

50920

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

**ACTA
GERMANICA ET ROMANICA**

TOMUS IV.



**HUNGARIA
SZEGED
1969**

Szerkeszti

Dr. Halász Előd

Dr. Madácsy László

Technikai szerkesztő

Dr. Márvány János

Felelős kiadó a Bölcsészettudományi Kar dékánja
Megjelent 200 példányban 5,6 A/5 ív terjedelemben

Kézirat a nyomdába érkezett 1969. április 2.

69-7236 — Szegedi Nyomda

Tratti progressisti nel pensiero linguistico del Manzoni

1.

La questione della lingua unitaria non era un problema recente, infatti da cinque secoli prima della formazione dell'unità nazionale ardeva già la discussione sulla lingua. Quali che siano state le posizioni dei singoli disputanti, tutti erano unanimi nel considerare la questione della lingua una delle componenti dell'unità nazionale virtuale. „... dall' Alighieri al Vico e al Muratori, ossia già prima del Risorgimento, era stata ben presente l'idea che la lingua fosse simbolo della nazione e che l'adesione alle sue norme fosse testimonianza di nazionalità. Quella idea, in più, aveva avuto una parte essenziale nel tenere in vita attraverso i secoli un'embrionale coscienza politica unitaria...”¹

Ma, la plurisecolare discussione sulla questione della lingua si riferiva esclusivamente alla lingua della letteratura. Nelle discussioni sotto il termine „lingua” non è stato inteso il concetto generico della lingua, ma quello della lingua letteraria. Tale errore però non è sfuggito all'ingegno sottile del Manzoni. Egli vede chiaramente che per i discutenti la lingua non è „l'idea universale e perpetua d'un strumento sociale, ma un concetto indeterminato e confuso d'un non so che letterario.”² Manzoni fu il primo ad impostare la questione della lingua come un problema sociale e non come un problema di carattere esclusivamente letterario, come avevano fatto i suoi predecessori. „... la grande innovazione manzoniana consiste nel trasformare quella che fino allora era stata una disputa di letterati in un problema civile, che coinvolge tutta la nazione italiana.”³

2.

In Italia si è disputato molto fin dal Trecento sull'esistenza di una comune lingua italiana: dove essa nascesse, come si formasse, come si dovesse chiamare ecc. Ma, tutti quelli che ne ragionarono, hanno trascurato d'indagare che cosa fosse una lingua in generale. Avendo dato alla questione un carattere essenzialmente storica, nessuno si era occupato del concetto logico della lingua.

Senza dubbio, uno dei meriti più grandi del Manzoni consiste nell'a-

¹ Tullio De Mauro: Storia linguistica dell'Italia unita, Bari, 1963, pp. 13-14.

² Manzoni: Lettera sulla lingua italiana a Giacinto Carena, in vol. Alessandro Manzoni: Prose minori, lettere inedite e sparse, pensieri e sentenze, con note di Alfonso Bertoldi, seconda ediz., Firenze, MCM XXIII, p. 235.

³ Bruno Migliorini: Storia della Lingua Italiana, Firenze, 1961, p. 609.

ver sottoposto ad una profonda analisi filosofica il carattere della lingua, e mediante le sue disquisizioni brillanti egli diventò un precursore della linguistica moderna.

Quale è dunque il concetto generico della lingua secondo il Manzoni? Risponde lui stesso: „...una quantità di vocaboli adeguata agli usi d'una società effettiva e intera.”⁴ Tale definizione è un riconoscimento istintivo della tesi della linguistica moderna, secondo la quale la lingua è una categoria sociale, uno strumento, un mezzo, come lo definisce anche lui stesso „strumento sociale”.⁵ Analizzando la definizione manzoniana possiamo concludere che la lingua è un complesso lessicale che risponde adeguatamente alle esigenze di una società viva e intera. In conseguenza, anche la lingua è viva, si forma, si sviluppa insieme alla società che la parla, si adatta continuamente alle esigenze variabili di essa. Secondo il bisogno la lingua produce nuove parole, nuove espressioni, mentre scarta i nomi delle cose superate. Secondo la concezione manzoniana le lingue morte non sono considerate lingue affatto perchè esse mancano della funzione essenziale: il servizio della società. Se una lingua non si parla più e si conserva soltanto nelle opere scritte, allora non si accresce più il suo lessico e diventa incapace di indicare le cose nuove prodotte dalla vita. Ad esempio, la lingua latina, secondo il Manzoni „è rimasta e rimane morta, che è appunto dire non più lingua; cioè per non esserci una società effettiva e intera che l'adoperi a tutti gli usi della vita.”⁶

L'altra qualità peculiare della lingua, secondo la concezione manzoniana, è l'interezza; cioè la lingua deve rispondere a tutte le esigenze di tutti gli strati della società, non soltanto alle aspirazioni letterarie delle classi colte. Una lingua incompleta non è lingua: „Una lingua è un tutto, o non è.”⁷

A proposito dell'affermazione riguardante l'interezza della lingua, dobbiamo osservare che tale tesi ha valore soltanto dal punto di vista dell'uguale soddisfacimento delle esigenze dei diversi strati sociali. E in questa connessione la tesi del Manzoni è assolutamente giusta. Ma non si deve confondere tale concetto con la interezza del lessico della lingua in senso assoluto. Perchè la lingua non arriva mai a tale interezza, soltanto mira ad arrivarci. La lingua si sviluppa, si completa continuamente, ma „intera” — nel senso pieno della parola — non sarà mai, perchè il processo dell'integrazione è eterno come lo è anche il processo della conoscenza umana. Appunto questa integrazione eterna costituisce il motore dello sviluppo della lingua.

L'interezza della lingua dunque, secondo la concezione manzoniana, vale a dire che la lingua non ha carattere di classe. Le ripartizioni interne della lingua secondo le classi sociali possono essere considerate soltanto strati linguistici e non lingue indipendenti. Nella sua „Lettera intorno al Vocabolario” il Manzoni scrive: „Le frasi: Lingua di Mercato Vecchio, e Lingua di Camaldoli non vogliono dir altro che una somma, e una piccola somma, di differenze speciali dal parlar comune di Firenze; e tanto sono lontane queste differenze dal costituire una lingua, che, se i mercan-

⁴ Manzoni: Lettera sulla lingua... ediz cit. p. 236.

⁵ Ibidem, p. 235.

⁶ Ibidem, p. 246.

⁷ Ibidem, p. 234.

tini e gli abitanti di Camaldoli non avessero altro che quello per dire ciò che gli occorre di dire, non avrebbero il mezzo di discorrere, nè con gli altri fiorentini, nè tra di loro. Ciò che li fa essere uomini parlanti, come dice Omero, è il fiorentino di Firenze, è quel sacrosanto Uso, nel quale incastrano poi quelle loro varietà."⁸

È molto esatta dunque la concezione manzoniana secondo la quale gli strati della ripartizione verticale della lingua non costituiscono alcuna lingua, essi sono soltanto le sfumature della lingua comune, che non hanno parte decisiva nella qualità essenziale della lingua. Quello che era stato intuito istintivamente dal Manzoni, fu giustificato più tardi dalla linguistica moderna in forma scientifica: „i dialetti di classe”, i gerghi non possono esser considerati lingue, perchè non hanno un proprio lessico e una propria struttura grammaticale, cioè mancano delle due componenti essenziali della lingua. Inoltre essi sono capaci di soddisfare alle esigenze soltanto di una classe o strato sociale ristretto e non fungono da mezzo di comunicazione per tutta la società. Il Manzoni dunque — come abbiamo visto — è arrivato ad una giusta conclusione anche in questo campo.

3

Al nostro parere, uno dei tratti più progressisti della concezione manzoniana è l'accettazione dell'uso vivo popolare, come criterio unico, sovrano in fatto di lingua: „... quell'Uso che è detto l'arbitro, il maestro, il padrone, fino il tiranno delle lingue.”⁹ Secondo la linguistica moderna il più grande valore della concezione manzoniana consiste nel fatto che essa sostiene la causa della vita, del movimento, dello sviluppo libero, di fronte al purismo che inceppa, irrigida la lingua. Tra le dottrine linguistiche elaborate negli anni dell'unificazione la proposta manzoniana è da considerare la più logica, la più conforme alla vita, appunto „perchè volta a difendere l'uso vivo di Firenze contro coloro che volevano bloccare lo sviluppo linguistico italiano alle forme dell' »aureo Trecento« ”.¹⁰

La tesi sull'Uso diventò poi il punto più discusso della teoria manzoniana, tanto più che in Italia non esisteva un uso solo, ma esistevano molti usi diversi. Perciò il Manzoni dovette concretizzare il concetto dell'uso. È noto che il Manzoni ha indicato come modello l'uso di Firenze. Tale fatto ha provocato una serie di polemiche: perchè il Manzoni aveva scelto appunto il fiorentino e perchè non qualche altro parlare?

Dagli aggettivi enumerati dallo stesso Manzoni come attributi della propria opinione („... io sono in quella scomunicata, derisa, compatita opinione, che la lingua italiana è in Firenze... ”)¹¹ risulta che le polemiche ardevano in tono acerrimo.

Nel quadro del presente saggio non abbiamo l'intenzione di analizzare particolareggiatamente le varie polemiche sorte intorno alla teoria manzoniana, dobbiamo però notare che sull'argomento del primato della lingua fiorentina il Manzoni non prende una posizione tanto rigida quanto

⁸ Lettera intorno al Vocabolario, ediz. cit. pp. 292—93.

⁹ Lettera intorno al Vocabolario, ediz. cit. p. 287.

¹⁰ Tullio De Mauro: Op. cit. p. 43.

