken beißt man sich auf die Ober- oder Unterlippe. Es heißt dann wörtlich: *sich das Lachen verbeißen/ nicht/ kaum verbeißen können*, *ein unterdrücktes Lachen*. Man kann ohnehin *in sich hinein/ lautlos lachen*, *(wie ein Honigkuchenpferd) strahlen/ grinsen*; Beim Lachen werden die Tränendrüsen angeregt (*Tränen lachen*) und durch die Erweiterung der Kapillargefäße kann man rote Flecken im Gesicht bekommen (*sich scheckig lachen*).

2. Am ganzen Körper werden beim Lachen ca. 80 Muskeln betätigt. Das Zwerchfell bewegt sich rhythmisch und massiert die inneren Organe, vor allem Leber, Galle und Milz. Der Magen wird durchgeknetet und die Verdauung dadurch gefördert; das Herz schlägt schneller. Dieser Vorgang wird in Wendungen wie *herzhaft/ herzlich lachen*, *da lacht einem das Herz im Leibe* ausgedrückt. Bei länger anhaltendem Lachen (*aus dem Lachen nicht mehr/ wieder herauskommen*) verkrampft sich die Muskulatur des Oberkörpers und man spürt einen Stich in der Seite, der wohl der einzige Schmerz ist, über den sich niemand beklagt. Daher sagt man: *sich die Seiten halten vor Lachen*, *sich den Bauch vor Lachen halten*, *sich einen Bruch/ ein Loch in den Bauch lachen, vor Lachen nicht mehr/ kaum noch können*, *vor Lachen (beinahe) platzen*. Die Beinmuskulatur und die des Unterleibes erschlaffen (*sich vor Lachen in die Hosen pinkeln*) und der Oberkörper kippt nach vorne. Dann heißt es: *sich einen Ast lachen* (Ast = verwachsener Rücken, Buckel), *sich vor*

Lachen biegen/ krümmen, *sich bucklig/ kring(e)lig lachen*, *sich schief-/ krummlachen*, *sich schütteln/ biegen/ kugeln/ ausschütten vor Lachen*, *vor Lachen umfallen/ sich (fast) wälzen*, *sich nicht halten können vor Lachen*, *sich vor Lachen kaum noch halten können*. *Vor Lachen platzen/ (fast) sterben*, *sich kaputtlachen* und *sich totlachen* sind natürlich übertriebene Aussagen. Sie beruhen darauf, dass man beim heftigen Lachen zwischendurch außer Atem gerät.

3. Der Atem geht schneller und die Stimmbänder werden in Schwingung versetzt; es wird in langen, tiefen, etwas beschleunigten Zügen eingeatmet und in mehreren schnellen, kurzen Stößen ausgeatmet. Die Funktion der Lunge wird dadurch gestärkt und die Atemkapazität gesteigert, denn beim Lachen transportiert die Lunge durch die schnelle Atmung sogar drei- bis viermal soviel Sauerstoff wie sonst. Dadurch gelangt mehr Sauerstoff in die Lunge und ins Blut, was sich auch auf die Verbrennungsvorgänge im Körper günstig auswirkt. Der Schall männlichen Gelächters kann mehr als 280 Schwingungen/ Sekunde erreichen, der des weiblichen sogar 500. Da heißt es: *laut/ leise lachen*, *aus vollem Halse/ lauthals lachen*, *in (lautes) Lachen ausbrechen*, *hell auflachen*, *losplatzen*, *losbrüllen*, *vor Lachen brüllen/ schreien/ wiehern/*, *herausprusten*, *herausplatzen*, *losplatzen*, *losprusten*. Das ist dann unter Umständen eine *Lachsalve* oder das sogenannte *homerische Gelächter*.

4. Der Puls wird beschleunigt und der Kreislauf angeregt. Der gesamte Körper wird besser durchblutet und die Verbrennung von Cholesterin angeregt. Nach dem Lachen tritt eine Entspannungsphase ein und die zuvor gestiegene Herzfrequenz und der Blutdruck nehmen ab, so wie nach einer anhaltenden körperlichen Leistung. Das *herzhafte Lachen* – das besagt schon der Name – kräftigt das Herz-Kreislauf-System und verringert die Gefahr eines Herzinfarktes.

5. Die Produktion von Endorphinen (einer Art körpereigener opiumähnlicher Substanzen), den sogenannten Glückshormonen, wird durch Lachen angeregt, der Spiegel der Stresshormone Adrenalin und Kortisol hingegen sinkt. Der Körper und auch die Psyche entspannen sich folglich, die Schmerzempfindung wird verringert und bereits nach wenigen Minuten herzhaftem Lachen können Schmerzen gelindert werden.

6. Nach einem ausgiebigen Lachen steigt die Quantität der Abwerhrstoffe im Blut und es werden auch körpereigene entzündungshemmende Stoffe produziert. Die Aktivität der Killerzellen, die zum körpereigenen Abwehrsystem gehören und deren Rolle darin besteht gegen Viren

und Bakterien zu kämpfen, wird gefördert. Folglich wirkt sich eine „Lachkur" bei jeder Krankheit fördernd auf den Genesungsprozess aus, obwohl die traditionelle Medizin auf diese Weise erlangte Erfolgsergebnisse nicht bestätigt.

Aus diesen wissenschaftlichen Erkenntnissen heraus hat sich in der modernen Medizin das experimentelle Einsetzen des Lachens als komplementäre Therapie entwickelt. Ein mehrere Minuten dauerndes Lachen stimuliert Herz und Lunge und die bessere Durchblutung wirkt sich auf den gesamten Körper gesundheitsfördernd aus. Nach einem Lachen, das mehrere Minuten anhält, tritt eine Entspannungsphase ein; dabei verringert sich der Blutdruck und die Muskulatur beginnt sich zu entspannen. Ein herzhafter Lachanfall kann kurzzeitig ähnliche Empfindungen auslösen wie die Einnahme von Kokain, es wurde nämlich nachgewiesen, dass Lachen die gleichen Hirnregionen anregt. (Ungeachtet dessen kostet das Lachen nichts und führt zu keinerlei Sucht.) Aus diesem Grunde erweist sich der Spruch: *Lachen ist die beste Medizin* als richtig. Man sollte viel und oft lachen – *es darf gelacht werden* – um gesund zu bleiben, allerdings: *Am vielen Lachen erkennt man den Narren*. Einzig unwahr ist, wie man leicht erkennen kann, die Wendung *sich kranklachen*, denn es gibt keinerlei Gründe, zugunsten der Gesundheit aufs Lachen zu verzichten. Darüber hinaus hat das Lachen auch positive Wirkungen auf die Psyche.

1. Es lenkt die Aufmerksamkeit ab, auch von unangenehmen Sachen, Sorgen oder körperlichen Schmerzen. Durch Lachen schafft man zwar nicht die Probleme aus der Welt (*erst können vor lachen* meint ironisch, dass man erst die Möglichkeit haben muss etwas zu tun), aber es kann kurzzeitig von schwierigen Situationen distanzieren und dadurch manches Problem besser überlegen lassen.

2. Es baut Ärger ab und heitert die Stimmung auf. Außerdem ist Lachen und der damit verbundene Humor ein wichtiger Baustein zwischenmenschlicher Beziehungen, weil gemeinsames Lachen auch noch so verschiedene Menschen verbinden kann und es bedeutet schlechthin, dass man sich auf derselben Seite des Spielfeldes befindet.

3. Lachen lockert Komplexe und Hemmungen. Die seltene Fähigkeit über sich selbst zu lachen schafft Distanz zu den weniger erfreulichen Erlebnissen und hilft peinliche Momente zu überbrücken, denn *Humor ist, wenn man trotzdem lacht.*

4. Angestandene Aggressionen werden durch Lachen abgelassen und Konflikte entschärft. In Konfliktsituationen kann ein ehrliches, „be-

freiendes Lachen" die Spannung lösen und Streit oder Zerwürfnis vermeiden lassen, zumal wenn man *es versteht, jdm. lachend die Wahrheit zu sagen.*

5. Lachen ist ein wichtiger Sozialisierungsfaktor, denn lachende Menschen, insofern diese nicht *sardonisch/ hämisch/ dreckig/ künstlich/ albern/ sich in den Bart* oder *jdm. die Hucke voll lachen* (d.h. aus Schadenfreude), nimmt man als sympathisch wahr und die Gesellschaft der mürrischen, humorlosen Menschen ist im Allgemeinen unbeliebt. Man kann folglich *jdn. anlachen/ zum Lachen bringen/ reizen* oder *lachen machen.*

Das Lachen wird generell als etwas Positives bewertet. Es ist der Ausdruck eines angenehmen Gefühls- und Gemütszustandes, heißt es doch: *der lachende Dritte*, *die lachenden Erben*, *gut/ leicht lachen können/ haben* oder im Gegenteil: *nichts zu lachen haben.* Weil als Gegenwort oder als gegensätzliche Gemütsäußerung das Weinen gilt (*Das Weinen stand ihm näher als das Lachen*), sagt man *nicht wissen, ob man lachen oder weinen soll*, auch *mit einem lachenden und einem weinenden Auge*, also teils erfreut, teils betrübt, wenn man etwas mit gemischten Gefühlen tut oder wahrnimmt oder *Es hat Lachen und Heulen in einem Säckel* von einem Kind, das seinen Kummer schnell vergisst. *Jdm. vergeht (noch) das Lachen* deutet auf bevorstehende Unannehmlichkeiten hin und wird meist als mehr oder weniger ernsthafte Drohung (*Dir wird das Lachen (schon) noch vergehen*) gemeint. Außerdem tritt der Bezug des Lachens zu den erfreulichen Ereignissen auch in der metaphorischen Verwendung des Wortes auf (mit Ausnahme der Wendung *Bröckchen lachen* für sich übergeben). *Jdm. lachen* bedeutet da soviel wie 'jdm. gewogen/ wohlgesinnt sein', z.B. *jdm. lacht das Glück/ der Erfolg, Fortuna lächelt jdm*; in den Wendungen *der Drohungen/ Gefahren lachen* steht Lachen für die mutige, positive Haltung, *die Sonne/ der Himmel lacht* wiederum weisen durch Personifizierung auf das schöne Wetter hin, so wie *lachender Kauf* oder *bar Geld/ Bargeld lacht* (wenn man bar zahlen kann, kauft man gern und günstig) .

Lachen und lächerlich (*zum Lachen sein*) sind nicht nur sprachlich verbunden, sondern sie stehn auch in einem ursächlichen Zusammenhang. Wer oder was lächerlich ist, kann Lachen auslösen und wird ausgelacht. *Jdn. auslachen* weist im Unterschied zu *über jdn. lachen* auf Abwertung hin, *jdm. ins Gesicht lachen* auf die herausfordernde, spöttische Haltung. Das Lächerliche ist nicht glaubhaft und ernst zu nehmen. *Das ich nicht lache! Das/ es wäre ja/ doch gelacht, wenn .... Du wirst lachen*, *Sie werden lachen* drücken redensartlich den Zweifel an einem Geschehen aus, das nicht zu den persönlichen oder allgemeinen Erwartungen passt.

Lachen ist folglich nicht allein ein Ausdruck guter Laune und des Humors, sondern auch eine gar nicht bittere, von Risiken und Nebenwirkungen freie Medizin, die auch vorbeugend „eingenommen" werden kann. Wie oft und worüber ein jeder Mensch lacht, hängt von seiner Natur und den Situationen ab, in denen er sich befindet. Bei manchen kommt es dazu, dass sie *das Lachen verlernen*, andere wiederum sind so geartet, dass sie *über jeden blöden Witz lachen können*. Aber selbst wenn *jdm. nicht zum Lachen (zumute) ist*, sollte man die Kant'sche Weisheit beherzigen: Der Himmel hat den Menschen als Gegengewicht zu den vielen Mühseligkeiten des Lebens drei Dinge gegeben: die Hoffnung, den Schlaf und das Lachen.

Quellen:

Agricola, Erhard (Hrsg.) (1985): *Wörter und Wendungen. Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch*. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.
Duden Bd. 11 (1992): *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.
Duden Bd. 11 (1993): *Zitate und Aussprüche*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

Literatur:

Anucuţa, Lucia; Anucuţa, Partenie; Anucuţa, Partenie Virgil (2008): *Umorul – cea mai ieftină terapie*. Timişoara: Eurobit.
Aristoteles (1966): *Über die Seele*. Berlin: Akademie-Verlag.
Bergson, Henri (1910): *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: Félix Alcan.
Darwin, Charles (1967): *Expresia emoţiilor la om şi animale*. Bucureşti: Ed Academiei RSR..
Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1970): *Ethology: the Biology of Behavior*. New York/Chicago/San Francisco. Holt, Rinehart and Winston.
Freud, Sigmund (1989): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig, Weimar: Gustav Kiepenheuer.
Zwang, Gérard (2000): *Les comportements humains. Ethologie humaine*. Paris: Masson.

Internetadressen:

http://www.psychosoziale-gesundheit.net/psychohygiene/lachen.html (am 21. 03. 2009).
http://de.wikipedia-org/wiki/Lachen (am 21. 03. 2009).
http://www.spiegel.de/wissenschaft/natur.html (am 21. 03. 2009).

Hermine Fierbinţeanu
(Bukarest)

Einige lexikalische Mittel im Dienste des Humors
Der Witz im Deutschen und Rumänischen

Humor ist, wenn man trotzdem lacht.
Otto Julius Bierbaum

Abstract: *People with a different cultural and linguistic background laugh often about different jokes, people or objects. This paper is a comparison between German and Romanian jokes, which appear through puns. This paper analyses the terms: joke, humor, some aspects of humor analysis and the importance of language knowledge in understanding puns in German and Romanian. The aim of the study is to discuss lexical, figurative and cultural ambiguities in both Romanian and German and to find out if a translation is possible. The study also aims to answer the question whether the joke which is predicated on puns may be translated from German into Romanian and vice versa. Data analysis will show if differences exist between the German and Romanian jokes.*
Keywords*: cultural and linguistic background, jokes, puns, ambiguities, translation*

1. Einleitung

Im Laufe der Zeit hatte ich die Möglichkeit gleichzeitig zwei Sprachen Deutsch und Rumänisch und die damit verbundenen Denk- und Verhaltensweisen, die sich in vieler Hinsicht voneinander unterscheiden, kennen zu lernen. Dabei ist mir als ein interessantes Phänomen aufgefallen, dass Menschen mit verschiedenen Sprach- und Kulturhintergründen häufig über unterschiedliche Witze, Figuren oder Gegenstände lachen und dass manchmal gewisse Witze nicht übersetzbar sind.

In der vorliegenden Arbeit wird eine Vergleichsstudie zu deutschen und rumänischen Witzen durchgeführt, und zwar am Beispiel der Witze, die durch Sprachspiele entstehen.

Diese Arbeit besteht aus sechs Kapiteln. Kapitel 1 gilt als Einleitung und gibt einen Überblick über die gesamte Arbeit. In Kapitel 2 werden die Begriffe Witz, Humor und Komik im Deutschen und Rumänischen definiert und besprochen. Das dritte Kapitel behandelt die Abhängigkeit der Witze und einige Aspekte der Witzanalyse. Kapitel 4. stellt den

empirischen Teil der Arbeit dar, da die Rolle des sprachlichen Wissens beim verstehen der Witze im Deutschen und Rumänischen untersucht wird. Ich gehe der Frage nach, ob in deutschen und rumänischen Witzen die lexikalische, figurative und syntaktische Ambiguität auftritt und ob diese übersetzbar sind. Das letzte Kapitel stellt die Schlussfolgerungen dar.

2. Witz, Humor und Komik im Deutschen und Rumänischen
2.1 Witz, Humor und Komik im Deutschen

Wenn man die Erläuterung der drei Begriffe Witz, Humor und Komik vergleicht, stellt man fest, dass im Deutschen mit dem Humor vor allem die menschliche Gabe gemeint wird, Schwierigkeiten und Unzulänglichkeiten mit Gelassenheit zu begegnen. Der Witz gilt als eine der verschiedenen Formen, die den Humor darstellen, während die Komik sich auf die Wirkung dieser Darstellungsformen bezieht. Gernhardt bezeichnet Humor als eine Haltung, als eine Einstellung, während Komik das Resultat einer Handlung darstellt: „Humor hat man – oder auch nicht, Komik macht man oder entdeckt man. (Gernhardt, 1996: 11, zitiert nach Lambernd 1998: 26).

Zu den Darstellungsformen des Humors gehören neben dem Witz „(prägnant formulierte) kurze Geschichte, die mit einer unerwarteten Wendung, einem überraschenden Effekt, einer Pointe am Ende zum Lachen reizt. (Duden, 2007: 1941) auch noch weitere typische Möglichkeiten, z.B. Karikatur als Bild, Kabarett als Bühnenkunst, Karneval (oder Fasching) als lustige Veranstaltung. und Karikaturen als Bilder, die die Wirklichkeit aus kritischem Blickwinkel erschließen. Sie übertreiben, verzerren, blasen ihre Wahrheit auf.

Seit den 1970er Jahren gilt Humor/Witz auch als Gegenstand der linguistischen Forschungen. Zuerst wird Witz mit der Einführung der Textlinguistik auf der Textebene analysiert. Preisendanz betrachtet Witz in erster Linie als: „ein Sprachgebilde, einen Text, der nicht durch den Gegenstand seiner Aussage, sondern durch die Art und Weise des Aussagens definiert ist“ (Preisendanz 1970: 17). Das spezifische Witzige liegt darin, dass sich „in der Aussage Gemeintes und Mittel des Meinens voneinander abheben” (Preisendanz 1970: 21, zitiert nach Marfurt 1977: 4).

2.2. Witz, Humor und Komik im Rumänischen

Umor hat im Rumänischen einen spezifischen Charakter durch unerwartete, komische Lösungen, die Heiterkeit bewirken können. Die Menschen, die *umor* haben, bringen durch ihr Handeln – verbal oder nonverbal – ihre Mitmenschen zum Lachen. *Umor* ist von Bräuchen, Traditionen, von der Geschichte, der Kultur eines Volkes abhängig und unterscheidet sich durch die soziale Hierachie des Witzsenders oder -empfängers. Die geschichtlichen Epochen spielen eine wesentliche Rolle, da bestimmte Witze, die im Mittelpunkt Themen haben, die nicht mehr aktuell sind „keinen Witz" mehr haben. Der *umor* kann durch Ironie und Satire beißend oder selbstkritisch und mild sein. *Umor* ist eine Neigung zum Witz, ein Persönlichkeitszug, der darin besteht in schweren Situationen Lösungen zu finden und sie mit Humor bzw. *umor* zu bewältigen – *a face haz de necaz*.

Comic aus dem Französischen *comique* und dem Lateinischen *comicus* ist eine ästhetische Kategorie zu der Situationen und Kommunikationsteilhaber gehören, die im Leben oder in der Kunst das Lachen oder das Lächerliche bewirken.

Witz wird ins Rumänische durch *glumă, anecdotă*, oder *banc* übersetzt. *Glumă* ist eine kurze Erzählung, die Heiterkeit hervorruft und manchmal ein unerwartetes Ende hat. Eine kurze Erzählung mit einer lustigen Pointe ist auch die Anekdote-*anecdotă. Banc* wird als eine kurze, lustige Anekdote definiert und etymologisch auf das deutsche Wort: *Bank*, (Glücksspiel) Geldeinsatz eines einzelnen Bankhalters, der gegen alle anderen Spieler spielt oder den Einsatz verwaltet. (Duden, 2007: 245). Die drei Entsprechungen sind synonym, Witz ist folglich auch im Rumänischen eine kurze Erzählung, die einen zum Lachen bringt.

Im Grunde genommen sind Witz und *glumă, anecdotă* bzw. *banc* ähnlich, denn der deutsche und die rumänischen Begriffe beschäftigen sich mit kurzen Geschichten oder Dialogen, die einen Lacheffekt erzielen. Humor und *umor* sind identisch in der Bedeutung als Fähigkeit der Menschen, den Schwierigkeiten und der Unzulänglichkeit der Welt mit heiterer Gelassenheit zu begegnen, weil beide die Übertragung des englischen Wortes *humour* sind. Komik und *comic* betonen beide die komische Wirkung einer sprachlichen Äußerung, einer Situation oder einer Figur.

3. Abhängigkeit der Witze und einige Aspekte der Witzanalyse

Die Witze existieren nicht allein. Sie sind immer abhängig von den Reaktionen der Leser oder der Hörer und den Zeiten, in denen sie geschaffen werden:

> In der Thatcher-Zeit fragt ein Mädchen seinen Freund im Kindergarten:
> „Was willst du später machen?"
> Der Junge: „Ich will Premierminister werden!"
> Darauf das Mädchen:
> „Was, können Männer auch Premierminister sein?"
> (http://www.witz-des-tages.de)

Die Kulturen (inkl. der Sprachen) mit denen sie eng zusammenhängen, spielen auch eine Rolle:

> Haben Sie schon von dem Ostfriesen gehört, dessen Frau Drillinge bekam?
> Er sucht noch immer die beiden anderen Männer.
> (http://www.witz-des-tages.de)

Wenn man z.B. die Ostfriesenwitze liest, muss man das Hintergrundwissen haben, dass die Ostfriesen in der deutschen Humorkultur meistens als die „Dummen" betrachtet werden.

Im Falle der erzählten Witze spielen auch die Darstellungstechnik des Erzählers, die Stimmung des Zuhörers, die Technik des Witzerzählers oder die Stimmung des Zuhörers eine bedeutende Rolle.

Die fünf Aspekte der Witzanalyse sind: die Zielscheibe und deren Eigenschaften, das Hintergrundwissen, die Situation und die Erzählform. Unter der Zielscheibe versteht man die Menschen oder die Gegenstände, die im Witz wegen bestimmter Eigenschaften ausgelacht werden. Die Witzeinträge auf den Webseiten sind meistens nach deren Zielscheiben geordnet, z.B. die Ostfriesenwitze, die Ärztewitze und die Beamtenwitze bzw.: *bancuri cu bulă, doctori, Alinuța* oder mit politischen Persönlichkeiten.

> Der Schotte zum Bäcker:
> „Bitte ein Stück Brot! Und wickeln Sie es bitte in die Zeitung von heute ein!" (http://www.witz-des-tages.de)

In dem obigen Witz geht es um den Geiz des Schotten. Er will von dem Bäcker nicht nur das Brot kaufen, sondern auch noch die Zeitung umsonst bekommen. Die Zielscheiben werden im Witz ausgelacht, weil ihr Verhalten vom Leser/Hörer als negativ oder unüblich angesehen wird.

Zum Hintergrundwissen gehört das sprachliche Wissen, das kulturelle Wissen bzw. das Common-Sense Wissen und das Kontextwissen. Ein Witz, der auf unser aller Common-Sense beruht, lautet:

> Zwei Österreicher kochen Kaffee. Als sie fertig sind, stellen sie fest, dass sie noch heißes Wasser übrig haben. Sagt der eine: Was sollen wir mit dem Rest heißem Wasser machen? Sagt der andere: Weißt du was, das gefrieren wir ein, denn heißes Wasser kann man immer brauchen! (http://www.witz-des-tages.de)

In diesem Witz geht es um die Dummheit des Österreichers, denn seine Idee mit dem Einfrieren des heißen Wassers bewerten wir nach unserem Common Sense-Wissen als unmöglich. Anders als manche Lebensmittel, die durch das Gefrieren für längere Zeit aufbewahrt werden können, lässt sich heißes Wasser nur in einer Thermoskanne aufbewahren, wo die hohe Temperatur des Wassers nur langsam sinken wird. Die Idee des Österreichers steht im Gegensatz zu unserem Common Sense-Wissen. Dadurch wird der Humoreffekt in diesem Witz hergestellt.

Im Folgenden einen Witz, der ohne Kontextwissen nicht zu verstehen ist:

> Ein Chinese kommt mit zwei Blondinen aus der Bäckerei.
> Warum?
> Er wollte zwei Blödchen.
> (http://www.witze-fun.de)

Um diesen Witz zu verstehen, muss man die folgenden drei Punkte als Hintergrund kennen:

a) Die Deutschen meinen, dass die Chinesen „r“ nicht aussprechen können und diesen Buchstaben deshalb immer durch „l“ ersetzen.

b) „Blödchen“ und „Brötchen“ hören sich ähnlich an und bilden ein Paar Pseudohomophone.

c) In der westlichen Kultur werden die Blondinen als das Symbol für Dummheit betrachtet.

Anhand dieser drei Punkte wird einem klar, warum der Chinese in der Bäckerei statt „Brötchen“ zwei Blondinen bekommen hat. Der ganze Prozess des Geschehens im Witz lässt sich in den folgenden drei Schritten darstellen:

1) Der Chinese ging in eine Bäckerei und wollte zwei Brötchen kaufen. Wegen a) und b) sagte er statt „Brötchen“ „Blödchen“.

2) Wegen c) verstand der Verkäufer unter den „zwei Blödchen“ zwei Blondinen.

3) Deshalb hat der Chinese am Ende in der Bäckerei zwei Blondinen bekommen.

Es ist zu sehen, dass a) und c) zum kulturellen Wissen gehören, während b) dem sprachlichen Wissen zugeordnet ist.

Im folgenden Witz spielt die Situation eine wichtige Rolle:

> Ein Deutscher sitzt mit einem Holländer im Zug. Nach einer Weile öffnet der Holländer seinen Rucksack und nimmt einige Apfelkerne heraus, die er dann isst. Fünf Minuten später das gleiche Spiel. Da fragt der Deutsche:
> „Entschuldigung, warum essen Sie die Apfelkerne?“
> Der Holländer:
> „Davon wird man intelligenter.“
> Der Deutsche:
> „Verkaufen Sie mir welche?“
> Der Holländer:
> „Natürlich! 3 Stück für 5 Euro.“
> Der Deutsche:
> „Das geht in Ordnung.“
> Er nimmt die Apfelkerne und isst sie. Zehn Minuten später bemerkt er:
> „Für fünf Euro hätte ich doch einige Äpfel bekommen und hätte mehr Kerne gehabt!“
> Darauf der Holländer:
> „Sehen Sie, es wirkt schon!“
> (http://www.witz-des-tages.de)

Die Erzählform eines Witzes kann unterschiedlich sein. Es kann eine: Erzählung, ein Dialog, eine Erzählung mit Dialog oder ein Frage-Antwort-Paar sein. Zu den meisten Witzen gehört eine: Einleitung, eine Dramatisierung und die Pointe.

Im Folgenden gehe ich auf das sprachliche Wissen ein, das im Falle der Wortspiele, in beiden Sprachen und Kulturen Witze ergeben kann, die jedoch nicht übersetzt werden können.

4. Das sprachliche Wissen im Deutschen und Rumänischen

Der erste Wissensbereich, der als Hintergrund zum Witzverstehen gilt, ist das sprachliche Wissen des Lesers/Hörers. Wie wird beispielsweise ein Wort ausgesprochen oder geschrieben, welche Wörter gehören zusammen als eine Wendung, welche der verschiedenen Bedeutungen eines Wortes passt zu dem Kontext usw.? Aufgrund dieser Kenntnisse macht man beim Lesen/Hören eines Witzes eine semantische Interpretation des Textes. Diese erwartete Interpretation wird aber durch die weitere Entwicklung der Geschichte im Witz nicht bestätigt, sondern erweist sich als das Gegenteil des realen Geschehens im Text.

Im Fall des sprachlichen Wissens als Hintergrund wird die Abweichung der Witzgeschichte von der Erwartung des Lesers/Hörers meistens durch die spezifischen Sprachphänomene ausgelöst, die vor allem lexikalische Ambiguität (inkl. Homophonie, Homographie, Polysemie und figurative Ambiguität) und syntaktische Ambiguität sind. Im Folgenden werden diese verschiedenen Ambiguitätstypen mit Beispielen für das Deutsche und Rumänische dargestellt.

4.1. Die Homophonie

Unter Homophonie versteht man eine gewisse lexikalische Ambiguität. Homophone Ausdrücke verfügen über eine identische Aussprache bei unterschiedlicher graphischer Form und Bedeutung, wie z.B.: mehr/Meer, Wal/Wahl (Lyons 1995: 27, Lübner 2003: 59, Bußmann 2002: 284). Im Witz wird immer das Element des Wortpaars gewählt, dessen Bedeutung nicht zum Kontext passt. Wenn man sich den Witz anhört, denkt man bei der ähnlichen Aussprache an das richtige von den beiden im Wortpaar. Erst am Ende stellt sich heraus, dass das andere Wort gemeint war. Ein Beispiel mit Homophonie für das Deutsche stellt folgender Witz dar:

> Was ist die Steigerung von leer? Antwort: Lehrer!

http://www.hahaha.de/witze/politik-gesellschaft/schule-uni/14940/was-ist-die-steigerungsform-von-leerlehrer.html

Durch die identische Lautung von leerer (Komparativ bzw. Steigerung des Adjektivs leer) und Lehrer (Nomen) kommt es zu der lexikalischen Ambiguität durch Homophone. Obwohl normalerweise das Adjektiv leer keine Steigerung zulässt.

Im Rumänischen ensteht das Wortspiel dadurch, dass das Wort *cehi* (deutsch: die Tschehen) gleich klingt wie das Wort *ce* und die erste Silbe des Wortes *hidos* (rumänisch. scheußlich):

Spune-mi un cuvânt cu cehi
Ce hidos eşti!

4.2. Homographie

Homographie gilt auch als ein Typ lexikalischer Ambiguität. Zwei Ausdrücke sind Homographe, wenn sie in graphischer Hinsicht übereinstimmen, aber verschiedene Aussprache und Bedeutung haben, wie z.B.: Montage (pl. von Montag) vs. Montage (Lyons 1995: 27, Lübner 2003: 59, Bußmann 2002: 283). Der folgende Witz ist ein Beispiel für diese Kategorie im Deutschen:

A: Was gibt drei mal sieben?
B: Einundzwanzig.
A: Falsch – ganz, ganz feinen Sand.
http://de.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090802052336AAsIjU7

Das Verb „sieben" und das Numeral „sieben" stimmen in graphischer Sicht und was die Aussprache betrifft, überein, sodass der Hörer des Witzes an eine Mathematikaufgabe, an eine Multiplikation denken muss, der Witzerzähler in jedoch mit seiner Bemerkung „feinen Sand" überrascht.

Für das Rumänische: Im Rumänischen tritt die Homographie zwischen der Interjektion: „ham" (die Interjektion „wau") und „ham" das Nomen mit der Bedeutung Hundegeschirr:

Un individ cu un câine intră într-un bar. Comandă o bere şi zice: - Am un câine foarte deştept! După câteva minute: - Câinele meu este cel mai inteligent! Lumea din jur se uită deja urât la el. Paharul s-a umplut de tot când el afirmă: - Câinele meu vorbeşte! - Dar, bine, omule, ne crezi tâmpiţi?! Cum să vorbească un animal?- Hai să facem pariu! Voi îi puneţi o întrebare şi dacă nu răspunde mă scoateţi de aici în şuturi, dar dacă răspunde, faceţi cinste! - Bine, mă! Ia sa vedem!- Mă animalule, cum se cheamă chestia aia din piele cu care ţii calul?! Câinele se uită în ochii lor şi spune: - Ham! - Asta a fost un lătrat!, şi-l scot în şuturi pe individ afară. Câinele se duce docil după el şi-l întreabă: - Trebuia să spun căpăstru?
http://bancuri.regielive.ro/animale-5.html

4.3. Polysemie

Polysemie ist ein anderer Typ lexikalischer Ambiguität. Dabei weist ein Ausdruck (in verschiedenen Kontexten) mehrere Bedeutungen auf, denen ein gemeinsamer Bedeutungskern zugrunde liegt. Die Beispiele sind etwa grün als Farbe, frisch, unerfahren oder Schule als Institution, Gebäude, Unterricht (Lyons 1995: 47, Bußmann 2002: 524). Das deutsche Beispiel für die Polysemie ist Folgendes:

> Auf der Straße treffen sich zwei Blondinen. Die eine: „Mein Vermieter will, dass ich bis zum Monatsende ausgezogen bin!" Darauf die andere: „Da hast du aber noch Glück - meiner will das jeden Abend!"
> (http://www.dein-witz.de)

Mit „ausziehen" meint die eine Bedeutung „eine Wohnung für immer verlassen", während die zweite unter demselben Wort „die Kleider vom Körper zu nehmen" versteht. Dadurch wird ein Gegensatz zwischen zwei semantischen Interpretationen gebildet, der auf einer abstrakten Ebene als „ohne Sex vs. Sex" formuliert wird.

Das Rumänische hat als Beispiel:

> I: *Ce faci dacă eşti într-un copac iar la tulpina lui este un leu?*
> R: *Cobori, iei leul, îl pui în buzunar şi mergi mai departe.*
> http://www2.conectoo.ro/aero/Webread2/ju8yL3pbiJFsyqFi2ASY580SJDmUERUPiwWo8JjN+1E=

Das Wortspiel beruht im Rumänischen auf den Bedeutungen des Nomens „leu". Zum einen handelt es sich um einen Löwen, zum anderen geht es um die rumänische Währung „leu". Wenn man am Anfang denkt,

dass man von einem Löwen bedroht sein könnte, bezieht sich die Antwort auf den Wunsch eines jeden, jeden „leu" einzustecken.

4.4. Figurative Ambiguität

Die figurative Ambiguität gilt als ein Sonderfall der Polysemie, denn dabei geht es auch um einen Ausdruck, dem mehrere Bedeutungen zur Verfügung stehen. Was sie besonders macht, ist, dass die figurative Ambiguität sich vor allem mit den Wendungen oder den Wörtern beschäftigt, die gleichzeitig eine bildhafte und eine abstrakte Bedeutung haben. Dabei wird aber meistens die letzte in einem realen Kontext benutzt. Mit diesem Hintergrundwissen wählt der Leser/Hörer bei solchen Wendungen im Witz direkt deren abstrakte Bedeutung, während das reale Geschehen im Text zeigt, dass die konkrete bildhafte Bedeutung gemeint wird.

> Faucht der Chef seinen jungen Buchhalter an: „Bringen Sie eigentlich auch etwas zustande, was Hand und Fuß hat?"
> Seufzt der Buchhalter: „Nicht, solange Ihre Tochter die Pille nimmt!"
> (Faule Witze von A bis Z, 2002)

Die Wendung „Hand und Fuß haben" heißt, wie der Chef hier meint, dass „etwas gut durchdacht ist". Das dient auch als die abstrakte und häufig benutzte Bedeutung der Wendung. Was der Buchhalter unter der Wendung versteht, ist aber die bildhafte und wörtliche Bedeutung: Hand und Fuß als Körperteile haben. Damit meint er hier einen Menschen. Der Wechsel von der abstrakten zu der wörtlichen Bedeutung der Wendung hier weist auf eine intime Beziehung zwischen dem Angestellten und der Tochter des Chefs hin.

Im rumänischen Witz missversteht Bulă die Wortgruppe *„cu un copil"* absichtlich, da die junge Frau, die er zum Tanz aufgefordert hat, der Ansicht ist, dass sie mit einem Kind nicht tanzen möchte (das Kind ist Bulă), während er beleidigt reagiert und ihre Antwort deutet, indem er davon ausgeht, dass sie schwanger sei.

> *La balul bobocilor Bulă invită o fată la dans*
> *-Nu dansez cu un copil*
> *-Mă iertați, nu știam că sunteți însărcinată*
> *http://www.bancuri.3x.ro/buscoala.htm*

4.5. Syntaktische Ambiguität

Die syntaktische Ambiguität gilt als ein Charakteristikum der Konstituenten in einem Satz, die bei gleicher linearer Abfolge unterschiedlich strukturiert bzw. Interpretiert werden können. Z.B. in dem Satz Heidi kommt mit dem Zug aus Hamburg kann die Präpositionalphrase „aus Hamburg" entweder als Adjunkt des Nomens „Zug" oder der Verbalphrase analysiert werden. Im ersten Fall dient die Präpositionalphrase zur näheren Bestimmung des Zugs, im zweiten gibt sie den Ausgangspunkt der Reise an (Bußmann 2002: 73). Der folgende Witz gilt auch als Beispiel für eine syntaktische Ambiguität.

> Sagt die Kundin zum Verkäufer: Ich möchte gern das rote Kleid da im Schaufenster anprobieren.
> Darauf der Verkäufer: Sehr gern, gnädige Frau, Sie dürfen aber auch eine Kabine benutzen.
> (Faule Witze von A bis Z, 2002)

Mit dem Satz „… das rote Kleid da im Schaufenster anprobieren" meint die Kundin, dass sie gern das Kleid, das im Schaufenster hängt, anprobieren möchte. Dabei dient die Präpositionalphrase „im Schaufenster" als Adjunkt des Nomens „Kleid". Anders als die Kundin versteht der Verkäufer unter demselben Satz, dass die Kundin gern ins Schaufenster geht und dort das Kleid anprobiert. In der letzten Interpretation gilt die Phrase „im Schaufenster" als Adjunkt des Verbs „anprobieren". Wegen der syntaktischen Ambiguität sind zwei verschiedene Interpretationen des Textes entstanden. Daraus ergibt sich der Humoreffekt des Witzes.

Im Rumänischen passiert genau dasselbe im folgenden Witz:

> *„Ionică iar nu ești tuns!!*
> *Mâine e ședință cu părinții. Să vii cu tata tuns la școală."*

Die Lehrerin fordert den kleinen Jungen auf, am nächsten Tag mit dem Vater in die Schule zu kommen. Neben dem Nomen Vater tritt auch das Ajektiv *„tuns"* auf, das sich jedoch nicht auf den Vater bezieht, sondern auf den Sohn. Der Sohn sollte am nächsten Tag in Begleitung des Vaters in die Schule kommen und zwar „tuns", d.h. mit frisch geschnittenen Haaren. Durch die Position des Adjektivs „tuns" neben dem Nomen Va-

ter, versteht man, dass die Lehrerin den Vater sprechen möchte, der jedoch soll mit frisch geschnittenem Haare kommen soll.

5. Schlussfolgerungen

Der Titel meiner Arbeit lautet „Einige lexikalische Mittel im Dienste des Humors. Der Witz im Deutschen und Rumänischen" und ist ein Beitrag zur Semantik. In meiner Untersuchung gehe ich auf deutsche und rumänische Witze ein, in denen die lexikalische, figurative und syntaktische Ambiguität auftritt. Zu meiner Arbeit gehört die Einleitung, die einen Überblick über die Untersuchung bietet, das zweite Kapitel, das die wichtigsten Begriffe - Witz, Humor und Komik im Deutschen und Rumänischen definiert, die Abhängigkeit des Witzes von den Reaktionen der Leser oder der Hörer, den Zeiten, in denen sie geschaffen werden, der jeweiligen Kultur, der sprachlichen Darstellungstechniken und der Stimmung des Lesers oder des Zuhörers wird im dritten Kapitel präsentiert und mit Beispielen belegt. Im vierten Kapitel definiere ich die Rolle des sprachlichen Wissens beim Verstehen der Witze, die Sprachspiele beinhalten. Sprachspiele entstehen durch lexikalische Amiguität bzw. Homophone, Homographe, Polysemie, figurative und syntaktischer Ambiguität. Ich suchte nach Sprachspielen, die in beiden Sprachen vorkommen. Für das Deutsche fand ich belege für alle genannten lexikalischen Mittel, im Rumänischen gibt es sie ebenfalls, sie treten sehr oft in obszönen Witzen auf oder in anderen Darstellungsformen des Humors, seltener jedoch in nicht-obszönen Witzen.

Wenn es um die kulturelle Spezifik der Textsorte Witz geht, lässt sich nach den Untersuchungen in dieser Arbeit feststellen, dass Witze, deren Pointe durch die Sprachmehrdeutigkeit hergestellt wird, kaum in eine andere Sprache übertragen werden können, es sei denn, dass man beim Übersetzen den im Witz gemeinten Doppelsinn erklärt, was aber meist dazu führt, dass die Pointe zu früh verraten wird und der Lacheffekt damit verloren geht. Im Vergleich dazu sind die Witze, die durch Verstoß gegen das Common Sense- oder das Kontextwissen produziert werden, relativ einfach in andere Sprachen oder Kulturen zu übersetzen sind.

Bibliografie:

Apte, Mahadev L.
1985 *Humor and Laughter. An Anthropological Approach*. Ithaca: Cornell University Press.
Assmann, Jan / Dietrich Harth
1990 *Kultur und Konflikt*. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
Attardo, Salvatore
1994 *Linguistic theories of humor*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter.
Bergson, Henri
1900/1988 *Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Aus dem Französischen von Roswitha Plancherel-Walter. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.
Best, Otto E.
1989 *Der Witz als Erkenntniskraft und Formprinzip*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft..
Brinker, Klaus (Hrsg.)
1985/1992 *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*. Berlin: Schmidt.
Critchley, Simon
2002 *On Humor*. München: Kindler.
Holland, Norman N.
1982 *Laughing. A psychology of Humor*. Ithaca / London: Cornell University Press.
Jurasz, Alina
2001 „Zur Übersetzbarkeit von Witzen. Eine Skizze". In: *ORBIS LINGUARUM,* Vol. 17 · Legnica.
Kotthoff, Helga
1994 *Humour in Context. Perspectives on Sociolinguistic Dimensions of Conversational Joking*. Universität Konstanz.
1995 *Erzählstile von mündlichen Witzen*. Universität Konstanz.
1996 (Hrsg.) *Scherzkommunikation. Beiträge aus der empirischen Gesprächsforschung*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
Landmann, Salcia
1988 *Der jüdische Witz: Soziologie und Sammlung*. 13., vollständig neu bearbeitete und wesentlich ergänzte Auflage. Freiburg: Walter.
Lambernd, Jochen

1997 *Scherz ist Trumpf: Humor im Fernsehen. Eine empirische Analyse am Beispiel der Comedy - Show "RTL Samstag Nacht"*. Aachen: Shaker, 1998. (Sprache & Kultur) Zugl: Münster (Westfalen), Universität Diss.
Lenhardt, Gero
1990 „Ethnische Identität und sozialwissenschaftlicher Instrumentalismus".
In: Dittrich, Eckhard J. / Frank-Olaf Radtke (Hrsg.): *Ethnizität. Wissenschaft und Minderheiten*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
Lyons, John
1977 *Semantics*. Cambridge: Cambridge University Press.
1995 *Linguistic Semantics*. An Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
Marfurt, Bernhard
1977 *Textsorte Witz. Möglichkeiten einer sprachwissenschaftlichen Textsorten-Bestimmung*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Müller, Ralph
2003 *Theorie der Pointe*. Paderborn: Mentis Verlag.
Müller, Rolf A.
1973 *Komik und Satire*. Diss. Universität Zürich. Zürich: Juris Druck und Verlag.
Preisendanz, Wolfgang
1970 *Über den Witz*. Konstanz: Konstanzer Universitätsreden 13.