¹¹ Lettera sulla lingua, ediz. cit. p. 223.

gli ascrivono i suoi avversari. Nella concezione del Manzoni il fiorentino costituisce soltanto *la base* che si può completare con qualunque altro linguaggio. Lo stesso Manzoni professa apertamente: „L'intento di chi adopra una lingua è d'esprimere tutti i concetti che, in un argomento qualunque, gli paiano venire opportuni. Il primo e più diretto mezzo a ciò è senza dubbio l'attenersi strettamente all'Uso. Ma dove questo manca, e quando, per conseguenza, è cosa ragionevole il cercare un mezzo altrove, chi vorrà negare, nel caso nostro, che tra tutti i luoghi da dove si possa prenderlo, lingue morte, lingue straniere, vocaboli disusati della lingua medesima, vocaboli di qualunque altro idioma della medesima nazione, che, a capo di lista, ... siano da mettere gl'idiomi toscani ...”¹² Anche in un altro suo opuscolo sulla lingua italiana: „Si può anche, non volendo porsi in tali strette, nè restringersi a quel tanto di lingua toscana che si sappia, dir cose alle quali quel tanto non basterebbe, e le parole pigliarle di qua o di là, chi di qua, chi di là, chi dalle consuetudini d'un distretto, chi d'un altro, da lingue straniere, da lingue morte, donde par meglio.”¹³

Tale atteggiamento del Manzoni è dimostrato anche dalla scrupolosa trascrizione linguistica dei Promessi Sposi, che non è stata una semplice traduzione in fiorentino. „La sua non fu, e non poteva essere, la pura e semplice utilizzazione di una lingua già data per intero: fu, come vede il D'Ovidio, travagliato processo di selezione, che riuscì a interpretare in buona parte esigenze comuni, che già si delineavano.”¹⁴

Quando però Roma diventa la capitale dell'Italia, il Manzoni desiste definitivamente dal sostenere il primato della lingua fiorentina. Nella sua lettera a Giorgini del 5 ottobre 1862 scrive: „Ma una capitale ha, per la natura delle cose, una grande influenza sulla lingua della nazione. Sarebbe, credo, un caso unico che il capo della nazione fosse in un luogo e la sua lingua in un altro.”¹⁵

Come si vede, il Manzoni non è il sostenitore di una linguistica nettamente teorica, dogmatica, priva di vita, perchè prende in considerazione anche i fattori sociali e politici, cioè fattori extralinguistici. Non è teorico nemmeno lo scopo delle sue indagini, ma è tutto pratico. „... le meditazioni filosofiche e la conoscenza delle teorie precedenti lo conducono non a una definizione o un'analisi storica, ma a un programma politico-civile: egli mira a conseguire un fine, l'unità linguistica, e cerca di giungervi per la via che gli sembra la più logica.”¹⁶

4.

E, infine, il Manzoni si differenzia in tutto dall'idealismo romantico, considerando la lingua non la soggettiva „espressione” dei momentanei stati d'animo, sentimenti, pensieri dell'uomo, ma un oggettivo sistema di segni riflettente le relazioni esistenti nella realtà. „... noi riconosciamo

¹² Lettera intorno al Vocabolario, ediz. cit. pp. 293—94.

¹³ A. Manzoni: „Sentir Messa”. Introduzione e appendici critiche di Domenico Bulferetti, Milano, MCMXXIII, p. 108.

¹⁴ Tullio De Mauro: Op. cit. p. 188.

¹⁵ Michele Scherillo: Manzoni intimo, Vol. II, Milano, 1923, p. 197.

¹⁶ Bruno Migliorini: Op. cit. p. 615.

qui il contrasto fondamentale che oppose il pensiero del Manzoni a quello dei poeti e dei filosofi dell'idealismo romantico e lo condusse a dissentire da loro in tutte le conclusioni.¹⁷ Nella concezione del Manzoni la lingua è „una totalità di segni prodotta da una totalità di relazioni quale esiste, per effetto naturale, in una popolazione riunita e convivente.”¹⁸ Similmente in „Sentir Messa”: „Che son le parole? Segni: e la bontà dei segni, come d'ogni altra cosa, consiste nel far bene l'ufizio loro. E quale è l'ufizio dei segni? Il nome lo dice: significare. E donde prendon le parole questa virtù di significare che non hanno in sè, poichè parole che in una lingua significano, non significano in un'altra? Da una convenzione, da un esser d'accordo; nè da altro potrebbero: e appunto perchè c'è molte di queste convenzioni, c'è molte e diverse lingue.”¹⁹ Con tale affermazione il Manzoni è passato istintivamente alla posizione dei materialisti, in conseguenza è venuto a contrasto spiccato con gli idealisti. La differenza che corre tra la concezione reale del Manzoni e quella dell'idealismo romantico, è esposta eccellentemente dal Galletti: „... per il Manzoni la parola è comunemente un segno, e non diventa espressione se non quando la passione fantastica, l'ispirazione lirica l'investe. Se il linguaggio fosse poesia, fosse cioè una perpetua creazione, se scaturisse immediatamente dal sentimento commosso, sarebbe assolutamente individuale e perciò non potrebbe mai essere istrumento d'intesa, moneta di scambio intellettuale fra gli uomini. Che ciascuno di noi, parlando e scrivendo — non come poeta od artista, ma come uno fra i molti di cui si compone la comunità parlante e scrivente di una nazione — metta talvolta qualche cosa di sè, lasci un segno della sua persona morale nelle parole comuni e comunemente note ed usate che adopera, può anche accadere, benchè assai spesso soltanto l'intelletto pratico partecipi all'uso della parola; certo si è che nella maggior parte dei casi chi legge od ascolta attribuisce a tali parole soltanto quel valore che l'uso e la consuetudine hanno determinato; ne intende la parte generale, impersonale, obiettiva; le accoglie come segni, non come espressioni. Necessariamente; poichè l'atto linguistico primordiale, in un gruppo di esseri umani, consiste nel dare al segno un valore simbolico, cioè obiettivo, e nel variare quindi all' infinito e per convenzione tali segni. Qui le teorie dei moderni glottologi soccorrono e confermano il pensiero del Manzoni.”²⁰ Ad esempio, il Migliorini, su tale argomento, è della stessa opinione: „Ma l'aspetto individuale della lingua è indissolubilmente legato al suo aspetto sociale, e quindi parlare non vuol dire solo esprimersi, ma anche comunicare, cioè farsi intendere da altri a cui la vita e l'educazione hanno fatto accogliere nella memoria una serie analoga di nozioni e di parole.”²¹

Il Manzoni dunque — nel suo pensiero linguistico — non è il rappresentante di un idealismo romantico, ma si presenta come un precursore della linguistica moderna, e il suo pensiero linguistico è stato giustificato dal critico più severo: dal Tempo.

Nándor Benedek

¹⁷ A. Galletti: Alessandro Manzoni, Milano, Terza ediz. 1958, p. 557.

¹⁸ Manzoni: Appendice alla relazione, ediz. cit. p. 318.

¹⁹ Manzoni: „Sentir Messa”, ediz. cit. pp. 117—18.

²⁰ A. Galletti: Op. cit. p. 552.

²¹ Bruno Migliorini: Che cosa è un vocabolario? Firenze, 1961, pp. 2—3.

Vergleichende Untersuchung konsonantischer Strukturen einsilbiger Wörter im Deutschen und im Ungarischen

Die Sprechorgane der Menschen sind, die individuellen Züge abgerechnet, ähnlich gebaut, jedoch hat jede Sprache ihre eigene Artikulationsbasis. Viele Laute werden unterschiedlich gebildet, folglich werden auch die Strukturen, die sich aus diesen Lauten zusammensetzen, unterschiedlich realisiert; Faktoren der Koartikulation werden in den Strukturen relevant.

Bei einer vergleichenden Untersuchung kann man entweder vom Schriftbild, von den Graphemen, oder von den Lauttypen ausgehen.

Wenn man vom Schriftbild ausgeht, kann man in der Bezeichnung der deutschen bzw. der ungarischen Konsonanten so wenig Unterschiede feststellen, dass es sich nicht lohnt, hier weiter darauf einzugehen. Eher lassen sich Unterschiedlichkeiten in der Beschreibung der Bildung und Realisierung der Lauttypen feststellen: im Ungarischen sind z. B. g. und k mediopalatal, im Deutschen postpalatal; ähnlich verhält es sich mit dem stimmhaften, nasalen Verschlusslaut ŋ: er ist im Deutschen postpalatal — velar, im Ungarischen dagegen mediopalatal;¹ aber wenn man die Wirkung der Lautumgebung auf die Realisierung bedenkt, so wird man wohl auf eine strenge Lokalisierung verzichten müssen.

In der Realisierung des r — Lautes stösst man auf weit grössere Schwierigkeiten: im Deutschen ist koronale Bildung am Zahnbett der Oberzähne und postdorsale Bildung an der Uvula zugelassen, die letztere soll sogar die häufigere sein,² während die uvulare Bildung im Ungarischen zu den artikulatorischen Unregelmässigkeiten gerechnet wird (siehe PAPP, *Leíró magyar hangtan, Tankönyvkiadó, Budapest, 1966. S. 169. Ungarisch*). Ausserdem besteht in der Realisierung dieses Lautes im Ungarischen und im Deutschen ein absoluter Unterschied: r wird im Deutschen in gewissen Positionen „bis zur völligen vokalischen Auflösung oder bis zur Ersatzdehnung des vorausgehenden langen Vokals reduziert“,³ was wir beim Abhören der ungarischen Lautwerte nie fest-

¹ Zur Bestimmung der Konsonanten dienen das Wörterbuch der deutschen Aussprache. VEB Bibl. Inst. Leipzig — im weiteren WDA — (die Seiten 45 — 66) und *A mai magyar nyelv rendszere. Leíró nyelvtan I. (Das System der heutigen ungarischen Sprache. Beschreibende Grammatik I.) Akadémiai Kiadó, Bp., 1961. (Das Kapitel Hangtan [Lautlehre], besonders die Seiten 80 — 82).*

² HORST ULBRICH: Einige Bemerkungen über die Realisation der (r)-Allophone (r-Laute und ihre Varianten) im Deutschen. In: *Beiträge zur deutschen Ausspracheregulation*. Hrsg. H. Krech. Henschelverlag Berlin 1961. S. 112 — 116 ff.

³ WDA. S. 49.

stellen konnten. Auf diese positionsbedingte Reduzierung muss bei ungarischen Sprechern besonderer Wert gelegt werden.

Ebenfalls mit Schwierigkeiten ist das Aneignen der kombinatorischen Varianten ζ und x (im Schriftbild ch und g) verbunden, obwohl beide im Ungarischen vorhanden sind (im Schriftbild j und h): $kapj > kap\zeta$ bzw. $doh > dox$.

Im Deutschen werden die harten, stimmlosen Explosivlaute in gewissen Positionen aspiriert, im Ungarischen werden sie immer ohne Aspiration gesprochen.

Im Deutschen wird der Stimmton im absoluten Auslaut oder vor stimmlosen Konsonanten reduziert. Im Ungarischen kann ein Konsonant auch im absoluten Auslaut stimmhaft gesprochen werden, auch wenn es einen homorganen stimmlosen Laut gibt, sogar: Vorhandensein oder Fehlen des Stimmtons kann Wörter differenzieren: $véd$ (ve:d) — $vét$ (ve:t). Die Assimilation auf Grund des Stimmtons hängt von der Lautumgebung innerhalb der Sprechereinheit ab und ist immer rückwirkend: ein ursprünglich stimmloser Konsonant wird vor einem stimmhaften, der noch dazu im absoluten Auslaut steht, stimmhaft: $kapd > kabd$, $vésd > ve:öd$, aber auch umgekehrt: wenn ein stimmloser auf den stimmhaften folgt, verliert dieser den Stimmton: $iszt > i:st$, $gázt > ga:st$. In einsilbigen Wörtern liessen sich dafür allerdings nur Beispiele finden, wenn ein Engelaut vor dem stimmlosen Konsonanten steht.

Die vorliegende Arbeit ist das Konzentrat eines entsprechend ausgewählten Teiles der Ergebnisse einer umfassenden Untersuchung.

Der Grundgedanke entstammt einer Publikation von Helmut STELZIG, dem ich darüber hinaus auch für seine Hilfe bei der Ausarbeitung des Themas Dank schuldig bin.⁴ Jene deutschen und ungarischen konsonantischen Strukturen werden analysiert und verglichen, die den Vokal in einsilbigen Wörtern umgeben.

In dieser Untersuchung für praktische Zwecke, wo es nicht um die Erforschung von phonetischen Grundproblemen, sondern um die Stoffvermittlung geht, in dieser Arbeit der angewandten Phonetik für Unterrichtszwecke muss dem physiologischen und dem auditiven Aspekt der Vorrang gegeben werden. Für diese Einstellung geben R. ARNOLD und K. HANSEN eine praxisrelevante Begründung: „Wenn wir im folgenden der physiologischen Phonetik den Vorzug geben, so allein aus praktischen Gründen: Der künftige Sprachlehrer würde nur wenig direkten Gewinn aus einer physikalischen Analyse der Laute ziehen können, er muss hingegen sehr genau den Bau und die Wirkungsweise der am Sprechvorgang beteiligten Organe kennen; er muss wissen, wie sie zur Erzeugung der Laute einer Fremdsprache einzusetzen sind, und darüber hinaus imstande sein, dieses Wissen anderen zu vermitteln.“⁵

Die Sprachlaute werden durch streng bestimmte und mechanisch eingeübte Bewegungen der Sprechorgane erzeugt.⁶ Das gilt auch für die deutsche wie für die ungarische Artikulationsbasis. Durch Erforschung der

⁴ HELMUT STELZIG: Zur Bildung und zur Realisierung von Phonemstrukturen in Stammauslaut und Endungen deutscher Wörter. In: *Phonetica* 13: 91. 1965.

⁵ ROLAND ARNOLD—KLAUS HANSEN: *Phonetik der englischen Sprache*. — VEB Verlag Enzyklopädie Leipzig. 1966. S. 11.

⁶ LAZICIUS: *Fonetika (Phonetik)*. Tankönyvkiadó Bp., 1963. S. 5. Ungarisch.

Unterschiede der Realisierungsprozesse über ihre Ähnlichkeit hinaus werden die ungarischen Studierenden befähigt sein, die Schwierigkeiten, die ihre eigene Artikulationsbasis von der deutschen trennt, zu erkennen und zu überwinden.

Im Rahmen dieser Untersuchung wurde — in repräsentativer Auswahl — der Bestand der konsonantischen Strukturen einsilbiger Wörter in beiden Sprachen ermittelt, ferner viele Übereinstimmungen und Unterschiedlichkeiten in der Realisierung ähnlich aussehender Strukturen sowie unterschiedliche Strukturen, die nur in der einen Sprache vorkommen, fixiert, analysiert und verglichen. Es wurde untersucht, welche Artikulationsstellen, artikulierende Organe, Artikulationsmodi und Überwindungsmodi sich in welcher Weise an ihrer Bildung beteiligen und wie sie aufeinander wirken. Dementsprechend wurden diese vier Faktoren berücksichtigt. Die Untersuchung umfasst die bi- und die polyphonemischen Strukturen im An- und im Auslaut. Ihnen liegt in beiden Sprachen das Wortmaterial mehrerer Wörterbücher zugrunde. Auch viele flektierte Formen wurden in die Untersuchung mit einbezogen. Als deutsche Aussprachenorm galt dabei die Rundfunkaussprache, wie sie im Wörterbuch der deutschen Aussprache (VEB Bibl. Inst. Leipzig) festgelegt worden ist, „weil sie im deutschen Sprachgebiet als allgemeingültige Lautung am weitesten verbreitet ist und über das grösste Wirkungspotenzial verfügt“.⁷

Da eine offiziell für verbindlich anerkannte Lautungsform im Ungarischen noch fehlt, haben wir uns ebenfalls auf die Rundfunkaussprache gestützt: bei Klärung von Zweifelsfragen wurde ein Abhörverfahren angewandt.⁸

In der Analyse kommen folgende Abkürzungen in senkrechter Gliederung in folgender Reihenfolge vor:

Passive Organe (Artikulationsstellen) = L (ocus)

Lbo = Oberlippe; A = Alveolus; MP = Mediopalatium; Ve = Velum; D = obere Zahnreihe; PrP = Präpalatum; PoP = Postpalatum; U = Uvula.

Aktive Organe (artikulierende Organe) = O (rgan)

Lbu = Unterlippe; Co = Corona; PrD = Prädorsum; MD = Mediodorsum; PoD = Postdorsum; Ap = Apex.

Artikulationsmodus = M (odus)

V = Verschluss; En = Enge; La = latus, lateral; ex = Explosivlaut; nas = Nasallaut mit oralem Verschluss; int = intermittierend.

Überwindungsmodus = Ü

sth = stimmhaft; stl = stimmlos.

⁷ STELZIG: Op. cit. S. 91.

⁸ Die Aussprache der ungarischen Berufssprecher verfügt durch die Rundfunksendungen ebenfalls über ein beträchtliches Wirkungspotenzial. Durch diese Tatsache, durch das deutsche Beispiel sowie dadurch, dass die Analyse der akustischen Struktur der ungarischen Sprachlaute von Klára Magdics (Akadémiai Kiadó Bp., 1965.) ebenfalls auf Grund von Tonbandaufnahmen bekannter ungarischer Berufssprecher (u. a. Mária Takács, Ferenc Bózsöny usw.) durchgeführt wurde und K. Bolla und J. Molnár diese Analyse auf der phonetischen Konferenz zu Eger (Helyes kiejtés, szép magyar beszéd. Az egri kiejtési konferencia anyaga [Richtige Aussprache, schöne ungarische Rede. Material der phonetischen Konferenz zu Eger] Tankönyvkiadó Bp., 1967) als Grundlage für die Normierung unserer Aussprache vorgeschlagen haben, haben wir uns dazu berechtigt gefühlt.

Die technische Durchführung der Analyse soll hier an einem Beispiel gezeigt werden:

deutsch: *Bart* > *ba:rt*

ungarisch: *bárt* > *ba:rt*

L	U ⁹	+	DA
O	PoD	+	Co/PrD
M	Vint	+	Vex
Ü	sth	+	sth

A	+	A
Ap	+	Co/PrD
Vint	+	Vex
sth	+	sth

Folgende deutsche Strukturen wurden analysiert:

1. *Im Anlaut:* bl-, br-, dr-, fl-, fr-, gl-, gr-, kl-, kn-, kr-, kv-, pf-, pfl-, pfr-, pl-, pn-, pr-, fl-, fp-, fr-, ft-, fv-, fpl-, fpr-, ftr-, sk-, ts-, ts-.

2. *Im Auslaut:* -çs, çt, -xs, xt, -ft, -ks, -kt, -lç, -lf, -lk, -lm, -lp, lf, -ls, -mp, -mç, -ms, -mt, -nç, -nf, -ng, -nk, -nç, -ns, -nt, -pf, -pç, -ps, -pt, -rç, -rf, -rk, -rl, -rm, -rn, -rp, -rç, -rs, -rt, -çt, -st, çst, -çts, -xst, -xts, -fst, -kst, -lçs, -lçt, -lft, -lkt, -lpt, lft, -lst, -lts, -nks, -nkt, -mpf, -mst, -mts, -nçs, -nçt, -nks, -nkt, nst, -pst, -rçt, -rft, -rks, -rkt, -rls, -rms, -rmt, -rns, -rnt, -rps, -rpt, -rst, -çst, -tst, -lçst, -lfst, -lkst, -ltst, -nçst, -ngst, -rfst, -rçst, -rkst, -rmst, -rnst, -rpst, -mpft, -mpfst, -nkst,

Folgende ungarische Strukturen wurden analysiert:

1. *Im Anlaut:* bl-, dr-, fl-, fr-, gr-, kl-, kr-, kv-, pl-, çk-, çp-, çt-, çtr-, sl-, st-, str-, tr-, çt, çs-, dç-, fl-.