Lexika und Wörterbücher:

Bußmann, Hadumod (Hrsg.)
2002 *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Dritte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag. Dudenredaktion (Hrsg.)
1999 *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden*. 3., völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag.
Dudenredaktion (Hrsg.)
2007 *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. 6. überarbeitete und erweiterte Auflage. Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich: Dudenverlag.

Bücher und Webseiten für Witzsammlung:
Quellen für deutsche und rumänische Witze: Bücher und Webseiten:
Kunschmann, Doris (Hrsg.)

(2003). *Die besten Witze von A–Z*. München: Bassermann.
Lechter, Hanns G. / Diana Pyter (Hrsg.)
(2005). *Das extra dicke Witzbuch*. Augsburg: Weltbild Buchverlag.
http://www.witz-des-tages.de
http://www.dein-witz.de
http://www.witzdestages.net
http://www.witzcharts.de
http://www.hahaha.de/witze/politik-gesellschaft/schule-uni/14940/was-ist-die-steigerungsform-von-leerlehrer.html
http://www2.conectoo.ro/aero/Webread2/ju8yL3pbiJFsyqFi2ASY580SJDmUERUPiwWo8JjN+1E=
http://de.answers.yahoo.com/question/index?qid=20090802052336AAsIjU7
http://bancuri.regielive.ro/animale-5.html
http://www.bancuri.3x.ro/buscoala.htm

Astrid Agache
(Jassy)

„sich totlachen“ und andere Redewendungen in der deutschen Umgangssprache

Abstract: *After we initially explain the theoretical aspects of different phraseological notions, we try to draw attention to idioms on the subject of "laughing". We concentrate mainly on those describing the whole process of laughing. The rhythmical breathing movements lead to tensioning and relaxation of different muscles, so that the whole body can move, which fact is reflected by some phrases such as: to laugh from one ear to the other (von einem Ohr zum anderen lachen), to shake with laughter (sich vor Lachen schütteln), to get a hole in one's stomach from laughing (sich ein Loch in den Bauch lachen). We also conclude that even the consequences of laughter are recorded in idioms such as: to heal with laughter (sich gesund lachen), to die with laughter (sich zu Tode lachen).*
Keywords: *phraseological notions, laughter, body, idioms*

Was die Bezeichnung „Redewendung“ anbelangt, so hat die Vielfalt von Begriffen in den letzten Jahren zu einem „terminologischen Chaos geführt, in dem folgende Termini, wie Redewendung, Redensart, Idiom, idiomatische Wendung, fester Ausdruck, Phrase, Floskel, Phraseologismus u.a. nebeneinander stehen“ (Röhrich:1995,13). Die Redewendung ist eine Verbindung von Wörtern, die eine Einheit bilden und deren Gesamtbedeutung nicht direkt aus der Bedeutung der Einzelelemente abgeleitet werden kann. Es handelt sich also um den Spezialfall einer Kollokation. Redewendungen, die neben ihrem eigentlichen und wörtlichen Sinn noch eine übertragen-bildliche Bedeutung haben, werden nach Lutz Röhrich sprichwörtliche Redensarten genannt. Der Unterschied zum Sprichwort liegt vor allem in der Form, Struktur und Funktion. Ein Sprichwort ist der Form nach ein abgeschlossener Satz und hat eine „feste und unveränderliche Formulierung“ *Wer zuletzt lacht, lacht am besten; Wer lacht, tut keine Sünde; Am vielen Lachen erkennt man den Narren; Lachen ist gesund; Lachen ist ansteckend* sind die meist verwendeten Sprichwörtern zu „lachen“. Das Sprichwort ist also „ein fest geprägter Satz, der eine unser Verhalten betreffende Einsicht oder eine Aufforderung zu einem bestimmten Verhalten ausspricht“ (Röhrich:1995, 23).

Die sprichwörtlichen Redensarten weisen dagegen keine feste Prägung auf. Sie lassen sich beliebig anwenden. Dadurch, dass sie eine

offene verbale Form haben (sie stehen meist im Infinitiv), können sie je nach Wunsch eingesetzt werden und erhalten erst dann einen Inhalt, wenn sie zu Sätzen vervollständigt werden.

Es gibt aber auch einige Wendungen, die eine feste Form haben, die selbst ein Satz sind und trotzdem nicht zu den Sprichwörtern gezählt werden: *Da gibt es gar nichts zu lachen; Da lachen ja die Hühner, Das ist nichts zu lachen; Dir wird das Lachen schon vergehen; Du hast gut lachen! Ich muss lachen; Es ist nichts zum Lachen; Es ist zum Totlachen, Dass ich nicht lache; Sie werden lachen:…*

Diese von der Form her abgeschlossenen Aussagen haben keinen Eigenwert, weil sie nur in einem Kontext verstanden werden können. Sie beziehen sich immer auf etwas Vorhergesagtes und enthalten einen persönlichen Kommentar oder eine subjektive Einstellung zu einem Gespräch.

Sprichwörtliche Redensarten haben mit dem Sprichwort einerseits das Bildhafte und anderseits den volkstümlichen Charakter gemeinsam. Die bildhaften Ausdrücke sind in der Sprache vorrätig, man muss sie nicht mehr erfinden. Ihr Urheber ist genau so anonym wie der Autor eines Volksliedes oder Volksmärchens. Durch das häufige Auftreten sind sie in der Sprache vorhanden und werden in den unterschiedlichsten „Schubladen" aufbewahrt, die man je nach Gebrauch nur „ziehen" muss. Wegen ihres gemeinsamen Ursprungs kann man sehr viele Redewendungen, sprichwörtliche Redensarten und Sprichwörter in den meisten Volksmärchen antreffen. Ihre zahlreiche Anwesenheit in den Märchen ist mit Sicherheit auch auf die ausgeprägte Bildhaftigkeit einiger Redensarten zurückzuführen. Manchmal enthalten sie sogar „stärkere Bilder", wie *sich einen Ast lachen* oder fast „groteske Übertreibungen" wie *darüber lachen selbst die ältesten Suppenhühner*. Die Redensart *sich einen Ast lachen* steht für „heftig lachen" und gibt die beim starken Lachen gemachten Bewegungen besonders bildlich wider. Das Substantiv „Ast" haben einige Wörterbuchautoren als eine ältere Bezeichnung für „Buckel" erklärt, andere wiederum sind der Ansicht, dass die stark gebogene Haltung des Lachers, dessen Körper fast bist zum Boden reicht, einem Zweig/Ast gleiche. Die zweite Redensart ist eine Abwandlung von *Da lachen ja die Hühner*, die eine Reaktion auf eine Behauptung, die für lächerlich, unsinnig gehalten wurde, ist. Die Redensart geht wahrscheinlich davon aus, dass die Hühner für dumm gehalten werden. Wenn also selbst die Hühner aufmerksam werden und zu lachen (gackern) beginnen, muss etwas schon sehr unsinnig oder lä-

cherlich sein (Duden, 375). Durch die Hinzufügung des Adjektivs „alt" im Superlativ und die genaue Beschreibung des Substantivs „Suppe", das zu einem Suppenhuhn wird, soll die Absurdität der Behauptung verstärkt werden. In der rumänischen Sprache lachen nicht die Hühner, sondern die Puten/Truthühner/, die für besonders dumm gehalten werden: *râd şi curcile.*

Um Sprichwörter, Redensarten und Redewendungen in der Sprache einzusetzen, müssen dem Sprecher die realen Hintergründe bekannt sein. In diesem Sinne möchten wir uns im Folgenden näher dem Verb *lachen* zuwenden.

Was steckt hinter dem Verb „lachen", welchen Vorgang bezeichnet es?

Mit einem Lachen reagiert der gesunde Mensch auf komische oder erheiternde Situationen. In einigen Fällen kann es auch eine Entlastungsreaktion nach einer überwundenen Gefahr oder zur Abwendung bei drohenden sozialen Konflikten verwendet werden. Es kann sogar als Abwehrmechanismus gegen spontane Angstzustände dienen.

Beim Lachen erfolgen besondere Atmungsbewegungen: Die Ausatmung wird meistens in mehreren schnell hintereinander folgenden Stößen und mit mehr oder weniger starkem Schall ausgeführt und die Einatmung geschieht dagegen meist in einem kontinuierlichen, etwas beschleunigten und tiefen Zug. Dieser Vorgang wird von mimischen Bewegungen der Gesichtsmuskeln begleitet, so dass die Mundspalte unterschiedliche Größen annehmen kann und der Mundwinkel gehoben wird. Überschreitet dieses Muskelspiel ein bestimmtes Maß, so entsteht anstatt des Lachens ein Grinsen. Findet es dagegen in geringerem Grad statt, so bezeichnet man das als Lächeln, bei dem die gestoßene Ausatmung auch fehlen oder auf ein Minimum reduziert sein kann (http://de.wikipedia.org).

Redensarten wie: *von einem Ohr zum anderen lachen* und *über das ganze Gesicht lachen* halten diesen visuellen Aspekt des Lachens fest und beschreiben vor allem die Teile des Gesichtes, die bei einem starken Lachen besonders zur Geltung kommen. Auf Rumänisch *„ a râde cu gura până la urechi"* (Anuței:1990, 1273) wird sogar der Gesichtsteil - der Mund - erwähnt, der sich während des Lachens besonders bewegt, beziehungsweise stark geöffnet wird. Doch nicht nur der Mund ist beim Lachen betroffen, sondern auch andere Gesichtsregionen, insgesamt 17 Gesichtsmuskeln. Die Augenbrauen heben sich, die Nasenlöcher weiten sich, die Mundwin-

kel werden nach oben gezogen, die Augen werden zu Schlitzen verengt, der Atem geht schneller und die Luft schießt mit bis zu 100 km pro Stunde durch die Lungen. Dabei schwingen die Stimmbänder. Der Schall eines männlichen Gelächters beträgt bis zu 280 Schwingungen pro Sekunde, der des weiblichen sogar 500.

Redewendungen wie *aus vollem Halse lachen, Tränen lachen, laut lachen, schallend lachen, vor Lachen brüllen/schreien,* fügen dem visuellen Bild auch akustische Töne hinzu.

Die rumänische Übersetzung *a râde în hohote* (Anuţei: 1990, 1273) scheint sogar die beim schallenden Lachen entstandenen Laute phonisch wiederzugeben, die das Substantiv „hohot" auf onomatopäische Weise hervorrufen, was beim deutschen Substantiv „Gelächter" nicht zutrifft.

Im Gegensatz zu den angespannten Muskeln des Oberkörpers erschlaffen die Muskeln in der Beinregion und der Mensch kippt vor Lachen nach vorne und nimmt meist eine gekrümmte Stellung ein. *Sich den Bauch vor Lachen halten, sich ein Loch in den Bauch lachen, sich einen Kringel in den Bauch lachen; sich die Hucke voll lachen; sich einen Ast lachen; sich vor Lachen biegen, sich vor Lachen krümmen, sich vor Lachen schütteln, sich krumm lachen, sich bucklig lachen, sich kringelig lachen, sich schief lachen*, *vor Lachen fast umfallen* sind Redewendungen, die diese rhythmischen Körperbewegungen widerspiegeln, die je nach Intensität des Aktes gesteigert werden können (bis hin zum Umfallen). Besonders bildlich erscheinen die Redensarten *sich ein Loch in den Bauch lachen, sich einen Kringel in den Bauch lachen*. Die Bauchmuskeln werden während des starken Lachens so heftig bewegt, dass der Bauch ganz eingezogen wird, so dass beim Betrachten der Eindruck eines Loches oder eines Kringels im Bauch entsteht. Dabei kann sich die Blasenmuskulatur sehr stark entspannen und zu Folgen führen, die in der Redewendung *sich vor Lachen in die Hose machen* belegt sind.

Während des Lachens wird auch die Funktion der Lunge angeregt. Die schnelle Atmung bewirkt, dass drei- bis viermal soviel Sauerstoff wie normal transportiert wird. Deshalb rast der Puls, der Blutdruck steigt auch und die Durchblutung wird angeregt und fördert die Verbrennung von Cholesterin.

Die gestiegene Herzfrequenz nimmt aber auch gleich wieder ab und der Blutdruck sinkt anhaltend. Ein herzhaftes Lachen kann das Herz-Kreislaufsystem kräftigen. Die Wissenschaftler behaupten, dass ein 20 Sekunden anhaltendes Lachen etwa der körperlichen Leistung von 3 Minuten schnellem Rudern entspricht. Mediziner behaupten ferner, dass

häufiges Lachen die Herzinfarktgefahr halbiert (http://de.wikipedi.org). Folglich sind Redewendungen wie *sich gesund lachen, Lachen ist gesund* oder *Lachen ist die beste Medizin* nicht leere Worte, sondern beruhen auf langjährige Beobachtungen und Erfahrungen. Tatsächlich wird Lachen als Therapie benutzt, weil dadurch der Heilungsprozess einiger Krankheiten gefördert werden kann. Während des Lachens bilden sich im Blut mehr Abwehrstoffe als sonst, die verschiedene Viren oder bösartige Zellen vernichten können. Es bilden sich auch Immunglobuline, die für die köpereigene Immunabwehr sehr wichtig sind. Es gibt Studien der Gelotologie (die Wissenschaft, die sich mit dem Lachen beschäftigt), die zeigen, dass Lachen sogar eine Schmerz mildernde Wirkung haben kann.

Neben *sich gesund lachen* stehen Wendungen, die das Gegenteil anzeigen: *sich kranklachen, sich kaputt lachen, sich halbtot lachen, sich totlachen, es ist zum Totlachen, sich zu Tode lachen*. Wenn das Lachen zu heftig erfolgt, und die Herzmuskeln überfordert werden, kann in seltenen Fällen sogar der Tod eintreten. Diese Wendungen stellen die höchste Steigerungsform des Lachens dar. Sie halten uns vor Auge, dass, wenn der Höhepunkt überschritten wird, sogar ein unerwünschter Zustand eintreten kann. Die rumänische Übersetzung *să mori de râs* verlagert durch die Verwendung des Verbs „a muri" /sterben statt „lachen" die Wirkung in den Grund. Bei *sich totlachen* ist der Tod das Resultat, die Wirkung, die infolge der Handlung eintritt, während bei *să mori de râs/să te prăpădeşti de râs* (Anuţei: 1990, 1275) das Substantiv râs /Lachen den Grund, die Ursache des Sterbens, des Todes angibt, die sozusagen Schuld an der Tat ist. Diese gleichzeitige Nennung zweier fundamental entgegengesetzter Aspekte wie das Heitere des Lebens mit dem Tod unterstreicht eine extreme Lage, die dann eintreten kann, wenn sich das Heitere des Lebens in sein Gegenteil – dem Tod – umwandelt. In diesem Sinne können wir mit einem Zitat von Friedrich Nietzsche schließen: „Nicht durch Zorn, sondern durch Lachen tötet man".

Bibliografie:

Anuţei, Mihai: *Dicţionar român-german*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti 1990
Burger, Harald: *Phrasiologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen.* Berlin 1998.
Duden – *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden.* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 3.Auflage 1990.
Duden – *Redewendungen,* Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 2.Auflage 2005.
Fleischer, Wolfgang: *Phrasiologie der deutschen Gegenwartssprache*. 2. Auflage, Tübingen 1997.
Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch* , 33 Bände, 1991.
http://de.wikipedia.org
Mieder, Wolfgang: *Deutsche Redensarten, Sprichwörter und Zitate. Studien zu ihrer Herkunft, Überlieferung und Verwendung.* Wien 1995.
Röhrich, Lutz: *Lexikon der sprichwörtlichen Redensarten*. 5 Bände. Freiburg 1999.

Lora Constantinescu
(Bukarest)

Ein weites Feld: Humor und Witz in der Werbung

Abstract: *Advertising is a multi-levelled process of arousing attention, which reveals in interdisciplinary analysis how purchase option and action are induced. The humorous and witty making up of praising messages is but one of the "pleasing" ingredients for reaching persuasive goals. The present paper discusses the rhetoric repertoire of print and of video advertising for less humorous "objects of desire", with persuasive verbal and textual techniques to reach entertainment, retain/recall or distraction.*
Key-words*: persuasion, High-Involvement products, humour, rhetoric*

1. Werbung, Werbung überall

Zugegeben, man kann ihr schwer entkommen, man betrachtet sie als einen „medialen Balztanz". Was aber zählt, ist gut gemachte Werbung, eine „Werbung, die ankommt". Es gibt heute fast keine „geheimen Verführer", die Werbung könnte uns Umworbenen (und betont „werbezugewandter") wenig vorenthalten. Denn die Werbung wird schonungslos unter die Lupe genommen, bis auf ihr (manipulatives) „Knochenmark" (Farb- und Wortbilder, Motive und Symbole, Information/Persuasion, Doppeldeutigkeit und Verletzungen) untersucht. Zwischendurch kann man ein Augenzwinkern, ein schiefes Lächeln oder ein herzhaftes Lachen nicht unterdrücken. Denn es ist immer mehr eine Werbung, die als Infotainment-Variante *konsumiert* wird; sie kommt einem (meistens interdisziplinär ergründbaren) Verlangen nach Produktinformation *und mehr* mit einem Mix von „delectare", „docere" und „movere" entgegen. Deshalb: Wie wirkt noch Werbung in unseren post-postmodernen werbedurchdrungenen Zeiten? Es ist Ziel dieses Beitrags auf einige gestaltungs- und wirkungsbezogene Aspekte (Gefälligkeits-Strategien) der Werbung, einzugehen. Die vorliegenden deutschsprachigen Werbekommunikate stellen aber eine sehr begrenzte und keineswegs repräsentative Auswahl von Möglichkeiten dar, besonders Aufmerksamkeit und Unterhaltung herbeizuzaubern.

Der gegenwärtige Verbraucher sei von der Trias Wissen-Gewohnheiten-Einstellungen kennzeichnet, meinen Pamfilie u.a. (2007:76). Das Wesen der Werbebeeinflussung geht auf die gesellschaft-

lich relevante Geltungsverleihung zurück. Andererseits lässt sich die Werbung als „folgenschwere Aufmerksamkeiterweckung" auffassen, so Schmidt (2000: 235). So ist Werbung unvermeidlich, wobei sie unvermeidlich persuasiv ist (s. Meinungen in Constantinescu 2006:16). Rechnet man mit der Werbekommunikation als einer „artifiziellen und zweckorientierten" (Janich 2005: 37), mit *persuasiven* Texten/Botschaften, kommt mit der Beeinflussungsabsicht die *Manipulationsnuance* zum Vorschein, die sich (nicht nur nach Stöckls Meinung 1997) durch eine vielschichtige (verhaltungspsychologisch, soziologisch, ideologisch, ästhetisch, sprachlich und interkulturell auslegbare) „Zeichenmanipulation" erklärt, die in die Werbeabsicht eingebunden ist. Gehört auch ein Einschlag von Humor dazu?

2. Die Daseinsberechtigung des Humors in der Werbekommunikation

Die Werbepraktiker Löw u.a. (2004) oder Eisend (2006) sehen in der humorvollen Werbung einen Pluspunkt gelungener Kommunikationsstrategien wie auch den Anfang einer Auseinandersetzung: „Humorvolle Werbung macht zwar Spaß und bleibt im Gedächtnis haften, lenkt sie auch auf das beworbene Produkt hin?". Bei allen Einwänden behaupten sie: „Unbestreitbar ist es, dass man mit Hilfe witziger Werbung die Aufmerksamkeit beim Publikum erzielt". Lange Zeit galt: „people don't buy from clowns" (Eisend 2006). Auch der Werbe-Guru David Ogilvy habe sich 1988 in Sachen Spaßen und Humor zurückhaltend geäußert. Wo Werbung ein unverzichtbarer Bestandteil unserer Alltagskultur darstellt, kommt die Frage auf, wie sich eine gewisse (unterhaltende!) Werbebotschaft gegenüber den etwa 3000 täglichen Werbungen geltend macht, so dass es zu einer positiven Reaktion der Umworbenen kommt.

Ein uneinheitliches Begriffsfeld liegt vor (Humor, Ironie, Komik, Lachen, Spaß, Sprachspiel, Unterhaltung, Witz, Wortwitz usw.), mehrere begriffliche Abgrenzungen und Theorien stehen zur Verfügung, vieles, was Lachen hervorruft, wird auch mit demographischen, kulturellen, philosophisch, ethischen Gründen sowie mit künstlerischen (literarischen oder visuellen) Gestaltungen gekoppelt. Dem Begriffspaar kognitiver-affektiver Humor werden einerseits Witze, Wortspiele, Ironie, bzw. literarisch-schriftliche oder bildliche Formen wie Satire, Farce, Parodie, Karikaturen zugeordnet.

Heutzutage gilt Humor meistens als heitere Grundhaltung (mit prozoialer Ausrichtung), die in dem *kognitiven* Prozess des Erkennens wie auch in der *affektiven* Komponente der Heiterkeit als Reaktion samt dem Lachen als „vokal-behaviouraler" Manifestierung wurzelt (Ossowski 2004). So spricht Bausinger (1992) von einer „Lachkultur" und ändert die Formel des klassischen Kommunikationsmodells so: „worüber wann von wem und wie mit welchen Folgen gelacht wird." Dem *Witz* gebührt besondere Aufmerksamkeit, Humor wird oft als pseudo-synonym mit Witz/Witzigkeit eingesetzt. Unterschiedlich empfunden werden sie trotzdem, da Humor meistens eine positive, lebensbejahende Persönlichkeitseigenschaft bleibt, während der Witz eine kognitive Tätigkeit des Intellekts voraussetzt (Bausinger 1992; Ossowski 2004). Für Bausinger ist der Witz auch eine „Demonstration der unterhaltenden Absurdität" der Welt, in der Zuspitzungen, Übertreibungen, verwirklichbare oder verletzende Realitätsbilder, ziemlich viel zwischen „Sinn, Blödsinn, Schwachsinn oder Unsinn…", zusammenfallen.

Zurück zur Grundfrage: Wofür spritzige, witzige Werbung? Unklar bleibt, in welchem Ausmaß eine unterhaltende Anpreisung Verkaufserfolge verspricht (Eisend/Kuß 2009: 636). Die werbliche Beeinflussung und Vereinnahmung fußt auf drei in der Literatur wiederkehrenden Grundprinzipien: Auffälligkeit, Originalität und Informativität. Die oben erwähnte „folgenschwere Aufmerksamkeits-erweckung" umfasst die klassische AIDA-Formel und soll die Bereitschaft des Botschaftsempfängers erhöhen, sich mit einer Message auseinander zu setzen (Eisend/Kuß 2009: 630). Dies alles erfolgt bei einer wachsenden Informationsflut und zwecks adäquater Be- und Umwerbung auf dem Hintergrund austauschbarer/voneinander undifferenzierbarer Produkte, die alle um die Gunst, d.h. die Geldtasche des Konsumenten kämpfen

Humor, Lachen, Unterhaltung dienen der Erinnerung an die, bzw. dem Wiedererkennen von Botschaftsinhalten/Marken sowie der Akzeptanz, andererseits bewirken sie Glaubwürdigkeit, meinen Löw (2004) und Eisend (2006). In der Werbewirkungsforschung ist man sich aber nicht einig, ob Humor als „Umsatzmotor" eine Ablenkung von der Argumentation des Werbenden erzeugt. Jedenfalls sehen Wehner (1996:87), Eisend/Kuß (2009: 630) oder Nufer/Hirschburger (2008: 12ff) im Humor einen aktivierenden Reizfaktor.

Neuere Forschungsbefunde unterscheiden zwischen so genannten High- und Low-Involvement-Produkten, denen eine hohe bzw. ge-

ringe Ich-Beteiligung seitens der Umworbenen entspricht. In die erste Kategorie fallen Technologiewaren, wichtige, teuere, humorunabhängige Langzeitgebrauchsgüter (sog. „white goods"), aber auch Finanzdienstleistungen, andererseits prestigeverleihende, expressive Artikel („red goods"); die blaue und die gelbe Kategorie umfassen dagegen risikofreie(re), kleine zweckmäßige Güter (Pharmaka, Haushalts-/Pflegeartikel, Nahrungsmittel) bzw. die sog. „kleinen Alltagsfreuden des Lebens" (Getränke, Tabak, Routinekäufe), wo Humor ein wesentliches Unterhaltungsmittel zu sein scheint (Löw 2004; Koschnick).

Sind auch Schattenseiten des Werbehumors vorstellbar? Ist Werbehumor auch unzulänglich? Erfolgsrezepte zum Humoreinsatz gibt es aber kaum, Vorsicht ist geboten: Eine der in der Fachliteratur meist erwähnten Nebenwirkungen ist die sog. „wear-out"-Wirkung der abgemünzten wiederholten Witze (Hasenack 1974: 26ff; Nufer/Hirschburger 2008: 15). Eine strittige Frage ist dabei der „Vampirismus", da die Rezeption der lustigen Seite der Werbebotschaft auf Kosten der Kaufstimulierung erfolgt. Nicht zu übersehen sind moralische, ideologische, rechtliche Grenzen: Unlautere Werbung ist EU-weit verboten; weniger oder nicht angreifbare (tabuisíerte) Lebensbereiche werden in den letzten Jahrzehnten immer mehr herangezogen. Verletzende Aussagen weisen ebenfalls auf die Doppeldeutigkeit in der Werbung hin: Hasenack (1974: 45) ruft den „Krawatten-Muffel" in Erinnerung und argumentiert damit gegen eine gefährliche Lächerlichmachungs-Technik. Angela Merkels „Sturm-Frisur" in einer Sixt-Kampagne um das Jahr 2000 signalisierte andererseits, wie riskant die vermeintlichen humorvollen „Zuschreibungen" bei Prominenten als Pseudo-Sympathieträgern sind.

Und zu guter Letzt noch die Frage nach dem Humor des deutschen Humors. Gorkis Antwort (1996:164) ist sarkastisch: „Der deutsche Humor „[…] lässt sich offensichtlich in Beton gießen". Mitte der 90er Jahre behauptete aber Wehner (1996: 88), „bierernste" Werbung gebe es kaum, humorvolle Inszenierungen gehören zum „Werkzeugkasten" der Werbekreativen.

3. Werbung, die bewegt. Mit Humor

Im Individualbewusstsein gehört immer ein „Schuss" Persuasion und Manipulation zur guten Werbung. Wenn Persuasivität (mit den Worten des Altmeisters R. Seyffert) als „Benennen, Beseelen, Beflügeln" umschrieben wird, lässt sich das in die AIDA-Formel meißeln. Mehrere Zugänge sind erdenklich. Der werberhethorische (mit eigenen Verzweigungen) ist einer der bevorzugten, folglich auch meiner in diesem Beitrag. Allerdings greife ich auf Persuasionsmodelle zurück, die die AIDA-Formel mit einer rhetorischen Sprachanalyse koppeln (z.B. Stöckl 1997: 71-77; s. auch Gaede 1982).

Die Auswahl der Beispiele fällt zugunsten der risikoreichen, mehr oder weniger expressiven Produkt- und Dienstleistungsbereiche, der unverkäuflichen Messages allgemeinen Interesses aus: Autos, Versicherungen, Fonds, IT/ KT, Firmenimages und Gemeinschafts-werbung, alles „unappetitliche" Werbeobjekte. Unter Berufung auf Befunde der Werberhetorik und der (Werbe)Persuasionsforschung (Stöckl 1997; Wehner 1996; Janich 1998/2005; Koschnick) wie auch auf eigene Analyseversuche zurückblickend (Constantinescu 2006 und 2008), möchte ich nachstehend einige anwendbare Formen/Techniken des Humors sowie eine mögliche Zuordnung der Humoreffekte verschiedener Textteilen erwähnen:

I. Wo, mit welchen Wirkungen im Werbekommunikat:

- Aufmersamkeitsweckend: Schlagzeile, Schlagzeilen, Haupttextanfang
- Behaltensintensivierend, unterhaltend, ablenkend: Haupttext, Argumentationen, Haupttextende, Slogan
- Erinnerungsunterstützend: Haupttextende, Slogan

II. Erscheinungsformen: Abarten des Humors:

- Denkformen (Parodie, Witz, Ironie, Untertreibung)
- bildliche (Karikatur, Cartoon)
- ereignis-/situationsgebundene Formen (Ironie des Schicksals)

III. Sprachliche Techniken des Humors:

- Witz als Sprachspiel mit Abarten (Wortmischungen, Wortbildungs-, Wiederholungs-, Mehrdeutigkeits-, Ersetzungsspiel usw.)
- Rhetorische Figuren, sprachliche und bildliche „Ohren- und Augenfälligkeit

3.1. Humorvolle/witzige Köder in der Schlagzeile

Mit der Schlagzeile, oft im Verbund mit dem darüber/danach vorkommenden Blickfang, wird der Leser/Betrachter in den längeren argumentativen Text hineingelockt. Mitbestimmend ist die unterschiedliche Inbeziehungsetzung der verbalen Aussagen mit den visuellen Umsetzungen, auf der die überraschend-verblüffenden Effekte und manchmal intellektuelles Vergnügen basieren (s. Arten in Janich 2005: 193-196). Es geht häufig um Wortspielarten und -techniken, die den Additions- und den Positionsfiguren, gelegentlich auch den Ersatzfiguren, manchmal dem Appellfigurenbereich entstammen (Constantinescu 2006: 54).

Ein wortbildungsbedingtes Wortspiel ist: *Last Kraft Wagen* (=Ford Transit Connect). Auf Klangähnlichkeit und Polyfunktionalität der Figuren im Sinne textstilistischer Prinzipien (Stöckl 1997) setzen:

- *„Märchen-Prints"* (=Mita; Bild zeigt den Frosch-König, gemeint ist aber die Druck-Qualität)

- *„Wer das löst ist klug / Wer das least ist klüger."* (=Volvo V70; Les- und Schreibart ergeben ein paronymisches Spiel an der Grenze zwischen dem Deutschen und Englischen).

- *„Zahlen, die wirklich zählen"* (= Black Rock-Investitionsmanagement)

- *„Biokraftstoffe: weniger CO2 und mehr IQ"* (=bp, Produkt- und Imagewerbung; Klangähnlichkeit und typographische Auffälligkeiten geben Anlass zum Überlegen)

Dem Fremdwort als Ersatzfigur kommen viele „Annehmlichkeitsaufgaben" zu:

- *„Killt die Kosten"* (=debitel/ Kommunikation; ein alliterationsbedingtes text- und bildunterstütztes Sprachspiel, dabei Deutscher im Schottenrock/„kilt"; verwiesen wird hier auf Kostensenkung, mit stereotypischer Anspielung auf die unfreundliche schottische Sparsamkeit)

-„*First Class zum Economy Preis"* (=Opel Vectra Cosmo)

- *„Business tragen, Economy zahlen"* (=Dolzer, Massenkonfektionäre)

Der Sparsamkeits-Trend gebraucht in den obigen Beispielen Internationalismen zur Dienstleistungseinstufung (Flugbranche), sonst ist hier auch wohlklingendes parallelisierendes Antithetisches, amüsante Untertreibung (Ironie-Form) sowie synekdocheartig gebrauchte Aufwertungswörter zu finden. Online mieten ist aber auch ein zukunftsträchtiges Geschäft, deshalb spricht man hier unmissverständlich „Denglisch":

- *„All you can miet.*" (=www.erento.com, Mietmarkt im Internet; witzig ist das vermeintliche Englischverb „miet.")

Auffällig sind Positionsfiguren, wenn sie zusammen mit Antithetischem vorkommen:

- *„Wir machen nicht viel Wind um Strom, sondern lieber Strom aus Wind"* (=EnBW, eine Kreuzstellung zusammen mit einem redewendungsunterstützen Ambiguitätsspiel auf Text/Bild-Basis, was zu mehr Dekodierungsarbeit anregt)

Riesig erfolgreich sind die Ambiguitätsspiele, mit ihrem unendlichen Potenzial von „Gefälligkeiten". Mit Bezug auf die hier unerlässliche Text-Bild-Verknüpfung erwähnt Janich (2005: 193-196) eine Vielfalt von Unterarten. Die Freude am Entschlüsseln ungewohnter Kopplungen/Assoziationen soll laut Frank (1992:127) die „Beglaubigungskraft" des Wortspiels suggerieren, denn es könne keine logisch-objektive Zustimmung herbeiführen.

- „*Die neue BP Diät: Wie Sie in einem Jahr eine Tonne abnehmen"* (=bp, Erdöl und Energieeinsparen; Paradoxie gekoppelt mit partieller lexikalisch manifestierter Themenmischung). Auch wenn man nicht weiß, wer BP ist, darf man schmunzeln: Übergewichtige sind schon eine soziales Problem, genauso wie die Nachhaltigkeit und die Umweltschonung mittels qualitativer Treibstoffe.

Tatsächlich herausfordernd und unterhaltend, auf Tabus, auf werbeuntauglichen Bereichen fußend, ist der Werbetext für den Messestandort Niedersachsen:

- „*Mag sein, dass Bayern katholischer ist, aber bei uns gehen mehr zur Messe.*" (= Land Niedersachsen). Hier wird die gedankenreiche Überlappung Messe/Gottesdienst vs. Messe/Ausstellung von den stereotypischen geographisch-religionsbezogenen Bezügen unterstützt – Norddeutschland ist eher unkatholisch, eher protestantisch, Süddeutschland „typisch" katholisch-konservativ, wobei etwas Ironie mitspielt - Kirchen stehen heute leer da, ein Messegelände ist üblicherweise so voll!

Mit dem metaphorischen und zugleich metonymischen und abgebildeten! Äquivalent „Dracula" kann man auf leistungsschwache medizinische Utensilien anspielen:

- „*Ende der Blutsauger"* (=FreeStyle, gemeint ist ein Blutwerte-Messsystem)

Undeutlich, bildfrei, verfremdend klingt aber: *Monster sind glücklich.* Das aber weil sie den passenden Job gefunden haben! (=Stellenmarkt mons-

ter.de). Andererseits ist die „*Strukturanalyse unter Freunden*“ (=Standortwerbung Messe Düsseldorf) eine andere metonymisch-aufwertende und bei einem überspitzt und ungeeignet verwendeten Fachterminus ironisch gemeinte Formulierung: Das Bild zeigt einen deutschen und einen asiatischen Partner/Bekannten im Restaurant bei Eisbein mit Kraut!

Wortspielerisch, bildlich auf unterhaltende Art unterstützt (Der Bildteil zeigt alte Damen in der Bushaltestelle), aber auch Angstappelle einfügend, wirkt die Anzeige für =DKV:

- „*Hält ein Leben lang (Altersvorsorge)/ Hält wieder erst am Südbahnhof*“ (Bus mit in der Tür blockierter Hundeleine!).

Oder in einer bildreichen und textarmen BMW-Schlagzeile. Hier fungiert „Vorhof“ als „technische Komponente“ des Herzens, wohl aber auch mit Bezug auf den Parkplatz, daher die Überlappung Auto/Herzanatomie sowie die Metapher der (Vor)Liebe (für) zum BMW:

- „*Ihr Herz hat 2 Vorhöfe. Auf welchem dürfen wir ihn parken?*“ (= BMW Z4)

Textlinguistisch betrachtet ermöglicht die thematisch motivierte Textsortenmischung in der Werbung eine komplexe Interpretierungsaufgabe: Thema, Referenzobjekt, Kohärenzaspekte, mehrstufige Isotopien tragen im Werbebereich zu einer vergnügenden Auslegungsarbeit bei. Zuerst das kleine Steckbrief-Muster:

- „*Gesucht: Liebhaber*“ (=A.T. Kearny, Top-Management-Beratung, wobei hier „Arbeitsliebhaber“/Arbeitstiere gemeint sind!)

Andererseits kann man sich auch einen Toshiba Notebook vorstellen, der eine Freundschafts-/Heiratsanzeige in der vermeintlichen Alltagssprache der HiFi-Technologie inseriert (Abb. 1 im Anhang). Als männliche Gestalt imponiert er und verursacht den etwaigen weiblichen Interessenten Herzklopfen:

- *„Aufregend. Notebook (neu i .d. Stadt), sehr flexibel, mit allerbest. Kontakten, sucht Anschluss. Wenn möglich, ungebunden.*“ (=Satellite T2400)

Dass die Textmustermischung eine altgewohnte werbliche Technik darstellt, die bei R. Römer z.T. als „Aufhänger“ und bei Gaede (1982) als Anpassung des werblichen Texttyps an werbefremde Formen bezeichnet wird, zeigt auch Abb. 2, in der das sog. „Lust-Gen“ in der fingierten Darstellung des menschlichen Genoms mit dem Autosymbol „TT“ eines Audi-Modells Automobils gleichgesetzt wird. Ebenfalls die Situation in Abb. 3., mit dem „Modetrend“ FordKa sowie die witzige, auf

Klangeffekt und „Augenfälligkeit“ aufbauende Schlagzeile in einer neueren Kyocera-Drucker-Werbung. Sehbild- und Klang prägend, zeigt hier eine winzige Annehmlichkeit, wie man mit einem kleinen Trick Lustgefühl und Erinnerungspotenzial erreicht (Frank 1992: 132):

- *Mensch, €rgere dich nicht! (*=Kyocera; Euro-Ausgaben und Ärger fallen hier vom Klangeffekt und Schriftbild des Euro-Symbols her zusammen, die Firma ist seit längerer Zeit für ihre Sparsamkeits-Kampagnen bekannt)

Die Wiederaufnahme und die unterhaltende bis verblüffende Abwandlung von Sprichwörtern, Zitaten, Bonmots, Redewendungen usw. beweist immer wieder, wie sich die Werbung oft und gern an (pseudo)literarische Muster anlehnt, um mit Attention den Hauch der Rafinesse zu bringen sowie den unendlich vorkommenden Eindruck beim Umworbenen zu erwecken, die Anpreisung habe mit einer geistreichen Bewährungsprobe zu tun:

- „*Wer ist der Günstigste im ganzen Land*?“ (=Kyocera-Drucker, seit den 90er Jahren; die Anlehnung an Märchenmotive ist unüberhörbar)

- *Am Anfang war das Wort. /Später kam die WiWo hinzu.* (=Wirtschaftswoche; die Wiederaufnahme der biblischen Sentenz wird ad absurdum geführt, denn „später“ bedeutet die absurd-komische Gleichsetzung der Genesis und der Businesswelt, während das alleinige Schöpfungs-Logos mit Hilfe der Geschäftszeitschrift genauso absurd multipliziert wird)

- *Edel, stark, hilfreich und gut*“ (=Skoda Octavia, Goethes Worte zur Personifizierung des Autos)

- „*Yes, you can“* (=FAZ Stellenmarkt; der neue USA-Präsident soll sich auch im Bereich der Jobsuche verdient machen)

- „*Manche mögen' s heiß*“ (=SKF Stahl-Technologie; hinter der Anspielung auf die bekannte Komödie mit Marilyn Monroe steckt eigentlich die zukunftsorientierte Stahlproduktion, heiß bedeutet hier etwas anderes als die nervenkitzelnde Unterhaltung)

Nicht zuletzt die karikaturale Umsetzung einer Redwendung mit biblischem Hintergrund (Abb. 8): „*Wohin willst du ihn haben?“* (=Genforth Financial). „Berge versetzen“ bedeutet das Unmögliche wagen/riskieren und erreichen! Genauso, wie die Investitionsfirma mit einem karikatur- und zeichentrickähnlichen Blickfang auf die Einsatzbereitschaft eines dynamischen Partners hinweisen möchte.

Zahlendaten, vermeintliche statistische Beweise gehören in den Bereich einer trockenen, unschlagbar rationalen Argumentation (s. Gaedes Gestaltungs-Muster 1982). Falls sie in der Schlagzeile vorkommen, sollen sie die Plausibilitätsargumentation schon am Textanfang initiieren. In Abb. 4 sollen etwa 77% aller Frauen mit Dauerwelle den „transtec" für einen Haarfestiger halten! In der Nachahmung dieser Form der Glaubwürdigmachung mittels Datenzahlen steckt vielleicht mehr Ironie als Humor, da das hier relativierte logische Gestaltungs-Muster im Bildteil von einem komischen Frauenkopf begleitet wird. Das Bild ist irreführend (das ist keine werbliche Zielgruppe für Technikwaren!): Wer sich mit dem anonymen Presenter identifizieren möchte, gehört in die Kategorie der weiblichen/häuslichen „technischen Taugenichts"! „transtec" ist ein Hersteller von IT-Systemen, also ironisch könnte hier auf die üblichen Tests mit Versuchspersonen angespielt werden, die sich über die Resonanz der Markennamen aussprechen.

3.2. Argumentativer und textabschließender Humor

Obwohl seltener vorfindbar, kann man humorige, unterhaltende Elemente in den längeren Textpartien feststellen, die der Rationalität der wichtigen Produktinformationen nicht entgegenwirken, die auf eine mögliche Verlängerung des Unterhaltungseffektes in der Schlagzeile sowie auf die Behaltungsfunktion setzen.

Ironie und Anspielung auf den Eindruck technischer Perfektion beim Laien signalisiert z.B. der eröffnende Teil der Argumentation für Toshiba-Notebooks in den 90ern:

- *„Sie sagen gerne „Aah!"? Aber nicht beim Arzt, sondern nur wenn Sie exklusiver Technik begegnen? Gut, gleich können Sie es wieder tun.*" (=Toshiba T3600CT)

Leitmotivisch wiederholt sich die fragende Anspielung auf stereotypische nationaltypische Eigenarten, z.B. wenn Schotten im Mittelpunkt des Interesses stehen, womit auf die erst zu stimulierende Sparlust der Deutschen hingewiesen wird:

- *„Haben Sie den Schotten in sich entdeckt?*" (=Bank of Scottland-Werbung, abschließender Argumentationsteil, 90er Jahre)

Technologiebezogene Werbung (z.B. Energieerzeugung und -nutzung) ist ein ernsthaftes Thema und die Beweisführung sollte kaum auf Komisches andeuten. Eine Produkt- und Imagewerbung der Firma

EnBW neueren Datums riskiert trotzdem die überraschende, bildassoziative Gestaltung des Blickfangs in Cartoon-Form (Abb. 7). Die Tom & Jerry-Sequenz ist die unterhaltende/irreführende? Konkretisierung des sentenzartig formulierten Prinzips:

- *„Wer sich gegen große Konkurrenz durchsetzen will, muss intelligent und unkonventionell agieren…"*. Tom verliert hier die Bodenhaftung, weil Jerry im Staubsauger eine passende „Waffe" entdeckt hat!

Vielleicht ablenkend sind die Schlagzeilen, wenn aufgrund werberhetorischer Textmuster-Mischungen eine Überlappung von Referenzbereichen erfolgt. Bei Verkleidung der Werbebotschaft „Aufhänger"-Form sind unterhaltende Anspielungen und wohlklingende Wortkombinationen nicht ausgeschlossen. Die FordKa-Anpreisung (Abb. 3) ist nur eine der wiederkehrenden Varianten des Kochrezeptes oder der Modewelt (s. auch Constantinescu 2006: 45). Über Verfremdungseffekte wird auch Unterhaltung und u.U. auch Akzeptanz erzielt, denn ein gutes Auto „trägt" man schließlich und endlich auch zur Schau!

Eine besondere Aufhänger-Leistung stellt die Öko- und Imagewerbung der Berliner Stadtwerke dar, auf die das Jahrbuch der Werbung 2001 aufmerksam machte (s. Constantinescu 2008: 31). Als witzig und humorvoll zeigt sich die öko-orientierte Werbung für mehr Eigenverantwortung gegenüber einer sauberen Stadtlandschaft dadurch, dass man hier ein Werbemuster, ein traditionsreiches Motiv und eine Kultfigur, den Malboro-Cowboy, parodiert (Abb. 5). Mit dem verblüffenden Slogan „*Come to where the Eimer is*" nimmt man den verfremdeten Cowboy mit Lollipop, im typischen Outfit der Müllentsorger wahr. Der „denglische" Slogan enthält eine Art Untertreibung: Von der Malboro-Freiheit/Unendlichkeit gelangt man zum (unpoetischen) Mülleimer. Was dahinter steckt: Freiheit beginnt, wenn man sich mit der kleinen Geste des richtigen Entsorgens für ein gemeinsames Anliegen einsetzt.

Zu guter Letzt hier eine weitere Herausforderung (Abb. 6). Dank Calvin Klein sind Jesus Christus, die Heilige Familie, das Abendmal usw. werbetauglich geworden (einige Beispiele im Jahrbuch der Werbung in Deutschland-2001) - und zwar in ihrer menschlichen Darstellung und Verkörperung abänderbar/adaptierbar. Nicht einmal den Zentralgestalten und -symbolen des Christentums gegenüber haben die Werbekreativen Gnade gezeigt. Nach den küssenden Priestern/Mönchen/Nonnen, nach den verführerischen „Werbe-Engeln" der Tabakindustrie kommt auch Unserem Herrn die tragische Aufgabe zu, für einen Zeichentrickfilm zu

werben („Der Papstbesuch"). Fernzusehen scheint eine fundamentale Erfahrung zu sein, der Kreuzigungs-Szene wird alles Dramatische und religiös Rührende entzogen: Jesus muss sich vom Kreuz losgerissen haben, nur um den Zeichentrickfilm zu sehen!

Der Slogan-Aufruf „*Lachen statt rumhängen*" mit seiner unvorstellbaren Doppeldeutigkeit im Verb „rumhängen" wirkt umwerfend und verheerend zugleich. Das Lachen rettet die Welt und befreit den Geist von Angst und Demut, hier aber kann dieser Aufruf verletzend-blasphemisch klingen und aktualisiert in manchen Publikumskreisen die Frage nach den (un)sichtbaren Grenzen der Werbung. Kann man über dieses Lachen lachen?

4. Humorwirkungen in Werbespots

Humor ist heutzutage in allen Werbemitteln und bei allen -trägern zu Hause. Die besondere Verquickung von Text und Bild im Video- und Fernsehspot bieten andere Zugänge zu den werbeüblichen Inszenierungen. Werbebereich, Produktart, ausgewählte Motivik, filmische Darstellungen schmelzen hier zusammen zu einem „offenen Kunstwerk", dessen Rezeption eigentlich eines umfassenderen semiotischen Verfahrens bedarf (Schweiger/Schrattenecker 2001: 210ff). Die drei weiter unten präsentierten Spots habe ich mit Blick auf die (auffälligen) beinhalteten Humortechniken ausgewählt, um die Spannbreite einsetzbarer Mittel zu zeigen und nicht etwa um sie als ein „non plus ultra" zu definieren.

Im komplexen Konstrukt Werbespot kommt schon oft vor, dass der Humor auf eine manchmal „extreme" Art/über umstrittene Ausdrucksformen zum Tragen kommt. Das filmische Geschehen mittels bewegender Bilder und eingeblendeter Musik/Sprache positioniert das Produkt der Begierde, die Dienstleistung, die Werbeidee, die sozial relevante Message entsprechend der Beschaffenheit und der Funktionalität: Kurzsichtige brauchen eine Brille, Otto-Kataloge sind eine wahre Fundgrube für jede Familie, auch in einer Bedürfnisanstalt gibt es Gedränge. In den drei Spots kommt eine Kombination von „Story"/Geschichte und „Slice-of Life"/Lebensausschnitt vor, Analogie nur in einem. Das Geschehen in den drei Videos ist altersspezifisch. Die humorgeladene Tonalität stellt eine jeweils andere, überraschende Situationskomik in den Vordergrund.

A. „Otto" tut gut! „Für jeden das Passende…"

Die dicken gelben Bände des deutschen Versandhauses lassen den modernen Umworbenen die Konsumwelt in Bildform aber auch per Mausklick erleben. Die Adressaten sind vorrangig die (Haus)Frauen, die hier ihre Traumwelten (preiswerte Bekleidung, Inneneinrichtungen, usw.) entdecken. Eine Familienszene (Ehepaar beim Anziehen vor dem Schrankspiegel, Frau zuerst halb, dann ganz angezogen, möchte das Lob des Ehemannes; alles entwickelt sich schnell zu einem Drama. Eine Geste der Aufregung wird zu einem „Kissenangriff", die angegriffene und genervte Frau bringt es zu einer Demonstration weiblicher Überlegenheit dadurch, dass sie mit Hilfe der „Waffe" Otto-Katalog den Mann in die Knie zwingt. „Kataloge braucht man immer" ist der Slogan dieser Otto-Werbung.

Jenseits so üblicher häuslichen Belästigungen, kann man schlussfolgern: Humor ist meistens, wenn er Folge krasser Unstimmigkeit zwischen Erwartung und erlebter Realität ist.

B. Bedürfnisanstalt und Bundesanstalt für Arbeit

Sowohl der Aufruf der BAA zu mehr Engagement auf Seiten der jungen Generation zur Jobsuche wie auch der dritte Spot grenzen mit ihren szenischen Darstellungen an jene oben erwähnten enttabuisierenden/schon enttabuisierten Themen/Motive, die seit längerer Zeit Eingang in die Werbegestaltung gefundenen haben. Das Gedränge und Warten im WC (in einer parallel laufenden weiblichen und einer männlichen WC-Spotvariante) ist vom Realitätsbezug her verblüffend: Die Pointierung erfolgt mit Hilfe einer ungewöhnlichen Situations-Analogie (Schlange stehen an der BAA und der WC-Besuch). Eine „folgenschwere Aufmerksamkeitserweckung" im Sinne S. Schmidts soll auch hier erfolgen, man erhofft mit dieser vermeintlichen Verletzung der Privatsphäre ein „Aufrütteln" der Adressaten. Eine versteckte Ironie beim Betrachten des „Ortes der Begierde"(!) ist dabei auch möglich.

Man erinnert sich vielleicht auch an Gorki (1996: 169): „…Witz und Fluch drehen sich in Deutschland so gut wie immer um primäre Körperausscheidungen". In diesem Kontext wird NICHT über Schamgefühle, (Ab)Scheu und Verpöntes debattiert. Was bleibt: Das stille Örtchen als Metapher des Mangels an Eigeninitiative, Weitsicht und Handlungsbereitschaft. Die Gewagtheit des assoziativen Hintergrundes bestätigt hierzu auch Meinungen/Vermutungen einiger Forscher, laut deren die Werbung gleichzeitig eine kulturelle Rezeptionsschulung darstellt.

C. „Ihr Optiker" oder warum *„I can get no satisfaction"*

Nicht nur Gorki (1996) oder Raeithel (2005) meinen, dass Lustgewinnung im Privatbereich wie auch das Gefallen der Käufer ein ernsthaftes Anliegen sind. Deshalb bleibt in Sachen wirkungsvoller Werbung nichts geschont, stets beeindruckend sind die assoziativen Gedanken- und Handlungsbereiche, hier darf die Unterhaltung über die Grenze des Lächelns/Lachens hinaus, in Richtung Derbheit, Verpöntes, Enttabuisierung/Demythisierung.

Der dritte zur Diskussion stehende Werbespot widerspricht eigentlich auf glänzende Art Gorkis (1996: 169) boshafter Behauptung, der deutsche Humor drehe sich „fast nie um den Sexualakt". Andererseits bestätigt er, dass das „Gelächter der Geschlechter" (mit Kotthoffs Worten 2005) herausfordernd wirkt: „Ist Humor, wenn man bzw. Frau trotzdem lacht?", Ja, denn eine z.B. auf (fast explizierter) Erotik beruhende Werbung (eigentlich für professionelle Optiker-Beratung) kann plötzlich eine „Verbundenheit" hervorbringen, mit der man sich von eigenen Schwächen/Ängsten distanzieren und sich selbst karikieren kann.

Tatort: Garage. Beteiligte: Ein Er und (s)eine Sie möchten ihr Treffen zu einen Höhepunkt bringen; ja, sie senkt ihren Kopf unter seine Gürtellinie ! (die von unten nach oben orientierte Kamera zeigt nicht viel, lässt aber genügend Vorstellungsraum zu !). Was folgen soll, ist an der entspannten, deutlich vergnügten Miene des Mannes abzulesen … aber nein! WAS ist los?! Die vermeintliche Sexszene kulminiert mit einer unvorstellbaren Verwechslung: Weil die Frau eigentlich kurzsichtig ist, hält sie den Bremshebel kurzweilig DAFÜR, was er eigentlich NICHT sein kann! Eine erotische Szene geht fehl am mangelhaften Einsatz der Frau, die prosaische Augenbeschwerde wird zum „Lustvernichter". Solch irreführende und peinliche/enttäuschende Momente lassen sich aber mit Hilfe des fachkundigen Optikers und einer Brille erledigen.

Die Emanzen würden gegen die Indienstnahme der Frau empört protestieren (man erinnere sich an die „Kusszone" in einer älteren Hakle-Toilettenpapierwerbung Ende der 90er Jahre). Moderne Werbung (meistens in den elektronischen Medien) ist jedenfalls viel wendiger und „spritziger" als zu Hasenacks Zeiten (1974: 37), der so eine unmissverständliche Szene bestimmt für Geschmacklosigkeit oder sogar „primitive" Witzigkeit gehalten hätte.

„Humor ist, wenn man trotzdem lacht“ (O. J. Bierbaum). Werbung ist aber ein großes Business und Lustgewinnung eine ernsthafte Sache. Der von den Werbetreibenden ersehnte Aha-Effekt, das Schmunzeln oder das Lachen sind durch harte Arbeit erzielte Erfolge. Die Warenwelt in H. Jelinecks „Nächtlicher Gesang“ der Warenmarken in den 60ern mag heutzutage weit unübersichtlicher sein. „Otto, der Normalverbraucher“, ist aber auch „König Kunde“ und ist es vielleicht gewohnt amüsiert zu werden, während das Unterhaltende an der Werbung die allgemeine Reizüberflutung erträglicher macht. Das wenigstens darf man der „gefräßigen“, ins Uferlose mündenden werblichen Vereinnahmung zumuten.

Literatur

Bausinger, Hermann: „Lachkultur“. In Vogel, Th. (Hg.): *Vom Lachen: einem Phänomen auf der Spur*, Tübingen: Attempto, 1992, S. 9-23, http://www.mediaculture-online.de

Constantinescu, Lora: *Die Wirtschaftswerbung. Die linguistisch-rhetorische Analyse deutscher und rumänischer Werbekommunikate*, Bucureşti: Oscar Print, 2006.

Constantinescu, Lora: „Von der Wegwerfgesellschaft zur Öko-Werbung“, In: Superceanu, R./Dejica, D. (Hg.): *Professional Communication and Translation Studies*, I, Nr. 1-2, Timişoara: Politehnica UP, 2008, S. 27-32.

Eisend, Martin/Kuß, Alfred: „Humor in der Kommunikation”. In Bruhn, M./ Esch, F. R./Langner, T. (Hg.): *Handbuch Kommunikation: Grundlagen, innovative Ansätz, praktische Umsetzungen*, Wiesbaden: Gabler, 2009, S. 631-644.

Frank, Heribert: *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung*, Tübingen: Narr, 1992.

Gaede, Werner: „Das Gestaltungskonzept“. In Tietz, B. (Hg.): *Die Werbung. Handbuch der Kommunikations- und Werbewirtschaft*, 2, Landsberg/Lech: moderne Industrie, 1982, 998-1015.

Gorki, Maxim: *Gebrauchsanweisungen für Deutschland*, München, Zürich: Piper, 1996.

Hasenack, Wilhelm: *Humor in der Werbung. Zusammenhänge und Beispiele*, Stuttgart: Taylorix, 1974.

Herbert, Frank: *Das Wortspiel als Stilmittel und seine Übersetzung*, Tübingen: Narr, 1992.

Janich, Nina: *Werbesprache. Ein Arbeitsbuch*, Tübingen: Narr, 2005.

Nufer, Gerd/Hirschburger, Linda: „Humor in der Werbung". In "Reutlinger Diskussionsbeiträge zu Marketing und Management", 7/ 2008, S. 1-24.
Raeithel, Gert: *Die Deutschen und ihr Humor*, München: dtv, 2005.
Schmidt, Siegfried J.:*Kalte Faszination: Medien-Kultur-Wissenschaft in der Mediengesellschaft*, Weilerswist: Velbrück, 2000.
Schweiger, Günter/Schrattenecker, Gertraud: *Werbung*. Stutgart: Lucius&Lucius, 2001.
Stöckl, Hartmut: *Werbung in Wort und Bild. Textstil und Semiotik englischsprachiger Anzeigenwerbung*, Frankfurt/Main: Lang, 1997.
Wehner, Christa: *Überzeugungsstrategien in der Werbung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 1996.
Webographie:
*** "Humor", http://www.social-psychology.de/sp7konzepte/humor
Eisend, M.: „Eine Meta-Studie zeigt: Lustige Reklame bleibt besser in Erinnerung", http://www.fu-berlin.de/presse/wissenschaft/2006/pdw_06_012.html
Koschnick, W.: „Humor in der Werbung", http://relaunch.medialine.de/pm1dbf?koop.htm?snr=2509
Kotthoff, H.: „Humor. Über witzige Weiber und komische Kerle", http://www.emma.de
Löw, J./Weiß, J./Zimmermann, R.: „Humor in der Werbung", Medienpädagogik-Tutorium, Universität Ulm, www.dak-bak-forum.de/ vsadocs/
Ossowski, E.: „Humor und Witz in Bildung und Erziehung", www.uni-koblenz.de/foellmer/ss04/
Pamfilie, R. u.a.: „The Aesthetics of Commodity as Perceived by the User Interested in Value", in "Amfiteatru Economic", Sonderheft Nov. 2007, S. 76-80, www.amfiteatru-economic.ro
Materialquellen:
-Deutschsprachige Printmedien-Anzeigen seit 1995
-Werbespots („Schlange-stehen", „Otto-Katalog", „Ihr Optiker") http://www.lustige-werbung.de

Anhang:

Abb. 1. Toshiba Satellite T2400 und Freundschaftsanzeige

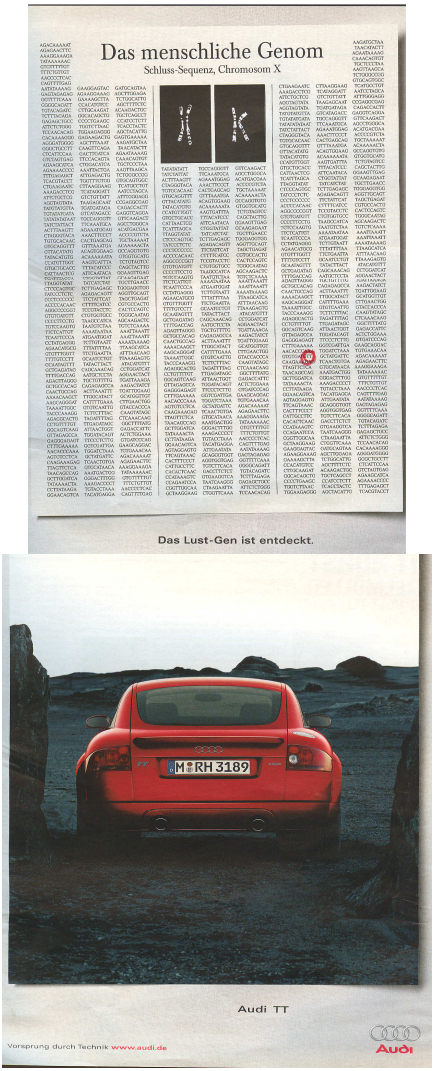

Abb. 2. Audi TT und das Lust-Gen

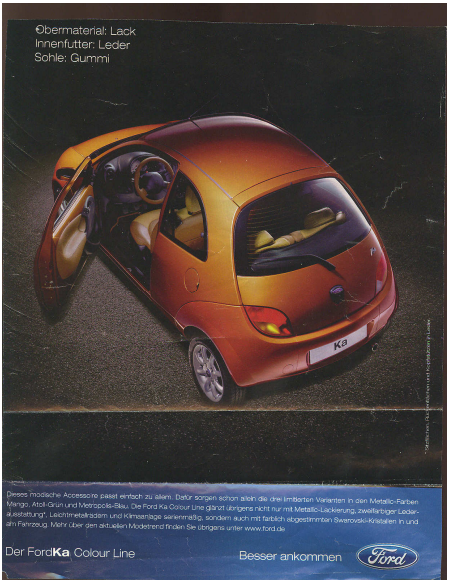

Abb. 3. Mode und FordKa

Abb. 4. Transtec vs. Frauen mit Dauerwelle

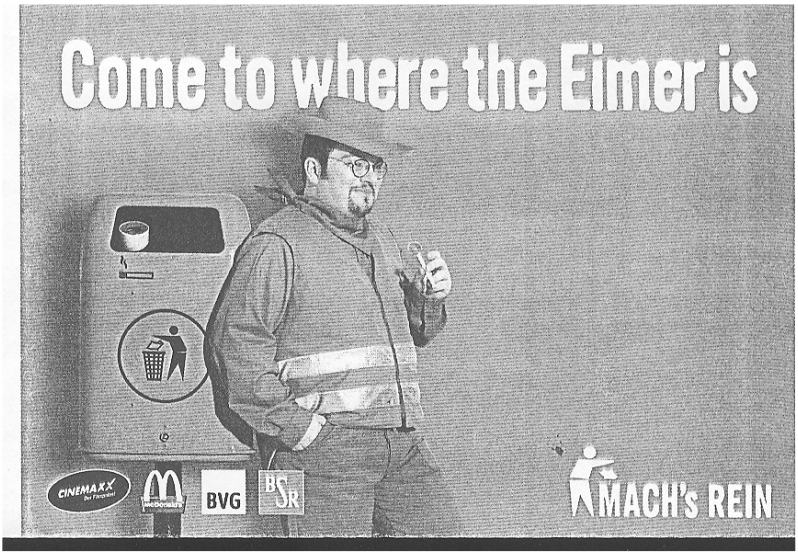

Abb. 5. Der Sauberkeits-Cowboy (Quelle: Jb. der Werbung 2001)

Abb. 6. Umstrittene Werbung fur einen Zeichentrickfilm

Abb. 7. Cartoons - immer humorvoll

Abb. 8. Karikatur und bildlich umgesetzte Metapher

Daniela Vladu
(Klausenburg)

Ad-hoc-Bildungen in der Kinderliteratur

Abstract: *Ad-hoc-forms are creative constructs of individuals in order to cover a lexical void, to name a denotate that hasn`t been defined before. They are important not only from a lexicological point of view but also from a stilisttic-textual one. They are used in spoken language, literary works, poetry and prosea. In some text sorts they are used frequently, i.e. in science-fiction-texts and children's literature, where the economic purpose illustrates irony, imagery and expressivity.*
In the following paper I will analyse a series of occasionalisms in Michael Ende`s novel Der Wunschpunsch, referring to the constituent structure, word formation and lexicalization potential.
Keywords: *ad-hoc-forms, constituent structure, word- formation, irony*

Allgemeines: Terminologie und Merkmale

Der Wortschatz einer Sprache als offenes System befindet sich in ständiger Veränderung, sodass einige Wörter verschwinden und neue hinzukommen; veraltete Wörter sterben aus und werden in die Sprachwörterbücher nicht mehr aufgenommen, andere hingegen dringen durch verschiedene Wege in die Sprache ein und erweitern durch häufiges Benutzen den Wortschatz mehr und mehr. So ist auch der Fall der Neologismen und Ad-hoc-Bildungen.

> Die Untergruppe der *Neologismen* bezeichnet die neuen Wörter, die zu einem mehr oder weniger geringen Grad (im Sprachbewusstsein, selten bereits im Wörterbuch) lexikalisiert und in dieser Hinsicht auch usualisiert sind… Sie sind vom individuell geprägten zunächst erstmals verwendeten lexischen Element allmählich in den allgemeinen Gebrauch übernommen worden (Heusinger 2004: 32).

Ad-hoc-Bildungen (Okkasionalismen, Augenblicksbildungen, Einmalbildungen, Einmalbedeutungen) sind dagegen noch nicht lexikalisiert und usualisiert, sie gehören noch nicht zur Lexik einer Sprache, da sie neue, zum ersten Mal verwendete Lexeme sind. Sie charakterisieren sich durch Einmaligkeit, können aber später, durch oft generellen Gebrauch, usualisiert und in den Wortschatz aufgenommen werden. Wenn das geschieht, werden sie zu Neologismen. Trotz ihres einmaligen Charakters sind Ge-

legenheitsbildungen in der Kommunikation verständlich, weil sie aus schon vorhandenen Sprachmitteln durch Wortschöpfung, Derivation, Komposition oder Verkettung mittels Bindestrich entstehen; neue Basismorpheme werden sehr selten gebildet. Wenn es sich trotzdem um durch Wortschöpfung neu entstandene Okkasionalismen handelt, sind diese meistens phonetisch-phonemisch motiviert, sodass die Wortbildungskonstruktion verständlich wirkt.

Die Grenze zwischen Neologismus und Augenblicksbildung ist fließend. Die Existenz eines Übergangsfeldes zwischen Neologismus und Okkasionalismus ergibt sich aus der Tatsache, dass Gelegenheitsbildungen aus der Situation heraus entstehen, und sobald diese vorbei ist, auch die meisten Bildungen verschwinden. Manchmal aber festigen sie sich im Sprachgebrauch so weit, dass sie gespeichert werden. Das hängt mit der verwendenden Kommunikationsgemeinschaft zusammen und mit deren Akzeptanz. Es hängt auch davon ab, inwieweit das Denotat allgemein bekannt ist, ob es andere konkurrierende Benennungen dafür kennt und wie oft die Kommunikationspartner zu der Neubildung greifen.

Gelegenheitsbildungen sind kreative Erfindungen einzelner Menschen, um eine lexikalische Lücke zu schließen, also ein Denotat zu benennen, wofür es noch keine Bezeichnung gibt. Sie sind ein Mittel der Sprachökonomie, weil mit ihrer Hilfe ein komplexer Sachverhalt in einem einzigen Ausdruck komprimiert und verständlich zum Ausdruck gebracht wird.

Schon die Benennung deutet darauf hin, dass diese Wortschöpfungen zu einer bestimmten Gelegenheit entstanden und daher auch stark kontextabhängig sind. Zu den Merkmalen der Okkasionalismen gehören: Einmaligkeit, Situations- und Kontextabhängigkeit, Nicht- Lexikalisier-barkeit, Expressivität.

Gelegenheitsbildungen unterscheiden sich von den Neologismen durch ihre Einmaligkeit. Ad-hoc-Bildungen sind nicht nur völlig neu, sondern werden nach ihrem ersten Gebrauch nicht mehr verwendet. Sie sind das Resultat der Kreativität der Sprecher im aktiven Sprachgebrauch und eine wichtige Komponente des Sprachwandels. Gelegenheitsbildungen stehen immer stark mit ihrem Kontext in Verbindung. Diese Beziehung ist eine ambivalente, da der Kontext die Entstehung einer bestimmten Ad-hoc-Bildung veranlasst, diese aber außerhalb desselben Kontextes unverständlich bleibt. Öfters zeichnen sich Okkasionalismen auch durch

Abweichung auf phonologischer, morphologischer, semantischer oder Wortbildungsebene aus. Diese ist zwar eine rekurrente Eigenschaft, nicht aber eine auszeichnende.

Die Nicht-Lexikalisierbarkeit bezieht sich auf die Tatsache, dass Gelegenheitsbildungen in keinem Wörterbuch zu finden sind, das heißt also, dass sie im mentalen Lexikon der Sprecher eingetragen wurden.

Das Prinzip der Sprachökonomie bezieht sich auf die Tendenz der Sprecher, soviel wie möglich Informationen in eine einzige Wortbildung wierdezugeben. Somit werden auch Sprachlücken beseitigt, die vor allem dann entstehen, wenn ein Bedarf an Erstbenennung für neue Gegenstände oder Sachverhalte besteht. Damit im Zusammenhang erhalten die Ad-hoc-Bildungen besondere stilistisch-expressive Effekte.

Struktur der Ad-hoc-Bildungen

Franz Plank hat eine mögliche Klassifikation nach Lexikalisierungsaffinität durchgeführt. Dabei hat er sich sowohl auf die Struktur, als auf die Lexikalsierbarkeit bezogen. Gelegenheitsbildungen werden demnach in abweichende, reguläre aber nicht lexikaliserbare und neue aber potenziell lexikalsierbare Wörter eingeteilt (Plank 1981: 91).

Die abweichenden Gelegenheitsbildungen stellen diejenige Klasse der Wortbildungen dar, die nicht im Einklang mit den linguistischen Regeln der deutschen Sprache stehen. Diese haben meist einen fremdsprachlichen Charkter. Sie werden zwar von den Sprechern verstanden, sind aber nicht nach den Reglen der deutschen Wortbildung entstanden. Alle Elemente der Wortbildung werden durch Bindestriche verknüpft, wobei Bindungselemente wie Wortbildungsmorpheme, Flexionsmorpheme oder Fugenlemente völlig fehlen (z. B. *Hatte-ich-schon-Liste*)

Die zweite Kategorie bilden die *regulären aber nicht lexikalisierbaren Wortbildungen*, die zwar nach den Regeln der deutschen Wortbildung entstanden sind, deren Bedeutung aber nur durch die Verwendung im Kontext und aufgrund ihrer morphologischen Bestandteile erschließbar sind (z. B. *Besatzungsterror*).

Die dritte Kategorie bilden die *neuen aber potenziell lexikalisierbaren Wortbildungen*. Diese entstehen nach den Regeln des Deutschen und können theoretisch kontextunabhängig werden, das heißt, sie besitzen eine große Lexikalisierungsaffinität. Muttersprachler können die Bedeutungen der Wortbildungen unschwer verstehen (z. B. *Beckenrandschwimmer*).

Wichtige Kompositionsmodelle, auf Wortarten bezogen, sind folgende:

Nomenkomposita:
Nomen + Nomen: *Hundepullover*
Adjektiv + Nomen: *Billigladen*
Verb + Nomen: *Gehmine*
Adverb + Nomen: *Jetztmensch*

Verbkomposita:
Nomen + Verb: *schlafsterben*
Adjektiv + Verb: *sich freibitten*
Verb + Verb: *warnzwicken*
Adverb + Verb: *hinauströumen*

Adjektivkomposita:
Nomen + Adjektiv: *liebestraurig*
Adjektiv + Adjektiv: *fernlaut*
Verb + Adjektiv: *schreibbereit*

Stilistisch-expressive Funktion der Ad-hoc-Bildungen

Okkasionalismen spielen eine überaus wichtige Rolle nicht nur aus lexikologischer Sicht, sondern auch aus stilistisch-textueller. Sie erscheinen sowohl in der gesprochenen Sprache als auch in literarischen Werken, in der Poesie und in der Prosa. In einigen Textsorten sind Gelegenheitsbildungen besonders häufig, wie zum Beispiel in Science-Fiktion-Texten und in der Kinder-und Jugendliteratur. Beide Typen können nicht reale Welten darstellen, daraus ergibt sich die Notwendigkeit neuer Wörtern, um die in der Realität existierenden Gegenstände, Personen und Sachverhalte der fiktiven Welt zu benennen. In der Kinderliteratur erscheinen Okkasionalismen auch als poetische Metaphern für existierende Erscheinungen; Okkasionalismen, die Fiktives bezeichnen, werden als Mittel zur Entwicklung der Phantasie eingesetzt, lange Komposita als Zungenbrecher oder Lautmalereien mit besonderen Klangwirkungen. Augenblicksbildungen in der Kinderliteratur sind meist substantivische Komposita als Konkreta, eben weil sie der Vorstellungskraft der Kinder am besten entsprechen. Gelegenheitsbildungen betonen sehr oft zusätzliche Charakteristika der

Denotate und dienen zur Hervorhebung von bestimmten Merkmalen. Dadurch werden die Intentionen oder Einstellungen des Textproduzenten sichtbar. Kreativität und Subjektivität spielen eine wichtige Rolle in der Bildung neuer Wörter, wobei der Kontext auch zu beachten ist. Okkasionalismen sind deskriptiv und daher auch stilistisch wertvoll. Die subjektive Komponente der Ad-Hoc-Wortneubildungen entlarvt deren argumentative Funktion. Der Sprecher kann durch die Bildung eines neuen Wortes eine gewisse Einstellung zu einem Thema hervorheben und dadurch persuasiv auf den Hörer einwirken. Auch Wiederholungen können vermieden werden, dadurch kann ein Text stilistisch verbessert werden und das Thema wird somit variiert. Die stilistische Ausdrucksvariante wird durch die Verwendung von verschiedenartigen Komposita möglich. Die stilistische Wirkung der Okkasionalismen vollzieht sich auf textueller Ebene. Ad-hoc-Bildungen tragen zur Gliederung von Texten bei, können aber auch eine wichtige Funktion in Titeln und Überschriften bekommen, vor allem weil sie zur Spannungserzeugung beitragen und die Neugier der Leser erwecken. In journalistischen Texten und in Fernsehnachrichten wird häufig mit dieser Art von Spannungserzeugung gearbeitet.

Es gibt natürlich noch weitere stilistische Merkmale der Okkasionalismen. So zum Beispiel gibt es eine gewisse Beziehung zwischen der Formativstruktur der Neubildungen und ihrer stilistischen Funktion. Wissenschaftlich klingende Wörter enden häufig auf *–itis, -ität, -ismus*. Das bedeutet, dass das Suffix auch eine gewisse stilistische Rolle übernimmt. Auch gelten Wortneubildungen als poetisch oder spielerisch, vor allem wenn diese in literarischen Texten auftauchen. Durch sie wird Ironie, Bildhaftigkeit und Ausdruckskraft der Texte zum Ausdruck gebracht und sprachökonomisch dargestellt.

Beispielanalyse aus Michael Endes Roman
Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch

Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch ist der Titel eines Kinderbuches des deutschen Schriftstellers Michael Ende, das 1989 erstmals erschienen ist und 1990 mit dem Schweizer Literaturpreis „La vache qui lit" ausgezeichnet wurde. Andere bekannte Werke des gleichen Autors sind *Jim Knopf und Lukas der Lokomotivführer, Jim Knopf und die Wilde 13, Momo, Das Traumfresserchen, Die unendliche Geschichte, Das Gauklermärchen, Der Spiegel im Spiegel.*

Das Buch *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch* wurde eigentlich als Kinderbuch geschrieben, trotzdem ist es auch für Erwachsene empfehlenswert. Die Handlungen sind zwar nicht besonders komplex, aber der knappe Aufbau läßt trotzdem Spannung aufkommen. Außerdem besticht die Geschichte durch originelle Ideen und einen guten, nicht vorhersehbaren Schluss.

Der Zauberer Beelzebub Irrwitzer hat ein Problem: Es ist der letzte Tag des Jahres und sein Soll an bösen Taten ist noch nicht erfüllt. Üble Folgen stehen ins Haus, wenn er nicht bis Mitternacht reinen Tisch gemacht hat. Glücklicherweise hat seine Tante, Hexe Tyrannja Vamperl, ein ähnliches Problem, und kann auch die Schuldigen benennen: Die Spione, die der Rat der Tiere den bösen Zauberkundigen ins Haus geschickt hat, sind die Verursacher ihres Versagens. Doch es gibt da noch den sagenhaften Wunschpunsch, der - äußerst wirkungsvoll, aber schwierig in der Herstellung - Abhilfe schaffen und böse Taten über das Land rollen lassen könnte. Und während die beiden Schurken sich an den Zauberkessel begeben, versuchen die Spione, Rabe Jakob und Kater Maurizio, dieses Grauen zu verhindern. Die Handlung spielt zwischen fünf Uhr nachmittags und Mitternacht des Silvestertages. Anstelle von Kapitelüberschriften werden Uhrzeiten eingesetzt, die dem Leser das Fortschreiten der Zeit anzeigen und damit den Zeitdruck verdeutlichen, der auf allen Charakteren der Geschichte lastet. Das Ende brilliert mit grandiosen Ideen, die den Zaubererhaushalt und das Zaubererhandwerk betreffen, allen voran die Konstruktion des unaussprechlichen Titelwortes. Gut gelungen sind auch die beiden bösen Hauptcharaktere, die über die ganze Handlung hinweg extrem komisch, aber niemals lächerlich wirken.
Das Beste an diesem Buch sind die verschiedenen Charaktere. Schon die Namen (Beelzebub Irrwitzer, Maurizio di Mauro, etc.) sind gut gelungen,

aber die beiden etwas verlotterten, herumstreitenden Helden und die beiden Zauberer, immer darauf bedacht, böse zu sein, wirken einfach bezaubernd. Auch an den dazugehörigen Illustrationen hat man seine Freude: Sie sind witzig, putzig und wirken nie fehl am Platz.

Im Folgenden wird eine ganze Reihe von Ad-hoc-Bildungen aus Michael Endes Roman *Der Wunschpunsch* hinsichtlich ihrer Konstituentenstruktur, Art der Wortbildung und Lexikalisierungspotential untersucht. Eine nähere Betrachtung ergibt folgende Tabelle:

Okkasionalismus	**Wortbild.art**		**Motivation**			**Lexikalis.potenzial**	
	Komp.	**Deriv.**	**vollm.**	**teilm.**	**figur.**	**lexik.**	**n. lexik.**
Maledictus Made	x	x		x	x	x	
Höllenbotschafter Mammon	x	x	x		x	x	
Feldhose				x	x		x
Federhose	x		x			x	
Heldentenor	x		x			x	
Tellerlecker	x	x	x			x	
Schmusekätzchenfamilie	x		x			x	
Flederwisch	x			x			x
Katzenbaron	x			x	x	x	
Schmurzpiepegal	x				x		x
Muntermanns Diät	x			x		x	
Ahriman-College	x			x			x
Sodom-und-Gomora-Gymnasium	x			x		x	
Magisch-Technische Uni	x			x		x	
Bosnickel-Aktien-Gesellschaft	x			x		x	
Hexenmeister	x		x			x	
Irrwitzer Beelzebub	x			x	x		x
Akademie der Schwarzen Künste	x		x			x	
Villa Alpentraum	x		x			x	
Examen für Höhe-	x		x			x	

re Diabolik							
Tyrannja Vamperl	x	x		x	x		x
Lexikon der Flüche	x		x			x	
Lexikon der Verwünschungen	x		x			x	
satanarchäolügenialkohöllisch	x	x		x	x		x
Quälgeist	x		x			x	
Euer Merkwürden	x	x	x			x	
Höllische Exzellenz	x	x	x			x	
Hokus-Pokus-Formel	x		x			x	
Büchernörgele	x	x	x			x	
Klugscheißerchen	x	x		x	x	x	
Korintherkackerli	x	x		x	x		x
Kugelblitze	x		x			x	
Kommastelle	x		x			x	
Korkenzieherlocken	x		x			x	
Saufwettrennen	x		x			x	
Spukschloss	x		x			x	
Perversionsteilchen	x		x			x	
Monsterschwein	x		x			x	
Kinderwüstenzeit	x				x		x
Höllischer Seelenpocker	x	x	x			x	
Antizeit-Partikel	x	x	x			x	
Magomobil	x			x			x
der Tote Park	x		x			x	
der Infernal-Code	x	x	x			x	
Höllenflüssigkeit	x		x			x	
Dickschädligkeit	x	x	x			x	
Hexwelsch	x		x			x	
Zauberkraftpillen	x		x			x	
Gesöff		x	x			x	

Phraseolog. Ausrufe

Beim Giga-Gamma-Super-Gau!	X			x		x
Beim strahlenden Strontium!	X		x			x
Zum Schwarzen Freitag!	X		x			x
Das ist eine Menscherei!	x	x				x
Bei allen geklauten Genen!	x	x				x

Zu bemerken ist, dass es sehr viele *sprechende Namen* gibt, was eine Vorliebe für den Klang, das Spiel mit Reimen und der Akustik, aber auch mit Deutungen signalisiert: *Beelzebub* z.B. ist ein allgemeines Synonym für den Teufel, *Tyrannja* klar verwandt mit dem Wort *Tyrann* und eindeutig dem Bösen zuzuschreiben. Genauso *Maledictus Made* oder der *Infernalische Finanzminister Mammon.* Auch die Namen *Jakob Krakel* und *Maurizio di Mauro* konturieren die Charaktereigenschaften der beiden Tiere und regen so zum Lachen an. Die Präsenz expressiver phraseologischer Ausrufe durch Analogie gebildet, wie *Beim strahlenden Strontium!, Zum Schwarzen Freitag!* etc. beweisen gezielte Originalität und Phantasie.

Was die obige Einteilung betrifft, ist eine hohe Anzahl der Komposita gegenüber den Ableitungen zu bemerken. Diese Vorliebe lässt sich dadurch erklären, dass okkasionelle Komposita Produkte besonderer Originalität darstellen und stilistisch expresssiver als Derivationen wirken. Vor allem in der Kinderliteratur ist ein kreativer Umgang mit Wörtern in dem Bereich der Konkreta von Bedeutung.

Eine nächste Bemerkung bezieht sich auf die Motivation: Dadurch, dass die Anzahl der vollmotivierten und teilmotivierten Okkasionalismen viel größer ist als die der figurativen, ist der kontextbezogene, deskriptive Aspekt relevant, und somit das Lexikalisierugspotenzial höher. Außerhalb des Kontextes sind die Bedeutungen der Neubildungen nicht klar genug oder überhaupt nicht verständlich.

Schlussfolgernd kann man behaupten, dass okkasionelle Wortneubildungen eine wichtige Komponente der Kinder- und Jugendliteratur sind und nicht nur literarisch-stilistisch wertvoll erscheinen, sondern auch sprachwissenschaftlich für lexikologische Interpretationen sinnvoll bearbeitet werden können.

Bibliografie:

Ende, Michael: *Der satanarchäolügenialkohöllische Wunschpunsch*. Stuttgart: Thienemann. 1989.
Heusinger, Siegfried: *Die Lexik der deutschen Gegenwartssprache*. München: Fink. 2004.
Plank, Franz: *Morphologische (Ir-)Regularitäten. Aspekte der Wortstrukturtheorie*. Tübingen: Narr. 1981.

Roberta V. Rada
(Budapest)

Lachen beim Lesen eines Krimis – eine textlinguistische Analyse

Abstract: *Detective stories and humour are usually incompatible, due to the typical topic of these stories that is death. However, there are also so called comical detective stories.The aim of this article is to present a description of humour in such crime stories from a textlinguistical point of view. The theoretical basis is provided by the textstylistic theory of Barbara Sandig (2006). In the first part the connection of text criteria and style is being presented. Humour will be interpreted as a stylistic category. In the second part, the introduction of a detective story, "Komm süßer Tod" by the Austrian author, Wolf Haas is analysed according to the framework of this model. During our analysis we examine which text criteria are present in what quantity within the text of this crime story by Haas. The question is which text criteria generate the stylistic humorous effect.*
Keywords: *detective story, style, textstylistics, textlinguistics, text criteria, effect*

1. Einleitung

Die Gattung Kriminalroman ist im Allgemeinen inhaltlich definiert, und zwar über das Verbrechen, den Mord, bzw. über deren Verfolgung und Aufklärung, was den Leser in Spannung halten soll. Die Hauptrolle haben Detektive, Kommissare, die den/die Täter fassen und den Grund für das Verbrechen finden. Mord ist nie harmlos, folglich könnte man denken, ist Humor in dieser Gattung völlig deplatziert. Trotzdem gibt es eine Untergattung von Kriminalromanen, den sog. komischen Krimi, der direkt und primär auf Humor ausgerichtet ist. In diesem Sinne setzt sich dieser Beitrag zum Ziel, den Humor in einem komischen Krimi mit Hilfe von textlinguistischen Mitteln zu erfassen. Dies erfolgt am Beispiel eines Krimis des österreichischen Autors Wolf Haas unter dem Titel *Komm, süßer Tod.* Den konkreten Analysetext bildet das 10 Seiten starke erste Kapitel.

Es wird eine textlinguistisch-textstilistische Analyse erstrebt, die auf der stiltheoretischen Auffassung von Barbara Sandig (2006) basiert und gemäß den Textmerkmalen durchgeführt wird.