2. *Im Auslaut:* -bd, -bj, -ft, -gd, -gj, -gv, -jd, -jk, -jt, -jz, -kç, -ks, -kt, -ld, -lk, -lp, -ls, -lt, -mb, -nd, -ng, -nk, -nt, -nz, -pç, -ps, -rd, -rj, -rk, -rç, -rs, -rt, -rv, -rç, -çt, -sk, -st, -zd, -çd, -çg, -jtç, -ldj, -ltç, -ngj, -nst, -rtç, -dçd, -zçj, -jdçd, -rdçd.

Analyse der Strukturen

bl-		fl-		gr-		
Lbo	+	DA	D	+	DA	
Lbu	+	Co	Lbu	+	Co	
Vex	+	La	En	+	La	
sth	+	sth	sth	+	sth	
br-		fr-		kl-		
Lbo	+	U	D	+	U	
Lbu	+	PoD	Lbu	+	PoD	
Vex	+	Vint	En	+	Vint	
sth	+	sth	sth	+	sth	
				PoP/V	+	U
				PoD	+	PoD
				Vex	+	Vint
				sth	+	sth
				PoP/V	+	DA
				PoD	+	Co
				Vex	+	La
				sth	+	sth

⁹ Für die deutschen r — Laute ist in der Analyse überall die uvulare Variante angegeben worden, jedoch soll hier die Bemerkung stehen, der Gebrauch der uvularen bzw. der coronalen Variante ist alternativ.

dr-		gl-		kn-	
DA	+ U	PoP/V	+ DA	PoP/V	+ DA
C/PrD	+ PoD	PoD	+ Co	PoD	+ Co/PrD
Vex	+ Vint	Vex	+ La	Vex	+ Vnas
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
kr-		fl-		ft-	
PoP/V	+ U	A/PrP	+ DA	DA	+ A/PrP
PoD	+ PoD	Co/PrD	+ Co	Co/PrD	+ Co/PrD
Vex	+ Vint	En	+ La	Vex	+ En
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
kv-		fp-		ts-	
PoP/V	+ D	A/PrP	+ Lbo	DA	+ DA
PoD	+ Lbu	Ap/PrD	+ Lbu	Co/PrD	+ Co/PrD
Vex	+ En	En	+ Vex	Vex	+ En
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
pf-		fr-		fpf-	
Lbo	+ D	A/PrP	+ U	A/PrP	+ Lbo + DA
Lbu	+ Lbu	Ap/PrD	+ PoD	Co/PrD	+ Lbu + Co
Vex	+ En	En	+ Vint	En	+ Vex + La
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
pl-		tf-		fpf-	
Lbo	+ DA	A/PrP	+ DA	A/PrP	+ Lbo + U
Lbu	+ Co	Ap/PrD	+ Co/PrD	Ap/PrD	+ Lbu + PoD
Vex	+ La	En	+ Vex	En	+ Vex + Vint
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
pn-		ft-		fst-	
Lbo	+ DA	A/PrP	+ D	A/PrP	+ DA + U
Lbu	+ Co/PrD	Ap/PrD	+ Lbu	Ap/PrD	+ Co/PrD + PoD
Vex	+ Vnas	En	+ En	En	+ Vex + Vint
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
pr-		sk-		ps-	
Lbo	+ U	DA	+ PoP/V	Lbo	+ DA
Lbu	+ PoD	Co/PrD	+ PoD	Lbu	+ Co/PrD
Vex	+ Vint	En	+ Vex	Vex	+ En
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth
-qs		-qt		-xs	
PrP	+ DA	PrP	+ DA	PoP/V	+ DA
PrD	+ Co/PrD	PrD	+ Co/PrD	PoD	+ Co/PrD
En	+ En	En	+ Vex	En	+ En
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth

-xt

PoP/V	+	DA
PoD	+	Co/PrD
En	+	Vex
stl	+	stl

-kt

PoP/V	+	DA
PoD	+	Co/PrD
Vex	+	Vex
stl	+	stl

-lç

DA	+	PrP
Co	+	PrD
La	+	En
sth	+	stl

-lf

DA	+	D
Co	+	Lbu
La	+	En
sth	+	stl

-lk

DA	+	PoP/V
Co	+	PoD
La	+	Vex
sth	+	stl

-lm

DA	+	Lbo
Co	+	Lbu
La	+	Vnas
sth	+	sth

-lp

DA	+	Lbo
Co	+	Lbu
La	+	Vex
sth	+	stl

-lf

DA	+	A/PrP
Co	+	Ap/PrD
La	+	En
sth	+	stl

-ft

D	+	DA
Lbu	+	Co/PrD
En	+	Vex
stl	+	stl

-mf

Lbo	+	A/PrP
Lbu	+	Ap/PrD
Vnas	+	En
sth	+	stl

-ms

Lbo	+	DA
Lbu	+	Co/PrD
Vnas	+	En
sth	+	stl

-mt

Lbo	+	DA
Lbu	+	Co/PrD
Vnas	+	Vex
sth	+	stl

-nç

DA	+	PrP
Co/PrD	+	PrD
Vnas	+	En
sth	+	stl

-nf

DA	+	LboD
Co/PrD	+	Lbu
Vnas	+	En
sth	+	stl

-ng

DA	+	PoP/V
Co/PrD	+	PoD
Vnas	+	Vex
sth	+	sth

-nk

DA	+	PoP/V
Co/PrD	+	PoD
Vnas	+	Vex
sth	+	stl

-ks

PoP/V	+	DA
PoD	+	CoCo/PrD
Vex	+	En
stl	+	stl

-ns

DA	+	DA
Co/PrD	+	Co/PrD
Vnas	+	En
sth	+	stl

-nt

DA	+	DA
Co/PrD	+	Co/PrD
Vnas	+	Vex
sth	+	stl

-pf

Lbo	+	D
Lbu	+	Lbu
Vex	+	En
stl	+	stl

-pç

Lbo	+	A/PrP
Lbu	+	Ap/PrD
Vex	+	En
stl	+	stl

-ps

Lbo	+	DA
Lbu	+	Co/PrD
Vex	+	En
stl	+	stl

-pt

Lbo	+	DA
Lbu	+	Co/PrD
Vex	+	Vex
stl	+	stl

-rç

U	+	PrP
PoD	+	PrD
Vint	+	En
sth	+	stl

-ls
 DA + DA
 Co + Co/PrD
 La + En
 sth + stl

-nf
 DA + A/PrD
 Co/PrD + Ap/PrD
 Vnas + En
 sth + stl

-rf
 U + D
 PoD + Lbu
 Vint + En
 sth + stl

-rk
 U + PoP/V
 PoD + PoD
 Vint + Vex
 sth + stl

-ft
 A/PrP + DA
 Ap/PrD + Co/PrD
 En + Vex
 stl + stl

-rl
 U + DA
 PoD + Co
 Vint + La
 sth + sth

-st
 DA + DA
 Co/PrD + Co/PrD
 En + Vex
 stl + stl

-rm
 U + Lbo
 PoD + Lbu
 Vint + Vnas
 sth + sth

-gst
 PrP + DA + DA
 PrD + Co/PrD + Co/PrD
 En + En + Vex
 stl + stl + stl

-rn
 U + DA
 PoD + Co/PrD
 Vint + Vnas
 sth + sth

-gts
 PrP + DA + DA
 PrD + Co/PrD + Co/PrD
 En + Vex + En
 stl + stl + stl

-rp
 U + Lbo
 PoD + Lbu
 Vint + Vex
 sth + stl

-xst
 PoP/V + DA + DA
 PoD + Co/PrD + Co/PrD
 En + En + Vex
 stl + stl + stl

-rf
 U + A/PrP
 PoD + Ap/PrD
 Vint + En
 sth + stl

-xts
 PoP/V + DA + DA
 PoD + Co/PrD + Co/PrD
 En + Vex + En
 stl + stl + stl

-rs
 U + DA
 PoD + Co/PrD
 Vint + En
 sth + stl

-fst
 D + DA + DA
 Lbu + Co/PrD + Co/PrD
 En + En + Vex
 stl + stl + stl

-rt
 U + DA
 PoD + Co/PrD
 Vint + Vex
 sth + stl

-kst

PoP/V + DA + Co/PrD
 PoD + Co/PrD + Vex
 Vex + En + DA
 stl + stl + stl

-lqs

DA + PrP + DA
 Co + PrD + Co/PrD
 La + En + En
 sth + stl + stl

-nks

DA + PoP/V + DA
 Co/PrD + PoD + Co/PrD
 Vnas + Vex + En
 sth + stl + stl

-lqt

DA + PrP + DA
 Co + PrD + Co/PrD
 La + En + Vex
 sth + stl + stl

-nkt

DA + PoP/V + DA
 Co/PrD + PoD + Co/PrD
 Vnas + Vex + Vex
 sth + stl + stl

-lft

DA + D + DA
 Co + Lbu + Co/PrD
 La + En + Vex
 sth + stl + stl

-nst

DA + DA + DA
 Co/PrD + Co/PrD + Co/PrD
 Vnas + En + Vex
 sth + stl + stl

-lkt

DA + PoP/V + DA
 Co + PoD + Co/PrD
 La + Vex + Vex
 sth + stl + stl

-pst

Lbo + DA + DA
 Lbu + Co/PrD + Co/PrD
 Vex + En + Vex
 stl + stl + stl

-lpt

DA + Lbo + DA
 Co + Lbu + Co/PrD
 La + Vex + Vex
 sth + stl + stl

-rqt

U + PrP + DA
 PoD + PrD + Co/PrD
 Vint + En + Vex
 sth + stl + stl

-lft

DA + A/PrP + DA
 Co + Ap/PrD + DA
 La + En + Vex
 sth + stl + stl

-rft

U + D + DA
 PoD + Lbu + Co/PrD
 Vint + En + Vex
 sth + stl + stl

-lst

DA + DA + DA
 Co + Co/PrD + Co/PrD
 La + En + Vex
 sth + stl + stl

-rks

U + PoP/V + DA
 PoD + PoD + Co/PrD
 Vint + Vex + En
 sth + stl + stl

-lts
 DA + DA + DA
 Co + Co/PrD + Co/PrD
 La + Vex + En
 sth + stl + stl

-rkt
 U + PoP/V + DA
 PoD + PoD + Co/PrD
 Vint + Vex + Vex
 sth + stl + stl

-rls
 U + DA + DA
 PoD + Co + Co/PrD
 Vint + La + En
 sth + sth + stl

-fst
 A/PrP + DA + DA
 Ap/PrD + Co/PrD + Co/PrD
 En + En + Vex
 stl + stl + stl

-rms
 U + Lbo + DA
 PoD + Lbu + Co/PrD
 Vint + Vnas + En
 sth + sth + stl

-tst
 DA + DA + DA
 Co/PrD + Co/PrD + Co/PrD
 Vex + En + Vex
 stl + stl + stl

-rmt
 U + Lbo + DA
 PoD + Lbu + Co/PrD
 Vint + Vnas + Vex
 sth + sth + stl

-lqst
 DA + PrP + DA + DA
 Co + PrD + Co/PrD + Co/PrD
 La + En + En + Vex
 sth + stl + stl + stl

-rns
 U + DA + DA
 PoD + Co/PrD + Co/PrD
 Vint + Vnas + En
 sth + sth + stl

-lfst
 DA + D + DA + DA
 Co + Lbu + Co/PrD + Co/PrD
 La + En + En + Vex
 sth + stl + stl + stl

-rnt
 U + DA + DA
 PoD + Co/PrD + Co/PrD
 Vint + Vnas + Vex
 sth + sth + stl

-lkst
 DA + PoP/V + DA + DA
 Co + PoD + Co/PrD + Co/PrD
 La + Vex + En + Vex^x
 sth + stl + stl + stl

-rps
 U + Lbo + DA
 PoD + Lbu + Co/PrD
 Vint + Vex + En
 sth + stl + stl

-ltst
 DA + DA + DA + DA
 Co + Co/PrD + Co/PrD + Co/PrD
 La + Vex + En + Vex
 sth + stl + stl + stl

-rpt
 U + Lbo + DA
 PoD + Lbu + Co/PrD
 Vint + Vex + Vex
 sth + stl + stl

-nfst
 DA + D + DA + DA
 Co/PrD + Lbu + Co/PrD + Co/PrD
 Vnas + En + En + Vex
 sth + stl + stl + stl

-rst

U	+ DA	+ DA
PoD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl

-ngst

DA	+ PoP/V	+ DA	+ DA
Co/PrD	+ PoD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vnas	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ sth	+ stl	+ stl

-rfst

U	+ D	+ DA	+ DA
PoD	+ Lbu	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ En	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-rnst

U	+ DA	+ DA	+ DA
PoD	+ Co/PrD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ Vnas	+ En	+ Vex
sth	+ sth	+ stl	+ stl

-rçst

U	+ PrD	+ DA	+ DA
PoD	+ PrD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ En	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-rpst

U	+ Lbo	+ DA	+ DA
PoD	+ Lbo	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-rkst

U	+ PoP/V	+ DA	+ DA
PoD	+ PoD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-mpft

Lbo	+ Lbo	+ D	+ DA
Lbu	+ Lbu	+ Lbu	+ Co/PrD
Vnas	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-rmst

U	+ Lbo	+ DA	+ DA
PoD	+ Lbu	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vint	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ sth	+ stl	+ stl

-nkst

DA	+ PoP/V	+ DA	+ DA
Co/PrD	+ PoD	+ Co/PrD	+ Co/PrD
Vnas	+ Vex	+ En	+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl

-mpfst

Lbo	+ Lbo	+ D	+ DA	k	+ DA
Lbu	+ Lbu	+ Lbu	+ Co/PrD		+ CO/PrD
Vnas	+ Vex	+ En	+ En		+ Vex
sth	+ stl	+ stl	+ stl		+ stl

Analyse der ungarischen Strukturen

bl-

Lbo	+ A
Lbu	+ Ap/Cor
Vex	+ La
sth	+ sth

fr-

D	+ A
Lbu	+ Ap
En	+ Vint
sth	+ sth

gr-

MP	+ A
PoD	+ Ap
Vex	+ Vint
sth	+ sth

dr-

A	+ A
Co/PrD	+ Ap
Vex	+ Vint
sth	+ sth

kl-

MP	+ A
PoD	+ Ap/Cor
Vex	+ La
sth	+ sth

kv-

MP	+ D
PoD	+ Lbu
Vex	+ En
sth	+ sth

fl-		kr-		pl-	
D	+ A	MP	+ A	Lbo	+ A
Lbu	+ Ap/Cor	PoD	+ Ap	Lbu	+ Ap/Co
En	+ La	Vex	+ Vint	Vex	+ La
stl	+ sth	stl	+ sth	stl	+ sth

fk-		sl-		str-	
PrP	+ MP	A	+ A	PrP	+ A
Ap/Co	+ PoD	PrD	+ Ap/Co	Ap/Co	+ Co/PrD
En	+ Vex	En	+ La	En	+ Vex
stl	+ stl	stl	+ sth	stl	+ sth

fp-		tr-		str-	
PrP	+ Lbo	A	+ A	A	+ A
Ap/Co	+ Lbu	Co/PrD	+ Ap	PrD	+ Co/PrD
En	+ Vex	Vex	+ Vint	En	+ Vex
stl	+ stl	stl	+ sth	stl	+ sth

ft-		tf-	
PrP	+ A	A	+ PrP
Ap/Co	+ Co/PrD	Co/PrD	+ Ap/Co
En	+ Vex	Vex	+ En
stl	+ stl	stl	+ stl

fl-		ts-	
PrP	+ A	A	+ A
Ap/Co	+ Ap/Co	Co/PrD	+ PrD
En	+ La	Vex	+ En
stl	+ sth	stl	+ stl

st-		dǝ-	
A	+ A	A	+ PrP
PrD	+ Co/PrD	Co/PrD	+ Ap/Co
En	+ Vex	Vex	+ En
stl	+ stl	sth	+ sth

-bd		-gd		-gj	
Lbo	+ A	MP	+ A	MP	+ PrP
Lbu	+ Co/PrI	PoD	+ Co/PrD	PoD	+ MD
Vex	+ Vex	Vex	+ Vex	Vex	+ En
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth

-bj		-gv		-jd	
Lbo	+ PrD	MP	+ D	PrP	+ A
Lbu	+ MD	PoD	+ Lbu	MD	+ Co/PrD
Vex	+ En	Vex	+ En	En	+ Vex
sth	+ sth	sth	+ sth	sth	+ sth

-ft		-jk		-jt	
D	+ A	PrP	+ MP	PrP	+ A
Lbu	+ Co/PrD	MD	+ PoD	MD	+ Co/PrD
En	+ Vex	En	+ Vex	En	+ Vex
stl	+ stl	sth	+ stl	sth	+ stl
-jz		-lt		-ps	
PrP	+ A	A	+ A	Lbo	+ A
MD	+ PrD	Ap/Co	+ Co/PrD	Lbu	+ PrD
En	+ En	La	+ Vex	Vex	+ En
sth	+ sth	sth	+ stl	stl	+ stl
-kç		-mb		-rd	
MP	+ PrP	Lbo	+ Lbo	A	+ A
PoD	+ MD	Lbu	+ Lbu	Ap	+ Co/PrD
Vex	+ En	Vnas	+ Vex	Vint	+ Vex
stl	+ stl	sth	+ sth	sth	+ sth
-ks		-nd		-rj	
MP	+ A	A	+ A	A	+ PrP
PoD	+ PrD	Co/PrD	+ Co/PrD	Ap	+ MD
Vex	+ En	Vnas	+ Vex	Vint	+ En
stl	+ stl	sth	+ sth	sth	+ sth
-kt		-ng		-rk	
MP	+ A	A	+ MP	A	+ MP
PoD	+ Co/PrD	Co/PrD	+ PoD	Ap	+ PoD
Vex	+ Vex	Vnas	+ Vex	Vint	+ Vex
stl	+ stl	sth	+ stl	sth	+ stl
-ld		-nk		-rj	
A	+ A	A	+ MP	A	+ PrP
Ap/Co	+ Co/PrD	Co/PrD	+ PoD	Ap	+ Ap/Co
La	+ Vex	Vnas	+ Vex	Vint	+ En
sth	+ sth	sth	+ stl	sth	+ stl
-lk		-nt		-rs	
A	+ MP	A	+ A	A	+ A
Ap/Co	+ PoD	Co/PrD	+ Co/PrD	Ap	+ PrD
La	+ Vex	Vnas	+ Vex	Vint	+ En
sth	+ stl	sth	+ stl	sth	+ stl
-lp		-nz		-rt	
A	+ Lbo	A	+ A	A	+ A
Ap/Co	+ Lbu	Co/PrD	+ PrD	Ap	+ Co/PrD
La	+ Vex	Vnas	+ En	Vint	+ Vex
sth	+ stl	sth	+ sth	sth	+ stl

+ A
 Ap/Co + PrD
 La + En
 sth + stl

-pç
 Lbo + PrP
 Lbu + MD
 Vex + En
 stl + stl

-rv
 A + D
 Ap + Lbu
 Vint + En
 sth + sth

-rj -jt
 A + PrP PrP + A
 Ap + Ap/Co Ap/Co + Co/PrD
 Vint + En En + Vex
 sth + sth stl + stl