2. Theoretischer Hintergrund: Textmerkmale und Stil

In ihrer textstilistischen Auffassung geht Sandig von einem selbst erstellten Textmodell aus und stellt dessen entsprechende stilrelevante Aspekte dar. Dabei wird von prototypischen Vorstellungen (prototypisch im Sinne der Prototypentheorie etwa von E. Rosch) über die Kategorie „Text" mit zentralen Merkmalen ausgegangen (Sandig 2006: 309 ff.). Wie eine jede Kategorie so ist auch die des „Textes" nicht immer streng und eindeutig definierbar und von anderen Kategorien abgrenzbar, und hat unscharfe Ränder. Kategorien können durch Merkmale beschrieben werden, wobei jedoch manche Merkmale zentral, während andere peripher für die Kategorie sind. Die Merkmale sind untereinander „gewichtet", d.h. sie haben unterschiedlichen Stellenwert, und „gradiert", d.h., sie sind unterschiedlich ausgeprägt, sie treffen auf die Mitglieder mehr oder weniger zu (Mangasser-Wahl 2000 bei Sandig 2006: 309). Gewichtung und Gradierung bzw. Vorhandensein oder Nicht-Vorhandensein von Merkmalen sind dafür zuständig, dass die Mitglieder einer Kategorie nicht gleich sind, dass die Kategorie nicht homogen ist, zumal es bessere und schlechtere Vertreter der Kategorie gibt. Die besten Vertreter nennt man Prototypen, die mit anderen Vertretern die meisten gemeinsamen Merkmale aufweisen aber möglichst wenige mit anderen Kategorien. Die übereinstimmenden und die verschiedenen Merkmale sichern eine spezifische Relation zwischen den Mitgliedern der Kategorie, die sog. Familienähnlichkeit.

In der Linguistik gibt es unterschiedliche Auffassungen darüber, welche Merkmale den prototypischen Text prägen, das berühmteste ist wohl das von de Beaugrande und Dressler 1981 über die sieben definitorischen Textualitätskriterien: Kohärenz, Kohäsion, Intentionalität, Akzeptabilität, Informativität, Situationalität und Intertextualität.

Sandig entwirft folgendes Modell der Textmerkmale für ihre Untersuchungen (Sandig 2006: 311).

Als zentrales Merkmal im prototypischen Text gilt die Textfunktion. Ein Teil dieser Kriterien, wie Kohärenz, Kohäsion und Situationalität entsprechen etwa denen von de Beaugrande/Dressler 1981, einige andere lassen sich auch mit jenen in Beziehung setzen. Das Merkmal Thema entspricht etwa den Kriterien Informativität bzw. referentielle Intertextualität. Das Merkmal Textfunktion impliziert die Intentionalität bzw. entspricht der typologischen Intertextualität. Gleichzeitig wird auch die In-

terpretierbarkeit eines Textes in diesem Merkmal (vgl. auch Akzeptabilität bei de Beaugrande/Dressler) mit gemeint. Neu im Modell sind die Textmerkmale Unikalität und Materialität. Unikalität meint nach Fix/Poethe/Yos (2001: 197) die notwendige individuelle Angepasstheit eines Textes, der nach einem Textmuster produziert ist, an die konkreten Gegebenheiten. Das Merkmal Materialität umfasst Kanal, Textträger und Medien, deren Ausprägung geradezu bei den gegenwärtigen sog. multimodalen Texten eine besondere Rolle spielt. Kulturalität (vgl. Fix/Poethe/Yos 2001) bzw. Historizität bilden den umfassenden Rahmen des ganzen Modells, zumal Texte in ihrer Gestaltetheit einerseits auf die Kultur, andererseits auf die Zeit, in der sie produziert und rezipiert werden, bezogen sind.

Diese Textmerkmale sind im Unterschied zu den Textualitätskriterien von de Beaugrande/Dressler 1981 nicht definitorisch, sondern in den konkreten Textexemplaren in unterschiedlichem Maße gewichtet und in unterschiedlichem Grade ausgeprägt, d.h. „skaliert" zu sehen (Sandig 2006: 312). Die Wahrnehmung der einzelnen Textmerkmale erfolgt aufgrund sog. Textualitätshinweise (Hausendorf/Kesselheim 2008), vielfältige Konjunktionen lassen z.B. die Kohärenz, das konkrete Thema des Textes, die Textfunktion usw. erkennen und wahrnehmen.

Bei einer textlinguistischen Analyse nach den Textmerkmalen stellt man daher folgende Fragen: Welche Textmerkmale sind überhaupt vorhanden und welche fehlen? Wie werden die fehlenden kompensiert bzw. wie werden die vorhandenen Textmerkmale realisiert? In welchem Grade sind Letztere ausgeprägt? Die Ausgestaltung eines Textes bezüglich seiner Merkmale beeinflusst und bestimmt nämlich den Stil des jeweiligen Textes (neben Sandig 2006 vgl. auch Fix/Poethe/Yos 2001).

3. Was ist Humor?

Ohne die in der Linguistik vorhandenen Humor-Theorien (vgl. z.B. Kothoff 1997, 1998) skizzieren und miteinander vergleichen, bzw. ohne einen Unterschied zwischen den verschiedensten Ausprägungen, Äußerungsformen und verwandten Kategorien des Humors, wie Witz, Scherz, Galgenhumor, Lachen oder Ironie, Parodie machen zu wollen, gilt Humor für mich – in Anlehnung an die berühmte Definition von Otto Julius Bierbaum jedoch in einem weiten und pragmatischen Sinne – wenn man lachen muss (http://de.wikipedia.org/wiki/Humor). Das Problem ist

nur, dass wir alle anders lachen. Daraus folgt notwendigerweise, dass das, was für einen als lächerlich oder witzig erscheint, für den anderen mit dem Begriff Humor überhaupt nicht vereinbar ist. In diesem Sinne spiegelt jede Analyse – wie auch diese – die mehr oder weniger subjektive Auffassung des Analysierenden vom Humor, von Humorvollem wieder.

Der Humor wird des Weiteren im Rahmen und für die Zwecke dieses Beitrags in Anlehnung an Kothoff 1998 als eine stilistische Qualität eines Textes aufgefasst. Der Humor ist demnach ausgehend von der Textstruktur sowie von textexternen und textinternen Faktoren erfassbar. Aus diesem Grunde scheint die Analyse ausgehend von den oben (vgl. Kap. 2) erörterten Textmerkmalen erfolgversprechend zu sein. Bei der Analyse erfolgt in Anlehnung an Fix/Poethe/Yos 2001 bzw. Sandig 2006 die Überprüfung der einzelnen Textmerkmale sowie der Nachvollzug ihres Zusammenspiels bei der Erzeugung des Humors.

4. Die Analyse des Krimitextes anhand von Textmerkmalen

4.1 Textfunktion

Das generelle Ziel des Textes besteht neben dem Unterhalten, als gattungsspezifischem Textmerkmal im Komisieren, im Erzeugen von humorvollen Effekten. Auf die generelle Textfunktion Unterhalten wird vielfältig hingewiesen, am auffallendsten ist die für Krimis typische Art des Themas: Der Mord an einer Krankenschwester und an ihrem Liebespartner, der aufgedeckt werden soll. Die beiden werden Opfer eines Kunstschusses und gleichzeitig bei einem Kuss getötet. Zeuge dieses Geschehens ist ein Sanitärer des Wiener Rettungsdienstes:

> Aber er hat dann auch nur mehr ihren Tod feststellen können. (…) Jemand hat den Mann (…) ins Genick geschossen, daß die Kugel (…) bei der Krankenschwester wieder herausgekommen ist. (S. 13).

Darüber hinaus trägt auch die Ausprägung der Textmerkmale Situationalität und Materialität zur Äußerung Textfunktion bei.

4.2. Situationalität

Was die Situation, in der dieser Text hergestellt worden ist, anbelangt, so ist Folgendes zu erwähnen. Der Autor des zu analysierenden Krimis ist ein österreichischer Krimiautor, Wolf Haas, der zwischen 1996 bis 2003 sieben Kriminalromane geschrieben hat, sechs davon mit dem Detektiv Simon Brenner (www.de.wikipedia.org/wiki/Wolf Haas). *Komm, süßer Tod* 1998 gilt als der dritte und wohl bekannteste seiner Brenner-Krimis, die durch die Person von Brenner zusammengehalten werden. Simon Brenner, der Ex-Polizist, der wegen Schwierigkeiten mit seinem Vorgesetzten bei der Kripo gekündigt hat, versucht sich als Privatdetektiv, landet aber schließlich bei einem Rettungsdienst, wo er sich einen ruhigen und gesicherten Job als Rettungsfahrer erhofft. Im zuspitzenden Konkurrenzkampf zwischen den beiden Wiener Rettungsdiensten wird er jedoch zum Selbsthelfer-Detektiv (www.wikipedia.org/wiki/Komm_süßer_Tod_(Roman)). 1999 erhielt Haas für diesen Krimi den Deutschen Krimipreis, 2002 wurde das Buch mit Josef Hader in der Hauptrolle sehr erfolgreich verfilmt, was auch zur Popularität des Buches beigetragen haben dürfte.

4.3 Materialität

Bei diesem Textmerkmal muss auf den Textträger Buch hingewiesen werden, der bei der Gattung Krimi als durchaus konventionell angesehen werden kann. Wir haben es mit einer Lektüre um der Lektüre selbst zu tun, die mit Versprechen auf Unterhaltung lockt.

4.4 Thema und Unikalität

Bei der Ausprägung des Textmerkmals Thema spielen folgende Aspekte eine Rolle:

- verrätselnde Themenformulierung im Titel:

Der Titel des Krimis ist nämlich als Anspielung auf einen Choral in Bachs Matthäuspassion unter dem Titel „Komm, o süßer Tod" zu deuten. Die *Matthäuspassion* hat das Leiden und Sterben von Jesus Christi zum Thema. Aus diesem Grunde erweckt diese Art referentieller Intertextualität ganz

bestimmte Konnotationen, wie Erhabenes, Pathetisches zum Thema Leben und Tod, Leiden und Sterben, die jedoch mit der Gattung Krimi eher unvereinbar sind.

- Grad der Themenorientiertheit:

Der Grad der Themenorientiertheit ist explizit. Im ersten Kapitel werden der sehr ausführliche chronologische Ablauf des Tages, an dem der Mord begangen worden ist, dargestellt, sowie die genauen Umstände, der genaue Zeitpunkt (*Montag, der 23. Mai, 17 Uhr und 3 Minuten* (S. 14)) und der genaue Ort des Mordes (*zwischen dem Imbißstand und dem Musikpavillon* (S.13) beim AKH in Wien) angegeben.

- Themenentfaltung:

Die Themenentfaltung ist dominant narrativ, deskriptive und explikative Elemente spielen eine ergänzende, stützende Rolle.

- Sequenzierung des Themas:

Die Sequenzierung des Themas wird zwar vom Prinzip „das Wichtigste am Schluss" geleitet – d.h. das eigentliche Thema (der Mord) ist erst gegen Ende des Textes interpretierbar –, ist aber auf eine besondere Weise realisiert.

Die Geschichte beginnt mit der Schilderung des durch einen rasenden Rettungswagen verursachten Todes der schwarzen Katze Ningnong als schlechtes Omen für den beginnenden Tag. Danach erfolgt die Schilderung der Besatzung des Rettungswagens. Der Leser lernt den Rettungswagenfahrer Manfred Groß mit dem Beinamen Bimbo kennen, der aus Spaß oft mit seinen Kollegen wettet, wer am schnellsten an einem bestimmten Ort mit dem Rettungswagen ankommt. Im darauf folgenden thematischen Schritt wird der Beifahrer Hansi Munz kurz vorgestellt. Nachher erfolgt die Beschreibung des Weges des Rettungswagens ins Krankenhaus durch die Straßen von Wien, wobei der Fahrer die Verkehrsregeln missachtend gefährliche Manöver eingeht und dadurch sowohl das Leben der Besatzung wie auch das der anderen Verkehrsteilnehmer riskiert. Dieser Wettlauf mit der Zeit wird gerechtfertigt durch „Es geht um die Spenderleber, Munzi" (S. 9). Diese Aussage lässt einen

durchaus pflichtbewussten und opferbereiten Lebensretter, einen Superman in Manfred Groß ahnen. Der Leser wird dabei in höchster Spannung gehalten und würde diesen thematischen Strang für das Wichtigste halten. Nach der Ankunft vor dem Krankenhaus stellt es sich jedoch heraus, dass „Spenderleber" im spezifischen krankenhausinternen Jargon eine österreichische Speise, eine Leberkäsesemmel bedeutet, der in dem Imbissstand beim Krankenhaus verkauft wird und dessen Ladenschluss sich nähert. Solange der Beifahrer auf Bimbo wartet, der die begehrte „Spenderleber" kauft, wird er Augenzeuge des Mordes. Der Mord erscheint dabei am Ende des Textes fast wie etwas Nebensächliches.

Eine derartige Themensequenzierung wirkt, wenn auch nicht humorvoll, doch zumindest komisch. Der Rettungswagen jedoch als Symbol für Rettung, für Leben und Tod gilt dabei als konstantes thematisches Element.

Vom Grad der Unikalität her haben wir es eher mit einem musterbefolgenden Text, als typisches Exemplar der Untergattung komischer Krimi zu tun.

4.5 Kohäsion

Das Textmerkmal Kohäsion ist sehr stark ausgeprägt. Unter den vielfältigen und zahlreichen Kohäsionsmitteln seien nur diejenigen hervorgehoben, die für die Erzeugung von Humor zuständig sind:

- die spezifische Erzählhaltung:
- Perfekt als Erzähltempus Weil es ist Montag der 23. gewesen., Wie die Frau Sulzenbacher ihn gefunden hat, hat sie zuerst geglaubt…(S. 5)
- Ich-Erzähler: Ich weiß jetzt nur nicht…(S. 5), Ich sage nur... (S. 7),
- Duzen des Rezipienten/Lesers, Dialoginszenierung: Paß auf, das hat so funktioniert…(S. 7), Und ob du es glaubst oder nicht:… (S. 8).

Durch diese Perspektive wirkt der Erzähler dem Leser ebenbürtig, er ist an manchen Stellen genauso überrascht und verblüfft, wie der Leser, obwohl er dem Leser weit voraus sein müsste.

- Wortstellung:
- keine Nebensatzwortfolge in weil-Sätzen: Weil mehr hat er nicht mehr herausgebracht, … (S. 8), Weil die Krankenschwester ist (…) hinuntergerutscht. (S. 13) Weil du darfst eines nicht vergessen. (S. 7)

- Spitzenstellung des Verbs in Aussagesätzen: Ist der Bimbo natürlich erst recht bei Rot über die Kreuzung gefahren. (S. 6)
- Elliptische Sätze: Weil Tod feststellen nur Arzt. (S. 13), Jetzt rote Ampel verboten.(S. 6), Aber heute zweiter Frühling für den Hansi. (S. 12)
- Ausklammerung: … hat ihm privat die kleinen Locken gemacht, praktisch Verschleierung. (S. 6)
- Artikel bei Eigennamen: Der Beifahrer vom Bimbo ist an diesem Tag der Hansi Munz gewesen. (S. 8)
- Spitzenstellung von und: Und der Hansi Munz hat jetzt nach der Aufregung so einen Hunger gekriegt, daß…(S. 11), Und dann ist der Mann auch hinuntergerutscht. Und beide sind immer weiter hinuntergerutscht. (S. 13)
- Rekurrenz (i.S.v. Linke/Nusbaumer 2000): Montag der 23. (S. 5, 10, 15), zwischen dem Imbißstand und dem Musikpavillon (S. 11, 12, 13). Wobei gerade die sprachlichen Ausdrücke wiederholt werden, die die genaue Zeit und den genauen Ort des Mordes benennen.

Die ermittelten Kohäsionsmittel signalisieren teils die Nähe zur gesprochenen Sprache, teils sind es dialektale Elemente, genauer geht es um den Wiener Dialekt. Die Mischung dieser sprachlichen Einheiten macht nicht nur den Erzähler bodenständig und vertraut, sondern trägt auch zum Humor bei.

4.6 Kohärenz

Auch dieses Textmerkmal ist sehr gut ausgeprägt. Zu den humorstiftenden Kohärenzmitteln können an erster Stelle die Isotopieketten gerechnet werden. Das mittels Isotopieketten aktivierte Weltwissen wird dabei ständig enttäuscht.

Die durch die wiederkehrende Wortbedeutung 'Aberglaube' konstituierte Isotopiekette weist folgende Elemente auf: schlechter Tag, abergläubisch, Freitag der 13., Glück, Unglück, schwarze Katze. Unsere prototypischen Einstellungen und Wertungen werden jedoch desillusioniert, sogar karikiert. Beispielsweise durch die Verwendung von umgangssprachlichen Ausdrücken, die ausschließlich in Bezug auf Unbelebtes verwendet werden dürfen, hier jedoch auf Lebewesen referieren, wie „Die Katze war hin". Eine ähnliche Rolle haben auch Kommentare des verblüfften, unsicheren Ich-Erzählers, wie in Ich weiß jetzt nur nicht, ob das mehr Unglück bringt

oder weniger, wenn du die schwarze Katze totfährst, die dir über den Weg läuft. (S.5).

Interessant sind auch die Elemente der Isotopiekette „Verkehr", dazu gehören die im Text verwendeten Wiener Straßennamen (z.B. „Südtiroler Platz, Taborstraße" (S. 7)), darüber hinaus die lexikalischen Einheiten, wie „Einbahnstraße, teufeln, donnern, zwitschern, hinunterrauschen, über alle Berge sein, fahren, Hauptverkehrszeit, Höllentempo, Gehsteig, dreispurig, Geisterfahrer". Zahlreiche Verben, die die überaus schnelle Bewegung des Rettungswagens benennen, sind expressive Verben, darunter auch Onomatopoetica, die metaphorisch übertragen worden sind, z.B. *donnern, zwitschern*, und die der Übertreibung dienen. Ähnlich übertreibend wirkt auch die unerwartete Analogie zwischen dem Autolack des Rettungswagens und der menschlichen Haut:

> … und der Hansi Munz hat es schon richtig gespürt, wie ihm links und recht an den Schultern ein bißchen Haut abgeschürft wird, also richtig körperlich mit dem Autolack mitgefühlt (S. 9).

Unter den Elementen der Isotopiekette „Essen" wie Imbißstand, Wartezeit, sich anstellen, der Magen knurrt, bestellen, Pfefferoni, süßer Senf, Leberkäse, ¼ Kilo, Spenderleber, Ausgabefenster, Spenderherz, Schilling, Kreidetafel sind zwei Wörter zu finden, deren okkasionelle Homonymie ebenfalls humorvoll wirkt: Spenderleber und Spenderherz als Spendeorgane und als krankenhausinterne Speisebenennungen.

Gerade im Zusammenhang mit diesen Homonymen wird der Leser dann zusätzlich durch die unwichtige Beschwerde im eingeschobenen Kommentar geneckt, was auch Humor erzeugt:

> Spenderleber 32,–, Spenderherz 60,– (damals, heute schon 39 Schilling für die Spenderleber, und du wirst sehen, ist nur eine Frage der Zeit, bis auch die 40-Schilling-Schallmauer fällt.)(S. 11).

Humorvoll wirkt auch die überraschende Verknüpfung von unterschiedlichen Frames, wie Tod und Essen „in die Katze zu einem schwarzen Omelette auswalzen, Spenderleber oder Liebe und Essen: …hat ein Liebespaar beobachtet, das kein Leberkäse braucht,. Weil eher Gefahr, daß sich die beiden fressen oder eben Liebe und Krankheit: Es ist gar kein Kuß, sondern eine Mandeloperation,…"

Durch pietätlose Vergleiche wie „…das wird der Hansi Munz nie vergessen, und wenn er hundertzehn Jahre alt wird wie die Frau Süßenbrunner, die sie vor zwei Wochen das letzte Mal zum Parkinson-Training gebracht haben." (S.10-11) werden menschliche Grundwerte und -kategorien, wie Alter und Krankheit in Frage gestellt.

Witzig gelten auch bestimmte Wortbildungskonstruktionen, wie die durch Silbenverdopplung gebildete *Ningnong, Bimbo* oder die alliterierende WBK *Küsserkönig*.

Auch die Mischung von Elementen unterschiedlichen Registers ruft Lacheffekte hervor. In: …hat es die Kugel nicht weit bis in die Mundhöhle gehabt, und natürlich die beiden Mundhöhlen sperrangelweit offen, da ist das Geschoß mir nichts dir nichts noch bis in das Krankenschwestergehirn weitergewandert. (S. 13-14) haben wir es mit der Kombination von umgangssprachlich-saloppen und normalsprachlichen (fast schon fachwortähnlichen Ausdrücken (Gehirn, Mundhöhle)) zu tun. In: „Er hat den Wagen elegant zwischen dem Milka-LKW und der Spar-Filiale durchgeschmuggelt, ich weiß nicht wie, aber irgendwie ist es sich umss Arschlecken ausgegangen" (S. 9), erscheint sogar ein derber Ausdruck.

5. Zusammenfassung

Anhand der textstilistischen Analyse konnte die Vielfalt der textuellen Mittel und Strategien ermittelt werden, mit deren Hilfe der Autor seine Rezipienten zum Lachen bringen kann. Diese ließen sich in erster Linie durch die Ermittlung der Ausprägung der Textmerkmale Thema, Kohäsion und Kohärenz bzw. durch ihr Zusammenspiel erfassen.

Fragt man generell nach der Funktion des Humors in dem Krimitext, so sind folgende Aspekte hervorzuheben: Mit Hilfe des Humors erfolgt die Enthüllung und Karikierung der Oberfläche von Recht und Ordnung, von Normalität, von konventionellen Bewertungen und Klischees (Leben und Tod, Arbeit, Liebe, Opferbereitschaft, Verpflichtung). Abschließend soll noch ein treffendes Zitat beleuchten, wie der alte Blick auf die Dinge zerstört und ein neuer gewährt wird:

> „Wenn du so weiterfährst, können wir bald unsere eigenen Organe spenden. Was hättest Du getan, wenn jemand aus der Spar-Filiale herausgekommen wäre?"
> „Ist ja keiner herausgekommen."
> „Aber wenn?"

> „Der hätte doch Glück gehabt. Wenn du heute unter ein Auto kommst, kannst du vom Glück reden, wenn es ausgerechnet die Rettung ist. Den hätten wir schon wieder auf die Beine gestellt." (S. 9-10).

Der respektlose Umgang mit Leben, Tod, Krankheit, Alter, Autoritäten wird durch eine ganz spezifische Art schwarzen Humors, durch den Wiener Humor, so wie er den Wienerinnen nachgesagt wird, dargestellt.

Schließlich gelingt es dem Autor u.a. auch gerade mit Hilfe des Einsatzes von humorstiftenden Mitteln ein entsprechendes Zeit- und Lokalkolorit (Wien, Mentalität der WienerInnen) zu schaffen, wodurch gleichzeitig die Realisierung der Textmerkmale Kulturalität und Historizität in den Dienst des Humors gestellt werden konnte.

Literaturverzeichnis:

de Beaugrande, Robert /Dressler, Wolfgang: *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen: Niemeyer, 1981.

Fix, Ulla/Poethe, Hannelore/Yos, Gabriele: *Textlinguistik und Stilistik für Einsteiger. Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Frankfurt /Main: Lang 2001.

Hausendorf, Heiko; Kesselheim, W.: *Textlinguistik fürs Examen*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht, 2008 (Linguistik fürs Examen; Bd. 5).

Kotthoff, Helga: *Erzählstile von mündlichen Witzen. Zur Erzielung von Komikeffekten durch Dialoginszenierung und Stilisierung sozialer Typen im Witz*. In: Selting, M./Sandig, B. (Hrsg.): *Sprech- und Gesprächsstile*. Berlin/New York: de Gruyter 1997, 123-169.

Kothoff, Helga: *Spaß verstehen. Zur Pragmatik von konversationellem Humor*. Tübingen: Niemeyer, 1998.

Linke, Angelika/Nussbaumer, Markus: *Rekurrenz*. In: Brinker, K./Antos, G./Heinemann, W./Sager, S. F. (Hrsg.): *Text- und Gesprächslinguistik. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 2000, 305-315.

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

www.de.wikipedia.org/wiki/Wolf Haas (gesehen am 18. 02. 2009).

www.wikipedia.org/wiki/Komm_süßer_Tod_(Roman) (gesehen am 18. 02. 2009).

http://de.wikipedia.org/wiki/Humor (gesehen am 18. 02. 2009).

Analysetext: Haas, Wolf: *Komm, süßer Tod*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag, 1998 (rororo thriller).

Doris Sava
(Hermannstadt)

Die Darstellung der Gewalt in der deutschen Phraseologie

Abstract:*The adjustment of the phraseological nomination to the human nature allows us to highlight certain instances that occur as a reflection of collective everyday observation, experience and evaluation of a specific digression from the norm of behavior or acting. The different phraseological units that form the phraseological field Gewalt make the object of this study. The research shows that the German language has a rich synonymous display in this respect. The study focuses on certain actions, objects and nouns refering to the human body. The statements on the role of the image created through human communication indicate the turning into a metaphor of the concept "GEWALT/AGGRESSION" in German. This rises the question about the most productive domains that participate in the conceptualization of this notion considering that conceptual spheres provide conclusions about the human way of thinking and its set of values embodied in speech.*
Keywords: *behavior, digression, phraseological field, „Gewalt", speech*

Phraseologismen helfen bei der differenzierten Versprachlichung wichtiger Leitbegriffe des menschlichen Daseins. Die Analyse phraseologisch stark präferierter Bereiche erlaubt Besonderheiten in der phraseologischen Fixierung aufzudecken.

Zum phraseologischen Grundbestand europäischer Sprachen gehören u.a. Phraseologismen, die Bereiche der menschlichen Psyche und der sozialen Beziehungen benennen bzw. bewerten, die in negativer Weise von sozialen Erwartungen und von der Norm abweichen (u.a. Krankheit, Neid, Dummheit, Geiz). Eine stark ausgeprägte Synonymik zeigen auch solche begriffliche Bereiche, die z.B. ein Fehlverhalten pejorativ charakterisieren (z.B. ‚prügeln', ‚betrügen', ‚stehlen', ‚Alkohol trinken' usw.). Die komplexe Semantik phraseologischer Einheiten, ihre Unschärfe ist die Voraussetzung für die Benennung vorwiegend mentaler Sachverhalte.

Die Theorie der kognitiven Metapher kommt seit den 90er Jahren als methodologische Grundlage der Phraseologieforschung in Frage.[1] Dabei

1 In diesem Zusammenhang ist darauf hinzuweisen, dass die kognitiv orientierte Betrachtungsweise für die Phraseologie anregend ist, sie weist aber auch ihre Grenzen auf (vgl.

werden die hinter den sprachlichen Erscheinungen verborgenen konzeptuelle Metaphern eruiert bzw. ist danach zu fragen, ob sich in bestimmten Sprachen ein bevorzugter Gebrauch bestimmter Metaphernmodelle abzeichnet.[2] Einige konzeptuelle Strukturen könnten universell sein, andere wiederum von Kultur zu Kultur variieren. Der am Beispiel verschiedener Sprachfamilien festgestellte Befund einer übereinstimmenden Metaphorisierung bestimmter Konzepte ist als ein gewichtiges Indiz für sprachunabhängige Universalität metaphorischer Phraseologisierungsprozesse zu werten.

Den größten phraseologischen Anteil weisen die Nominationssphären auf, die die höchste subjektive Anteilnahme und Interessiertheit der Sprechenden hervorrufen, d.h. phraseologisch versprachlicht werden Sachverhalte, die den Sprechern der jeweiligen Sprachgemeinschaft wichtig erscheinen. Daher werden als *target domains* (nach Lakoff 1987) vor allem solche semantische Gruppen versprachlicht wie z. B. Tadel, Streit, Misserfolg, Niederlage, Bloßstellung, Tod, Krankheit, Dummheit, Zerstörung, Betrug, Trübsinn, Ärger, Wut, Zorn, die z. T. Universalität beanspruchen können. Die darin zu Tage geförderten Sprachbilder haben ihren Ausgangspunkt u. a. in außersprachlichen Assoziationsmechanismen. Die Hinwendung zu kognitiven Theorien bei der Untersuchung der Phraseologismen ist damit zu begründen, dass die Metaphorisierung primär als ein konzeptuelles und nicht rein linguistisches Phänomen aufgefasst wird. Die kognitive Metapherntheorie basiert auf der Annahme, dass die menschliche Kognition metaphorisch strukturiert sei. Innerhalb der Phraseologie wurde die Metapher als zentrales Phraseologisierungsverfahren betrachtet und erforscht, z. B. die mit den Körperteilen verbundenen Me-

dazu Burger 1998 und Dobrovol'skij 2004). Die kogntive Linguistik thematisiert den Aufbau allgemeiner konzeptueller und nicht einzelsprachlicher Strukturen und stellt bspw. die Frage, ob grundlegende metaphorische Konzepte als Universalien aufgefasst werden können und damit sprachübergreifende Gültigkeit aufweisen.

2 Zur Aufdeckung der metaphorischen Motivation stellt die kognitive Metapherntheorie für einen begrenzten Bereich der Phraseologie einer Sprache ein geeignetes Mittel dar. Die kognitive Metapherntheorie, die sich mit der Strukturierung außersprachlicher abstrakter Konzepte mittels konkreter Begriffe beschäftigt, hat konzeptuelle Modelle ausgearbeitet. Die Bildlichkeit als konstitutives Merkmal vieler Phraseologismen und Grundlage der Übertragung wird in Untersuchungen auf der Basis der conceptual metaphor von Lakoff/Johnson (1980) erfasst, die die Übertragung von Informationen von einem begrifflichen Bereich (Quellenbereich) auf einen Zielbereich ermöglicht, z.B. Hand als Greifglied wird mit ‚Arbeit', ‚Macht über jmdn. haben' assoziiert.

taphern (sog. Somatismen).[3] Dabei konnte die Tragfähigkeit dieser Theorie bei dem Herausstellen der Übereinstimmungen und Unterschiede in der Phraseologie verschiedener Sprachen überprüft und veranschaulicht werden. Somit werden Phraseologismen nicht mehr als vereinzelte Erscheinungen aufgefasst, sondern als aus übereinzelsprachlicher metaphorischer Sicht motivierbar. Burger (2004, 28) betont ausdrücklich, dass eine Zuordnung von Phraseologismen zu einem metaphorischen Schema nicht ausreicht, um die Aktivierung von Metaphern nachzuweisen.[4] Die Literatur hat bereits darauf hingewiesen, dass die konzeptuellen Metaphern – überprüft am Material weniger Sprachen – vorschnell als universal angesehen wurden.

Unter *konzeptueller Metapher* bzw. *metaphorisches Modell* wird das Ergebnis einer Interaktion zweier konzeptueller Strukturen, der *Zieldomäne* und der *Ausgangsdomäne* (nach Lakoff 1987) verstanden.[5] Die Untersuchung der Interaktionsprozesse mit dem Instrumentarium der kognitiven Linguistik eröffnet neue Perspektiven für die Phraseologieforschung. Die kognitive Beschreibung der Phraseologie – so wie sie im Rahmen der kognitiven Linguistik erfolgt – ist eine wichtige Ergänzung und nicht eine Alternative zur Theorie.

Den Ausschlag für den Einbezug dieses neueren Forschungsbereichs der Phraseologie in die vorliegende Untersuchung bildet der Umstand, dass Aspekte der sozialen Verhaltensformen metaphorisch konzeptualisiert sind und dass die in Sprachbildern verfestigten Konzepte Elemente eines Kollektivwissens darstellen. Die Annahme, dass Sprache immer auch ein Spiegelbild der materiellen, sozialen und geistigen Kultur der entsprechenden Gesellschaft darstellt und damit auch ihr Erfah-

3 Vgl. u.a. Burger (2004, 27).

4 Nach Dobrovol'skij (1992, 191) stellen konzeptuelle Strukturen, die mit Hilfe von Phraseologismen versprachlicht werden (das phraseologische Weltbild) ein relativ autonomes Fragment im Rahmen des sprachlichen Weltbildes dar.

5Vgl. Földes (1996) und Piirainen (1997). Dazu Häcki Buhofer (1999, 204): „Die kognitive Metapherntheorie übersetzt die Vorstellung von der Übertragung einer Vorstellung (eines Bildspenders) auf eine andere (Bildempfänger) durch den Begriff der Projektion einer übersprachlichen oder vorsprachlichen Vorstellung auf eine andere. Projiziert werden typischerweise konkrete, sinnlich erfahrbare Vorstellungen auf abstraktere oder schlechter beobachtbare Tatbestände (wie z.B. geistige Schwäche und geistige Stärke), die dadurch strukturiert werden. […] Die projizierten Vorgänge sind so genannte kognitive Modelle oder Konzepte […] und werden sprachlich realisiert und verfestigt und zwar in Einzelwort-Metaphern und/oder in metaphernhaltigen Wortverbindungen."

rungswissen tradiert, ist in der Fachliteratur öfters thematisiert und nachgewiesen worden.[6]

Gegenstand folgender Untersuchung sind verschiedenartig gestaltete phraseologische Einheiten, die sich unter dem Oberbegriff *Gewalt* zu einem phraseologischen Feld bündeln lassen. Das Korpus wurde aus repräsentativen Übungssammlungen und phraseologischen Wörterbüchern des Deutschen exzerpiert. Gewalt als Form der schädigenden Einflussnahme und absichtlichen körperlichen Verletzung anderer oder der objektbezogenen Beschädigung wird aus phraseologischer Sicht im Deutschen reich versprachlicht, wobei hier die häufigsten Formen der Gewaltausübung – speziell Misshandlungen wie Schlagen, Stoßen, Treten, Zu-Boden-Werfen, Faustschläge, Ohrfeigen, Hiebverletzungen aber auch Sachbeschädigung oder Brandstiftung – vertreten sind. Im alltäglichen Sprachgebrauch wird der Gewaltbegriff vorwiegend mit der sichtbaren physischen Gewalt assoziiert.

Zur Veranschaulichung des Begriffs ‚GEWALT' und seiner phraseologischen Versprachlichung im Deutschen dienten verschiedenartig strukturierte phraseologische Einheiten (speziell Phraseolexeme, Paarformeln, phraseologische Vergleiche), deren wendungsinterner Komponentenbestand eine Zuordnung zu diesem Inhalt rechtfertigen würde.[7] Nicht einbezogen wurden solche Phraseologismen, die Formen der verbalen Aggression versprachlichen bzw. die mit dem Inhalt 'Frechheit' oder 'Beleidigung' in Zusammenhang gebracht werden können oder solche, die einen Mordversuch oder Mord bzw. Totschlag versprachlichen. Die Musterung des Korpus lässt erkennen, dass mit der phraseologischen Fixierung ein Alltagswissen verbunden ist: ‚Gewalt' lässt sich sowohl als Einsatz körperlicher Kraft als auch als Vernichtung, Zerstörung menschzentriert oder -abgewandt beschreiben. Als Instrumente des Gewaltvoll-

6 Vgl. Filatkina (2002, 38).

7 Bei der Durchsicht der Materialgrundlage ist vorab davon auszugehen, dass als Indizien der 'Gewalt' sowohl die phraseologischen Gesamtbedeutung der Fügung, als auch der wendungsinterne nominale Komponentenbestand oder die darin vorkommenden Verben angesehen werden müssen: Verben wie schlagen, einschlagen, vollschlagen, hauen, vollhauen, zerstören, reißen, zerreißen, zerlegen, auswischen, auslassen, austeilen, verpassen, versetzen, verabreichen, geben, fassen, packen, kriegen; ausgewählte Lexeme wie Prügel, Schlag, Schläge, Hieb(e), Stock, Peitsche, Tritt, Stücke, Trümmer, Schutt, Asche, Staub, Kleinholz, Schutthaufen und bestimmte Körperteilnomina wie Buckel, Fresse, Schädel, Birne, Hintern, Haupt, Schnauze, Löffel, Gurgel, Kehle, Fäuste.

zugs tauchen *Stock, Peitsche, Pistole, Messer* auf, aber auch *Hand* oder *Fäuste.* Zur Darstellung der Verletzung bestimmter Körperteile werden stilistisch markierte Elemente wie *Buckel, Fresse, Stirn, Schädel, Birne, Haupt, Hintern, Schnauze, Löffel, Gurgel*, *Kehle* bevorzugt eingebunden. Die phraseologische Erfassung des Begriffs ‚Gewalt' geschieht unter Zuhilfenahme bestimmter Lexeme wie z.B. dt. *Prügel, Schlag, Brei, Krüppel, Stock, Hieb, Peitsche, Tritt, Stücke, Trümmer, Teile, Klumpen, Schutt, Asche, Staub*, *Kleinholz, Schutthaufen.* Diese verhelfen bei der Versprachlichung unterschiedlicher Formen der Gewalt: die Einwirkung auf den Körper oder die Gesundheit eines anderen Menschen mit oder ohne schädigende Folgen, die Darstellung der Tätlichkeiten (wie leichte Ohrfeigen, Stöße, Faustschläge oder Fußtritte), die Konsequenzen eines solchen Verhaltens (vorübergehende Beeinträchtigung des Wohlbefindens oder des Aussehens oder gefährliche Körperverletzungen).

Bei der Korpusaufstellung wird deutlich, dass im Deutschen die Phraseologismen, die als zentrale Komponente ‚*Gewalt*' aufweisen, nicht unbedingt physische oder psychische ‚Gewalt' thematisieren, d.h. dass nur in ausgewählten Fällen mit der Komponente *Gewalt* auch der Begriff ‚*Gewalt*' versprachlicht wird.[8] Unabhängig davon, welche Form der Gewalt phraseologisch versprachlicht wird, sind in dem hier zur Diskussion gestellten phraseologischen Inventar negativ konnotierte Phraseologismen unterschiedlichen Typs, die mit wertender und intensivierender Funktion eingesetzt werden, auffällig.

Die phraseologische Versprachlichung in diesem Begriffsfeld verdeutlicht, welchen Anteil bestimmte Lexeme an der Konstituierung des ausgewählten Inhalts aufweisen. Bei der Musterung des Korpus ist die Dominanz des Verbs *schlagen* und dessen Synonyme bemerkbar. Die phraseologische Erfassung dieses Begriffs verdeutlicht auch, dass der Inhalt *Ge-*

8 Die Betrachtung des Materials lässt Positionen innerhalb des phraseosemantischen Feldes erkennen. Die unter dem Begriff 'Gewalt' erfassten Phraseologismen erlauben eine Aufspaltung in Teilfelder wie: 'Gewalt' als 'Einsatz körperlicher Kraft' [menschzentriert/menschabgewandt]; 'Gewalt' als 'Vernichtung' > Vernichtung durch 'in Brand legen' (z.B. etw. in Brand stecken, etw. in Flammen setzen, in Flammen aufgehen, in Rauch aufgehen). Viele unter dem Begriff ‚Gewalt' erfassten Phraseologismen weisen einen Bedeutungsumfang auf, der ihnen erlaubt, in unterschiedlichen Situationen für verschiedene Formen der Gewalt vorzukommen.

walt als Folge des Einsatzes gewalttätiger Mittel differenziert versprachlicht wird. Dabei ist das Vorkommen von bestimmten ‚Folterinstrumenten', die Einwirkung mit einem Gegenstand oder der Einsatz bestimmter Körperteile relevant (z.B. dt. *jmdm. Stockhiebe versetzen/verpassen, den Stock schmecken/spüren kriegen, jmdm. die Peitsche zu kosten geben, jmdm. die Pistole auf die Brust setzen, jmdm. das Messer an die Gurgel setzen, jmdn. mit Fäusten bearbeiten, eine feste Hand fühlen/spüren müssen*). Ein hohes Maß an Gewalt verdeutlichen zahlreiche Fügungen, in denen die Lexeme *Tracht, Brei* oder *Krüppel* auftauchen. Viele Phraseologismen wie z.B. dt. *jmdm. den Buckel vollhauen/voll schlagen*, *jmdm. Stockhiebe versetzen/verpassen*, *jmdm. die Peitsche zu kosten geben*, *jmdn. zu Brei schlagen, jmdn. zu Krüppel schlagen, jmdm. eine knallen, dass ihm Hören und Sehen vergeht* lösen Assoziationen des Schmerzes aus. Der hier ins Auge gefasste Inhalt wird bei seiner phraseologischen Umsetzung mit der Verletzung eines bestimmten Körperteils assoziiert, wobei in den Somatismen Körperteilnomina wie *Buckel, Fresse, Schädel, Birne, Haupt, Hintern, Schnauze, Löffel, Gurgel* und *Kehle* belegt sind (z.B. *jmdm. den Buckel vollhauen/vollschlagen, jmdm. die Fresse polieren, jmdm. den Schädel einschlagen, jmdm. eins auf die Birne geben, jmdm. den Hintern versohlen, einen Tritt in den Hintern kriegen, jmdm. eins/eine auf die Schnauze geben, jmdm. ein paar hinter die Löffel geben/hauen, jmdn. bei der Gurgel fassen/packen, jmdm. an die Kehle fahren*). Hier kann die Produktivität der Komponente *Kopf* in stilistischer Variation angeführt werden. Wendungsextern weisen ausgewählte Komponenten eine bestimmte Konnotierung auf, die sie in die Wortverbindung einbringen können (z.B. *Hintern, Schnauze, Fresse*, *Schädel*, *Birne, Löffel*).

Manche Phraseologismen des hier besprochenen Feldes entstammen dem Sondersprachgebrauch bestimmter sozialer Gruppen (Soldaten, Kaufleute, Spielleute, Jäger, Musiker, Goldschmiede, Fechter): *sich zur Wehr setzen, jmdn. mit seinen eigenen Waffen schlagen, jmdm. etw. in/mit gleicher Münze heimzahlen*, *jmdm. etw. mit Zinsen heimzahlen/vergelten, jmdn. außer Gefecht setzen*. Sichtet man das Korpus, so ist auffallend, dass für die Versprachlichung des Begriffs *Gewalt* im Deutschen zwei Sachgruppen produktiv sind: das Kriegswesen (z.B. *in Todesgefahr schweben/sein, eine Attacke gegen jmdn./etw. reiten, wenn…, jmdn. auf die Abschußliste setzen, in die Schußlinie geraten/kommen, ein Krieg an/nach Fronten führen*) und das Finanzwesen (z.B. *jmdm. etw. in/mit gleicher Münze heimzahlen*, *jmdm. etw. mit Zinsen heimzahlen/vergelten*).

Die Folgen einer zielgerichteten körperlichen Schädigung (z.B. in Form von Hiebverletzungen) auf das körperliche Befinden suggerieren

vornehmlich phraseologische Wortpaare (*jmdn. grün und blau/krumm und lahm/windelweich schlagen*) oder komparative Phraseologismen (*jmdn. verprügeln/schlagen, dass die Fetzen fliegen, jmdm. eine knallen, dass ihm Hören und Sehen vergeht*). Dabei werden durch das Vorkommen von Farbbezeichnungen Prellungen phraseologisch fixiert, aber auch andere gesundheitliche Schäden wie Beeinträchtigungen der Fortbewegungsmöglichkeit (Lahmheit) oder der sinnlichen Wahrnehmung.