-sk -st
 A + MP A + A
 PrD + PoD PrD + Co/PrD
 En + Vex En + Vex
 stl + stl stl + stl

-zd -öd
 A + A PrP + A
 PrD + Co/PrD Ap/Co + Co/PrD
 En + Vex En + Vex
 sth + sth sth + sth

-ög -jt
 PrP + MP PrP + A
 Ap/Co + PoD MD + Co/PrD
 En + Vex En + Vex
 sth + sth sth + stl

-ltj
 A + A + PrP
 Ap/Co + Co/PrD + Ap/Co
 La + Vex + En
 sth + stl + stl

-ngj
 A + MP + PrP
 Co/PrD + PoD + MD
 Vnas + Vex + En
 sth + sth + sth

-nst
 A + A + A
 Co/PrD + PrD + Co/PrD
 Vnas + En + Vex
 sth + stl + stl

-rtj
 A + A + PrP
 Ap + Co/PrD + Ap/Co
 Vint + Vex + En
 sth + stl + stl

-dzd
 A + A + A
 Co/PrD + PrD + Co/PrD
 Vex + En + Vex
 sth + sth + sth

-ldj
 A + A + PrP
 Ap/Co + Co/PrD + MD
 La + Vex + En
 sth + sth + sth

-rdj
 A + A + PrP
 Ap + Co/PrD + MD
 Vint + Vex + En
 sth + sth + sth

-zdj
 A + A + PrP
 PrD + Co/PrD + MD
 En + Vex + En
 sth + sth + sth

-jdöd
 PrP + A + PrP + A
 MD + Co/PrD + Ap/Co + Co/PrD
 En + Vex + En + Vex
 sth + sth + sth + sth

-rdöd
 A + A + PrP + A
 Ap + Co/PrD + Ap/Co + Co/PrD
 Vint + Vex + En + Vex
 sth + sth + sth + sth

A	+	A	+	PrP	+	A
Ap/Co	+	Co/PrD	+	Ap/Co	+	Co/PrD
La	+	Vex	+	En	+	Vex
sth	+	sth	+	sth	+	sth

Die Laute jedes zusammenhängenden Redeabschnittes stehen nicht als isolierte Substanzen da; vielmehr werden sie von der jeweiligen Lautumgebung in ihrer Realisierung beeinflusst. Auch die artikulierenden Organe bleiben oft (z. B. bei der Bildung des g oder des k) nicht an der Artikulationsstelle haften, wo sie am Ende des Übergangs von der Schlussphase der Realisierung des vorangegangenen Lautes angesetzt worden waren, sondern sie können sich schon während der Haltephase verschieben, oder es gibt Fälle, wo das aktive Organ gleichzeitig zwei Artikulationszonen berührt (1), in anderen Fällen wiederum verursacht die kleinere oder grössere Oberfläche des aktiven Organs, die an der Bildung gerade am stärksten beteiligt ist (z. B. apikale oder dorsale Bildung desselben Lautes) die gleichzeitige Beteiligung benachbarter Zonen an der Bildung. Es wäre also falsch, in jeder Hinsicht feste Grenzen ziehen zu wollen. Auf Grund dieser Erwägung wurden hier die passiven Organe in folgende Artikulationszonen eingeteilt und mit römischen Ziffern bezeichnet: I = labiales Gebiet; II = dental/alveolares Gebiet; III = palatal/velares Gebiet; IV = uvulares Gebiet. Bei der Charakterisierung der einzelnen Laute muss natürlich die Organtätigkeit innerhalb einer Bewegungstoleranz genauer lokalisiert werden. Prä- und Postpalatum sind zumindest in der Orthoepie lautdifferenzierend.

Das abstrahierte Material ist horizontal geordnet, und zwar auf Grund der ersten bzw. der dritten Zeile der Strukturanalysen: aus der ersten Zeile wurde das Modell für die passiven Organe, aus der dritten für den Artikulationsmodus aufgestellt. Für die Variationen der Artikulationsstellen lassen sich folgende Modelle aufstellen:

Deutsch		Ungarisch
<i>Im Anlaut</i>		<i>Im Anlaut</i>
I +	II	I + II
I +	IV	
II +	I	
II +	II	II + II
II +	III	
II +	IV	
III +	I	III + I
III +	II	III + II
III +	III	III + III
III +	IV	
II +	II + IV	
I +	II + II	
		II + II + II
		III + II + II

Im Auslaut

I + I
 I + II
 II + I
 II + II
 II + III
 III + II
 III + III
 IV + I
 IV + II
 IV + III

I + II + II
 II + I + II
 II + II + II

II + III + II
 III + II + II
 III + III + II
 IV + I + II
 IV + II + II
 IV + III + II

II + I + II + II
 II + III + II + II
 III + III + II + II
 IV + I + II + II
 IV + II + II + II
 I + I + II + + II II

Im Auslaut

I + I
 I + II
 II + I
 II + II
 II + III
 III + II
 III + III

I + III

II + II + II
 II + II + III

II + III + (III)
 III + III + III

II + II + II + II
 II + II + II + II

Auf Grund des Artikulationsmodus ergaben sich folgende Modelle:

Deutsch

Im Anlaut

Vex + La
 Vex + Vint
 Vex + Vnas
 Vex + En
 En + La
 En + Vint
 En + Vex
 En + En
 En + Vex + Vint
 Vex + En + La
 Vex + En + Vint

Ungarisch

Im Anlaut

Vex + La
 Vex + Vint
 Vex + En
 En + La
 En + Vint
 En + Vex
 En + Vex + Vint

Im Auslaut

En + En
 En + Vex
 Vex + En
 Vex + Vex
 La + En
 La + Vex
 La + Vnas
 Vnas + Vex
 Vnas + En
 Vint + En
 Vint + Vex
 Vint + La
 Vint + Vnas
 En + En + Vex
 En + Vex + En
 Vex + En + Vex
 La + En + En
 La + En + Vex
 La + Vex + Vex
 La + Vex + En
 Vnas + Vex + En
 Vnas + Vex + Vex
 Vnas + En + Vex
 Vnas + En + En
 Vint + En + Vex
 Vint + Vex + En
 Vint + Vex + Vex
 Vint + La + En
 Vint + Vnas + En
 Vint + Vnas + Vex
 En + En + Vex
 La + En + En + Vex
 La + Vex + En + Vex
 Vnas + En + En + Vex
 Vnas + Vex + En + Vex
 Vint + En + En + Vex
 Vint + Vex + En + Vex
 Vint + Vnas + En + Vex
 Vnas + Vex + En + En + Vex

Im Auslaut

En + En
 En + Vex
 Vex + En
 Vex + Vex
 La + En
 La + Vex
 Vnas + Vex
 Vnas + En
 Vint + En
 Vint + Vex
 Vex + En + Vex
 Vnas + Vex + En
 Vnas + En + Vex
 Vint + Vex + En
 En + Vex + (En)
 La + Vex + (En)

Das Zeichen für Engelaute in Klammern gibt an, dass es sich hier nicht um eine Affrikate handelt, sondern um den ungarischen mediodorsal — präpalatalen stimmhaften Explosivlaut (im Schriftbild gy), bei dem nach der Lösung des Verschlusses eine Art Reibelaut zu hören ist. Trotzdem wird er in der einschlägigen Fachliteratur nicht zu den echten Affrikaten gezählt. In der Umschrift steht aber dafür die Zeichenverbindung dj.

Die Strukturen sind keine Summe nacheinander gesprochener isolierter Laute, sie sind nach Lazicius nicht wie die Perlen eines Halsbandes, sondern sie greifen ineinander wie die Glieder einer Kette¹⁰ Aus dem Bild der Analyse dürfen daher nicht falsche Konsequenzen gezogen werden.

Die Umschrift täuscht in den Lautnachbarschaften $n + g$, $n + k$, $m + v$, $n + v$, $n + f$. Hier geht es um Akkomodation bei Nasallaut + Engellaut und um Angleichung der Artikulationsstellen und -modi bei ng und nk .

Wir selbst sind der Unzulänglichkeit dieser Analyse bewusst: Affrikaten werden kaum behandelt, Doppelkonsonanzen werden hier gar nicht erwähnt. Auch hätten die Ergebnisse der Analyse vielseitiger und gründlicher ausgewertet werden müssen, aber wie gesagt ist diese Arbeit ein Auszug aus einer grösseren umfassenderen in jeder Hinsicht.¹¹

László Valaczkai

¹⁰ LAZICZIUS: Op. cit. S. 110.

¹¹ Diese Arbeit stellt den ersten Versuch dar, die Realisationstypen im Ungarischen auszuarbeiten, um sie mit denen des Deutschen zu konfrontieren. Diese Typen sind nicht an ein- oder mehrsilbige Wörter gebunden, sondern werden stets als Bestandteile des Redeprozesses unter artikulatorischem Aspekt verstanden — um welche Lautpositionen es sich auch immer handelt. Die einsilbigen Wörter werden hier wegen der Einfachheit ihrer Struktur für die Analyse gewählt, denn es sollen zugleich Methodik und technische Einzelheiten der Ausarbeitung in vielen Hinsichten geklärt und erprobt werden. Die dabei gewonnenen Erfahrungen wollen erst ausgewertet und in der weiteren Arbeit verwendet werden.