Ein Teil der phraseologischen Ausdrucksformen des hier analysierten Inventarausschnitts sind konventionelle sprachliche Ausdrucksweisen, die nonverbales Verhalten zur Darstellung bringen oder begleiten: z.B. *auf den Tisch schlagen/hauen, jmdm. die Faust zeigen, die Faust in der Tasche ballen*, *Zornesblitze auf jmdn. schießen, wenn Blicke töten könnten!* Manche Fügungen erfassen bestimmte körperliche Reaktionen, die als Anzeichen einer unausgeglichenen Gemütsverfassung zu werten sind. Es handelt sich hier vor allem um Phraseologismen, in denen *Wut* oder *Zorn* als nominale Elemente auftauchen z.B. *außer sich sein vor Wut/Zorn, fast platzen vor Zorn, sich vor Wut/Zorn nicht mehr kennen, schäumen/kochen vor Wut, schäumen vor Wut, seine(n) Wut/Zorn an jmdm. auslassen, rot/blind vor Wut sein*. Auffällig ist, dass über die Versprachlichung eines gewissen Blickverhaltens hinaus auch Assoziationen mit der Tierwelt einbezogen werden (z.B. *wie ein Stier auf jmdn. losgehen*, *jmdn. verteidigen wie eine Löwin ihre Jungen*).

Auch eine oberflächliche Betrachtung des Korpus lässt erkennen, dass ‚Gewalt' mit ‚Zerstörung' bzw. ‚Vernichtung' assoziiert wird. In den Phraseologismen tauchen Elemente wie *Stücke, Trümmer, Teile, Klumpen, Schutt, Asche, Staub* auf, die das Ausmaß der Zerstörung (Vernichtung) verdeutlichen: *etw. in Kleinholz verwandeln, etw. in Stücke schlagen, etw./alles in Trümmer schlagen, etw. in Klumpen schlagen/hauen, in einen Schutthaufen verwandeln, in Schutt und Asche legen/verwandeln etw. in tausend Stücke reißen/zerreißen, etw. in seine/hundert Teile zerlegen, zu Staub und Asche werden*; vgl. auch *keinen Stein auf den ander(e)n lassen*, *(einen Ort) in Grund und Boden schießen*, *etw. bis auf den Grund zerstören*, *etw. bis auf die Grundmauern zerstören*. Zum Ausdruck der Verstärkung werden im Deutschen Numeralia (*etw. in tausend Stücke reißen/zerreißen, etw. in seine/hundert Teile zerlegen*) oder Negatoren (*keinen Stein auf den ander(e)n lassen*) eingesetzt. Es sind auch Phraseologismen auszumachen, bei denen der Grad der Vernichtung und das Ausmaß der physischen Gewalt durch Indefinita wie *alle* oder *alles* angezeigt wird (z.B. dt. *etw./alles kurz und klein schlagen, etw./alles in Trümmer schlagen*, *nach allen Seiten Schläge austeilen*). In zahlreichen Fällen wird die intensivierende Funktion

in phraseologischen Ausdrucksmitteln durch verstärkende Elemente (z.B. dt. *deutlich, gehörig, tüchtig*) oder durch den Einsatz bestimmter Nomina wie dt. *Tracht, Brei* oder *Krüppel* signalisiert. Als Expressivitätsquelle werden die formal-semantischen Besonderheiten phraseologischer Wortpaare (lautlich-rhythmische Charakteristika, Verstärkungseffekte) ausgenutzt: z.B. *etw./alles kurz und klein schlagen, in Schutt und Asche legen/verwandeln, (einen Ort) in Grund und Boden schießen*). Im Deutschen wird für die Versprachlichung des Inhalts und zum Zweck der Intensivierung auch die Wiederholung des gleichen Wortes (z.B. *Gleiches mit Gleichem vergelten, Böses mit Bösem vergelten*) bevorzugt.

Die Sichtung des Materials hat verdeutlicht, dass das Deutsche für den hier ins Auge gefassten Bereich durch eine reiche synonymische Entfaltung gekennzeichnet ist. Der Umfang und die Differenzierheit der Materialbasis verdeutlichen, dass die Sprecher einer Sprachgemeinschaft über ein auf kollektive Erfahrungen beruhendes Alltagswissen über das Miteinander-Umgehen verfügen, das auch in der sprachlichen Ausdrucksweise erfasst wird.

Für den zur Diskussion gestellten Inhalt konnten Einheiten ermittelt werden, in denen bestimmte Tätigkeiten (Handlungen), Gegenstände und Körperteilnomina zentrale Begriffsträger darstellen. Überblickt man das Material, so ist ersichtlich, dass an der reichen synonymischen Entfaltung unterschiedlich strukturierte Phraseologismen beteiligt sind, die wendungsintern besondere Komponenten aufweisen (darunter Zahlen und Bezeichnungen für Körperteile). Fasst man die Phraseologismen aus dem angekündigten Themenbereich ins Auge, so können Somatismen (und Kinegramme) als prototypische Vertreter angeführt werden. Für das gesichtete Material kann ein bevorzugtes Heranziehen der Körperteilnomina für metaphorische Prozesse registriert werden.

Bei der Musterung des Materials wird auch ersichtlich, dass die Folgen einer zielgerichteten körperlichen Schädigung (z.B. in Form von Hiebverletzungen) auf das körperliche Befinden vornehmlich durch phraseologische Wortpaare oder komparative Phraseologismen suggeriert wird.

Die Ausrichtung der phraseologischen Nomination auf Menschliches erlaubt das Herausstellen von Evidenzfällen als Widerspiegelungen alltäglicher kollektiver Beobachtungen, Erfahrungen und Bewertungen eines bestimmten normabweichenden Verhaltens oder Handelns. Die Phraseologismen, die sich auf den hier zur Diskussion gestellten Begriff

beziehen, tradieren ein Gemeinschaftswissen über Verhaltensurteile, das nicht auf einzelne Sprachgemeinschaften beschränkt sein muss.

Folgende Ausführungen gehen der Rolle des sprachlichen Bildes bei der Konstituierung eines Wirklichkeitsausschnittes nach und verweisen u.a. exemplarisch auf die Metaphorisierung des Konzepts 'GEWALT'/'AGGRESSION' im Deutschen. Dabei ist nach den produktiven Ausgangsdomänen für die Konzeptualisierung dieses Begriffs zu fragen. Dies aus der Einsicht, dass konzeptuelle Sphären Schlüsse über die in der Sprache verankerten Denkmodelle und Wertvorstellungen erlauben.[9] Die referenzielle Bedeutung der Phraseologismen im konkreten Gebrauch erfolgt unter Zuhilfenahme von abstrakten metaphorischen Konzepten aus konkreten oder bekannten Erfahrungsbereichen. Mit dem hier ins Auge gefassten Konzept werden bestimmte Bilder assoziiert, mit den Bildern wird wiederum ein Kollektivwissen verbunden und aktualisiert.[10] Das onomasiologische Vorgehen als Arbeitsmethode erlaubt das Erfassen eines bildlich fixierten Kollektivwissens über den Umgang mit den Mitmenschen, wobei die Tendenz, abweichendes Verhalten bzw. Handeln in drastischen Bildern darzustellen, auffallend ist.

Für die Metaphorisierung des Konzepts ‚GEWALT'/‚AGGRESSION' lassen sich im Deutschen folgende konzeptuelle Sphären eruieren:

1. ‚GEWALT'/‚AGGRESSION' IST HITZE/FEUER: *sein Mütchen an jdmm. Kühlen; in der Hitze des Gefechts; Feuer und Flamme speien; vor Zorn*

9 Auf die Relevanz des in den jeweiligen Phraseologismen eingegangenen Bildes soll hier nochmals hingewiesen werden. Das jeweilige Bild kann auf Grund einer Hyperbel eine übertriebene Vorstellung von dem Sachverhalt vermitteln, was mit der phraseologischen Bedeutung ausgedrückt wird. Die Analyse dieses phraseologischen Konzeptbereichs vermag bevorzugte Bilder und Metaphern aufzudecken. Es wird vorausgeschickt, dass bestimmte Bereiche wie Allägliches (z.B. Nahrung, Kleidung usw.) darin deutlich hervortreten.

10 Metaphern sind als Resultat von Konzeptualsierungen auffassbar, anhand denen der Mensch seine Umwelt versprachlicht, d.h. sie spielen eine Rolle bei der Versprachlichung der Wirklichkeit. Ihre begriffliche Struktur fußt auf der psychologischen und kulturellen Erfahrung einer Sprachgemeinschaft. Bestimmte Wortschatzbereiche, die als Bildspenderbereiche bevorzugt werden und deren Elemente metaphorisch produktiv sind (z.B. Ungeziefer-, Körperteil-, Natur-, Tier-, Unwettermetaphorik), die mythologische, religiöse oder militärische Metaphorik werden für Phraseologisierungsprozesse herangezogen. Die moderne Forschung hat auf bestimmte thematische Bereiche, die für die Metaphernproduktion besonders empfänglich sind, hingewiesen.

(er-)glühen; jmdn. bis zur Weißglut reizen; einen Feuerbrand in jmds. Seele/Herz werfen/schleudern

2. ‚GEWALT'/‚AGGRESSION' IST DRUCK IN EINEM BEHÄLTER: *jmdm. platzt der Kragen; in die Luft gehen; vor Wut platzen; vor Zorn zerplatzen; vor Zorn/Ärger kochen; jmdm. schwillt die Zornader; seinen Zorn an jmdn. auslassen; seinen Zorn unterdrücken*

3. 'GEWALT'/'AGGRESSION' IST EIN GEGNER/EINE NATURGEWALT: *mit seinem Zorn ringen; seine Wut bezwingen; ein Donnerwetter loslassen*

4. DAS OBJEKT DER 'GEWALT'/'AGGRESSION' IST EIN GEGNER: *jmdm. einen Hieb verpassen/versetzen/geben; jmdm. einen Schlag versetzen; nach allen Seiten Schläge austeilen; jmdm. eins auswischen/verpassen/versetzen; jmdm. einen Tritt geben*

5. DER AGGRESSIVE MENSCH IST EIN TIER: *seinen Ärger im Zaume halten; der Zorn geht mit jmdm. durch; seinen Ärger bezwingen; seinem Ärger freien Lauf lassen; schäumend vor Wut; sich in Wut zu etwas hinreißen lassen; zum Tier herabsinken; sich nicht in der Gewalt haben; jmdn. angiften*

6. ‚GEWALT'/‚AGGRESSION' IST KRANKHEIT/ VERRÜCKTHEIT: *sich tot ärgern; sich das Herz aus dem Leibe ärgern; sich grün /grün und gelb ärgern; sich schwarz ärgern; sich krank ärgern; jmdn. zu Tode kränken; blind vor Wut sein; jmdm. läuft die Galle über; jmdm. kommt die Galle hoch; aus der Haut fahren; vor Wut toben; toben wie ein Besessener; rasend vor Zorn sein; die Kontrolle über sich verlieren; außer sich sein; seiner nicht mehr mächtig sein vor Zorn; vor Zorn durchdrehen; die Wände hoch gehen; seiner Sinne (vor Wut) nicht mehr mächtig sein; wie von Sinnen sein*

7. GEWALT IST NAHRUNGSAUFNAHME oder -ZUBEREITUNG: *den Stock schmecken; jmdm. die Peitsche zu kosten geben; jmdn. zu Brei schlagen; jmdn. zu Sülze machen; jmdn. zu Mus hauen/zerdrücken/zerquetschen.*

Die Belege bezeugen die Vielfalt der mit diesem Inhalt assoziierten Vorstellungen, die in die phraseologischen Einheiten eingegangen sind. Die ermittelten Besonderheiten des phraseologischen Inventarausschnitts sind als Widerspiegelungen alltäglicher Beobachtungen, Erfahrungen und Bewertungen eines bestimmten normabweichenden Verhaltens oder Handelns interpretierbar.

Durch die Analyse der Gliederung des ins Auge gefassten phraseologischen Feldes kann die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten im phraseologischen Wortschatz verdeutlicht werden. Die zahlreichen Fü-

gungen verdeutlichen die unterschiedlichen Einstellungen gegenüber dem angesprochenen Sachverhalt. Die Analyse des Materials deutet darauf hin, dass wichtige Aspekte des Gewaltvollzugs durch Phraseologismen differenziert und anschaulich charakterisieren werden können. Die hier erfassten Phraseologismen thematisieren verschiedene Aspekte des Begriffs ‚Gewalt': die Einwirkung auf den Körper oder die Gesundheit eines anderen Menschen mit oder ohne schädigende Folgen (leichte Ohrfeigen, Stöße, Faustschläge oder Fußtritte bis hin zur schweren Körperverletzung), Freiheitsberaubung, Sachbeschädigung, Grade de Intensität der schädigenden Einflussnahme und absichtlichen körperlichen Verletzung anderer, Modalitäten der Durchführung der negativen, illegalen und zielgerichteten Einwirkung auf Menschen oder Sachen (primär körperliche Schädigungen bzw. Sachbeschädigung, Brandstiftungen). Fallweise erfassen Phraseologismen die Konsequenzen eines solchen Verhaltens (vorübergehende Beeinträchtigung des Wohlbefindens oder des Aussehens), d.h. die Wirkung einer auf Gewalt ausgerichteten Handlung.

Die Analyse der durch die Phraseologie einer Sprache verarbeiteten Konzepte kann die für eine bestimmte Sprachgemeinschaft relevanten Zieldomänen aufdecken. Durch den Rückgriff auf die Erkenntnisse der kognitiven Metapherntheorie können z. B. kulturelle Besonderheiten einiger Zielkonzepte in der Phraseologie verschiedener Sprachen ermittelt werden. Traditionelle Tätigkeiten sowie die im Alltag gebräuchlichen Gegenstände bilden die Motivationsgrundlage zahlreicher Phraseologismen; viele Phraseologismen rekrutieren ihre Bilder aus dem agrarischen Bereich. Die Analyse der bildlichen Grundlage verspricht auch interessante Ergebnisse aus der Perspektive der historischen Phraseologie. Dabei ist die empirische Materialsammlung besonders wichtig, um u.a. die Dynamik in der konzeptuellen Verarbeitung bestimmter Begriffe z.B. aus interlingualer Perspektive verfolgen zu können. Die Beantwortung der Frage, inwiefern das Deutsche bzw. das Rumänische hier eigene Wege gehen, bleibt künftigen Studien vorbehalten.

Die Einordnung der Phraseologismen in paradigmatische Makrostrukturen verdeutlicht nicht nur die phraseologische Synonymik, sondern auch welchen Anteil ausgewählte Lexeme an der phraseologischen Bedeutung aufweisen. Derartige Untersuchungen erschließen den Reichtum des phraseologischen Wortschatzes einer Sprache und weisen darauf hin, welche Begriffe (Inhalte) in einer Sprache wenig oder aber besonders

reich durch phraseologische Ausdrücke versprachlicht werden und wie differenziert der phraseologische Zugriff ausgestaltet ist.

Literatur:

Bárdosi, V./Ettinger, St./Stölting, C. (1992): *Redewendungen Französisch/Deutsch*. Thematisches Wörter- und Übungsbuch. A. Francke Verlag, Tübingen (= UTB für Wissenschaft; Uni-Taschenbücher 1703).

Baldauf, Ch. (1997): *Metapher und Kognition. Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*. P. Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien (= Sprache und Gesellschaft 24, Beiträge zur Sprachwissenschaft).

Burger, H. (1998, ²2003): *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. E. Schmidt, Berlin, Bielefeld, München (= Grundlagen der Germanistik 36).

Burger, H. (2004): *Phraseologie – Kräuter und Rüben? Traditionen und Perspektiven der Forschung*. In: Steyer, K. (Hrsg.): *Wortverbindungen – mehr oder weniger fest*. W. de Gruyter, Berlin, 19-40 (= Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 2003).

Dobrovol'skij, D. (1992): *Phraseologie und sprachliches Weltbild* (Vorarbeiten zum Thesaurus der deutschen Idiomatik). In: Földes, C. (Hrsg.).: *Deutsche Phraseologie in Sprachsystem und Sprachverwendung*. Edition Praesens, Wien, 171-195.

Dobrovol'skij, D. (2004): *Idiome aus kognitiver Sicht*. In: Steyer, K. (Hrsg.): *Wortverbindungen – mehr oder weniger fest*. (= Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache 2003). W. de Gruyter, Berlin, 117-144.

DUDEN (1992): *Redewendungen und sprichwörtliche Redensarten*. Idiomatisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von G. Drosdowski u. W. Scholze-Stubenrecht, Bd. 11, Dudenverlag, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich.

Filatkina, N. (2002): *Zum kulturellen Aspekt der Phraseologie des Letzebuergeschen*. In: Piirainen, E./Piirainen, I. T. (Hrsg.): *Phraseologie in Raum und Zeit*. Akten der 10. Tagung des Westfälischen Arbeitskreises ‚Phraseologie/Parömiologie' (Münster 2001). Schneider Verlag, Hohengehren, 31-56 (= Phraseologie und Parömiologie 10).

Földes, Cs. (1996): *Deutsche Phraseologie kontrastiv. Intra- und interlinguale Zugänge*. J. Groos, Heidelberg (= Deutsch im Kontrast 15).

Földes, Cs./Kühnert, H. (1990): *Hand- und Übungsbuch zur deutschen Phraseologie*. Tankönyvkiadó, Budapest.

Friederich, W. ([2]1976): *Moderne deutsche Idiomatik. Alphabetisches Wörterbuch mit Definitionen und Beispielen*. M. Huber, München.
Griesbach, H./Uhlig, G. (1993): *Mit anderen Worten. Deutsche Idiomatik, Redensarten und Redeweisen*. Iudicium, München.
Häcki-Buhofer, A. (1999): *Psycholinguistik der Phraseologie*. In: *Studia Germanica Universitatis Vesprimiensis* 3/1999, 199-216.
Hessky, R. (1993): *Durch die Blume. Arbeitsbuch zur deutschen Phraseologie für Fortgeschrittene*. Tankönyvkiado, Budapest.
Hessky, R./Ettinger, St. (1997): *Deutsche Redewendungen. Ein Wörter- und Übungsbuch für Fortgeschrittene*. G. Narr, Tübingen (= narr Studienbücher).
Klimaszewska, Z. (1991): *Die Phraseologie auf kulturhistorischem Hintergrund am Beispiel des Deutschen, Niederländischen und Polnischen*. In: Iwasaki, E./Shichiji, Y. (Hrsg.): *Begegnungen mit dem „Fremden": Grenzen – Traditionen – Vergleiche*. Akten des VIII. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft 27.08.-1.09. 1990 Tokyo. Bd. 4, Sektion 4 (Kontrastive Syntax), 5 (Kontrastive Semantik, Lexikologie, Lexikografie), 6 (Kontrastive Pragmatik). iudicium, München, 362-369.
Schemann, H. (1992): *Synonymwörterbuch der deutschen Redensarten. Über 15000 Redewendungen, systematisch nach Feldern geordnet mit alphabetischem Register*. (Unter Mitarb. von R. Birkenhauer). E. Klett Verlag für Wissen und Bildung, Stuttgart, Dresden.
Schulz, D. /Griesbach, H: ([5]2004): *1000 deutsche Redensarten. Mit Erklärungen und Anwendungsbeispielen*. Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, Leipzig, Berlin, München, Wien, Zürich, New York.
Wotjak, B./Richter, M: ([3]1994): *‚Sage und schreibe' – Deutsche Phraseologismen in Theorie und Praxis*. Langenscheidt Verlag Enzyklopädie, Leipzig, Berlin, München, Wien, Zürich, New York.
Piirainen, E. (1997): „Da kann man nur die Hände in den Schoß legen". Zur Problematik der falschen Freunde in niederländischen und deutschen Phraseologismen. In: Barz, I./Schröder, M. (Hrsg.): *Nominationsforschung im Deutschen*. Festschrift für W. Fleischer zum 75. Geburtstag. P. Lang, Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien, 201-211.

Ioan Lăzărescu, Diana Ioniţă,
Marianne Koch, Hermine Fierbinţeanu
(Bukarest)

„BiLa" ist keine Supermarktkette.[1] *Bilinguales Lernen im heutigen Europa. Europäische Projekte zur Förderung der Zwei- (und Mehr)sprachigkeit an der Universität Bukarest*

Abstract: *Four international research projects are going to be presented in this paper. Their common topic is bi- and multilingualism, as well as the relation between the mother tongue, the second language and one or more foreign languages. Three of the four projects act on the assumption that very many people are bi- or multilingual, which should obviously be considered as a benefit for them on the globalized labour market.*
Keywords: *bi- and multilingualism, mother tongue, second language, globalised labour market.*

0. Vorbemerkungen

Statistiken haben ergeben, dass bereits mehr als die Hälfte der Kinder Europas in einem zwei- oder mehrsprachigen Milieu aufwächst: Kinder aus Familien mit Migrationshintergrund, Kinder in Grenzregionen, Kinder, deren Familien zu historisch-ethnischen Minderheiten gehören, Kinder aus binationalen Ehen und Kinder mobiler Eltern, die sich eine Zeitlang – mag sie kürzer oder länger ausfallen – zum Arbeiten im Ausland aufhalten.

Weil nationale Bildungssysteme und Einrichtungen, die die Sprachförderung als Ziel haben, nur wenig Wert auf Zwei- oder Mehrsprachigkeit legen, wird in den letzten Jahren versucht, dieses gesellschaftliche und pädagogische Manko durch international angelegte Kooperationsprojekte auszugleichen.

1 Anspielung auf die Supermarktkette Billa (Eigenschreibweise BILLA), einen österreichischen Lebensmittelhändler, der zur Rewe Group Austria gehört. Die Zentrale befindet sich in Wiener Neudorf in Niederösterreich. Der Firmenname ist eingängig und akronymisch aus "Billiger Laden" gebildet.

Vier solcher Projekte, in denen einige Hochschullehrkräfte der Fremdsprachenfakultät der Universität Bukarest eingespannt sind und welche die Zwei- und Mehrsprachigkeit zum Forschungsthema haben, sollen im Folgenden vorgestellt werden:

1. ein Leonardo-da-Vinci-Projekt: *BiLa Train in Practice*[2],
2. ein Grundtvig-Projekt: *BiLa Learn*[3],
3. ein LLP (Lifelong Learning Project): *Kids2Talk*[4],
4. ein CNCSIS-IDEI-Projekt: „*Cercetare exploratorie*“[5].

1. Im Rahmen des LEONARDO-DA-VINCI-Projektes ***BiLa-Train in practice*** wurden zweisprachige Programme der beruflichen Erstausbildung in den Bereichen Recht (*Kanzleifachangestellte*), Versicherungswesen (*Versicherungskauffrau/-mann*) und Mechatronik (*Autobau*) entwickelt, erprobt und evaluiert. Es handelt sich dabei um so genanntes *vocational oriented language learning*.

Zielgruppe des Projektes sind Jugendliche mit zweisprachigem Hintergrund, besonders Migrantinnen und Migranten, sowie Personen in zweisprachigen Grenzregionen oder Bürgerinnen und Bürger, die zu historisch-ethnischen Minderheiten gehören und zweisprachig aufwachsen. Die für die Ausbildung zweisprachiger Jugendlicher erstellten Curricula, Module, Prüfungs- und Evaluierungsmaterialien sollen zu einem zertifizierten Abschluss führen.

Dieses Leonardo-da-Vinci-Projekt baut auf ein abgeschlossenes Referenzprojekt *BiLa-Train Analysis*, das zum ersten Mal in Europa vorhandene Modelle zweisprachiger beruflicher Erstausbildung untersuchte und bewertete. Aufgrund einer umfangreichen Befragung von über tausend Betrieben, Experten und Jugendlichen in der beruflichen Erstausbildung wurden eindeutig der Bedarf und die Notwendigkeit solcher Aus-

2 "BiLa-Train in practice" – Pilotprojekt 146 474: Bila-Train in der innerbetrieblichen Anwendung – Entwicklung, Erprobung und Zertifizierung zweisprachiger beruflicher Erstausbildungsprogramme in Europa.

3 "BiLa-Learn" – Socrates Programme – Grundtvig Project 230002 – CP-1-2006-1- DE-GRUNDTVIG – G1PP – Innovative Methoden des synchronen bilingualen Spracherwerbs in der Erwachsenenbildung in Europa.

4 "Kids2Talk" – Werkzeugkoffer Mehrsprachigkeit für Kleinkinder. Projekt Nr.: 135191-2007-DE-KA2-KA2MP.

5 Proiect CNCSIS – PN-II-ID-PCE-2008-2 – IDEI – Cercetare exploratorie, grant 870.

bildungsmodelle festgestellt. Die Bedarfsanalyse ergab folgende Ergebnisse:

- 77% der Befragten bewerten Zweisprachigkeit im Beruf als wichtig;
- 60,6% gehen davon aus, sich in einem bilingualen arbeitenden Betrieb mehr zu engagieren;
- 80,6% der befragten Auszubildenden finden einen bilingualen Betrieb als Ausbildungsstätte sehr attraktiv.

Wirklich und effizient funktionierende zweisprachige Ausbildungsprogramme liegen jedoch nur sehr selten vor, bzw. beruhen auf dem zufälligen Engagement von Ausbildern oder Betrieben. Berufliche Ausbildung geschieht in der Regel in der jeweiligen Landessprache. Allenfalls werden in Berufsschulen noch Englisch oder Französisch vermittelt. Andere, bereits vorhandene Sprachen werden nicht gefördert und als ausbauende Kompetenz und Mehrwert in der Ausbildung nicht genutzt, obwohl sich 84% der Befragten für den Ausbau zwei- oder mehrsprachiger Programme zur beruflichen Bildung aussprechen. Nach neuesten Zahlen zum Sprachgebrauch in Europa geben 28 Prozent der Europäerinnen und Europäer an, neben ihrer Muttersprache noch zwei weitere Sprachen zu sprechen.

Zweisprachige Programme der beruflichen Erstausbildung in Europa sind eher Zufallsprodukte. Eine Forderung des 2005 abgeschlossenen *BiLa*-Projektes war daher, für ausgewählte Berufsfelder gezielt bilinguale Ausbildungsprogramme zu entwickeln und zu erproben, um die Ergebnisse und Lehrmethoden mittelfristig auch für andere Berufsprofile verfügbar zu machen.

Erstmals wurden nun mit *Bila-Train in practice* für drei Sektoren der Arbeitswelt Curricula und Ausbildungsprogramme entwickelt und erprobt, die auf den bestehenden muttersprachlichen Ausbildungsprogrammen aufbauen.

Ergebnisse und Produkte von *Bila-Train in practice* sind curriculare Lernmodule für die zweisprachige berufliche Erstausbildung in Deutsch/Griechisch für den Anwaltsbereich (*Kanzleifachangestellte bei Anwälten und Notaren*), in Deutsch/Türkisch für das Versicherungswesen (*Versicherungskaufleute*) und in Deutsch/Rumänisch sowie in Deutsch/Italienisch für den Automobilbereich (*Mechatronik*, d.h. *Automechanik und Autoelektrik*). Alle Modelle wurden den zuständigen Kammern zur Zertifizierung vorgelegt.

1.1. Die Module für Kanzleifachangestellte

Die Ausbildungsmodule für Kanzleifachangestellte liegen in deutscher und griechischer Sprache vor. Sie ergänzen in Deutschland und Österreich die vorhandenen Ausbildungsgänge für Rechtsanwalts- oder Notariatsfachangestellte und in Griechenland die Ausbildung für Kanzleifachangestellte, Gerichtsdiener oder Notariatsfachkräfte.

Die vorliegenden 25 Ausbildungsmodule umfassen Fachbereiche, die für den griechisch-deutschen Rechtsverkehr von besonderer Bedeutung sind. Die 25 Module zu Fachthemen des Rechts sind als sprachliche, fachliche und vergleichende Ergänzung zu den Regel-Curricula der beruflichen Erstausbildung in den Projektländern gedacht.

In Ergänzung zu den 25 Ausbildungsmodulen gibt es Unterlagen für Ausbilder, ein Heft mit juristischem Fachvokabular in beiden Sprachen, ein Heft mit Übungen sowie Einstufungstests zur Ermittlung der Sprachkompetenz in Deutsch und Griechisch.

1.2. Die Module für Versicherungskaufleute

Die Ausbildungsmodule für Versicherungskaufleute liegen in deutscher und türkischer Sprache vor. Sie ergänzen in Österreich, Deutschland und in der Türkei die vorhandenen Ausbildungsgänge für Versicherungsfachangestellte und Versicherungskaufleute.

Die 15 im Rahmen dieses Projekts erstellten Ausbildungsmodule umfassen Fachbereiche, die für Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter von Versicherungsunternehmen und -firmen in Österreich, Deutschland und in der Türkei besonders wichtig sind. Die Module zu Fachthemen des Versicherungswesens sind als sprachliche, fachliche und vergleichende Ergänzung zu den bestehenden Curricula der beruflichen Erstausbildung in den drei Projektländern gedacht. Sie beziehen sich auf Themenbereiche des Versicherungswesens und auf Produktangebote, die bei der Arbeit mit Kunden in allen drei Ländern von besonderer Bedeutung sind. Erprobt wurden die Ausbildungsmodule in der Türkei, in Österreich und in Deutschland in der beruflichen Erstausbildung.

In Ergänzung zu den 15 Ausbildungsmodulen gibt es auch hier Unterlagen für Ausbilder, ein Heft mit Übungen sowie Einstufungstests zur Ermittlung der Sprachkompetenz in Deutsch und Türkisch. Fachvokabular findet sich jeweils bei jedem Modul im Anhang.

1.3. Die Module zum Thema Mechatronik

Die Ausbildungsmodule für Mechatronik liegen in den Sprachkombinationen deutsch-italienisch und deutsch-rumänisch vor. Sie ergänzen in Rumänien, Italien, Deutschland und Österreich die vorhandenen Ausbildungsgänge für Mechatronikerinnen und Mechatroniker sowie für Automechanikerinnen und Automechaniker.

Die vorliegenden 15 Ausbildungsmodule umfassen Fachbereiche, die für Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Automobilbranche in Deutschland, Italien und Rumänien besonders wichtig sind. Auch diese 15 Module zu den wichtigsten Fachthemen der Mechatronik sind als sprachliche, fachliche und vergleichende Ergänzung zu den Regel-Curricula der beruflichen Erstausbildung in den drei Ländern gedacht. Sie beziehen sich auf Themenbereiche der Mechatronik, im Besonderen auf Bereiche der Fahrzeugelektronik, der Messtechnik, des Verhaltens im Gefahrenfall, des Umweltschutzes und des Arbeitsmanagements, die für alle drei Länder besonders wichtig und für die internationale Zusammenarbeit und Mobilität von Arbeiternehmern von höchster Bedeutung sind. Von besonderem didaktischem und praktischem Wert sind diejenigen Module, die der innerbetrieblichen Kommunikation und der Förderung der schriftlichen und mündlichen Kommunikation im Betrieb gewidmet sind.

Die Ausbildungsmodule wurden in Rumänien[6], Deutschland und Norditalien in der beruflichen Erstausbildung erprobt.

In Ergänzung zu den 15 Ausbildungsmodulen gibt es Unterlagen für Ausbilder, ein Heft mit Übungen sowie Einstufungstests zur Ermittlung der Sprachkompetenz in Deutsch, Rumänisch und Italienisch. Fachvokabular und zusätzliche Texte zu Rahmenthemen finden sich jeweils bei jedem Modul im Anhang.

Begleitend zu ***BiLa-Train in practice*** wurden Ausbilder, Betriebsinhaber, zweisprachige Jugendliche in der beruflichen Erstausbildung und Experten aus dem Bereich der beruflichen Bildung befragt. Die Möglichkeit, bestehende Ausbildungsgänge durch zweisprachige Elemente und Module zu begleiten, wurde positiv bewertet. Gerade für Jugendliche mit Migrationshintergrund oder Jugendliche in zweisprachigen (Grenz)Regionen eröffnen sich damit neue Chancen für eine weiterführende Qualifikation und spätere berufliche Mobilität.

6 in der Siemens-Niederlassung SIMEA in Sibiu/Hermannstadt.

Eine Herausforderung stellen dabei die besonderen Anforderungen an die Ausbilder dar. Ideal ist, wenn Ausbilder selbst zweisprachig sind. Die Zweisprachigkeit muss im Alltag, im Betrieb, direkt am Arbeitsplatz gepflegt werden, um effektiv zu sein.

Viele Ausbilder mit zweisprachigem Hintergrund wünschen sich jedoch, sich selbst zunächst sprachlich und sprach-didaktisch weiterbilden zu können, bevor sie mit zweisprachigen Ausbildungsprogrammen in ihren Betrieben starten. Aus diesem Grund haben die rumänischen Projektpartner die von ihnen erstellten Unterrichtsmaterialien mit ausführlichen methodisch-didaktischen Anleitungen zur Unterrichts- und Übungsgestaltung versehen.

Die Vermittlung der sprachlichen Kompetenz nutzt die so genannte Immersionsmethode und das aufgabenorientierte Lernen. Bei der Immersionsmethode verbleiben die Auszubildenden während einer Lerneinheit in einer Sprache. Nach Abschluss der Einheit folgen dieselben Inhalte in der anderen Sprache. Der Wechsel zwischen den Sprachen erfolgt in Abhängigkeit von Ausbildungsinhalten in einem Rhythmus von fünf bis zehn Minuten. Somit wird das Fachvokabular parallel in beiden Sprachen aufgefrischt, geübt und gefestigt.

Die Ergebnisse von *Bila-Train in practice* sind selbstverständlich auf andere Sektoren und Sprachenkombinationen übertragbar, und das ist gewiss der Mehrwert des Projektes. Zweisprachige Angebote der beruflichen Erstausbildung tragen zudem zu einer Erleichterung des Zugangs zur beruflichen Bildung für benachteiligte Gruppen – besonders Migranten oder Menschen aus Randregionen – bei.

Die bei Jugendlichen mit Migrationshintergrund prinzipiell vorhandene Sprachkompetenz soll nun als positives Kompetenzmerkmal und nicht als Nachteil bewertet werden.

Zweisprachige Ausbildungen tragen zu einem Europa des Wissens bei und steigern die Wettbewerbsfähigkeit sowie die Einsetzbarkeit der so ausgebildeten Arbeitnehmer.

2. Das GRUNDTVIG-Projekt ***Bila-Learn*** stellt Erwachsenen zweisprachige Module zur zeitgleichen Verbesserung der sprachlichen Kompetenz in zwei Sprachen zur Verfügung.

Während der Vorbereitungsphase wurden rund 500 zweisprachige erwachsene Lernende interviewt. 70 Prozent wünschten sich entsprechende Kurse. Die Hälfte wünschte sich Kurse in klassischer (herkömmlicher) Lernumgebung in einem Klassenzimmer. Dies gilt vor allem für

Lernende, die älter als 45 Jahre sind. Für jüngere erwachsene Lernende erprobte *Bila-Learn* Module, die über das Mobiltelefon genutzt werden können sowie eine Selbst-Lern-CD-ROM für den Computer.

Für *Bila-Learn* entstanden im Rahmen des Projektes folgende Produkte:

- zweisprachige Unterrichtsmaterialien für „klassischen" (herkömmlichen) Unterricht im Klassenzimmer (Arbeitshefte mit Texten und Übungsaufgaben)
- Module für das zweisprachige Training mit dem Mobiltelefon (Wortschatzarbeit, grammatische Strukturen, Satzbausteine)
- eine Selbst-Lern-CD-Rom für zweisprachige Lernende (komplexe Übungsaufgaben zu Wortschatz, Grammatik, Hör- und Leseverstehen, zur Förderung der Schreibkompetenz usw.)

2.1. Die Klassenzimmermodule beinhalten Lesetexte, verschiedene Unterrichtsmaterialien, Übungen, thematisch geordnete Wortlisten und als Zusatzlektüre gedachte Texte. Bibliografische Listen und Anleitungen für Ausbilder ergänzen die reiche Palette des didaktischen Angebots.

2.2. Die Mobilfunkmodule

Über 80 Prozent aller Europäerinnen und Europäer besitzen ein Mobiltelefon. Neben der Nutzung zum Telefonieren und SMS-Schreiben planen viele Menschen mit dem Mobiltelefon auch ihre Termine und verwalten ihre persönlichen Kontakte und Adressen. Immer mehr Telefone dienen zudem als MP3-Player, als Radioempfänger und als digitale Kamera.

Der technische Fortschritt hat aus Mobiltelefonen multifunktionale Empfangsgeräte für eine Vielzahl von Serviceleistungen gemacht.

BiLa-Learn testete kleine Softwareprogramme zum Vokabellernen, zu Grammatikübungen und Satzbauspielen: alles zweisprachig auf Mobiltelefonen!

2.3. Die Selbst-Lern-CD-ROM

Alle Selbst-Lern-Module sind bilingual konzipiert und als Begleitmaterial für kommunikative Unterrichtsprosse gedacht.

Vier Hauptthemen wurden in den jeweiligen Sprachenpaaren behandelt:

2.3.1. Modul: Kulturelles Erbe – Deutsch-Rumänisch

In diesem Modul werden wichtige Aspekte zum Thema „Kulturerbe“ behandelt: *Brauchtum, Fest- und Feiertage, Religion, Kunst, Küche*. Der zu Themen wie *Essen und Trinken, Musik, Museumsbesuch, Feiern* u.Ä. gehörige Wortschatz und die typischen Strukturen werden erläutert, geübt und gefestigt. Der Hörtext soll auf das dialogische freie Sprechen vorbereiten.

2.3.2. Modul: Öffentliches Gesundheitswesen – Griechisch-Türkisch

Aspekte zum Thema „Gesundheitswesen“ werden in diesem Modul behandelt wie zum Beispiel *Menschlicher Körper, Gesundheit und Krankheit, Arzneimittel, medizinische Berufe, gesunde Ernährung*. Erläutert, geübt und gefestigt werden der zu Themen wie *Schmerzen, Krankheiten, Medikamente, Impfungen und Versicherungen, Arztbesuch, gesunder Lebensstil* u.Ä. gehörige Wortschatz und die typischen Strukturen. Auch in diesem Modul soll der Hörtext auf das dialogische freie Sprechen vorbereiten.

2.3.3. Modul: Öffentliche Verwaltung – Griechisch-Rumänisch

Folgende Aspekte werden in diesem Modul behandelt: *Dokumente, Zertifikate, Formularistik, Behörden, Büroaktivitäten*. Der zu Themen wie *Büroarbeit, Beamte, Behörden, Bankwesen, Arbeitsplatz, öffentlicher Briefverkehr, Erstellung des europäischen Lebenslaufs* u.Ä. gehörige Wortschatz und die typischen Strukturen werden anhand von Übungsaufgaben unterschiedlichen Typs erläutert, geübt und gefestigt.

2.3.4. Modul: Mobilität – Deutsch-Türkisch

Dieses Modul dreht sich um die folgende Thematik: *Länder und Völker, Verkehrsmittel, Migration, Arbeitsplatz*. Der zu Themen wie *Stadt und Land, Fahren und Fliegen, Aufenthaltsberechtigung, Visaangelegenheiten, Personalien, Arbeitsplatzbeschreibung, Bewerbung* u.Ä. gehörige Wortschatz und die typischen Strukturen werden erläutert, geübt und gefestigt. Auch in diesem Modul gibt es einen Hörtext, der die Lernenden auf das dialogische freie Sprechen vorbereiten soll.

Sämtliche Projektprodukte (Klassenhefte, CD-ROM, Benutzungsanleitungen usw.) sind in benutzerfreundlichen, originell gestalteten „Kofferchen“ mit einem stilvollen Design verpackt.

3. Das europäische *Projekt zum lebenslangen Lernen* (LLP) ist bei der Europäischen Kommission unter dem suggestiven Titel ***„Kids2Talk“*** eingetragen. Aufgrund der wie ein Zahlenrätsel gestalteten Schreibweise lässt der Titel eine doppelte Lesart zu: „Kinder *zum* Sprechen bringen" – wegen der Ziffer 2, die mit der englischen Präposition "to" (zu) gleichlautend ist – oder eben „Kinder sprechen *zwei* Sprachen".

Die Projektpartner (Bildungs- und Erziehungseinrichtungen aus Deutschland, Österreich, Rumänien und Griechenland) erstellten eigens auf Zwei- und Mehrsprachigkeit hin abzielende „Sprach-Spiele" für Kinder im vorschulischen Alter.

Da herkömmliche Einrichtungen eigentlich gar keinen oder eben nur viel zu wenig Wert auf Mehrsprachigkeit legen, nimmt sich das Projekt vor, dieses sozio-pädagogische Problem zu lösen, indem durch didaktisch-ludische Methoden die Zweisprachigkeit der Kinder gefördert werden soll. Denn meistens besteht bei Sprechern ein großes Gefälle zwischen den Kompetenzen in den zwei Sprachen: die Muttersprache kann bei Menschen mit Migrationshintergrund oft zum Familekt oder zur „Küchensprache" verkümmern, wobei in Kindergärten, Schulen und am Arbeitsplatz lediglich die Sprache der Mehrheitsbevölkerung bzw. die offizielle Landesprache (Amtssprache) Verwendung findet. In solchen Milieus aufwachsende Kinder switchen oft zwischen den Sprachen und entwickeln gruppenspezifische Mischkodes, die sich aus soziolinguistischer und sprachpragmatischer Perspektive sehr ergiebig und facettenreich erforschen lassen.

Im Rahmen dieses Projektes wurde ein „spielerischer Werkzeugkoffer" entworfen. Dieser soll dem Unterricht in der frühkindlichen Erziehung im Vor- und Grundschulalter dienen. Die Projektsprachen sind Deutsch, Griechisch, Türkisch und Rumänisch. Die dabei angewendeten Sprachunterrichtsmethoden können jedoch durch Extrapolation auch auf andere Sprachen übertragen werden, um den frühen Erwerb sprachlicher Kompetenz und die Fähigkeit zur mehrsprachigen Kommunikation zu fördern.

Somit soll bei Kindern möglichst früh das Verständnis für fremde Kulturen entwickelt werden, um zum Abbau von Fremdenfeindlichkeit beizutragen.

Die Spielelemente wurden mehrsprachig gestaltet und dem sprachlichen Bedarf angepasst. Die Spiele selbst wurden länderweise entworfen. Es hat einen regen Austausch und ein gegenseitiges Beratschlagen zwischen den Projektmitgliedern gegeben, zu denen ErzieherInnen, Grundschul- und HochschullehrerInnen, SprachwissenschaftlerInnen, Sozialpädagogen, Fachkräfte aus dem Bildungs- und Kulturbereich, aus der Spielzeugbranche, aus dem Bibliothekswesen u.a. zählen.