Beiträge zu einer semiotischen Literaturtheorie

1. Semiotik und generative Poetik

In den letzten hundert Jahren ist die Sprache immer stärker Forschungsgegenstand von vielen extralinguistischen Wissenschaftszweigen geworden. Diese Wissenschaften haben auf die Sprache Methoden angewandt, die von den klassischen Verfahren der Philologie wesentlich abweichen. Das neue Herangehen an die Sprache, das durch die große Entwicklung auf dem Gebiet der Mathematik, der Naturwissenschaften und der Technik bedingt war, hat Ergebnisse gezeitigt, die uns dazu zwingen, unsere Auffassung von der Sprache und von der Beschäftigung mit der Sprache von Grund auf zu verändern. Die neuen Anschauungen sind trotz der konservativen Haltung mancher Fachleute in die Sprachwissenschaft eingedrungen und die sprachwissenschaftliche Forschung hat seitdem einen beachtlichen Aufschwung genommen. Da die Literaturwissenschaft — zwar unter einem besonderen Aspekt — ebenfalls mit sprachlichen Erscheinungen zu tun hat, ist es u. E. eine dringende Aufgabe, die neue Methodologie, die ihr die Semiotik zur Verfügung stellt, auf ihr eigenes Gebiet anzuwenden, sie in der Analyse konkreter sprachlich-literarischer Erscheinungen und zugleich bei der Überprüfung und Weiterbildung des Systems der Literaturtheorie zu benutzen. Der Versuch, einerseits die Literaturtheorie nach den allgemeinen Forderungen der Logik und der wissenschaftlichen Theorienbildung zu bearbeiten und andererseits an die Analyse von literarischen Werken mit den exakten, nachprüfbaren Methoden der Semiotik heranzugehen, wäre selbst in dem Fall nicht ganz ergebnislos, wenn er den Beweis erbrächte, daß die Methodologie der Semiotik in ihrer gegenwärtigen Form nicht in der Lage ist, das Phänomen Literatur adäquat zu ergreifen und zu erklären. Wir können hier natürlich diesen Versuch nicht unternehmen, wir wollen nur einige Probleme untersuchen, deren Lösung zur Erarbeitung einer semiotischen Literaturtheorie beitragen kann.

Da die Semiotik eine relativ neue Wissenschaft und den Literaturwissenschaftlern wenig bekannt ist, wollen wir die konzise Definition vom Wesen und dem Forschungsbereich dieser Wissenschaft aus dem Kybernetischen Wörterbuch von Georg Klaus anführen: Die Semiotik ist eine „allgemeine Lehre von den sprachlichen Zeichen und Zeichenreihen. Sie hat vier Aspekte: Der *syntaktische Aspekt* (Syntax) bezieht sich auf die Beziehungen zwischen Zeichen und anderen Zeichen bzw. zwischen Zeichenreihen und anderen Zeichenreihen. Der *semantische Aspekt* (Semantik) behandelt die Beziehungen zwischen den Zeichen und ihren Bedeutungen. Der *pragmatische Aspekt* (Pragmatik) untersucht die Beziehun-

gen zwischen den Zeichen und den Schöpfern, Sendern und Empfängern von Zeichen. Der *stigmatische Aspekt* behandelt die Beziehungen zwischen den Zeichen und dem, was sie bezeichnen. Die Semiotik hat nicht konkrete Sprachen... zum Gegenstand ihrer Untersuchungen, sondern sie beschäftigt sich mit Sprachen schlechthin, insbesondere mit formalisierten Sprachen... Eine abstrakte mathematische Semiotik ist in neuester Zeit Thema der Mathematik."¹

Es ist bekannt, daß sich neben der Semiotik auch andere Wissenschaftszweige — so z. B. die Informationstheorie und verschiedene sogenannte strukturalistische Schulen — mit der Theorie der sprachlichen Zeichen beschäftigen. Was das Verhältnis der Semiotik zu der Informationstheorie anbelangt, schließen wir uns der Meinung von Georg Klaus an: Semiotik und Informationstheorie sind trotz ihrer momentan sehr verschiedenen Terminologie keine prinzipiell voneinander unabhängigen Wissenschaften. Von einem bestimmten Gesichtspunkt aus könnten wir sogar die Semiotik für ein Teilgebiet der Informationstheorie erklären: während sich die Informationstheorie mit Zeichen jeglicher Art (mit Signalen, Nachrichten usw.) beschäftigt, untersucht die Semiotik nur Zeichen, die eine Bedeutung haben, d. h. nur in einer dreistelligen Relation von Zeichen, Bezeichnetem und Zeichenempfänger bzw. Verwender existieren. Man könnte also die Kategorie des semiotischen Zeichens den Kategorien „Nachricht“ bzw. „Information“ der Informationstheorie gleichsetzen.² Von einigen Ausnahmefällen abgesehen besteht ein literarisches Werk aus bedeutungsvollen Zeichen, so erscheint es uns ökonomischer, darauf eher die Gesetzmäßigkeiten der Lehre von solchen Zeichen (d. h. der Semiotik) als die einer ganz allgemeinen Theorie der verschiedensten Zeichen und Informationen (d. h. der Informationstheorie) anzuwenden.³ Der Versuch, eine semiotische Literaturtheorie, bzw. die Kriterien einer semiotischen Analyse von literarischen Werken herauszuarbeiten, schließt die Anwendung der Informationstheorie und gewisser kybernetischer Verfahren auf literarische Texte nicht aus, er macht sie sogar — sollte er gelingen — erst recht möglich. Andererseits aber müssen wir bemerken, daß man sowohl in der theoretischen Arbeit als auch in der Analyse — besonders in Fragen, die mit dem pragmatischen Aspekt des Werkes in Zusammenhang stehen — schon von vornherein gewisse informationstheoretische Überlegungen mit in Betracht ziehen muß.

Anders ist es um den „Strukturalismus“ bestellt. Der Begriff selbst ist ziemlich unklar, er wird meistens als zusammenfassende Bezeichnung verschiedener Schulen gebraucht, die sich mit der Beschreibung und Erklärung von sprachlichen Zeichenstrukturen befassen. Wir können auf eine detaillierte Analyse der verschiedenen Auffassungen nicht eingehen, da eine noch so oberflächliche Erörterung dieser Theorien uns zu weit führen würde. Wir wollen uns hier nur mit den Ansichten einer einzigen

¹ Wörterbuch der Kybernetik. Hrsg. von Prof. Dr. Georg Klaus, 2. Aufl. Dietz Verlag Berlin 1968. S. 565.

² Vgl. Georg Klaus: Semiotik und Erkenntnistheorie. VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften Berlin 1963. S. 47—61.

³ Sehr aufschlußreich ist in dieser Hinsicht die Entwicklung der ästhetischen Theorien von Max Bense: er hat sich in den letzten Jahren von einer informationstheoretischen Auffassung der Ästhetik zu einer semiotischen gewandt.

linguistischen Schule, der generativen Grammatik, auseinandersetzen. Die Tätigkeit dieser Schule hat neuerdings überall große Beachtung und allgemeines Interesse erregt, einer ihrer profilierten Vertreter, Manfred Bierwisch hat sogar in einem sehr interessanten Aufsatz versucht, die Methoden dieser Schule systematisch auf die Literaturtheorie anzuwenden.⁴

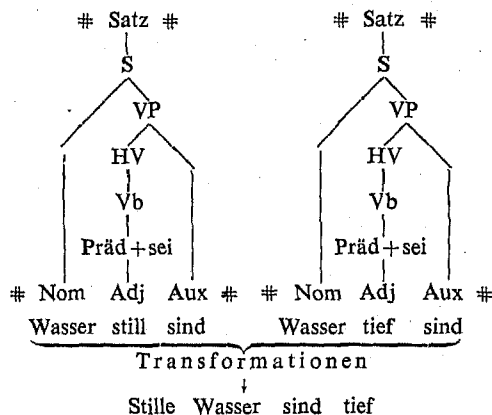
Das Verhältnis zwischen Semiotik und generativer Grammatik ist heute nicht eindeutig zu bestimmen, vor allem deshalb nicht, da sich diese Schule, die erst am Anfang der 60er Jahre entstand, augenblicklich in einer Übergangsperiode befindet und immer mehr auf die Semiotik hin zu orientieren scheint. Aber es läßt sich nicht leugnen, daß wichtige theoretische Unterschiede in der Auffassung und Behandlung des sprachlichen Zeichens bzw. des Zeichensystems von Seiten der Semiotik und der generativen Grammatik heute noch existieren. Diese Unterschiede berühren nicht die Grundlagen dieser Wissenschaftszweige viele Linguisten vor allem Roman Jakobson, haben der Ansicht Ausdruck gegeben, daß die Linguistik nur in dem Falle die ihr zukommende Stelle in dem System der Wissenschaften behaupten kann, wenn sie sich mit den Ergebnissen der allgemeinen theoretischen Forschung — so u. a. der Informationstheorie und der Semiotik — in Übereinstimmung befindet.⁵

Wenn wir die Semiotik als eine allgemeine Sprachtheorie, d. h. eine Theorie der natürlichen *und* der künstlichen Sprachen, die Grammatik aber als eine Theorie einer natürlichen Sprache ansehen, können wir das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Semiotik und Grammatik so formulieren: die Semiotik stellt das allgemeine abstrakte Sprachmodell dar, die Grammatik dagegen versucht die ganz allgemeinen Gesetze und Zusammenhänge der Semiotik in dem Bereich einer natürlichen Sprache zu konkretisieren, bzw. Zusammenhänge aufzuzeigen, die nur in einer natürlichen Sprache vorkommen oder von denen künstlicher Zeichensysteme mehr oder weniger abweichen. Daß die zwei Theorien — die Semiotik und die generative Grammatik — das sprachliche Zeichen auf eine letzten Endes ähnliche Weise behandeln, aber mit Hilfe von Beschreibungen, die in ihrem Abstraktionsgrad voneinander wesentlich abweichen, läßt sich an einem Beispiel veranschaulichen. Wir wollen hier das Sprichwort „Stille Wasser sind tief“ mit den Mitteln beider Theorien syntaktisch explizieren bzw. formalisieren. In beiden Theorien wird der Satz zu einer Grundeinheit erklärt. In der generativen Grammatik wird dieser Satz „generiert“, d. h. die vor uns stehende Endkette „Stille Wasser sind tief“ wird aus in dem gegebenen Fall zwei Eingabeelementen # Satz # abgeleitet. Zuerst werden die entsprechenden Formationsregeln angewandt, die mit der Hilfe eines aus den grammatischen Kategorien bestehenden Hilfsvokabulars die Konstituenten des Satzes angeben. Diese Ableitung kann graphisch mit Hilfe eines Stammbaums wiedergegeben werden. Auf die so generierte Kette müssen noch Transformationsregeln angewandt werden,

⁴ Manfred Bierwisch: Poetik und Linguistik. In: Mathematik und Dichtung. Versuche zur Frage einer exakten Literaturwissenschaft. Hrsg. von Rul Gunzenhäuser u. Helmut Kreuzer. Nymphenburger Verlagsbuchhandlung 1965. S. 49—65.