Während der in Stuttgart, Salzburg, Katerini und Hermannstadt abgehaltenen Workshops wurden alle Spiele besprochen und ihre theoretisch-methodologische Fundierung festgelegt.

Eines der Spiele, das so genannte **Sprache-Essen-Spiel**, dreht sich um typische Gerichte aus ganz Europa. Dabei werden Kindern Rezepte in Geschichtsform in verschiedenen Sprachen vorgelesen. Aus dem Sprachfluss müssen sie einzelne Zutaten, die als Holzspielzeug in der Kreismitte bereit liegen, heraushören, erkennen und „schnappen". Wer die meisten Zutaten sammelt, gewinnt. Die „mehrsprachige Komponente" des Spiels: nach einer erfolgreich erkannten Zutat wechselt die Sprache.

Beim **Buchstabensalat** bekommen die Kinder laminierte Karten mit abgebildeten Gemüse- und Obstarten und hören auf Band deren entsprechende zwei- oder mehrsprachige Bezeichnungen. Die Kinder sollen nachsprechen und diese Vokabeln lernen. Die Varietätenlinguistik kommt dabei auch zur Geltung: die Kinder lernen (oder frischen ihre Kenntnisse auf), dass die Tomaten in Österreich Paradeiser heißen, die Kartoffeln Erdäpfel, der Blumenkohl Karfiol, die Aubergine Melanzani usw.

Das **Märchenspiel** stellt je ein Märchen aus dem deutschsprachigen, griechischen, türkischen und rumänischen Kulturraum vor. Die Erzieherin erzählt das Märchen, und die Kinder stellen die Geschehnisse pantomimisch dar. Durch die Verkleidung als die in den Märchen vorkommenden Gestalten werden die Kinder anhand von Schlüsselwörtern zum Mitmachen und Nachsprechen bzw. Nacherzählen angeregt.

Durch das **Bewohner-Europas-Spiel** lernen die Kinder Ländernamen, Flaggen, Hauptstädte, Sehenswürdigkeiten und die Bezeichnung der Bewohner und Bewohnerinnen der zur Europäischen Union gehörenden Staaten kennen.

Selbst ein **Computer-Pausenspiel** wurde ausgedacht, das durch moderne Medien Kenntnisse über Europa spielerisch und altersgerecht vermitteln soll. Video- und Audiodateien machen das Spiel noch spannender.

Die mit Einstecktaschen für auswechselbare Karten vorgesehenen Würfel fürs **Würfelspiel** sind aus buntem, abwaschbarem, pflegeleichtem, kindergerechtem Schaumstoff hergestellt. Drei Kartensets ermöglichen mehrere Spielvarianten für verschiedene Altersstufen. Die Kinder werden zum Bilden von Sätzen und Ausdenken von Geschichten, sowohl in ihrer Mutter- als auch in der jeweiligen Zweitsprache angeregt.

Die Spiele wurden in allen vier Projektländern erprobt. Kinderbeiräte aus allen Projektländern mussten ihre Eindrücke und Meinungen zum Ausdruck bringen. Die langjährige Erfahrung von Kindergärtnerinnen ***war selbstverständlich gef***agt.

„Andere Länder, andere Sitten", mehrere Kulturen, verschiedene Ansichten, das Andere nicht als Fremdes auffassen, das sollen die Kinder spielend einsehen und begreifen.

Die Kinder, die einen vorhandenen mehrsprachigen Hintergrund haben, sollen durch *Kids2Talk* ihre mehrsprachige Erfahrung nicht negativ erleben, sondern als eine Sprachkompetenz, die gefördert wird. Jede Sprache, die man beherrscht, soll als eine Bereicherung, als ein Gewinn und nicht als ein Hindernis in der Kommunikation und im Zusammenleben betrachtet werden.

Das Projekt möge ErzieherInnen ein pädagogisches Hilfsmittel bieten, wodurch vorhandene Defizite zur Förderung der Mehrsprachigkeit kompensiert werden. Auf diese Weise sollen Barrieren gegenüber fremden Sprachen und Kulturen schon im Vorschulalter abgebaut werden.

4. Im Rahmen des CNCSIS-IDEI-Projektes werden Testformate entwickelt, die den Sprachniveaus[7] des *Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmens* entsprechen.

Maßgeschneidert sind die zu entwickelnden Tests nach den Prüfungsformaten der renommiertesten europäischen Sprachschulen und Spracheninstitute sowie universitären Einrichtungen und nach den TELC-Prüfungen[8], die vor allem mobilen Arbeitnehmern zur Verfügung stehen, gleichwohl aber auch all denjenigen Menschen, für die der Nachweis von Sprachkenntnissen offizielle Zugangsvoraussetzung oder berufliche Notwendigkeit ist. In konsequenter Übereinstimmung mit dem Referenzrahmen des Europarates haben sich die TELC-Prüfungen innerhalb von nur wenigen Jahren in über zwanzig europäischen Ländern verbreitet – und das völlig zu Recht.

---

7 Elementare Sprachverwendung: A1 und A2; Selbstständige Sprachverwendung: B1 und B2; Kompetente Sprachverwendung: C1 und C2.

8 Abkürzung der englischen Bezeichnung "The European Language Certificates", die zurzeit in neun Sprachen angeboten werden: Englisch, Französisch, Deutsch, Spanisch, Portugiesisch, Italienisch, Russisch, Tschechisch, Türkisch. Europäisch anerkannte Prüfungsformate gibt es mittlerweile auch für Niederländisch und Letzeburgisch.

Das aus Hochschullehrkräften für die Sprachen Englisch-Französisch-Deutsch bestehende Team genoss 2009 einen Erfahrungsaustausch mit Kolleginnen und Kollegen von den Universitäten Nantes in Frankreich und Bergamo in Italien. Ausschlaggebend war, dass der Erfahrungsaustausch mit solchen Einrichtungen erfolgt, die die betreffenden Sprachprüfungen nicht in der jeweiligen Landesprache abnehmen: für Deutsch also nicht Deutschland oder Österreich, sondern Italien, für Englisch nicht Großbritannien oder Irland, sondern Frankreich, wo eben die sprachlichen Voraussetzungen denen in Rumänien sehr ähnlich sind: In diesen Ländern haben nämlich die Prüflinge jeweils romanische Sprachen zur Muttersprache.

Erstellt wurden bis dato die Sprachtests für Englisch, Französisch und Deutsch für die Niveaus der elementaren Sprachverwendung A1 und A2. Die Tests evaluieren alle Fertigkeiten, sowohl die rezeptiven (*Leseverstehen, Hörverstehen*), als auch die produktiven (*Schreiben, Sprechen*). Anhand von eindeutig zu bewertenden Multiple-Choice-, Richtig-Falsch- und Zuordnungsübungen können das globale, das selektive und das detaillierte Verstehen der Hör- und Lesetexte evaluiert werden. Den Kandidatinnen und Kandidaten wird jedoch auch die Möglichkeit zum kreativen freien Sprechen und Schreiben gegeben.

5. Fazit und Ausblick

Die hier vorgestellten von Hochschullehrkräften der Fremdsprachenfakultät der Universität Bukarest getragenen Projekte haben einen gemeinsamen Nenner: Alle bauen auf den neuesten Theorien zur Fremd- und Zweitsprachendidaktik, zum Bilinguismus und zur Mehrsprachigkeit auf und fokussieren auf die Multi- und Plurikulturalität.

Das Erlernen von (mehreren) Fremdsprachen, das Beherrschen von mindestens einer weiteren Sprache neben der eigenen Muttersprache, auch wenn es sich dabei um eine „weniger verbreitete und weniger unterrichtete Sprache" (LWULT[9]) handelt, das Verstehen der jeweils anderen Sprache in geopolitisch wichtigen Grenzregionen oder in Gebieten mit verschiedenen ethnischen Bevölkerungsgruppen, wie es zum Beispiel solche sind, wo von alters her angesiedelte Minderheiten mit der Landes-

9 Akronymische Bezeichnung für "Less widely used and less taught languages".

mehrheitsbevölkerung zusammenleben[10] oder Bürgerinnen und Bürger mit Migrationshintergrund in Ballungs- und Industriezentren Mittel- und Westeuropas, das alles gehört zu den Forderungen der Europäischen Kommission und des Europarates.

Daher haben sich die Projektträger die Schaffung und Verbreitung motivierender, innovativer, leicht zugänglicher, die sprachliche Vielfalt Europas berücksichtigender, am Gemeinsamen Europäischen Referenzrahmen für Sprachen orientierter Sprachlernmaterialien und damit die Verbesserung des interkulturellen Dialogs in Europa und dessen Stärkung im globalen Wettbewerb zum Ziel gesetzt.

Die zur Zielgruppe gehörenden Nutznießer sämtlicher Projektprodukte sollen damit auch befähigt werden, die gegebenen Möglichkeiten der europäischen Kommunikation sowie des Arbeitens und Studierens in den EU-Mitgliedsländern wahrzunehmen. Auch das möglichst frühe Verständnis für fremde Kulturen soll dabei entwickelt werden, um zum Abbau von Fremdenfeindlichkeit beizutragen.

10 beispielsweise die Regionen Siebenbürgen/Transsilvanien oder das Banat in Rumänien.

Didaktik

Ilona Feld-Knapp
(Budapest)

Lach-Geschichten im DaF-Unterricht

Abstract: *When teaching „German as a foreign language", one has to be particularly aware of how to use humorous literary texts. These kinds of texts offer a wide area of possibilities to realise various teaching and learning targets and to organise communication-oriented instruction. The process of understanding literary texts, especially humorous texts, does not take place automatically. The learners´ awareness of humorous effects in literary texts has to be increased. To strengthen their competence in analysing humorous aspects, systematic and thorough training is necessary.*
Kezwords: *German, foreign language, humorous texts, communication-oriented*

1. Vorüberlegungen

Verstehen bedeutet für Fremdsprachenlernende in authentischen Situationen, bei jeder Art der Kommunikation in den Zielländern oder beim Umgang mit Texten eine große Herausforderung. Bei jeder Begegnung mit authentischen Texten außerhalb der Unterrichtssituation befindet sich nämlich der Fremdsprachenverwender (und immer auch -lerner) in der Situation, verstehen zu müssen, obwohl er nichts versteht. Die fremde Sprache, sei sie gelesen oder gehört oder gehört-gesehen, kommt auf ihn zu, und er muss sich verstehend behaupten. Dieses Verstehen-zum-Überleben ist dem Schwimmen im tiefen Wasser vergleichbar, wo es darauf ankommt, den Kopf über Wasser zu halten und Land zu gewinnen. Durch Erkennen von Gleichem und Ähnlichem, durch assoziierendes Schlussfolgern von dem, was man nicht kennt, durch das Aktivieren von sprachlichem und außersprachlichem Wissen verfolgt man eine Strategie, der sich jeder Nicht-Angehörige der Sprachgemeinschaft mehr oder minder umfangreich bedienen muss, wenn er verstehen will (Edelhoff, 1985).

Wie bekannt ist Deutsch eine plurizentrische Sprache und verfügt über mehrere Zentren und über mehrere Standardvarianten(=nationale Varietäten). Die deutsche Sprache unterscheidet mindestens drei gleichwertige Varietäten: deutsche Standardsprache, Schweizer Hochdeutsch, österreichische Standardsprache (vgl. de Cillia, 2006). Das Kennenlernen, nicht zu sprechen das Verstehen dieser sprachlichen Vielfalt ist an und für sich schon eine Herausforderung, aber nicht nur für die Lernenden, sondern auch für Lehrende.

Der Reichtum der deutschen Sprache kann aber auch als Vorteil genutzt werden. Durch die Veranschaulichung der Varietätenvielfalt wird das Interesse der Lernenden beim Umgang mit Texten auf die Sprachrezeption und Sprachproduktion selbst gelenkt- und nicht durch die Fixierung auf eine allein gültige Regel und die Angst vor dem Fehler abgelenkt (vgl. Hornung 2002). Dazu dienen vor allem Texte verschiedener Art der Gegenwartsliteratur aus verschiedenen deutschsprachigen Ländern. Unter diesen nehmen humorvolle literarische Texte eine besondere Rolle ein. Über die Funktion der Veranschaulichung hinaus nimmt die Integration von verschiedenen Varianten der Sprache im Unterricht noch eine weitere wichtige Funktion ein; sie trägt zur Motivation bei. Das Kennenlernen von Varietäten wirkt besonders motivierend, wenn Lernende mit dem Unterrichtsmaterial ihre eigenen Erfahrungen verbinden können. „Das habe ich schon gehört, das kommt mir bekannt vor", es kann zum Aufbau von Normtoleranz, zum kritischen Umgang mit der Norm auch in der Muttersprache, mit sprachlichen Stereotypen beitragen. Die Wahrnehmung von verschiedenen Varietäten des Deutschen im Unterricht kann Lernende auf eine Begegnung mit der fremden Kultur, auf ein realistisches Bild der Zielsprache vorbereiten (vgl. Feld-Knapp, 2007a).

2. Erzählende Texte im DaF-Unterricht

Unter literarischen Texten sind erzählende Texte für den DaF-Unterricht besonders wichtig. Sie sind vieldeutig, assoziativ, lassen mehrere Deutungen zu. Die Zusammenhänge sind oft verborgen. Die Thematik ist nicht immer klar benannt. Die Schemata sind oft verschachtelt, überlagert, in sich komplex. Die Hauptinhalte sind nicht immer direkt ablesbar anhand von Schlüsselwörtern, müssen oft abgeleitet werden. Sie haben eigene Aufbauprinzipien und eigene Gliederungssignale. Verknüpfungsmittel haben narrative Funktion. Sie folgen dem Problem-Lösungs-Schema. Fakten stehen zwar oft im Vordergrund, aber entscheidend ist zumeist, was mit ihnen ausgedruckt werden soll: Ideen, abstraktere Zusammenhänge, die nicht direkt konzeptualisiert sind. Sie arbeiten mit konnotativen Bedeutungen (Wertungen, Einstellungen, Gefühle). Sie sind andeutungshaft und subjektiv (vgl. Ehlers, 1992).

Das Verstehen von literarischen Texten verlangt spezielle Lesestrategien, die nicht automatisch vorhanden sind. Einige sind besonders

wichtig beim Verstehen von humorvollen Texten. Exemplarisch sei hier die Lesestrategie „Inferieren" erwähnt.

Wie bekannt bedeutet die Fähigkeit inferieren Schlussfolgerungen ziehen. Inferenzen sind neue Informationen, die der Leser dem Text, der an der Oberfläche oft unvollständig ist und vieles nicht expliziert, fortlaufend hinzufügen muss, damit sich Verstehen einstellt. Deshalb ist es schwierig, humorvolle Texte zu verstehen, weil sie die Herstellung von inhaltlich-semantischen Beziehungen im Text nicht einfach ist. Der Leser stützt sich dabei auf sein Wissen und auf die Textbasis. Wenn entsprechende Vorkenntnisse nicht vorhanden sind, kann der Sinn nicht gebildet werden. Es ist ganz typisch für Texte der verschiedenen Varietäten, die meistens in eine Situation eingebunden sind.

Bei erzählten Geschichten werden typischerweise die Beziehungen zwischen den Figuren, ihre inneren Gedanken und Gefühle, ihre Motive für ihre Handlungen und ihre Absichten nicht direkt mitgeteilt. Der Leser muss dieses aus der Geschichte, den Handlungsabläufen und den Reaktionen von Figuren selbst erschließen (vgl. Ehlers 2006).
Inferenzen werden nur unter bestimmten Bedingungen erzeugt. Der Leser braucht grundlegende Lesefertigkeiten (vgl. Karcher, 1988), er muss über bestimmte Wissensbestände verfügen, er muss auch motiviert sein, nach sinnvollen Zusammenhängen zu suchen.

3. Didaktische Kompetenzen im Umgang mit literarischen Texten

Im Umgang mit literarischen Texten im DaF-Unterricht kommt Lehrenden eine Schlüsselfunktion zu. Erfolgreiche Arbeit können nur kompetente Lehrende gestalten. Sie benötigen im Umgang mit literarischen Texten eine besondere Form der Textkompetenz, die über ein reines Rezipieren und alltagssprachliches Verstehen hinausgeht. Für eine erfolgreiche Textarbeit im Unterricht ist die erste Voraussetzung, dass Lehrende selbst gut lesen und verstehen können. Lehrende müssen ihren eigenen Verstehensprozess und ihr Lehrverhalten reflektieren können und diese Erfahrungen operationalisieren, also in den Dienst unterrichtlicher Ziele stellen. Die Überprüfung und Reflexion der eigenen Rezeptionsweise ist Grundvoraussetzung für die Fähigkeit, literarische Texte im Unterricht einsetzen zu können.

Ebenfalls notwendig sind Erkenntnisse aus verschiedenen Referenzwissenschaften wie Literaturwissenschaft oder Linguistik, die bei der Verstehensleistung zusammenspielen. So lässt sich beispielsweise an österreichischen Texten demonstrieren, wie linguistische Kenntnisse das Verstehen der darin vermittelten Mentalitäten ankurbeln können. Wenn beispielsweise Daniel Glattauer in seinem Text „Wir schauen II" (Glattauer, 2009) erklärt, dass der Österreicher mit der Aussage „Schauma mal" gerade *nicht* meint, dass er sich um etwas kümmern werde, so kann dies mit Erkenntnissen aus der Sprechakttheorie und der Differenz zwischen dem Gesagten und tatsächlich Gemeintem erläutert und auch differenzierter verstanden werden. Und es wird natürlich erst verständlich, wenn man die dialektal geprägte, österreichische Varietät dieses Ausdrucks entschlüsseln kann.

Bei der Reflexion der eigenen Rezeption ist zu vermeiden, in Bezug auf die eigene Sinnbildung zu viele Schlussfolgerungen zu ziehen. Wichtiger ist die Fähigkeit, sich auf einer Metaebene die Frage zu stellen, wie SchülerInnen von Texten im eigenen Unterricht profitieren können. Lehrpersonen müssen also zwischen der eigenen Interpretation der Textwelten und dem Potential dieser Welten für die Unterrichteten unterscheiden können. Sie müssen Verstehensprobleme antizipieren, um die Kluft zwischen der Textkompetenz der Lehrperson und der der Unterrichteten durch entsprechende Verstehenshilfen zu überbrücken. Dies setzt natürlich eine richtige Einschätzung des Kompetenzniveaus der LernerInnen voraus (vgl. Krenn, 2002). Die spezielle Kompetenz von Lehrenden verlangt zusätzliche Materialien und Flexibilität bei der Erstellung der Unterrichtsunterlagen, um auf die spezifischen Bedürfnisse der LernerInnen zu antworten.

3.1. Textwelten erschließen

Ein Text beinhaltet verschiedene Textwelten, die sich für den Unterricht operationalisieren lassen. Dieses Potential der Texte erkennen zu können, bedeutet eine große Herausforderung für die meisten DaF-Lehrer.

Eine weitere wichtige Lehrerkompetenz ist, Unterrichtsthemen festlegen zu können. Grundsätzlich bieten Texte der modernen Gegenwartsliteratur die Möglichkeit, Sprache, Mentalitäten oder aktuelles Zeitgeschehen zu verhandeln. Interessant ist in diesem Zusammenhang, ob

und ab wann ein Text überhaupt als typisch österreichisch oder deutsch wahrgenommen wird.

Als großes Thema für den Unterricht lässt sich die Vermittlung von nationalen Stereotypen und Klischees beispielsweise Stereotypen rund um das Thema Einkaufen, Aufstehen oder Autofahren bestimmen. Stereotype betrachten wir als generalisierende Meinungen über andere Nationalitäten, hinter denen auch Vorurteile stecken. Abseits davon gibt es auch einen neutraleren Stereotypenbegriff, bei dem man von „rationellen Verfahren des Individuums zur Reduktion der Komplexität seiner realen Umwelt" (vgl. Heringer, 2007) ausgeht. Es handelt sich also in erster Linie um Wissenstrukturen. Die Gefahr dabei ist, dass diese als typische Erscheinungen aufgefasst und Realitäten vereinfacht werden können. Im Unterricht lassen sich solche Muster behandeln und durch Vergleiche relativieren.

Neben Stereotypen sind auch landeskundliche Themen beim Einsatz von literarischen Texten bedeutsam.

Auch die Vermittlung der Sprachvarietäten und Wendungen kann Unterrichtsthema werden. Hier wird das Erkennen von dialektnahen Ausdrücken oder auch Abkürzungen gefördert. Im weiteren Sinne kann durch eine geeignete Textauswahl auch Jugendsprache vermittelt werden, was gleichzeitig Potential zur Anknüpfung an jugendliche Lebenswelten bietet. Hier handelt es sich um ein Wissen über die deutsche Sprache, das sich auf ihre unmittelbare Gegenwart bezieht. Gerade für SchülerInnen ist es wichtig, mit gleichaltrigen Jugendlichen in der Zielsprache angemessen kommunizieren zu können. Dass nur wirklich aktuelle Texte mit aktueller Sprache konfrontieren, ist einleuchtend. Im Hinblick auf die Lehrerkompetenzen ist dabei wiederum ein spezielles Vorwissen über die „Substandardisierungen der deutschen Gegenwartssprache" (vgl. Neuland, 2003) notwendig. Unterrichtende benötigen Sprachnorm- und Sprachdifferenzbewusstsein (vgl. Neuland, 2004) und einen besonders reflektierten Sprachgebrauch. Neuland betrachtet sprachliches Wissen über Sprachvarietäten ebenfalls als eine „wichtige Voraussetzung für die Entwicklung von Sprach- und Stilkompetenz" (vgl. Neuland, 2004). Dies gilt nicht nur hinsichtlich der einzelnen Varietäten, sondern auch für das Wissen bei der Anwendung verschiedener Textsorten.

3.2. Text- und Lebenswelten verknüpfen

Eine zentrale Kompetenz von Lehrenden ist die Fähigkeit, Textwelten mit den Lebenswelten der Lernenden zu verknüpfen. Hier besteht auch ein hierarchischer Zusammenhang. Denn die Verarbeitung der Textwelt ist für diese Fähigkeit sowohl von Lehrer- als auch Schülerseite Voraussetzung.

Auf Seite der Unterrichtenden ist es also notwendig, sich einerseits in der Textwelt zurechtzufinden und andererseits die Lebenswelten der SchülerInnen genau zu kennen. Die Verknüpfung mit den eigenen Interessen kann auch von Seiten der SchülerInnen geschehen, jedoch nur, wenn diese bewusst wahrgenommen wird. Dies setzt eine autonome Haltung sowie die Fähigkeit, dass SchülerInnen selbst- und nicht fremdgesteuert funktionieren, voraus.

Die Thematik wird durch die Lehrperson situiert. Dabei ist es von besonderer Relevanz die Vorkenntnisse und Lebenswelten der Lernenden realistisch einschätzen zu können. Nur so werden Texte wirklich motivierend wirken.

3.3 . Eigenes und Fremdes erfahren

Das Kriterium der Aktualität ist für den Zugang der LernerInnen zu einer Textwelt ebenfalls von entscheidender Bedeutung. Literarische Texte in einer fremdsprachigen Umgebung bieten nicht nur die Chance Eigenes, sondern auch Fremdes zu erfahren. Bei Verbindung mit einer fremden Welt entsteht ein neues Bild über die eigene Kultur. Derartige Gegenüberstellungen oder kulturvergleichende Aufgaben bieten reichlich Anlass zur mitteilungsbezogenen Kommunikation im Deutschunterricht.

Neben der Konfrontation mit eigenen und fremden Lebenswelten kann sich der Arbeit mit literarischen Texten auch eine anschließende Textproduktion anschließen. Die Erfahrungen können dann in neue Textwelten einfließen und dazu beitragen, diese bewusster zu verarbeiten und die Persönlichkeit zu entwickeln.

4. Humorvolle Texte im DaF-Unterricht

Im Folgenden werden verschiedene Möglichkeiten am Beispiel der Arbeit mit humorvollen Texten der modernen Gegenwartsliteratur vorgestellt, wie humorvolle Effekte im Dienste der Sensibilisierung der Lernenden für Humor erfasst und bewusst gemacht werden (Feld-Knapp, 2007b). Meinen didaktischen Überlegungen liegen Ergebnisse einer textlinguistischen Analyse meiner Kollegin Dr. Roberta Rada zugrunde.

Sprachliche und kulturelle Aspekte sind für den Humor besonders wichtig und können im Unterricht operationalisiert und in den Mittelpunkt gerückt werden.

Der erste Text stammt von Wolf Haas. Er wurde 1960 bei Salzburg geboren, lebt in Wien als freier Schriftsteller. Sein erster Kriminalroman *Auferstehung der Toten* wurde 1996 mit dem Deutschen Krimipreis als drittbester Roman des Jahres ausgezeichnet.
Komm, süßer Tod (1998, verfilmt) ist eine Kriminalstory um den Kleinkrieg zweier Rettungsdienste und mehrere Mordfälle, die Story spielt in Wien, wobei jene nichts gemein hat mit dem lieblichen Wien, das uns die Touristik verkaufen will. In Haas' Text spielt das Wien zwischen AKH, Außensiedlungen, Donauinselfest und der betriebsinternen Imbissbude. Als Titel wählt der Autor ein Wortspiel, das eine versteckte Symbolik hat und auf „Komm, süßes Kreuz", Matthäus-Passion von Johann Sebastian Bach, Zweiter Teil: 57. Aria (Baß) hinweist. Die gleichsetzende Verwechslung von Kreuz und Tod hat in diesem Fall eine ganz spezielle Hintersinnigkeit - so wie auch dem Wort „süß" eine sehr konkrete und sehr makabere Bedeutung zuteil wird. Der Titel kann als guter Anlass für selbstständiges Recherchieren, fächerübergreifendes Unterrichten sein.

Der andere Kurzprosatext ist von Daniel Glattauer. Er wurde 1960 geboren, lebt als Autor und Journalist in Wien. Der analysierte Text ist eine Kolumne. Die Kolumne ist eine Art lebendiger Kommentar. Oft ähnelt sie auch einer Reportage. Der Autor einer Kolumne erzählt oft eine Geschichte, meist in der Ich-Form. Auffallendes Kennzeichen der Kolumne: Sie wird immer vom gleichen Autor geschrieben, und steht immer am gleichen Ort. Außerdem muss eine Kolumne regelmäßig erscheinen, und im besten Fall immer dem jeweiligen Autor zuzuordnen sein.

Die analysierten Texte sind zwar unterschiedlichen Textsorten zuzuordnen, doch beide Autoren arbeiten mit denselben Mitteln. Der spezifische Humor liegt in beiden Texten in zwei Aspekten: In der Nähe zu gesprochener Sprache/ Umgangssprache (Wiener Variante) und ihren typischen ‚Fehlern' (im Bezug auf schriftliche Normsprache) und in der Darstellung einer Mentalität, über die man lachen muss.

Aufgaben zur Förderung der inferenziellen Fähigkeit bei der Erschließung von humorvollen Effekten bei Wolf Haas

Herausfinden von **sprachlichen** Eigenheiten, die für einen komischen Unterton des Textes sorgen:

- Wie unterhält sich der Autor mit dem Leser? Welchen Effekt hat diese Form der Unterhaltung? *(Lockere Unterhaltung mit dem Leser.)*
- Wie zeigt sich die lockere Unterhaltung? *(In der Verwendung des Perfekts als Erzählton, auch in der direkten Anrede des Lesers: „Pass auf, das hat so funktioniert".)*
- Warum wirkt es humorvoll? *(Man erwartet es eigentlich nicht. Das „du" schafft eine persönliche Ebene.)*
- Was zeigt sich auch in der Verwendung vieler Partikel: „Er hat sich ja beeilen müssen"? *(Die Nähe zur gesprochenen Sprache.)*
- Welche Besonderheiten gibt es im Nebensatz? Was ist ihre Wirkung? *(Temporalsätze sind mit wie statt mit als eingeleitet, z. B.: „Wie die Frau Sulzenbacher ihn gefunden hat (…)", Oft geschieht dies in Verbindung mit konditionalen Nebensätzen: „Weil es ist Montag der 23. gewesen, wie der Ettore Sulzenbacher mitten in der Pötzleinsdorfer Straße gelegen ist und zum Steinerweichen geheult hat." „Weil es ist nicht nur der Lackschaden gewesen, warum ihm vorgekommen ist, dass ihm die Gänsehaut von den Oberarmen blättert."*
- Welche Besonderheiten gibt es im Satzbau? *(Satzstellung: Die Satzklammer im Deutschen wird in der gesprochenen Sprache oft verändert: „Weil es ist Montag der 23. gewesen…."; statt: „Weil es Montag der 23. gewesen ist." Interessant ist hier, dass die Wortstellung in dieser Form auch oft abweicht, wenn man Witze erzählt: auch hier findet eine Linksverschiebung des Verbs statt, z. B.: „Kommt ein Mann in die Bar…" „Ist der Bimbo natürlich erst recht bei Rot über die Kreuzung gefahren…" "Weil Tod feststellen nur Arzt.")*

- Wie wirken verblose Sätze? *(Besonders in Verbindung mit dem angesprochenen Konditionalsätzen zeigt sich ein humoristischer Aspekt: "Jetzt natürlich Problem." Oder „Aber heute zweiter Frühling für den Hansi".*

  „Weil Tod feststellen nur Arzt".

- Welche weiteren sprachlichen Besonderheiten finden sich noch im Text? (Temporalsätze sind mit *wie* statt mit als eingeleitet, z. B.: „Wie die Frau Sulzenbacher ihn gefunden hat, […]", „Weil es ist nicht nur der Lackschaden gewesen, warum ihm vorgekommen ist, dass ihm die Gänsehaut von den Oberarmen blättert." (eigentlich 3 Nebensätze!)

- Was fällt beim Artikelgebrauch auf? Warum? *(Gesprochene Sprache: Bestimmter Artikel, wenn man ihn eigentlich nicht braucht, besonders in Verbindung mit Namen: „Der Hansi Munz hat gemerkt…", „einen Hunger kriegen" statt: „Hunger kriegen" – dialektal/gesprochen. Tendenz zum Artikel statt Nullartikel)*

Aufgaben zum **Wortschatz**:

- Warum klingen Wörter wie „Bimbo", „Küsserkönig" komisch? *(Sie haben komische Konnotationen.)*
- Wodurch entsteht Humor in der Wendung: Die Katze war hin. *(Die Komik entsteht hier dadurch, dass man Wort in einem besonderen Kontext verwendet, in dem man es üblicherweise nicht gebraucht: kaputt wird sonst eher nicht für belebte Dinge, sondern für Gegenstände verwendet).*
- Wie entsteht spezieller „schwarzer" Humor? *(Schreckliche Dinge lapidar zu bringen, könnte als schwarzer Humor bezeichnet werden. Der Tod der Katze und das Weinen des Ettores wird durch viele Signale relativiert. Z.B. den Verweis auf den „alten Jammer über den Vornamen". Siehe auch das „Auswalzen der Katze zu einem schwarzen Omelette", auch „Da ist das Geschoß mir nichts, dir nichts noch bis in das Krankenschwesternhirn weitergewandert." Durch die lustige Darstellung der Szene („Küsserkönig etc.") zuvor entsteht hier auch schwarzer Humor.)*
- Wie entsteht Sarkasmus? *(„So groß kann der Hunger gar nicht sein, dass dir von einem Spenderherz nicht schlecht wird.")*

- Was ist typisch Österreichisches und österreichischer Humor bei Wolf Haas? *(**Schwarzer Humor:** Besonders Wien wird damit in Verbindung gebracht). Unerhörte Begebenheiten und schreckliche Ereignisse werden lapidar erzählt. Z. B. der Tod der Katze und das Weinen des Ettores wird relativiert, Z. B. durch den Verweis auf den alten Jammer über den Vornamen.". Als die Katze überfahren wird, wird das mit „Auswalzen der Katze zu einem schwarzen Omelette" beschrieben. Oder: „Da ist das Geschoß mir nichts, dir nichts noch bis in das Krankenschwesternhirn weitergewandert." Besonders lustig wirkt diese eigentlich schreckliche Mordszene, da zuvor noch die Szene mit dem Küsserkönig dargestellt wurde. **Sarkasmus**: Z. B. „So groß kann der Hunger gar nicht sein, dass dir von einem Spenderherz nicht schlecht wird. **Distanz zur Gegenwart, Nachtrauern der Vergangenheit, Abgrenzung von Modernität**. Z. B.: „Ein bisschen eine Rekordmentalität, wie es heute ja überall umgeht." (Dies drückt sich auch durch die Verwendung der ungrammatikalischen Pro-Form es statt sie aus.). Damit im Zusammenhang steht auch eine gewisse **Beschwerde-Mentalität** („alles wird schlechter, früher war alles besser), die oft ironisch verstanden werden kann. Z. B.: „und du wirst sehen, es ist nur eine Frage der Zeit, bis auch die 40-Schilling-Schallmauer fällt. Vergleiche hier Z. B. auch den Titel eines Buches von Austrofred (Österreichischer Komiker): „Ich rechne noch in Schilling."*

Überlegungen zur Erfassung des Humors im Text von Daniel Glattauer:

Sprechakte:

Was wird gesagt? (Schauma mal.)

Was ist das tatsächlich Gemeinte? (Wenn ich mich einmal nicht darum kümmere, werde ich mich nie darum kümmern.)

Was ist die Wirkung? (Dem Hörer wird Unverbindlichkeit signalisiert.)

Fazit: Der Autor spielt mit dieser Mentalität, sie wird übertrieben dargestellt, wie sonst alle Klischees. Sie sind nicht die ganze Wahrheit, deshalb sind sie gefährlich, wenn man falsche Schlüsse zieht.

Lehrziel: Humor verstehen können. Österreichische Mentalität erfahren, erkennen.

Aufgaben: Lesen, Verstehen, Sensibilisierung für bestimmte Aussagen und deren Bedeutungen.

Fächerübergreifendes Ziel: kritisches Leserverhalten stärken.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Glattauer, Daniel: *Schauma mal*. Wien: Zsolnay 2009.
Haas, Wolf: *Komm, süßer Tod*. Reinbek: Rowohlt 2000.

Sekundärliteratur:

de Cillia, Rudolf (2006) *Varietätenreiches Deutsch. Deutsch als plurizentrische Sprache und DaF-Unterricht*. In: Krumm, Hans-Jürgen und Paul R. Portmann-Tselikas (Hg.): *Begegnungssprache Deutsch – Motivation, Herausforderung, Perspektiven*. Innsbruck: Studienverlag, S. 51-65.
Edelhoff, Christoph (1985) Authentizität im Fremdsprachenunterricht. In: *Authentische Texte im Deutschunterricht. Einführung und Unterrichtsmodelle*. Hrsg. von Christoph Edelhoff. Max Hueber Verlag, München, S. 7-31.
Ehlers, Swantje (1992) *Literarische Texte lesen lernen*. München: Klett Edition Deutsch.
Ehlers, Swantje (2006) Literatur im Unterricht Deutsch als Fremdsprache (DaF). In: Feld-Knapp, Ilona (Hg.): Lernen lehren – *Lehren lernen. Budapester Beiträge zu Deutsch als Fremdsprache*. Budapest, S. 192-203.
Feld-Knapp, Ilona (2007a) Belastung oder Chance? Bedeutet Varietätenreichtum des Deutschen eine Belastung oder Chance für den DaF-Unterricht? In: *DUfU – Deutschunterricht für Ungarn*. Budapest, S. 12-25.
Feld-Knapp, Ilona (2007b) *Humor aus DaF-Perspektive*. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik*, Budapest, Gondolat, S. 289-301.
Heringer, Hans Jürgen (2007) *Interkulturelle Kommunikation*. Tübingen, Narr Francke Attempto.
Hornung, Antonie (1997) *Führen alle Wege nach Rom? Über kulturspezifische Zugangsweisen zu Schreibprozessen*. In: Adamzik, Kirsten, Gerd Antos und Eva-Maria Jakobs (Hg.): *Domänen- und kulturspezifisches Schreiben*. Peter Lang, S. 71-99.
Hornung, Antonie (2002) *Zur eigenen Sprache finden. Modell einer plurizentrischen Schreibdidaktik*. Tübingen: Niemeyer.
Karcher, Günther (1988) *Das Lesen in der Erst- und Fremdsprache*. Julius Groos Verlag, Heidelberg.

Krenn, Wilfried (2002) *Wir lesen anders. Überlegungen zur Textkompetenz von Fremdsprachenlernern*. In: Portmann-Tselikas, Paul R. und Sabine Schmölzer-Eibinger (Hg.): *Textkompetenz. Neue Perspektiven für das Lernen und Lehren*. Innsbruck: Studien Verlag, S. 62-90.
Neuland, Eva (2003) *Subkulturelle Sprachstile Jugendlicher heute. Tendenzen der Substandardisierung in der deutschen Gegenwartssprache*. In: Dies. (Hg.): *Jugendsprache – Jugendliteratur – Jugendkultur. Interdisziplinäre Beiträge zu sprachkulturellen Ausdrucksformen Jugendlicher*. 3., korrigierte Auflage. Frankfurt / Main: Peter Lang, S. 131-148.
Neuland, Eva (2004) *Sprachvariation im Fokus von Sprachunterricht*. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung*, S. 2-7.

Adriana Ionescu
(Bukarest)

Aspekte der Notizentechnik im Konsekutivdolmetschen
- Ein didaktischer Ansatz -

Abstract: *In the context of integration and standardisation of translation and interpretation there is a need to adapt to the requirements of the EU. And to reassert rough-and-ready rules outlining this activity – one of which is the faithful rendering of the speaker's personal and humorous remarks.*
Humor represents one of the most difficult situations to cope with in interpretation. Therefore the interplay of notes and memory is a central factor which any successful rendering in consecutive interpretation depends on.
This article offers possible strategies that aim at ensuring a complete message from an intentional as well as semantic point of view: the use of note-taking technique, e.g. of symbols and/or abbreviations as additional memory props illustrated by a typical speech for exams, but that can also come up in real situations. In this context the article includes an analysis of the possible "risks", that require more technical input and more intense concentration on the part of the interpreter.
Keywords: *translation, interpretation, humor, strategies, note-taking technique*

Im Kontext einer integrierten und standardisierten Übersetzer- und Dolmetschertätigkeit spürt man auch im Unterricht die Notwendigkeit sich an die neuen zentralisierten Standards der EU anzupassen. Im Falle des Dolmetschens sind diese Standards die wiederholten Faustregeln der Tätigkeit an sich – eine davon: die treue Wiedergabe der persönlichen und humorvollen Noten des Redners.

Der Humor ist für den Dolmetscher eine der schwierigsten Situationen, die er/sie bewältigen muss. Daher ist das Zusammenspiel von Notizen und Gedächtnis ein zentraler Faktor, womit eine erfolgreiche Wiedergabe im Konsekutivdolmetschen zusammenhängt. Das Leben der DolmetscherInnen wird von Witzen, Sprüchen und Sprichwörtern und den persönlichen Noten des Redners erheblich erschwert.
Dieser Artikel bietet mögliche Strategien an, die die Sicherung einer kompletten Botschaft aus intentionalem sowie semantischem Sichtpunkt erzielen: die Verwendung der Notationstechnik, z.B. von Symbolen und/oder Abkürzungen als zusätzliche Gedächtnisstütze anhand einer typischen Rede, die in Prüfungssituationen, wie auch in realen Situationen

vorkommen kann. Dabei werden auch die typischen „Gefahren" analysiert, die eventuell mehr technischen Input und mehr Konzentration seitens des Dolmetschers/der Dolmetscherin voraussetzen.

Die Strategien, die man dem Studenten im Unterricht anbieten sind aber nur die technische Grundlage. Genauso wichtig ist die Erkenntnis, dass die unterschiedlichen Strategien je nach der konkreten Situation eingesetzt werden sollen, was auch eine erhöhte Flexibilität der DolmetscherInnen voraussetzt.

Einführung - Rumänien in der EU

Obwohl nicht eigentlich formalisiert, wurde das Dolmetschen schon seit dem Altertum ausgeübt und für eine strategische Tätigkeit, bzw. Wissenschaft gehalten. Der Status als Wissenschaft erreicht das Dolmetschen zwar spät, da die Evolution dieses Fachs eng in Verbindung mit den geschichtspolitischen Verhältnissen jeder Epoche im Zusammenhang stand/steht.

Die Globalisierung und die Erweiterung der EU, sowie andere bedeutende Entwicklungen der heutigen Geopolitik haben dazu geführt, dass die Dolmetschwissenschaft neue technische und qualitative Bedingungen erfüllen musste. Deswegen wurde den Dolmetschtechniken auch im Universitätsbereich, nämlich in den Fremdsprachenfakultäten immer mehr Aufmerksamkeit geschenkt.

Im internationalen Kontext gelten heute hohe Qualitätsstandards, die für die Ausbildung der Übersetzer und Dolmetscher eine zentrale Rolle spielen. Folglich richten sich die Arbeitsmethoden und die Unterrichtsinhalte in Rumänien wie in Europa immer mehr nach den Marktanforderungen bzw. nach den EU-Standards.

Des Weiteren werden diese Standards in Kürze für das Konsekutivdolmetschen vorgestellt. Diese wurden einer Präsentation der DG SCIC (Generaldirektion Dolmetschen der Europäischen Kommission) entnommen.[1]

1 DG SCIC, Europäische Kommission, Selection_Assesment, Stand September 2008.

Bei der Bewertung der zu akkreditierenden Dolmetscher beachtet DG SCIC drei grundsätzliche Hauptkriterien: A. Wissen, B. berufliche Qualifikationen, C. Fertigkeiten und Kompetenzen.

Teil des Hauptkriteriums A sind Kriterien wie perfekte Meisterung der Muttersprache, sehr gutes sofortiges Verstehen der mündlichen Kommunikation in der/den passiven Sprache/n, gutes Allgemeinwissen und umfangreiche kulturelle Kenntnisse, Kennen der aktuellen europäischen und internationalen Angelegenheiten.

Hauptkriterium B umfasst die gute Meisterung der Technik im Konsekutivdolmetschen (die Notizentechnik ist Bestandteil davon). Konkret erwartet man eine klare, genaue und kohärente Botschaft, Treue zum Original sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch auf das Register, eine lebhafte fließende Wiedergabe, klaren und eleganten Ausdruck, eine gute Kommunikation mit den Hörern.

Das letzte Hauptkriterium (C) bezieht sich auf gute Konzentrationsfähigkeit und gutes Gedächtnis, Analyse- und Synthesefertigkeiten, schnelle mentale Reflexe, Kommunikationstalent, natürliche Neugier, kritisches Denken, Fähigkeit besonders in Stresssituationen ruhig zu bleiben.

Eine Voraussetzung, damit der Kandidat diese Bedingungen erfüllt, ist, dass der Fachunterricht der Notizentechnik genügend Zeit und Aufmerksamkeit widmet.

Kapp erklärt ganz deutlich, warum die Notizentechnik ein zentraler Baustein des Konsekutivdolmetschens ist:

> [Ein Dolmetscher kann] einen Gedanken sehr wohl genau verstanden haben und ihn damit für einen Augenblick sich als Wissen angeeignet haben. Dennoch besteht die Gefahr, dass man diesen Gedanken in der Verdolmetschung auslässt, wenn er nicht durch eine natürliche Gedankenassoziation zum wichtigen Zeitpunkt wieder auftaucht. Und wenn man ihn sich jedoch mit einer entsprechenden Erinnerungshilfe wieder vergegenwärtigt, so kann man ihn mühelos entwickeln. Dies ist die Funktion der Dolmetschnotizen.[2]

2 Kapp, Volker (Hg.): *Übersetzer und Dolmetscher*, Tübingen, 1984, S.99.

Jana Laukovà bezeichnet die Notizen als „das Ergebnis der Analyse des Inhalts, nur ein mnemotechnisches (gedächtnisstützendes) Mittel zur Vergegenwärtigung dessen, was der Dolmetscher beim Hören verstanden und verarbeitet hat. Sie können jedoch ohne (treffsicheres) Verstehen auf Dauer nicht funktionieren".[3]

Im Folgenden betrachten wir einige der typischen Schwierigkeiten der Notizentechnik und mögliche Lösungsvorschläge aus didaktisch-methodischem Sichtpunkt.

1. Humor – Nur dem Dolmetscher ist es nicht zum Lachen…

Humor heißt sich entspannen und Spaß haben, sowohl für das Publikum als auch für den Redner selbst. Für den Dolmetscher heißt er aber zusätzlicher Aufwand, eine besondere Konzentration, damit die Wirkung des Humors bei der Wiedergabe in der Zielsprache nicht verloren geht.

Wie in der Einführung schon erwähnt, soll eine gute Dolmetschleistung auch daran erkennbar sein, dass die humorvollen und persönlichen Noten des Redners auch in der Zielsprache auftauchen und dieselbe Wirkung auf das Publikum wie das Original haben.

Sehr oft wird Humor zur Lockerung der Atmosphäre im Raum verwendet oder damit man die Aufmerksamkeit des Publikums weckt. Nicht selten ist aber der Humor mit Aggression verbunden. In Kontexten, wo Konsekutivdolmetschen benutzt wird, ist es höchstwahrscheinlich, dass auch Aggression oft auftaucht, natürlich in Form von Humor. Es passiert oft, dass ein Redner Ironie oder Sarkasmus benutzt oder einfach einen Witz macht. Das heißt also, dass DolmetscherInnen Situationen erwarten müssen, in denen der Redner Humor verwendet. Es ist aber nicht gerade leicht, solche humorvolle Inhalte zu notieren, damit man sie dann in der Wiedergabe neu konstruieren kann. Im praktischen Dolmetschunterricht hat es sich herausgestellt, dass die Studenten meist auf die logische Struktur und auf das Synthetisieren der Hauptideen der Rede konzentriert sind und die Humornoten unbeachtet lassen.

3 Laukovà, Jana: *Zur Rolle der Dolmetschnotizen beim Konsekutivdolmetschen. Ein Erfahrungsbericht.* Linguistik Online 23 2/2005.

2. Gefahren

Die Hauptfrage in diesem Artikel ist, welche Strategien man den Studenten beibringen kann, damit sie diese persönlichen Noten und Einstellungen der Redner

a) richtig verstehen
b) effizient in ihren Notizen festhalten.

Die Notizentechnik ist auch für erfahrene Dolmetscher manchmal eine große Herausforderung. Desto wichtiger ist es dann, dass man gerade in der Einführungsphase, wenn die Studenten ihr eigenes Notizensystem entwickeln, verschiedene Strategien anbietet, damit man schwierigere Situationen, wie in unserem Falle, den Humor, bewältigen kann.

Welche sind die sogenannten „GEFAHREN", die in einer Rede vorkommen können?

2.1. Witze

Viele Redner bedienen sich eines Witzes, um die Aufmerksamkeit oder Sympathie des Publikums zu gewinnen. Zahlreiche Werke über Kommunikation und Rhetorik weisen auf den Witz als magisches Rezept hin.[4] Eine erfolgreiche Rede beginnt mit einem Witz oder mindestens mit einer persönlichen Note des Redners, die die Rolle hat, das Vertrauen und das Zuhören der Zielgruppe zu sichern. Witze werden folglich oft als rhetorische Mittel eingesetzt, sie sind aber stark kulturgefärbt und deswegen stellen sie eine äußerst schwierige Aufgabe dar.

2.1.1. Das Konfliktpotential der Witze

In der kulturbedingten Natur dieser Äußerungen steckt ein beachtliches Konfliktpotential: Witze können zu gravierenden Missverständnissen führen und/oder können das Publikum oder Teile des Publikums beleidigen. Die Anwendung der Witze, des Sarkasmus oder der Ironie in internationalen Kontexten oder bei einem multikulturellen Publikum setzt das Risi-

4 Bowden, John: Speaking in Public, How To Books (ESSENTIALS), Oxford, 1999, S. 13-15.

ko voraus, dass das rhetorische Ziel überhaupt nicht erreicht wird. Dagegen, kann das Publikum negativ reagieren. (Der Dolmetscher kann das voraussehen oder nicht, je nach dem Umfang seines kulturellen Vorwissens und kann die Auswirkung mildern oder nicht.)

2.1.2 Technische Aspekte

Es gibt im Grunde genommen zwei technische Schwierigkeiten bei dem Dolmetschen der Witze:

– Diese können nicht wort-wörtlich übersetzt werden, eben wegen ihrer kulturellen Bedingtheit und Doppel- oder Mehrdeutigkeit. Sehr oft versuchen die Dolmetscher den Witz doch wiederzugeben, aber die Gefahr, dass die Pointe verloren geht oder missverstanden wird, ist recht groß;

– Witze können aus Zeitmangel nicht (wort-wörtlich) notiert werden, da kann man höchstens das Wichtigste davon, sprich die Pointe schriftlich festhalten. Danach soll der Dolmetscher / die Dolmetscherin von der Pointe ausgehen, den Witz vom Ende bis Anfang, also in umgekehrter Reihenfolge rekonstruieren. Das setzt aber einen wesentlich zeitlichen und kognitiven Aufwand voraus.

2.2. Sprüche und Sprichwörter

Obwohl sie keine Witze sind, können solche Strukturen offensichtliche Humormerkmale aufweisen, deswegen sind sie eine weitere Gefahr, die im Wege einer 100% originaltreuen Dolmetschung steht.

Viele Wendungen, Sprichwörter, Sprüche, in einem Wort, standardisierte Strukturen sind unübersetzbar, werden von einer starken Idiomatik charakterisiert, sind kulturgefärbt.

Diese Strukturen können auch nur schwer notiert werden. Meistens geht es dabei um einen einzigen Satz, der schnell ausgesprochen wird. Hier besteht das Risiko, dass der Dolmetscher ihn beim Notieren verpasst oder ihn nicht deutlich hört, bzw. der Satz wird nicht deutlich genug ausgesprochen. Auch wenn die akustischen Bedingungen optimal sind, kann es immer passieren, dass der Inhalt der Struktur wegen Wortschatz- oder Kulturmangel für den Dolmetscher / die Dolmetscherin nicht verständlich ist.

Folglich ist es klar, dass auch das Verstehen und die Wiedergabe standardisierter und idiomatischer Konstruktionen auf einem bemerkenswerten Kulturvermögen beruhen.

2.3. Persönliche Noten des Redners

Hier muss wieder auf die Auswahlkriterien der DG Interpretation hingewiesen werden. Außer der allgemeinen Kommunikationsfähigkeit, braucht der Dolmetscher eine originaltreue Wiedergabe der Rede zu liefern (im Sinne der Inhalte, nicht der morphosyntaktischen Struktur), damit die Grundkriterien für Hochqualitätsleistungen garantiert sind. Die Treue bezieht sich, aber nicht strikt auf die Inhalte, sondern auch auf die INTENTION, auf die Absicht des Redners. Die Kommunikationsabsicht muss durch den Transfer von der Ausgangssprache in die Zielsprache an das Publikum kommen, und nämlich auf eine solche Art und Weise, dass so wenig wie möglich von der rhetorischen, pragmatischen und, wo erforderlich, metaphorischen Kraft verloren wird.

2.3.1. Die Einstellung, bzw. Meinung des Redners gegenüber einem Thema

Obwohl sie in der Dolmetscherausbildung oft ans Ende des Trainings gelassen wird, ist die pragmatische Kompetenz eine wesentliche Komponente einer gut verarbeiteten Rede. Sie ist eng mit paralinguistischen Fertigkeiten des Dolmetschers verbunden und deswegen kann sie erst später Teil des Trainings werden. Nachdem die Studierenden ihre linguistischen Fertigkeiten perfekt beherrschen, wird das Training von der strikt linguistischen, lexikalischen, grammatischen Dimension zur paralinguistischen Dimension gebracht.

Das bereitet aber oft Schwierigkeiten im Unterricht, wenn man ohne Vorentlastung vorgeht. Im Unterricht werden die typischen Situationen des Konsekutiv- und Simultandolmetschens soweit wie möglich nachgeahmt und simuliert, doch lässt sich ein gesamter kultureller Kontext schwer rekonstruieren. In der Realität können beispielsweise folgende Situationen erscheinen:

- der Redner bezieht sich auf frühere Sitzungen,

- auf verschiedene Episoden, die vielleicht dem Dolmetscher nicht bekannt sind
- auf Details aus dem Privatleben eines Kollegen etc…

Diese Bemerkungen können humorvoll sein, und da die Anspielungen direkt sind, das heißt, der Redner eine Reaktion von der damit gemeinten Person erwartet, die auch anwesend ist, müssen diese persönlichen Noten treu wiedergegeben werden. Wenn sie übersprungen werden, geht ein wichtiger Teil der Redeintention garantiert verloren.

Im Fall der Witze und anderer Erscheinungen des Humors ist die Intention auch ganz wichtig. Falls sie nicht effizient in der Zielsprache kommuniziert wird, erreicht der Witz sein Ziel nicht, lacht das Publikum nicht, ist der Redner folglich in seinen Intentionen „verraten" worden.

Es ist dann klar, dass die Verwendung des Humors eine *größere Verantwortung* des Dolmetschers mit sich bringt. Desto wichtiger die Rolle, die die entsprechende Vorentlastung im Unterricht spielt. Die Vorentlastungsphase hat in diesem Fall die Einstellung der DolmetscherInnen als Fokus: Diese sollen ihre Empathie einsetzen, um über genügend Offenheit und Bereitschaft beim Verstehen der kommunikativen Intentionen des Redners zu verfügen. Nur wenn die Studierenden verstehen, dass sie in die Haut des Redners steigen, dass sie seine Stimmung, Überzeugungen, Motivationen und Absichten verstehen müssen, erreichen sie den Punkt, wo sie ihre Arbeit erfolgreich leisten können.

3. Strategien zur Vermeidung / Überwindung der „Gefahren"

Von Anfang an muss man darauf aufmerksam machen, dass es keine ausschließliche Strategie gibt und dass man eigentlich das *Zwischenspiel von Gedächtnis und Notizen* so gut wie möglich beherrschen muss.
Unter den Kriterien der DG Interpretation wurden auch Flexibilität und Fähigkeit, sich schnell an eine gewisse Situation anzupassen, erwähnt. Hier kann man behaupten, dass jeder Dolmetscher / jede Dolmetscherin seine / ihre Notizentechnik und sein / ihr Gedächtnis so einsetzen wird, dass er / sie höchste Genauigkeit und den Kommunikationserfolg sichert. Im Folgenden einige Vorschläge mit einer Bewertung des Risikos:

GEFAHR	STRATEGIE	BEMERKUNGEN
1. Witze	100% Gedächtnis	**!!!** Visualisierung Laut Seleskovitch (1978) kann man den Dolmetschvorgang im Konsekutivdolmetschen in drei Etappen teilen, wo die zweite Etappe das sofortige beabsichtigte Fallenlassen der wörtlichen Formulierungen und das Speichern der mentalen Repräsentation des Inhalts, *"Immediate and deliberate discarding of the wording and retention of the mental representation of the message."* [5] Oft nennen die Dolmetscher dieses Phänomen *"dropping form"* (Ausscheiden der Form).[6] Die Visualisierungsphase läuft aber parallel zu anderen Prozessen (Zuhören, Verstehen, Notieren). Deswegen wird man meist am Anfang der Dolmetscherkarriere dem Risiko ausgesetzt, dass man Inhalte teilweise oder ganz vergisst, obwohl man im Laufe der Rede dachte, sie gespeichert zu haben. So wie Smith argumentiert hat (Smith, 1985, 38), kann das Kurzzeitgedächtnis einen beschränkten Umfang von Informationen speichern: *"Short term memory...has a very limited duration. We can remember...six or seven items only as long as we give all of our attention to them"*.[7] Die Aufregung, die Konzentration auf die Kommunikationsinhalte, die Müdigkeit oder Außenfaktoren können das Gedächtnis leicht zum Scheitern

5 Seleskovitch, Danica, 1978, S. 8.
6 Ebd.
7 In Santiago, Roberto: *Consecutive Interpreting: A brief review*, Internetseite http://home.earthlink.net/~terperto/id16.html, 2004.

		bringen. Desto wichtiger ist es, dann dass sich die Studierenden bewusst werden, dass jede Situation eine individuelle Bewertung braucht, wo man einschätzt, wie viel dem Gedächtnis überlassen wird und wie viel Notieren zur Unterstützung der Wiedergabe anzuwenden ist.
	Symbol :),)), ha, ha	**!!** Hier existiert eine allgemeine Gefahr: Obwohl manchmal sehr aussagekräftig, sind Piktogramme und Symbole doch nicht vollkommen ungefährlich. Wenn das Symbol oder Zeichen nicht oft genug im Notizensystem des Dolmetschers mit einer klaren, standardisierten Bedeutung verwendet wird, besteht das Risiko, dass es beim Nachlesen der Notizen und Neuformulieren nicht gleich gelesen und interpretiert wird, wie ursprünglich gemeint, oder gar nicht mehr verstanden wird. *„Die Symbole müssen wie jede andere Schrift mühelos gelesen werden können, sonst werden sie eher zu einem Hindernis. Deshalb geht allerdings die große Mehrzahl der Dolmetscher damit sparsam um (vgl. Kapp 1984, 101).“*[8] Doch ist im Falle der Witze diese Gefahr geringer, weil der Kontext eine ausschlaggebende Rolle spielt.
	Schlüsselwörter	**!!** Seleskovitch macht folgende Bemerkung über das Notieren der Schlüsselwörter: *“The “key words” may consist of words that will remind the interpreter of the speaker’s point, or of specific information*

8 Laukovà, Jana: *Zur Rolle der Dolmetschnotizen beim Konsekutivdolmetschen. Ein Erfahrungsbericht.* Linguistik Online 23 2/2005.

		"such as proper names, headings and certain numbers."[9] Es ist nicht unmöglich, dass die Schlüsselwörter nutzlos sind, wenn die Konnektoren fehlen oder wenn man im Laufe der Verarbeitung doch nicht die relevantesten Schlüsselwörter notiert hat. Diese Strategie wird aber gut funktionieren, wenn der Witz dem Dolmetscher schon bekannt ist. In diesem Fall kann man mit wenigen Schlüsselwörtern den Inhalt und, was am wichtigsten ist, die Pointe rekonstruieren.
	Symbole + Schlüsselwörter	**!** Zusammenspiel vom Gedächtnis und Notizen Das ist eigentlich die ideale Situation, wenn man optimal alle drei Strategien ergänzend einsetzt.
2. Sprüche und Sprichwörter	100% Gedächtnis	**!!** Auch wenn es überraschend scheint, ist das Risiko eines Fehlers in diesem Fall geringer. Sprichwörter und Sprüche sind stark standardisierte, bzw. erstarrte Strukturen, mit fester Bedeutung. Hier sind die Wiedergabeschwierigkeiten mit zwei möglichen Aspekten verbunden: A. Mangelnde Sprach- und Kulturkenntnisse, die das Verstehen der Wendung verhindern B. Keine Äquivalenzmöglichkeit in der Zielsprache.
	Symbol / Zeichen	**!!!** Schwer anwendbar, da viele standardisierte Strukturen, keine Visualisierung als Widerspiegelung der wortwörtlichen Interpretation ermögli-

9 Seleskovitch, 1978, S. 36.

		chen. Ihr hohes Metaphorisierungsgrad erschwert eine visuelle Darstellung.
	Schlüsselwörter => Äquivalenz oder Paraphrase	**!** Wichtig ist hier, dass die Notizen in der Ausgangssprache gemacht werden. Auch wenn man solche Inhalte in erster Phase wort-wörtlich notiert, kann die semantische und intentionale Komponente der Wendung mithilfe der richtigen Konnektoren wieder zusammengestellt werden.
	Symbole + Schlüsselwörter	**!**
3. Humor, persönliche Noten	Symbole	**!** Im Kontext ist es möglich, die persönliche Note des Redners richtig zu interpretieren, wenn man einfach die Stelle in der Rede markiert und die persönliche Note, die normalerweise auch eine gewisse Einstellung oder Stimmung des Redners darstellt, symbolisch notiert. Eine mögliche, aber nicht ausschließliche Lösung wäre hier die ganze Palette von Emoticons, also die symbolische Darstellung von Affekten.
	Schlüsselwörter (+ Gedächtnis)	**!!** Bei den persönlichen und humorvollen Bemerkungen sind Schlüsselwörter oft weniger hilfreich als Symbole. Man braucht längere Zeit, um sie zu notieren und auch wenn sie den Inhalt der gewissen Aussage wiedergeben, ist es schwer den Ton des Redners zu notieren. Entweder wird das durch irgendwelche grafische Spezifizierung gemacht (Bsp. Unterstreichen) oder wird die Tonalität des Textabschnittes vom Gedächtnis wiedergegeben.

Legende:
!!! - „sehr hohe Gefahr“
!! – „relativ hohe Gefahr“
! – „weniger gefährlich“

4. Beispielskorpus

4.1. Beschreibung des Korpus

In diesem Abschnitt wird ein Textbeispiel verwendet, um den oben erwähnten allgemeinen Notationsvorschlägen eine konkrete Anwendung zu verleihen. Der Text ist ein mündlicher Text, der von der SCIC, heute DG Interpretation als Trainingsmaterial für Dolmetscher und Studierende angeboten wurde.

Die Rede ist für Konsekutivdolmetschen verfasst worden und dauert ungefähr 8 Minuten. Natürlich ist das Ziel der Übung anhand dieses Textes Konsekutivdolmetschen mit Notizen zu trainieren. Die Rednerin bezieht sich auf das Thema „Kiwis".

Der mündliche Text weist alle typischen Merkmale der gesprochenen Reden auf: relativ langsamer Redefluss, da die Rednerin frei spricht, Pausen, vereinfachte Syntax, relativ logischer Zusammenhang, eine klare Textstruktur, die eine Einführung, einen deskriptiven Teil, dazu ein paar Beispiele und eine Schlussfolgerung, bzw. einen Schluss voraussetzt.

Die Intonation hebt die unterschiedlichen Teile und Ideen hervor.

4.2. Notationsvorschläge

In der folgenden Tabelle werden manche Beispiele für mögliche Notationslösungen angegeben, ohne dass eine Hierarchisierung oder Bewertung dieser Methoden entsteht. Die vorgeschlagenen Notationen sind persönlich und haben keinen Anspruch auf Vorrang bei der individuellen Entscheidung der Studierenden oder Dolmetscher.

Textbeispiel	Vorschlag Notizen
1. *Diese Frucht wurde früher als chinesische Stachelbeere bezeichnet … Aus Vermarktungstechnischen Gründen aber wollten die Neuseeländer eben nicht eine chinesische Stachelbeere verkaufen und haben gedacht … diese Frucht*	**Vorschlag A** K – früher chin. Stachelb. **Vorschlag B**

als Kiwi zu bezeichnen.	K- früher chin. Stachelb., aber bc Vermakt-g → Kiwi genannt
1. Anekdote *Man hat doch immer nicht so positiv auf Kiwis reagiert. Als ein Angestellter einer großen Versicherungsgesellschaft in London sich zu Privatzwecken mal einen Karton Kiwis bestellt hatte und diese geliefert wurden, war er nicht in seinem Büro, daraufhin hat der Lieferant den Karton unten beim Pförtner abgestellt. Der war etwas neugierig, hat in den Karton reingeschaut, hat die Kiwis für Handgranaten gehalten, hat sofort den Sicherheitsdienst angerufen und die armen Kiwis wurden aus Sicherheitsgründen gesprengt.*	☺ K – nicht immer gute Reaktion London – nicht im Büro ↓ Pförtner (Handgranaten) ↓ Secu => arme K aus Sicherheitsgr. gesprengt
2. persönliche Note Bezug auf die anwesenden Kollegen *Und für die Weinkenner unter uns, denn ich weiß, dass einige unserer Kollegen ganz gerne mal ein Schlückchen trinken, möchte ich erwähnen, aus Kiwis kann man auch Wein herstellen. …Kann ich nur sagen, na prost!*	Weinkenner (Koll.): K – Weißwein Prost!

5. Zum Schluss

Wie auch Laukovà erklärt, hängt „die Ausführlichkeit des Notierens […] von der jeweiligen individuellen Konzentrationsfähigkeit des Dolmetschers und dem behandelten Thema ab. Es genügt oft, ein einziges Wort zu notieren, mit dessen Hilfe der Dolmetscher dann den verstandenen gedanklichen Inhalt bei der Wiedergabe frei entwickeln kann.“ [10]

10 Laukovà, Jana: *Zur Rolle der Dolmetschnotizen beim Konsekutivdolmetschen. Ein Erfahrungsbericht.* Linguistik Online 23 2/2005.

Im Licht dieser Erwägungen wird deutlich, dass das übergeordnete Ziel gleich in der Anfangsphase der Entwicklung eines Notationssystems ist zu lernen, dass das Entscheidungstreffen eine sehr persönliche Dimension hat. Die unterschiedlichen Strategien sollen je nach der konkreten Situation eingesetzt werden, was auch eine erhöhte Flexibilität der DolmetscherInnen voraussetzt.

Bibliografie:

Best, Joanna/Kalina, Sylvia (eds.): *Übersetzen und Dolmetschen,* Tübingen, 2002.
Bowden, John: *Speaking in Public*, How To Books (ESSENTIALS), Oxford, 1999.
Habermas, Jürgen: *Theorie des kommunikativen Handelns,* Frankfurt/M, 1977
Kapp, Volker (ed.): *Übersetzer und Dolmetscher*. Tübingen, 1984.
Kautz, Ulrich: *Handbuch Didaktik des Übersetzens und Dolmetschens*, München, 2000.
Matyssek, Heinz: *Handbuch der Notizentechnik für Dolmetscher. Teil I*. Heidelberg, 1989.
Santiago, Roberto: Consecutive Interpreting: A brief review, 2004.
Siemek, Marek: *Vernunft und Intersubjektivität*, Baden-Baden 2000.
Seleskovitch, Danica: *Interpreting for international conferences*, Pen and Booth, Washington, DC, 1978.

Rezensionen

Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktische Überlegungen zu Wortschatz und Textkompetenz

Ilona Feld-Knapp (Hg.). Ungarischer Deutschlehrerverband, Budapest 2009

Das neu erschienene Buch *Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktische Überlegungen zu Wortschatz und Textkompetenz* ist ein Sammelband, was die Vorträge der Tagungen des *Ungarischen Deutschlehrerverbandes (UDV)* der vergangenen zwei Jahre in schriftlicher Form enthält und praktizierenden Lehrerinnen und Lehrern Unterstützung bei der Bewältigung täglicher Unterrichtsfragen bietet.

Die Schwerpunkte des Bandes sind Wortschatzarbeit, Wörterbuchdidaktik und Textkompetenz, aber die Thematik des Bandes ist breit. Mit den zusammengestellten Beiträgen wenden sich die Autoren (Universitätsassistentinnen bzw. LehrerInnen und Phd-Studenten in In- und Ausland) an ein fremdsprachendidaktisch interessiertes (Fach)Publikum, insbesondere an DeutschlehrerInnen an verschiedenen Schulen sowie an KollegInnen, die sich mit Fragen der Aus- bzw. Weiterbildung und mit alltäglichen Vermittlungsproblemen im Hinblick auf Deutsch als Fremdsprache befassen. Sie wollen Lernenden sowohl einen Einblick in die in der Systemlinguistik gewonnenen Forschungsergebnisse gewähren als auch Möglichkeiten zu deren Umsetzung in der didaktischen Praxis aufzeigen, in diesem Sinne kommt dem Praxisbezug eine zentrale Rolle zu.

Mit dem Beitritt zur EU ist Fremdsprachen lernen durch die häufiger gewordenen Sprachkontakte wichtiger und intensiver geworden, womit auch der Stellenwert von FS-Kenntnissen sowohl auf dem Arbeitsmarkt als auch in der Privatsphäre des Individuums und des Arbeitnehmers höher geworden ist. Dieses lebenslange Lernen erfordert eine geeignete Lernstrategie wie u. a. die erfolgreiche Wörterbuchbenutzungsstrategie, d. h. das schnelle Auffinden der gesuchten Informationen im Wörterbuch. Nach Regina Hessky müssen nicht nur die erfolgreiche Benutzungstrategien, d.h. Kenntnisse in Bezug auf den Aufbau und Inhalt des Wörterbuchs, Kenntnisse der allgemeinen Ordnungsprinzipien, allgemeine Prinzipien der Artikelstruktur erlernt werden, man muss auch das geeignete Wörterbuch auswählen können und wissen, wie man es einsetzt. Christiane Römer findet, dass Sprachbenutzer auch Grammatikregeln (explizites und implizites grammatische Wissen) benötigen, um korrekte Äußerungen zu bilden bzw. interpretieren zu können und dass Lexikoneinheiten auch grammatische Charakteristika Zu-

sammenhänge enthalten sollten um Wörter angemessen in der Kommunikation benutzen und verstehen zu können.

Ilona Feld-Knapp meint, dass Lernende den Umgang mit Wörterbüchern möglichst früh erlernen sollen, um sich mithilfe von Sprache selbständig zurechtzufinden und Unterrichtsinhalte in ihrer ganzen Komplexität wahrzunehmen. Anfangs sollen die sprachlichen Verständnisprobleme gelöst werden, dann sollen die Lernenden lernen, die in eine kommunikative Situation eingebetteten Materialien authentisch zu verwenden. In diesem Sinne sind Wörterbücher, wenn Lerner mit der Sprache handeln, integrierte Bestandteile des Unterrichts. Anhand eines Beispiels wird gezeigt, dass sich diese Integration dadurch auszeichnet, dass die Lernenden selbst fähig werden, ohne die Instruktion des Lehrers mit dem Wörterbuch umzugehen. Sie sollen dabei auch die Erfahrung machen, dass Wörterbücher nicht nur eine Ansammlung von lexikalischen Einträgen sind.

Da die Elemente der Sprache bekanntlich nicht nur aus einzelnen „Wörtern", sondern auch aus wortübergreifenden Wortschatzein-heiten bestehen, die sich wie Wörter verhalten, stellt sich Anna Reder für Lehrende in Bezug auf diese Wortschatzeinheiten die Frage, wie man sie erkennen, vermitteln bzw. sich aneignen kann?

Für Anna Szablyár ist die Aneignung eines dauerhaft, schnell abrufbaren, verknüpfbaren und korrekt anwendbaren Wortschatzbesitzes, der auf die Realisierung von relevanten Kommunikationsabsichten abge-stimmt und im Bereich der Wortschatzvermittlung sehr wichtig ist. Dieses Ziel muss im Hinblick auf den Aufbau des produktiven, des rezeptiven sowie des potentiellen Wortschatzes differenziert werden. Wie könnte aber Schülerorientierung im Bereich Wortschatzarbeit verwirklicht werden? Wie können Lehrwerke die Arbeit am Wortschatz initiieren, fördern, in den Vordergrund oder in den Hintergrund rücken? Diese Fragen stehen u. a. im Mittelpunkt ihres Beitrags.

Schulische Schreibdidaktik zielt auch im Fremdsprachenunterricht immer vorwiegend auf Textproduktion. Aus diesem Grunde ist es nach Antonie Hornung wichtig, sich über die potentiellen Textmustervorstellungen der Lernenden, die sich im Kontext des Erstspracherwerbs herausbilden Gedanken zu machen. Statt der Vermittlung von Faktenwissen sollen die verschiedenen Kompetenzen (rezeptive und produktive Textkompetenz) gefördert werden und die Strategien (Informationen in einen sinnvollen und verstehbaren Zusammenhang zu bringen, Hierarchisierung und Struk-

turierung, das Zusammenfassen) im Vordergrund stehen.

Der Ausgangspunkt der Arbeit von Patrícia Tóth war, die Analyse der Textqualität von deutschsprachigen und ungarischen Abituraufsätzen in einer bilingualen Klasse anhand derer der Zusammenhang der fremdsprachlichen und muttersprachlichen Textkompetenz ermittelt werden sollte. Durch die Analyseergebnisse stellt Patrícia Tóth fest, dass im fremdsprachlichen Deutschunterricht die Förderung der Textkompetenz, begleitet durch eine intensive und textbezogen gestaltete Spracharbeit, mit Hilfe des Schreibunterrichts in den Mittelpunkt gestellt werden und im Fach Ungarische Sprache und Literatur, der muttersprachliche Schreibunterricht seinen würdigen Platz finden sollte.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass das Buch *„Deutsch als Fremdsprache – Sprachdidaktische Überlegungen zu Wortschatz und Textkomptenz"* herausgegeben von Ilona Feld-Knapp ein sehr informatives Handbuch über DaF-Unterricht ist. Sowohl GermanistikstudentInnen als auch praktizierende LehrerInnen, die auf während des Unterrichtens auftauchende Fragen eine Antwort finden möchten, können es mit Sicherheit gut gebrauchen. Das Buch ist auch denjenigen zu empfehlen, die sich über aktuelle Fragen in Bezug auf Wortschatzarbeit, Wörter-buchdidaktik und Textkompetenz informieren und auf dem Laufenden sein möchten.

Gabriella Sándor (TU Darmstadt, Institut für Mehrsprachigkeitsforschung DaF/Daz, Darmstadt)

Miss Bukarest – Miss Bucureşti. **Der Roman Richard Wagners in rumänischer Übertragung von Carmen Elisabeth Puchianu**

Neulich erschien die Übersetzung ins Rumänische des 2001 im Aufbau-Verlag veröffentlichten Romans Richard Wagners *Miss Bukarest*. Ein etwas verzögerter Druck, zieht man in Betracht, dass der Roman *Habseligkeiten* (2004, Aufbau-Verlag Berlin) 2006 in der Übersetzung von Michael Astner im Polirom-Verlag, Jassy veröffentlicht wurde. Für diese etwas verzögerte Ausgabe bietet die Übersetzerin Carmen Puchianu im Vorwort der rumänischen Übertragung eine Erklärung: Zwar begann das Projekt 2002/2003 mit Studenten der Germanistikabteilung in Kronstadt, dieses wurde aber erst 2006/2007 unter der Leitung von Doz. Dr. Carmen Puchianu zu Ende geführt. Anderthalb Jahre dauerte der Weg vom Manuskript zur Publikation im rumänischen Rao-Verlag, die Veröffentlichung erfolgte in der Reihe Rao-Contemporan.

Somit ist Wagners *Miss Bukarest* dem rumänischen Leserpublikum zugänglich: Verstrickte „Securitate"-

Geschichten aus der ehemaligen Ceauşescu-Diktatur tauchen 1996 in Berlin auf und verfolgen die aus Rumänien emigrierten Gestalten in der verwickelten Handlung des Romans. Die Spitzelgeschichten bündeln sich um die schöne Erika Binder, deren Leiche die Bukarester Vergangenheit vor 1989 wachruft. „Eine Tote lebt mit ihrem Tode wieder auf. Sie löst Erinnerungen und Handlungen aus." (Herta Haupt-Cucuiu, Südostdeutsche Viertel-jahresblätter 2/2003, S. 201). Der ehemalige Securitate-Offizier Dinu Matache, in Berlin als Privatdetektiv Dino Schullerus tätig, pflegte in Rumänien eine intime Beziehung mit Erika Binder, um Informationen über deren Liebhaber und Dissidenten Klaus Richartz zu ermitteln. Erika heiratete jedoch den westdeutschen Geschäftsmann Osthoff und wanderte in die BRD aus. Dem Dissidenten Richards gelang ebenfalls das „Drüben-Bleiben". So blieb dem Securitate-Agenten Dinu Matache nichts Anderes übrig, als seine Vorgesetzten über die Notwendigkeit seiner Auswanderung zu überzeugen – im Westen sollten Dissidenten ebenfalls bespitzelt und ausgehorcht werden. Sechs Jahre nach der Wende findet die Begegnung zwischen Ehemann und ehemaligem Liebhaber Erikas in Berlin statt, wobei die Gestalten durch die Situation gezwungen werden, sich nicht nur gegeneinander, sondern auch mit sich selbst zu konfrontieren.

Der Roman Wagners beinhaltet alle Elemente eines erfolgreichen Kriminalromans: die Leiche der schönen „Miss Bukarest", Aussiedlerschicksale, ehemalige Geheimdienstler, der Schatten der ehemaligen Ceauşescu-Diktatur. Die Geschichte erzählt der Securitate-Agent Dinu Matache, wobei der zweite und dritte Teil eine gefilterte Perspektive durch zwei weitere Erzähler – die Gestalten des Dissidenten Richarts und des Sohnes Christian – bieten. Jörg Plath äußerte in der Frankfurter Rundschau, in Wagners Buch würden Spitzelstories, Liebe und vergangene Schuld eine komplizierte Melange zusammenstellen (Frankfurter Rundschau/ 16.02.2002). Um Mischke zu zitieren, sei Wagners Roman „ein Lehrstück über Menschlichkeit, also über Liebe und Verrat, Hoffnung und Enttäuschung, Glück und Tod." (FAZ/16. 11. 2001).

Kommen wir nun zur Übersetzung selbst. Die Rezensentin vertritt die Meinung, Puchianus Übersetzung sei als eine „einbürgernde" Übertragung aufzufassen. Wenn auch Stimmen in der Fachliteratur gegen die „einbürgernde" und für die „verfremdende" Übersetzung plädieren, so soll in unserem Kontext, die Entscheidung der Übersetzerin, den rumänischen Text so zu formulieren, als wäre er Original der Zielliteratur, als berechtigt

betrachtet werden. Bekannt sind Ştefan Augustin Doinaş Kategorien der „treuen" und „autonomen" Übersetzungen. Puchianu bietet größtenteils eine eher einbürgernde, autonome Übersetzung, sie ist bemüht, sowohl Handlung als auch Gestalten in der rumänischen Sprache so natürlich wie möglich wirken zu lassen. Von Makro- bis Mikrostruktur wurden adäquate Übersetzungs-varianten getroffen. Mit Lexik, Syntax und Stilschicht geht die Übersetzerin treffsicher um – von Standard-, Umgangssprache bis zu vulgären Ausdrücken wurden die Stilvariationen berücksichtigt. Die etwas knappe Syntax im deutschen Original wird in der rumänischen Übersetzung nicht offenkundig, was wiederum auf die einbürgernde Methode Puchianus deuten lässt. Laut Kollers Äquivalenztheorie im Übersetzungsprozess sind die Äquivalenztypen in Puchianus Übertragung erfüllt: Sowohl auf denotativer als auch auf konnotativer Ebene kann man die Übersetzungsvarianten als adäquat bezeichnen, die textnormativen und formal-ästhetischen Äquivalenzrelationen deutsch-rumänisch sind gleichermaßen hergestellt.
Außerdem sollte man *Miss Bucureşti* sowohl im Ansatz der Transferorientiertheit einer Über-setzung betrachten, als einen Text, der zwischen Sprachen, Literaturen und Kulturen vermittelt. In einschlägigen Kontext sind die von der Übersetzerin zusätzlich gebotenen Informationen bezüglich einiger deutschen Kulturspezifika, wie zum Beispiel KDW, CDU, BKA, Baden oder Fulda zu schätzen.
Kurz und gut: „Miss Bucureşti" ist ein Text, der anhand von individuellen Schicksalen eine Perspektive der rumänischen Vergangenheit unter der Diktatur aufzeigen möchte, was eigentlich die Übersetzung für das rumänische Publikum umso interessanter machen müsste: eine Geschichte aus der rumänischen Vergangenheit, von einem vor 1989 aus Rumänien emigrierten Autoren auf Deutsch geschrieben, nun in der rumänischen Sprache heimisch! *Delia Cotârlea (Kronstadt)*

***Schau, das Leben ist so bunt* – Der neue Band der Bukarester Hochschulprofessorin Mariana-Virginia Lăzărescu zu drei deutsch schreibenden Autorinnen aus/in Rumänien**

Im Wissenschaftlichen Verlag Berlin (wvb) erschien 2009 das Buch der Bukarester Germanistin Dr. Mariana Lăzărescu mit dem Titel *‚Schau, das Leben ist so bunt'. Selma Meerbaum-Eisinger, Karin Gündisch und Carmen Elisabeth Puchianu: drei repräsentative deutsch schreibende Autorinnen aus Rumänien.* Dass Mariana Lăzărescu dem Spezialgebiet der schreibenden Frauen durch wissenschaftliche Studien Aufmerksamkeit geschenkt hat, kann

nur begrüßt werden. Die Konstellation der drei historisch und künstlerisch sehr unterschiedlich repräsentativen Autorinnen mag zunächst überraschen – einerseits Meerbaum-Eisinger, eine aus der Bukowina stammende Dichterin jüdischer Abstammung, die 1942 in einem rumänischen Arbeitslager ums Leben kam, andererseits Karin Gündisch, eine aus Heltau emigrierte Kinderbuchautorin und schließlich Carmen Elisabeth Puchianu, eine in Rumänien lebende und schreibende Lyrik- und Prosa-Autorin. So weit wir sehen, strebt das Buch keinen Vergleich der besprochenen Autorinnen ausgehend von einem spezifischen Gender-Paradigma innerhalb des Spezialgebietes der Frauenliteratur an. Es präsentiert einzelne Arbeiten der genannten Schriftstellerinnen. Die Motivation für dieses Nebeneinanderstellen liefert die Buchautorin selber – „Eine wichtige Vokabel im Leben aller drei Schriftstellerinnen war und ist ‚Freiheit' ", und zwar – so Mariana Lăzărescu - die Freiheit, verstanden als Schreiben zur Befreiung von Vorurteilen, Klischees und Stereotypen einer Minderheit (im Falle von Gündisch und Puchianu) bzw. als Schreiben zur inneren, einzig möglichen Befreiung von lebensbedrohenden Demütigungen im Arbeitslager im Falle von Meerbaum-Eisinger.

Der Teil zur Dichterin aus der Bukowina versteht sich als eine Hommage an die in Rumänien relativ spät rezipierte (von Joachim Wittstock im Roman „Ascheregen" zur beeindruckenden literarischen Figur gestalteten) Lyrikerin Selma Meerbaum-Eisinger. Mehr als zwanzig Gedichte werden analysiert und interpretiert, abschließend wird über die Dichtung geschlussfolgert: Meerbaum-Eisingers Naturlyrik beweise „Reife der kosmischen Vision", „unerschöpfliche Lebens-freude", „zärtliches Liebesbedürfnis". In den Ausführungen werden die besondere Beziehung zur Natur sowie die Zerrissenheit der Lyrikerin zwischen Leben und Tod deutlich hervorgehoben. Der direkte Bezug zur verbindenden These der Befreiung durch das Schreiben lässt sich allerdings eher indirekt ableiten, deutlich ausformuliert finden wir diese Behauptung in den Werturteilen zu Meerbaum-Eisingers Gedichte nicht.

Der zweite Teil des Buches ist der Kinderbuchautorin Karin Gündisch gewidmet. Das Hauptaugenmerk wird auf die Problematik der Roma in Gündischs Buch *Cosmin. Von einem, der auszog, das Leben zu lernen* gerichtet. Die Literaturwissen-schaftlerin lässt sich ausführlich über die allgemeine Problematik der Roma aus, um anschließend den Bezug zu den fiktiven Gestalten in der Geschichte Cosmins herzustellen. Der realistischen Dimension des Epischen bei Gündisch wird besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Gündisch wird mit den Be-

hauptungen zitiert, die Themen aus ihren Geschichten seien durch ihre Biographie vorgegeben, Rumänien sei eine poetische Landschaft für die Kinderbuchautorin geworden. Aus dieser Perspektive wird der Beitrag zu Karin Gündischs *Cosmin* zum spannenden Vergleich mit der tatsächlichen Welt der Roma in Rumänien.

Der dritte Teil des Buches beschäftigt sich mit der Dichterin und Prosa-Autorin Carmen Elisabeth Puchianu, mit deren Texten die Verfasserin sich wiederholt auseinandergesetzt hat. Ausgangspunkt der Abhandlung ist der 1990 erschienene Band von Carmen Puchianu *Das Aufschieben der zwölften Stunde auf die dreizehnte*, das Schwergewicht der Betrachtungen wird auf die Symbolik der Zeit in Puchianus Lyrik gelegt. Des Weiteren wird die Zeitmetapher in einigen Erzählungen aus dem Band *Der Ameisenhaufen und andere Geschichten* (Kronstadt: Aldus 1997) untersucht. Die mit humoristischem Abstand verfasste Familienchronik Puchianus *Ein Stückchen Hinterhof* wird auf die Tragfähigkeit der Tiersymbolik, mit Schwerpunktlegung auf die kollektive Hauptfigur der Erzählung, die Katzenfamilie, analysiert. Der neue Prosaband *Der Begräbnisgänger* sowie die 2008 erschienene Liliput-Ausgabe *Verortete Zeiten. Gedichte* finden in Mariana Lăzărescus Untersuchung ebenfalls gebührende Beachtung. Was den Band *Der Begräbnisgänger* betrifft, so werden die Texte als subtile und gut strukturierte Parodien eingestuft, die den Tod in den thematischen Mittelpunkt stellen. Dem Motiv des Todes in dem Liliput-Band wird ebenfalls nachgegangen, wobei festgestellt wird, dass sich der Tod zu einer Konstante in Puchianus Arbeiten herauskristallisiere. Da sich die Autorin seit Längerem intensiv mit der Schriftstellerin Carmen Elisabeth Puchianu beschäftigt hat, finden sich in der vorliegenden Untersuchung viele von den in den bisherigen Rezensionen präsenten Standpunkten wieder.

Das Buch endet mit den Kurzbiographien der besprochenen Autorinnen, mit einer Bibliographie zu Primär- und Sekundärliteratur sowie mit einem Personenregister.

Da vorliegendes Buch von Dr. Mariana Lăzărescu als ein erster von mehreren geplanten Bänden zu betrachten ist, wie die Autorin selber betont, werden sicherlich durch die kommenden Abhandlungen die Bezüge bzw. die Gemeinsamkeiten oder die prägnanten Unterschiede zwischen den besprochenen Autorinnen ausführlicher konturiert werden, und zwar in dem Sinne möglicher, sich herauskristalli-sierender Grundmuster in der deutschsprachigen Frauenliteratur in und aus Rumänien.

Das Buch mit wichtigen Informationen zu den besprochenen Autorinnen und dem pluriperspektivischen Blick in den Interpretationen ist als eine

Einführung in den Spezialbereich der deutsch schreibenden Frauen in und aus Rumänien zweifellos lesens- und diskussionswert. *Delia Cotârlea (Kronstadt)*

Mariana-Virginia Lăzărescu (2009): *Die Stilistik - Eine Disziplin zwischen den Stühlen? Wissenschaftliche Ansätze zu Stilbegriff, Stiltheorien und Stilanalysen*, Bucureşti: Editura Universităţii din Bucureşti, ISBN 978-973-737-668-8, 176 S.

Das Buch von Prof. Dr. Mariana-Virginia Lăzărescus *Die Stilistik - Eine Disziplin zwischen den Stühlen? Wissenschaftliche Ansätze zu Stilbegriff, Stiltheorien und Stilanalysen* (2009) setzt sich zum Ziel, den Lesern in Rumänien, vornehmlich Student (inn)en der Germanistik und Deutschlehrern, die Entwicklungs-tendenzen der Stilistik im deutschs-prachigen Raum im vergangenen 20. sowie im 21. Jahrhundert nahe-zubringen.

Anlass zu diesem Unternehmen bietet in erster Linie der Aufschwung der Stilistik in den letzten Jahrzehnten in den deutschsprachigen Ländern, aber auch die Recherchen im Marbacher Deutschen Literaturarchiv sowie die Dokumentation innerhalb von zwei vom DAAD finanzierten Forschungsaufenthalten an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Nicht zuletzt ist die langjährige Erfahrung der Verfasserin in dieses Buch eingegangen, die sie durch ihre am Bukarester Institut für Germanistik und an der Germanistikabteilung der „Transilvania"-Universität in Kronstadt gehaltenen Lehrveranstaltungen zur Stilistik gesammelt hat.

Die Arbeit zeugt von einem modellhaften harmonischen Gleichgewicht zwischen dem Wissenschaftlich-Theoretischen und dem Methodisch Didaktischen. Die akribische Forschungsarbeit in den deutschen Bibliotheken sichert der Untersuchung ihren hohen wissenschaftlichen Wert und ermöglichte es der Verfasserin gleichzeitig, ihre Arbeit dem neuesten Forschungsstand anzupassen, während die langjährige Unterrichtspraxis im Hochschulbereich zur methodisch-didaktischen Ausrichtung des Buches geführt hat. Die Systematik und Wohlstrukturiertheit der Untersuchung

ermöglicht es dem Leser, rasch mit wissenschaftlichen Termini vertraut zu werden, so dass dadurch sein Interesse für diese Disziplin im Grenzbereich von Sprach- und Literaturwissenschaft geweckt wird.

Das Buch ist in elf Kapitel unterschiedlicher Länge gegliedert. Ein beigefügtes Begriffs- und Personenregister gewährleistet es, die Arbeit auch als Nachschlagewerk zu benützen.

Das erste Kapitel geht auf den Begriff des Stiles ausgehend von seinen Ursprüngen ein und umreißt die verschiedenen Arten des Stiles vom Redestil, über den literarischen Stil und dem Sprachstil bis zum Denkstil. Dabei werden auch die bedeutendsten Stilforscher mit ihren Stildefinitionen erwähnt. Diese auf den ersten Blick widersprüchliche Stildefinitionen, die aber nur unterschiedliche Perspektiven auf den gleichen Gegenstandes bieten, belegen das „Chamäleonhafte" des Stilbegriffs.

Das zweite Kapitel bietet einen geschichtlichen Überblick über Stilistik und Stilbegriff, indem es den Weg vom Stilbegriff in der antiken Rhetorik über den Stilbegriff in der Zeitspanne vom 15.-20. Jahrhundert bis heute zeichnet. Erwähnung finden auch Richtungen im Bereich der Stilforschung wie Stilstatistik, Funktionalstilistik, die englische Registerstilistik, die deviatorische oder Abweichungsstilistik, die kommunikative Stilistik, die pragmatische Stilistik und auch die neueste Gesprächsstilistik.

Das kurze dritte Kapitel umreißt die Schwerpunkte der Stilistik in der BR Deutschland sowie auch in der ehemaligen DDR und schließt mit wertvollen Anregungen für die zukünftige Forschung in diesem Bereich.

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels steht die von der Prager und Moskauer sprachwissenschaftlichen Schule entwickelte Klassifikation von fünf funktionalen Stilen, auch Fünfermodell genannt. Es werden die Stile der öffentlichen Rede, der Wissenschaft, der Presse und Publizistik, der Alltagsrede und der schönen Literatur (Belletristik) mit ihren spezifischen Merkmalen sehr übersichtlich vorgestellt.

Das fünfte Kapitel rückt die Nachbardisziplinen der Stilistik, die Rhetorik, die Literaturwissenschaft, die Sprachwissenschaft, die Textlinguistik, die Sprachdidaktik und Stilkritik in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit, da diese die Auffassungen von Stil und Stilistik unterschiedlich beeinflussen.

Im sechsten Kapitel bietet die Verfasserin einen systematischen Überblick über Stiltheorien, wobei sie auf Theorien der Stilerlernung und Theorien der Stilentstehung fokussiert. Auch Mikro- und Makrostilistik werden unter die Lupe genommen.

Das siebente Kapitel widmet sich den rhetorischen Figuren, welche in Figuren der Hinzufügung, der Auslassung und der Stellung und Umstellung klassifiziert werden. Jede rhetorische Figur wird mit anschaulichen Beispielen aus der deutschen Literatur belegt, wobei die in Beispielen zitierte Autorinnen und Autoren am Ende des Buches aufgelistet werden.

Das achte Kapitel untersucht unter den Stilmitteln des Wortschatzes die Stilfärbung, die Interpunktion und Typografie und die lexikalischen

Stilmittel wie Synonyme, Antonyme, Neologismen, Anachronismen, Fremdwörter und Lehnwörter.
Im neunten Kapitel widmet sich die Verfasserin den Tropen, welche die Bildlichkeit des Textes gewährleisten, während sie im zehnten Elemente der Phonostilistik bespricht.
Das letzte Kapitel kommt dem nichtfachkundigen Leser sehr entgegen, indem es bedeutende Stilforscherinnen und Stilforscher, die im Bereich der Stilistik Bleibendes geleistet haben mit ihren Beiträgen zur Stiluntersuchung vorstellt.
Mit diesem Kompendium der deutschen Stilistik ist es der Verfasserin gelungen, die Vielfalt bisheriger stilistischer Ansätze im Überblick zu gestalten und damit eine Lücke innerhalb der Stilistikforschung an den Universitäten in Rumänien zu schließen.
Beate Petra Kory (Temeswar)

Delia Cotârlea: *Schreiben unter der Diktatur: Die Lyrik von Anemone Latzina. Ein monografischer Versuch.* Frankfurt a. M.: Peter Lang 2008. 305 S. € 51, 50.

„[…] schön wäre ja: 1. AUSHALTEN KÖNNEN, 2. ES SAGEN KÖNNEN, 3. DAS GESAGTE UNTER DIE LEUTE BRINGEN KÖNNEN – davon kann ich höchstens Punkt 1 erfüllen, eventuell noch 2 – sagen wir auch nur als Tagebuch, 3 ist unmöglich" (S. 81f.) – so Anemone Latzina 1974 in einem ihrer insgesamt 29 bis heute unveröffentlichten Tagebüchern. Anemone Latzina ist es, entgegen ihrer selbstkritischen Einschätzung, durchaus gelungen, vieles zu sagen: Ihre Gedichte leiteten in den 1970er Jahren ein neues literarisches Selbstverständnis rumäniendeutscher Autoren ein, sie gaben einen neuen Stil und eine neue, genuin regimekritische Selbstverortung vor und avancierten dadurch zum einzigen rumäniendeutschen Vorbild der „Aktionsgruppe Banat". Dies bezeugt kein Geringerer als Richard Wagner, und auch von weiteren namhaften Schriftstellern ist dies zu vernehmen, etwa von Herta Müller und Gerhardt Csejka sowie von Literaturwissenschaftlern wie Peter Motzan, der Latzinas Schreiben seit 1972, dem Jahr nach dem Erscheinen ihres ersten Lyrikbandes *Was man heute so dichten kann* im Bukarester Dacia Verlag, literaturkritisch begleitete und in der Dichterin eine „Schrittmacherin" (so der Titel einer 1992 in der FAZ erschienen Rezension) literarischer Entwicklungen deutschsprachiger Autoren in Rumänien sah.
Delia Cotârleas Buch leistet einen wichtigen Beitrag zur Schließung einer Lücke, die mit dem Fehlen monografischer Studien über Leben, Werk und Wirkung der Schriftstellerin, Publizistin, Übersetzerin und Tagebuch-Autorin Anemone Latzina

bislang gegeben war. Der vielleicht wertvollste Forschungsbeitrag der Arbeit besteht in der Ersterschließung der Tagebücher, die der Verfasserin von dem Schriftsteller János Szász, dem 2006 verstorbenen Ehemann Anemone Latzinas, zur Verfügung gestellt wurden und die im 5. Kapitel der Arbeit eingehend untersucht werden. Cotârlea bemerkt zurecht, dass die umfangreichen Tagebucheinträge den Vorwurf geringer literarischer Produktivität, den das lediglich zwei Bände umfassende lyrische Werk der Autorin eintrug, zu relativieren vermögen. Die von Cotârlea ausgewählten Tagebuchpassagen, die als Anhang des 5. Kapitels abgedruckt wurden, vermitteln ein eindrückliches Bild von der Vielseitigkeit dieser Texte, die mit Michel Foucault als *écriture de soi* (S. 61f.), somit als zirkulärer, reflexiver Selbstentwurf im Grenzbereich des Ästhetischen, gelesen werden können. Die Tagebücher greifen aber auch politische Entwicklungen auf und kommentieren sie – so etwa die Verschärfung der Eingriffe in die Freiheit der Medien, die Latzina als Redaktionsmitarbeiterin der Bukarester Zeitschrift *Neue Literatur* 1974 Existenzsorgen bereitet, sie aber dennoch nicht zum Parteibeitritt bewegt: „Denk inzwischen darüber nach, was ich arbeiten soll, wenn ich von der NL weg muss, denn in diese partei tret ich unter keinen umständen ein – und ohne parteimitgliedschaft ist mir dann auch die restliche presse, verlagswesen, TV verschlossen." (S. 88) Man erfährt, dass sich Latzina in der Redaktion der *NL* kontinuierlich gegen die Zensur und für die Veröffentlichung literarischer Texte deutschsprachiger Autoren einsetzte, die Tagebücher enthalten daneben aber auch längere und geschlossene wie kürzere und fragmentarische Prosapassagen die keineswegs literarischen Wertes entbehren, so etwa die ausführliche Schilderung der Auswanderung des Bruders Gert 1973, überschrieben „Auswandern am eigenen Leib" (S. 113–117), die fragmentarischen, in abgehackter, nüchterner Sprache verfassten Aufzeichnungen des New-York-Aufenthalts 1972/1973 (S. 118–120), aber auch kleine Notizen die auf die Krisen des Kulturbetriebs und auf die erdrückende Leere des privaten Alltags verweisen. Besonders wertvoll sind die (leider seltenen) poetologischen Passagen sowie die unveröffentlichten Gedichte, die den „Werkstattcharakter" (S. 100) der Tagebücher, deren vollständige Edition ein Desiderat bleibt, deutlich werden lassen.

Das umfangreiche 6. Kapitel widmet Cotârlea einer eigenen Analyse und Interpretation der Lyrik Anemone Latzinas. Unter Berücksichtigung bisheriger Forschungsmeinungen zeichnet die Verfasserin die Entwicklung Latzinas von einem durch

Brecht inspirierten dialektischen Aufbau der Texte hin zu collageartigen, durch Snapshot-Technik geprägten und an Pop- und Beat-Szenen anklingenden Gedichten. Eigene Akzente setzt Cotârlea, indem sie anhand von Gérard Genettes Begriff der Hypertextualität einen literarischen Dialog Latzinas mit der DDR-Dichterin Sarah Kirsch, mit dem in der Bundesrepublik der 1970er Jahre bekannt gewordenen Rolf Dieter Brinkmann und dem amerikanischen Schriftsteller Frank O'Hara nachweist – mit diesen Autoren setzte sich Latzina auch in diarischen und publizistischen Texten auseinander. Im 1992 in Berlin veröffentlichten *Tagebuchtage*-Zyklus treten die Erfordernisse der poésie engagée (die Latzinas Poetik stets mitgeprägt haben) weiter zurück vor dem (ebenfalls stets präsenten) Anspruch, subjektives Erleben und individuellen Weltbezug in ästhetisch klaren und einprägsamen Bildern darzustellen. Neu und informativ ist auch der 7., der Übersetzertätigkeit Latzinas gewidmete Abschnitt der Dissertation. Es zeigt sich, dass Anemone Latzina eine überaus rege und kontinuierliche Nachdichtungsarbeit geleistet hat, die, wie Cotârlea festhält, als integraler Bestandteil von Latzinas Werk gelten kann. Die übersetzten Texte entstammen den namhaftesten, in ihrer Zeit jeweils ästhetisch innovativen rumänischen Autoren wie die in einem Band zur rumänischen Avantgarde (1907–1947) aufgenommenen Saşa Pană, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Dan Faur oder Gellu Naum, dessen Gedichte Latzina dann noch in einem weiteren Band (*Zähne von Worten zermalmt*, 1983) gesondert übersetzte. Sie übertrug ferner Klassiker wie Liviu Rebreanu, Dramen Marin Sorescus sowie Gedichte Ana Blandianas und Nina Cassians sowie daneben u. a. ungarische und US-amerikanische Texte ins Deutsche. Eine sehr hilfreiche Zusammenstellung der beeindruckenden literarischen Translationsarbeit Latzinas findet sich in der analytisch sortierten Bibliografie unter Punkt 12.5. (S. 294–305)

Vergleichsweise wenig Neues enthalten dagegen das dem Begriff der rumäniendeutschen Literatur gewidmete Kapitel 2, sowie das knapp gehaltene Kapitel 3 „Zensur als Instrument der Diktatur", in dem (u. a. wegen der Verweise auf Brecht und Kirsch) eine stärkere Berücksichtigung neuerer bundes-deutscher Forschungsperspektiven zum Themenkomplex Literatur und Diktatur wünschenswert gewesen wäre. Der im 4. Kapitel angestrebte Vergleich Latzinas mit weiblichen Autoren fällt aufgrund des formalen Bezugsrahmens zurück hinter die ansonsten fast durchgehend inhaltlich begründeten Forschungsfragen. Überaus aufschlussreich sind dagegen die in Kapitel 10 versammelten Informationen

zur Rezeption Latzinas, die das tatsächliche intellektuelle Netzwerk der Dichterin nachzeichnen sowie die Kapitel 8 und 9, in denen Cotârlea Reportagen, Reiseaufzeichnungen und Auslandskommentare Latzinas diskutiert. Alles in allem ein sehr lesenswertes Buch, das sicherlich zu einem festen Bezugspunkt in der Latzina-Forschung bleiben wird.
Iulia- Karin Patrut (Trier)

Nubert, Roxana (Hrsg.), *Temeswarer Beiträge zur Germanistik*, Band 6, Temeswar: Mirton Verlag, 2008.

Der sechste Band der zweijährlich erscheinenden Temeswarer Germanistik-Zeitschrift ist Dozentin Dr. Angelika Ionas zum 60. Geburtstag gewidmet.
Er umfasst 28 Beiträge, welche die Bereiche Linguistik, Dialektologie, Übersetzungswissenschaft, Didaktik, Literaturwissenschaft, Theatergeschichte und Volkskunde abdecken. Davon sind 20 Beiträge aus dem Inland und 8 aus dem Ausland. Die überwiegende Mehrheit der Arbeiten, 18 der 28, widmet sich dem Bereich der Literatur-wissenschaft.
Der Band wird von den linguistischen Beiträgen eröffnet.
Alina Crăciunescu (Temeswar) nimmt in ihrer Arbeit die beiden bedeutenden Rechtschreibwörter-bücher *Duden* und *Wahrig*, die 2006 nach den letzten Änderungen der Rechtschreibung erschienen sind, im Hinblick auf die bestehenden Unterschiede in ausgewählten Einträgen unter die Lupe.
Die Studie Mihaela Şandors (Temeswar) zur Grammatikalisierung der doppelten Perfektform in der deutschen Sprache reiht sich in ein relativ junges Gebiet der Sprachwissenschaft, in die Grammatikalisierungsforschung, ein. Die Verfasserin untersucht die verschiedenen Stufen der Grammatikalisierung des analytischen Perfekts im Deutschen aus diachronischer Perspektive und belegt diese mit anschaulichen Beispielen.
Die Untersuchung Dana Grossecks (Temeswar) widmet sich einem schwierigen Problem der Übersetzungswissenschaft, nämlich der Terminologieangleichung des Fachwortschatzes beim Übersetzen aus einer Sprache in die andere. Die Verfasserin skizziert den Weg des Übersetzers von der Aufstellung der Begriffssysteme in beiden Sprachen, welche erst den Vergleich der Begriffsinhalte der Fachwörter ermöglicht, bis zu den verschiedenen Vergleichsarten der Terminologien.
Kinga Gáll (Temeswar) stellt in ihrer Arbeit die Phraseologismen der deutschen Sprache vor, in welchen Personennamen auftauchen. Es werden idiomatische Wendungen aufgelistet, in denen Namen aus der Antike und/oder Mythologie, Namen litera-

rischer Gestalten, Namen wirklicher Personen und allgemeine Eigennamen vorkommen.

Raluca M. Negrisanu (Knoxville) legt eine soziolinguistische Studie vor, welche Aspekte des Sprachverlusts der deutschen Muttersprache an der ersten Generation deutscher Einwanderer nach Ost-Tennessee, USA im Kontakt mit dem Englischen untersucht. Die Ergebnisse der Studie werden in Bezug auf die lexikalischen Aspekte des Sprachkontakts ausgewertet.

Alvina Ivănescu (Temeswar) stellt in ihrem dialektologischen Beitrag die mühevolle und akribische Arbeit am *Wörterbuch der Banater deutschen Mundarten* im Rahmen des Temeswarer Germanistiklehrstuhls ab dem Jahre 1978 bis 2002 dar. Sie zeigt den notwendigen Wandel der Wortartikelkonzeptionen durch zahlreiche Beispiele aus verschiedenen Arbeitsetappen auf und unterzieht diese einer genauen Analyse.

Der Beitrag Karla Lupşans (Temeswar) gibt den deutsch-rumänischen Übersetzern ein wertvolles Hilfsmittel in die Hand, indem er die wichtigsten Regeln zur Übersetzung der deutschen Substantivkomposita ins Rumänische und deren häufigste Entsprechungstypen vorstellt.

Die letzte linguistische Arbeit des Bandes ist der Beitrag Marianne Markis (Temeswar), der durch seine didaktische Ausrichtung auch zum nächstfolgenden überleitet. Die Verfasserin erarbeitet ein Regelschema für die Genuszuordnung, das sie in semantische, morphologische und phonologische Regel auffächert, um am Schluss ihrer Arbeit eine mögliche Variante der Hierarchisierung der Genuszuweisungsregeln für den DaF-Unterricht vorzuschlagen, mit dem Vorbehalt, dass zu viele Regeln den Lernenden belasten.

Der Beitrag Carmen Elisabeth Puchianus (Kronstadt) schließt eine Lücke in der Didaktik des Literaturunterrichts im Rahmen des Germanistikstudiums, indem er am Beispiel eines selbsterarbeiteten Projekts mit Kronstädter Germanistikstudierenden den Einsatz des darstellenden Spieles oder des szenischen Lernens im Germanistikunterricht vorstellt. Ziel dieser eigenwilligen Art von Didaktisierung literarischer Texte ist die Förderung von kognitiven und kommunikativen Kompetenzen der Studierenden, die im klassischen Frontalunterricht während der Vorlesungsstunden verlorengehen.

Die literaturwissenschaftlichen Beiträge eröffnet die akribisch dokumentierte Untersuchung Anette Horns (Johannesburg) zu Sinn und Sinnlichkeit in den theoretischen und ästhetischen Schriften von Jakob Michael Reinhold Lenz.

Bianca Bican (Klausenburg) untersucht die Rezeption Goethes anhand

der Autobiographie des Atomphysikers Werner Heisenberg *Der Teil und des Ganze* und weist nach, dass diese nicht nur durch ein positives Bild des Naturwissenschaftlers Goethe bestimmt wird, sondern dass sie auch mit wiederholten intertextuellen Bezugnahmen auf *Faust I* arbeitet.

Maria Stângă (Temeswar) nähert sich dem Steppenwolf Harry Haller aus Hesses Roman aus der Perspektive des Außenseiters, wobei ihr Erkenntnisse der Soziologie, Psychologie und nicht zuletzt der Literaturwissenschaft zugute kommen. Sie schätzt den Protagonisten als unfreiwilligen Außenseiter ein.

Der Beitrag von Martin A. Hainz (Berlin) zeigt, wie innerhalb der deutschsprachigen Literatur der Regelverstoß zur Regel wird und wie er fortlebt. Dies belegt der Verfasser mit Beispielen aus der Lyrik Paul Celans, aus expressionistischen Gedichten Gottfried Benns und schließlich aus dem dadaistischen Manifest *Letzte Lockerung* von Walter Serner. Das Fortleben des Regelbruchs wird durch Oswald Wiener und Elfriede Jelinek gesichert.

Gottfried Schnödl (Wien) zeigt in seiner Arbeit die Gründe auf, die dazu geführt haben, dass Robert Musils Rede vom 22. Juni 1935 auf dem Internationalen Schriftstellerkongress zur Verteidigung der Kultur in Paris ein Misserfolg wurde, und unternimmt in Anschluss daran den Versuch, dem Leser einen Einblick in das politische Denken des Schriftstellers zu vermitteln.

Die Arbeit Karin Dittrichs (Temeswar) beschäftigt sich mit Stefan Zweigs Autobiographie *Die Welt von Gestern*. Nachdem einige Merkmale und Besonderheiten dieser autobiographischen Schrift skizziert werden, fokussiert der Beitrag auf die Erinnerungen Zweigs an die Zeit des Habsburgerreiches, die für den Schriftsteller „die Welt der Sicherheit" darstellt.

Esther V. Schneider Handschin (Basel) analysiert in ihrem Beitrag die computergesteuerten Schreibprozesse im Roman *Die Kinder der Toten* (1995) der Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek.

Anhand der literarischen Darstellung des Kriegsberichterstatters in der Erzählung Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See*, in der Erzählung Dieter Kühns *Und der Sultan von Oman*, in Nicolas Borns Libanon-Roman *Die Fälschung* und Josef Haslingers Medienroman *Opernball* geht der Beitrag Kathleen Thorpes (Johannesburg) der Frage nach, ob der Kriegsberichterstatter als möglicher Kulturvermittler wirken kann. Dabei setzt sich die Verfasserin intensiv mit dem Begriff des „Friedensjournalismus" auseinander.

Anhand der imagologischen Untersuchung zweier Märchen (das eine aus dem 19. Jahrhundert von Josef Haltrich gesammelt und das zweite

aus dem 20. Jahrhundert) stellt Sunhild Galter (Hermannstadt) die wichtige Rolle, die der Literatur in der Vermittlung des Selbst- oder Fremdbildes eines Volkes im Zeitalter der Globalisierung zukommt unter Beweis.

Der Beitrag von Hans Dama (Wien) schlägt eine aktualisierte Annäherung an den Roman *Der große Schwabenzug* von Adam Müller-Gutenbrunn vor, indem die Figuren des Romans und der Handlungsort Temeswar aufmerksam auf die geschichtliche Realität des 18. Jahrhunderts hin abgetastet werden. So gelingt es dem Verfasser jene Elemente aufzudecken, die zum Bereich des Mythos und der Fiktion gehören, aber auch Bezüge und Parallelen zur heutigen Zeit herzustellen.

Der Beitrag Roxana Nuberts (Temeswar) deckt im expressionistische Züge tragenden Roman *Die Lebenden Vierzehn* von Franz Xaver Kappus erste Ansätze zur literarischen Moderne im Banat auf. Als Einleitung dient die hochinteressante Dokumentation des Briefwechsels des jungen Kappus mit Rainer Maria Rilke, der dazu geführt hat, dass Franz Xaver Kappus Eingang in die deutsche Literaturgeschichte gefunden hat.

Walter Engel (Düsseldorf) stellt anlässlich des hundertjährigen Jubiläums seit dem Erscheinen der Temeswarer Zeitschrift *Von der Heide* diese einzige deutschsprachige Monatsschrift, die das Banat in den ersten drei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts hervorgebracht hat vor, sowie die Ziele, die sich ihr Herausgeber Viktor Orendi-Hommenau mit ihr gesetzt hat.

Anhand einer gründlich dokumentierten Arbeit beleuchtet Gabriela Şandor (Temeswar) den Entstehungskontext der Novelle *Die Tatarin* von Oscar Walter Cisek sowohl aus stofflicher Perspektive als auch von der Notwendigkeit der verschiedenen Textvarianten her. Gleichzeitig stellt sie auch Bezüge zu anderen literarischen Werken und zum Gesamtwerk des Autors her.

Beate Petra Kory (Temeswar) geht es in ihrer Analyse des *Geköpften Hahnes* von Eginald Schlattner vornehmlich darum, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die multikulturelle Landschaft mit ihrem in die Zukunft verweisenden Potential, wie auch mit ihrem Gefährdungen, so wie sie der Autor in seinem Roman zeichnet, zu lenken.

Grazziella Predoiu (Temeswar) untersucht Eginald Schlattners Roman *Das Klavier im Nebel* von den politischen und ökonomischen Ereignissen her, die darin geschildert werden, wobei sie auf das Bild einer Gesellschaft fokussiert, die versucht, sich mit den Zwängen der Zeit abzufinden. Dabei geht sie auch auf das komplexe Symbolgeflecht des Romans ein.

In ihrem theoretisch ausgerichteten Beitrag erarbeitet Laura Inăşel (Temeswar) das notwendige Instrumentarium für die Untersuchung der deutschsprachigen Literatur im rumänischen Kulturraum aus interkultureller Perspektive im Rahmen der interkulturellen Literaturforschung und der Imagologie.
Der Beitrag von Vilma Göte (Miercurea Ciuc) liefert einen originellen interkulturellen Vergleich zwischen Joseph Roth und Liviu Rebreanu bezogen auf die Problematik der Identitätskrise. Dabei werden insbesondere die beiden Protagonisten Carl Joseph von Trotta aus Roths *Radetzkymarsch* und Apostol Bologa aus Rebreanus *Pădurea spânzuraţilor* nebeneinandergestellt.
Einen Beitrag zur Geschichte des Deutschen Staatstheaters Temeswar liefert Bogdan C. Nan (Temeswar), indem er die mühevolle Arbeit zweier bedeutender Dramaturgen dieses Theaters vorstellt, nämlich Franz Csikys und Johann Lippets. Die Arbeit bietet aufschlussreiche Auszüge aus den Interviews des Verfassers mit diesen Persönlichkeiten, welche die Schwierigkeiten ihres Wirkens unter den gegebenen Zeitumständen belegen.
Die letzte Arbeit des Bandes stellt der volkskundliche Beitrag Eveline Hâncus (Temeswar) dar. Die Verfasserin beschäftigt sich darin im Rahmen des Banater Kalenderwesens der Zwischenkriegszeit mit dem *Schwäbischen Volkskalender*, dessen erste Nummer ausführlich beschrieben wird.
Der Band schließt zum ersten Mal in der Geschichte seines Erscheinens mit einer Bücherschau, die Rezensionen zu folgenden Büchern enthält: Roxana Nubert/Ileana Pintilie-Teleagă (2006): *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat*, Wien: Praesens Verlag, ISBN: 3-7069-0340-7, 378 Seiten; Beate Petra Kory (2007): *Im Spannungsfeld zwischen Literatur und Psychoanalyse. Die Auseindandersetzung von Karl Kraus, Fritz Wittels und Stefan Zweig mit dem „großen Zauberer"*, Stuttgart: ibidem-Verlag, ISBN: 978-3-89821-794-1, 339 Seiten und Roxana Nubert (2008): *Einführung in die literarische Moderne – Naturalismus und Jahrhundertwende um 1900*, Temeswar: Mirton Verlag, ISBN: 978-973-52-0484-6, 231Seiten. *Beate Petra Kory (Temeswar)*

„An den Ursprüngen sesshaft."
Zu Joachim Wittstocks Essayband *Einen Halt suchen*./ Hermannstadt: Hora, 2009

Kurz vor seinem 70. Geburtstag veröffentlicht Joachim Wittstock im Hermannstädter hora Verlag einen Sammelband essayistischer Abhandlungen, die im Zeitraum der „Nach-Wende-Zeit" (d.h. der letzten Deka-

de des 20. und der ersten Dekade des 21. Jahrhunderts) entstanden und in unterschiedlichen germanistischen Publikationen veröffentlicht worden sind.

Der Band trägt bezeichnender Weise den Titel „Einen Halt suchen" und reflektiert Joachim Wittstocks kultur- und literaturwissenschaftliche, sowie literaturgeschichtliche Beschäftigungen, wodurch zum einen das einem bereits bekannte Profil des Romanciers und Verfassers längerer und kürzerer Prosabetrachtungen und Erzählungen aufschlussreich ergänzt und abgerundet, zum andern veranschaulicht wird, dass die Arbeit des Literaten nie beendet ist und dass Letzterer sich kaum gestattet in den sogenannten Ruhestand zu treten.

Der Band ist in acht thematische, längere und kürzere Kapitel strukturiert, deren exemplarische Zusammenfassung vom Autor selbst als Einstieg, Orientierungshilfe und Übersicht für den Leser dem Band vorangestellt wurde.

Das Hauptaugenmerk des Verfassers ist auf Untersuchungen rumäniendeutscher Literatur älteren und neueren Datums gerichtet: Ausgehend von Motiven wie „Halt suchen", „Denkmal" und „Wasser" widmet sich Wittstock zunächst vergleichender Analysen einiger Prosadichtungen, denen in ihrer jeweiligen Verschieden- und Andersartigkeit ein gemeinsames Motiv zu Grunde liegt. Wittstock scheut nicht davor zurück, Episoden, Teilaspekte siebenbürgisch deutscher Erzählliteratur aus größeren Zusammenhängen herauszugreifen, um auf überraschende Ähnlichkeiten und Berührungspunkte zwischen zeitlich und räumlich mitunter weit auseinanderliegenden Texten und Autoren/ Autorinnen hinzuweisen (vgl. „Einen Halt suchen. Episoden siebenbürgisch-deutscher Erzählliteratur (1950-2000)", „Im Spiegel des Wassers. Siebenbürgische Physiognomien in der Literatur des 20. Jahrhunderts.", „Ethnisches Gegenüber in der siebenbürgischen Literatur. Denkmäler im Blickfeld"). Die von Wittstock vorgeschlagene Lesart zeigt ein beziehungsreiches Netz von literarischen Querverbindung auf, die von Honterus bis zu Autoren der Gegenwart reicht.

Als aufmerksamer und aufgeschlossener Beobachter nicht allein der Entwicklungsmomente rumäniendeutscher Literatur sondern auch des rumänischen und streckenweise des ungarischsprachigen Kultur- und Literaturgeschehens, widmet sich Wittstock vorurteilslos und von Grund auf objektiv dem ethnischen In- und Miteinander in Siebenbürgen und anderen Gebieten Rumäniens. Es geht dem Essayisten Wittstock dabei um das Herausstreichen jener Paradigmen, die für die „neueren Zeiten" spezifisch sind und das Fortbestehen rumäniendeutscher Literatur unter

veränderten kulturellen Bedingungen ermöglichen. (Vgl. „Deutsch schreiben in Rumänien. Zukunftsaussichten.“, „Auseinander strebend, zueinander laufend. Neuere deutsche Literatur in Rumänien“)

Aufarbeitung des literarischen Erbes. In jedem Wortsinn das Herzstück des Essaybands bilden jene Aufsätze, die der Aufarbeitung literarischen Erbes gewidmet sind: Als Treuhänder und Verwalter des literarischen Nachlasses von Erwin Wittstock nimmt Joachim Wittstock sozusagen eine Lebensaufgabe wahr. Ihm gelingt es unvoreingenommen wichtige Einblicke in bis heute unveröffentlichte Manuskripte seines Vaters zu bieten und Informationen zu vermitteln, die als Anregungen und Anstoß für weitere Forschungsvorhaben dienen können. (Vgl. „Die Glaubwürdigkeit des schier Unglaublichen. Der Nachlass-Roman *Geist und Erde* von Erwin Wittstock“ und „Prägestätte k. und k. Erwin Wittstocks „österreich-ungarischer“ Roman *Sim Rode*). Im Besondern ist Wittstock um eine realistische Darstellung siebenbürgisch deutscher Autoren der Kriegs- und Nachkriegszeit bemüht. Er stellt sich, ohne viel Aufhebens davon zu machen oder allzu pathetische Töne anzuschlagen, der direkten Konfrontation mit heiklen Themen wie beispielsweise jenes über Mitläufertum siebenbürgisch sächsischer Persönlichkeiten während der Hitlerzeit (vgl. „Das problematische Unternehmen, über die jüngere Vergangenheit zu berichten“). Keine schrillen Töne werden angeschlagen, es fehlen ostentative Schuldzuweisungen ebenso wie persönliche Inanspruchnahme politischen Märtyrertums – man kennt das bereits aus Wittstocks letzten beiden Romanen.

Von der Verbindung siebenbürgischer Literatur und Kultur mit dem großen deutschen Sprach- und Kulturraum zeugen Aufsätze, die den Spuren von Goethes mythischen Figuren nachgehen und deren Niederschlag im Transsylvanischen aufdecken. Dem Verfasser geht es darum, einen Ort deutsch-rumänischer (Kultur)Begegnung abzustecken und auf bislang wenig(er) beachtete Parallelen hinzuweisen (vgl. „Im Namen von Faust, Helena und Euphorion“ und „Die kaum bewusste Parallele. Aufschlüsse über zwei Zeitschriften mit demselben Titel: Euphorion“)

Verbindung zwischen Landschaft, Ausdruck und Identität.

Eine Konstante der essayistischen Betrachtungen Wittstocks ist die Idee der Verquickung zwischen *Topos* und *Logos*. Wittstock greift auch in seinen Essays die Metapher des Geländes auf – diese wird bereits im einleitenden Titelbegriff „Einstieg“ suggeriert - und veranschaulicht damit seine Auffassung von der engen Verbin-

dung zwischen landschaftlichen/räumlichen Gegebenheiten, sprachlichem Ausdruck und kultureller Identität. So wird der Hohen Rinne als Wirkungsstätte von Constantin Noica und dessen geistiger Gefolgschaft zu der sich offensichtlich auch Joachim Wittstock selbst dazu zählt, eine besondere Bedeutung zugewiesen (Vgl. „In der Höhenluft der Lehre vom Sein. Ontologie und Kunstbetrachtung in sieben-bürgischen Entwürfen des 20. Jahrhunderts"). Weitere Orte, die auf Grund topographischer Erhöhung Anlass zu Einsicht und Erkenntnis bieten, macht Wittstock in der Umgebung von Kronstadt „auf der Warte" und Schässburg („von oben") aus. Im Besondern erschließt sich aber Hermannstadt dem Autor als topographisches Rückgrat, als unabdingbare Mitte, die Ein- und Weitsicht, poetische, philosophische und religiöse Betrachtungen generiert und sowohl der Stadt als auch den einzelnen Literaten und Denkern, die Erwähnung finden, eine eigene Identität vermittelt (Vgl. „Utopien des Geistes und des Wortes im Hermannstädter Horizont", ebenso „Hermannstädter Leserunden. Deutsche Literaturkreise in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts" und „Sprachreflexion und poetische Erkenntnis. Hermannstädter Stimmen").

Am Ende des Bandes steht die auf den ersten Blick scheinbar einzige direkte Selbstbetrachtung und Selbstdarstellung des Verfassers: Unter dem Titel „Früh geschult, spät gereift" erlaubt sich Wittstock in diskret sachlichem Ton den bisherigen Betrachtungen und Untersuchungen „einen kurzen Lebenslauf beizugesellen" (S. 6). Wittstocks autobiographische Skizze endet mit folgendem vielsagenden Geständnis: „Auf Reisen habe ich mehrere Länder des Kontinents durchstreift und bin dennoch an den Ursprüngen sesshaft geblieben. [...] dass ich die Stätten meines Werdens und meiner frühen Erkundungen jederzeit aufsuchen kann – diese Aussicht erscheint mir als Vergünstigung und Gewinn." (S. 347) Die Aussage rundet nicht nur das Bild einer facettenreichen Geisteslandschaft ab, sondern sie fasst Wesentliches über Wittstock selbst zusammen, den Autor von großem Format, der seinesgleichen nicht nur in siebenbürgisch deutschen Gefilden suchen kann.

Selbstreflektierende Dimension. Wer sich auf Wittstocks Essays einlässt, wird sehr bald feststellen: Sie lesen sich leichter als seine literarische Prosa, nicht etwa weil der Autor sich einer weniger anspruchsvollen und stilgerechten Ausdrucksweise bedienen würde, sondern weil er auf wohltuende Weise auf umständlich euphemistische Formulierungen sowie auf literaturwissenschaftliche Theoretisierung verzichtet. Die einzelnen

literarischen Beispiele oder Episoden, wie Wittstock sie nennt, werden niemals auf der Folie dieser oder jener Theorie gelesen um sie auf deren Gültigkeit zu prüfen, vielmehr ist Wittstock bemüht Literatur aus der lebendigen Perspektive des Zeitzeugen darzustellen und zu kommentieren, in so fern er das für notwendig erachtet. Seine Analyse entspringt in jedem Fall tiefer und gründlicher Kenntnis, Bildung und Belesenheit. Nicht zuletzt weisen die Essays eine deutlich selbstreflektierende Dimension auf: Joachim Wittstock erkundet in seinen Aufsätzen letztendlich seine eigenen Wurzeln und, ohne darauf *expressis verbis* einzugehen, gelingt es ihm jenen Halt zu finden, der als Voraussetzung einer genauen Standortbestimmung des eigenen Selbst notwendig ist. Wichtige Pfeiler seines literarischen Werdens und seines Denkkreises sind neben dem Vater, Erwin Wittstock, die Mentorenfiguren Georg Scherg und Harald Krasser, aber auch Constantin Noica, Lucian Blaga und nicht zuletzt Thomas Mann. Sie alle durchziehen Wittstocks Essays wie eine regelrechte Geleitkonstellation.

Mit Joachim Wittstocks *Einen Halt suchen. Essays* ist es dem hora Verlag erneut gelungen, ein gehaltvolles und lesenswertes Buch in einer angemessenen Aufmachung herauszubringen, wofür ihm ebenso viel Dank wie Lob gebührt. *Carmen Elisabeth Puchianu (Kronstadt)*

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Dr. Astrid Agache,
A.I. Cuza Universität, Iaşi/Jassy
Mag. Elisabeth Berger,
Österreichlektorin, A.I. Cuza Universität, Iaşi/Jassy
Dr. Lora Constantinescu,
Wirtschaftsakademie, Bucureşti/Bukarest
Dr. Delia Cotârlea,
Transilvania Universität, Braşov/Kronstadt
Renata Crişan
Partium Universität, Oradea/Großwardein
Dr. Ioana Diaconu
Transilvania Universität, Braşov /Kronstadt
Drd. Robert Gabriel Elekes
Transilvania Universität, Braşov /Kronstadt
Dr. Ilona Feld-Knapp
Eötvös-Loránd-Universität, Budapesta/ Budapest
Dr. Hermine Fierbinţeanu
Universität Bucureşti /Bukarest
Dr. Kinga Gáll
West Universität, Timişoara/Temeswar
Dr. Sunhild Galter
Lucian Blaga Universität, Sibiu/Hermannstadt
Dr. Gabriella Hima
Károli Gáspár Universität, Budapest
Adriana Ionescu
Universität Bucureşti /Bukarest
Dr. Diana Ioniţă
Universität Bucureşti /Bukarest

Dr. Marianne Koch
Universität Bucureşti /Bukarest
Dr. Beate Petra Kory
West Universität, Timişoara/Temeswar
Dr. Ioan Lăzărescu
Universität Bucureşti /Bukarest
Dr. Roxana Nubert
West Universität, Timisoara/Temeswar
Dr. Mihaela Parpalea
Transilvania Universität, Braşov /Kronstadt
Cristina Pascu
Universität Bucureşti /Bukarest
Dr. Iulia Karin Patrut
Universität Trier
Dr. Carmen Elisabeth Puchianu
Transilvania Universität, Braşov /Kronstadt
Dr. Roberta V. Rada
Eötvös-Loránd-Universität, Budapesta/ Budapest
Dr. Gabriella Sandor
TU Darmstadt, Institut für Mehrsprachigkeitsforschung DaF/Daz, Darmstadt
Dr. Doris Sava
Lucian Blaga Universität, Sibiu/Hermannstadt
Dr. Daniela Vladu
Babeş Bolyai Universität, Cluj/Klausenburg
Judit Szücs
Partium Universität, Oradea/Großwardein
Iulia Elena Zup
A.I. Cuza Universität, Iaşi/Jassy