⁵ vgl. F. Jacob—R. Jakobson—C. Lévi-Strauss—Ph. L'Héritier: Vivre et Parler. In: Les Lettres Françaises, No. 1221. — 2. (Febr. 1968.) und Roman Jakobson: A nyelvészet a tudomány organizmusában. In: Valóság, 1969. 4. S. 23—33.

um überflüssige Elemente zu eliminieren und die richtige Wortfolge zu erhalten. Zuletzt müssen Elemente des Endvokabulars, d. h. die Morpheme bzw. Phoneme der gegebenen Sprache an Stelle der Symbole eingeführt werden.⁶



Denselben Satz können wir mit den Symbolen der mathematischen Logik, d. h. mit Formeln, die syntaktische Zusammenhänge abbilden, folgendermaßen formalisieren. Es sei x ein beliebiges Ding, Fx ein stilles Ding, Gx ein Ding, das Wasser ist, endlich Hx ein Ding, das tief ist. Dann

$$(x)[(Fx.Gx) \rightarrow Hx]$$

d. h. „für ein beliebiges Ding x ; wenn dieses Ding still und Wasser ist, dann ist dieses Ding auch tief.“ (Wir hätten natürlich das Sprichwort auch einfacher formalisieren bzw. explizieren können, wir hätten nämlich „stille Wasser“ in ein einziges Prädikat P zusammenfassen können. Dann wäre die Formel $(x)(Px \rightarrow Hx)$. Wir haben die frühere, detailliertere Formel gewählt, um die Ähnlichkeit zwischen der semiotischen und der generativ-grammatischen Strukturbeschreibung stärker hervorzuheben.)

Die semiotische Formel teilt den Satz in drei Teile Fx , Gx , Hx ein (bzw. — im Sinne des oben gesagten — die am meisten detaillierte syntaktische Formel teilt ihn so ein), diese Dreiteilung wird in der generativ-grammatischen Formulierung nur durch die rein grammatikalische Kategorie „Aux“ ergänzt. Viel wichtiger ist, daß die Bindung des Prädikats „tief sind“ an den vorderen Teil des Satzes in den beiden Theorien auf einer anderen Stufe steht, wie die Verbindung „stille + Wasser“. In der generativen Grammatik wird das durch die Eliminierung die in dem zweiten Eingabeelement weiterhin beibehaltenen Kategorien „sei“ + „Aux“ (= „sind“) in dem ersten Eingabeelement, und in der semiotischen Formulierung durch die Klammern ausgedrückt. Für die Verschiedenheit des Abstraktionsgrades beider Theorien ist es u. a. charakteristisch, daß es für die semiotisch-logische Formel völlig belanglos ist, ob das Sprichwort in der oben angegebenen Form oder aber in einer der folgenden Formu-

⁶ vgl. Noam Chomsky: Syntactic Structures. Mouton/The Hauge 1964. Manfred Bierwisch: Studia grammatica II. Grammatik des deutschen Verbs. Akademie-Verlag Berlin 1966. und Wolfgang Motsch: Studia Grammatica III. Syntax des deutschen Adjektivs. Akademie-Verlag Berlin 1965.

herungen erscheint: „Die stillen Wasser sind tief.“ „Die Wasser, die still sind, sind tief.“ „Tief sind die stillen Wasser.“ In der generativen Grammatik gelten diese Beispiele als verschiedene Sätze, die sich voneinander vor allen Dingen darin unterscheiden, daß auf die gleiche bzw. leicht modifizierte Konstituentenstruktur verschiedene Transformationsregeln angewandt worden sind. Ein Teil der von der generativen Grammatik erarbeiteten Transformationsregeln könnte demnach dazu dienen, den Zusammenhang zwischen logisch-semantisch äquivalenten, jedoch grammatisch voneinander abweichenden sprachlichen Formulierungen explizit darzulegen. Andere Transformationsregeln können als grammatische Entsprechungen von wichtigen mathematisch-logischen Relationen gelten. Das ist der Fall bei der Aktiv-Passiv-Transformation: die betreffende Transformationsregel kann als eine Konkretisierung der inversen Relation aufgefaßt werden. Der Zusammenhang zwischen den zwei Sätzen „Peter liebt Anna — Anna wird von Peter geliebt“ läßt sich logisch wie folgt formulieren. Wenn das Prädikat „lieben“ R , Peter a , Anna b ist

$$aRb = b\bar{R}a$$

wobei R und \bar{R} inverse Relationen sind.

Diese und andere Regeln der generativen Grammatik sind ein Beweis nicht nur dafür, daß gewisse Verfahren dieser Linguistenschule eine semiotische Interpretation zulassen — eine Tatsache, die sozusagen auf der Hand liegt, da auf ihre Herausbildung die Ergebnisse der semiotischen Forschung unmittelbar gewirkt haben — sondern sie weisen zugleich darauf hin, daß die hier angewandte Beschreibung und Explikation der Sprache einer allgemeinen Sprachtheorie kaum gleichzusetzen ist, diese Beschreibung hat u. E. vielmehr die — übrigens sehr wichtige — Aufgabe, den Übergang von den ganz allgemeinen logischen Formeln zu der sogenannten Oberflächenstruktur, d. h. zu den im Sprechen oder in der Schrift tatsächlich erscheinenden Phonemen bzw. Schriftzeichen herzustellen. Wir möchten noch einmal betonen, daß wir den Aufgabenkreis der Grammatik keineswegs auf die praktische Anwendung allgemeiner semiotischer Gesetze einengen wollen. Wir gestehen natürlichen Sprachen gewisse Abweichungen von diesen Gesetzmäßigkeiten oder gar Regeln spezieller Art durchaus zu. Aber wir bezweifeln, daß dieses mit vielen grammatischen Einzelheiten einer einzigen Sprache beladene System der generativen Grammatik eine ausreichende theoretische Grundlage für die Ausarbeitung einer wissenschaftlichen Literaturtheorie darstellen könnte.

Wenn wir nämlich das ganze System so wie es ist, d. h. alle Methoden und Prinzipien der generativen Grammatik so wie sie zu der Explikation von sprachlich-grammatischen Erscheinungen ausgearbeitet worden sind, in der Analyse von konkreten literarischen Werken anwenden, kommen wir zu der Einsicht, daß die generative Grammatik für die Bewältigung von Aufgaben, die sich die Literaturtheorie und die literarische Analyse setzen, eben wegen ihrer Ausführlichkeit und Spezialität nicht geeignet ist. Die Generierung von umfangreichen literarischen Werken ist heute praktisch kaum möglich, aber selbst wenn man zu den Sätzen des literarischen Werkes alle Stammbäume und Transformationen nachgezeichnet hätte, hätte man bloß das Werk in einer komplizierten Chiffre vor sich, die recht wenig über das Werk, eher etwas über die Sprache, in der es

verfaßt wurde, verriet. Genauer gesagt ist eine solche Analyse für das einzelne Werk insofern relevant, daß sie demonstriert, inwiefern es von der Grammatikalität, von dem allgemeinen-richtigen Sprachgebrauch der Zeit, abweicht. Solche Untersuchungen sind gemacht worden,⁷ und sie sind besonders in stilistischer Hinsicht sehr aufschlußreich; aber die erzielten Ergebnisse stellen für die Literaturtheorie, deren Wesen von diesen Methoden unberührt ist, letzten Endes etwas rein Äußerliches dar, man kann mit Hilfe dieser Methoden höchstens sozusagen topologisch nachweisen, wo gewisse sprachlich-grammatische Eigentümlichkeiten in dem gegebenen Werk auftauchen.

Ähnliches müssen wir gegen Methoden einwenden, die gewisse über das eigentliche Gebiet der Grammatik hinausgehende Strukturmerkmale bzw. Prinzipien, nach denen ein sprachlicher Text in seiner Oberflächen- oder Tiefenstruktur organisiert wird (z. B. den Parallelismus), verabsolutieren und in den Mittelpunkt der literarischen Analyse setzen wollen. Solche Erscheinungen, denen man mit Recht ein großes Interesse entgegenbringt, bedürfen noch einer gründlichen Klärung, man muß u. a. genau feststellen, für welche Zusammenhänge des literarischen Werkes sie eigentlich relevant sind. Dazu müssen wir noch hinzufügen, daß wir zwar der Meinung sind, daß ein literarisches Werk vor allem ein spezielles sprachliches Zeichensystem ist, aber wir fordern auch, daß die Beschreibung dieses Systems neben der syntaktischen bzw. grammatischen Ebene auch die semantische und die pragmatische berücksichtigen oder gegenüber diesen komplizierteren Bezugssystemen der Sprache und der Literatur wenigstens offen und ergänzbar bleiben soll. Diese Gesichtspunkte sollten jedoch in einer geschlossenen Theorie der Literatur zusammengefaßt werden, ohne die alle noch so wichtigen und interessanten Detailforschungen in der Luft schweben.

Die Notwendigkeit einer den neuen Forschungsmethoden ihrem Wesen nach entsprechenden Literaturtheorie wurde von Manfred Bierwisch erkannt. Er hat in seinem Aufsatz „Poetik und Linguistik“⁸ versucht, die Prinzipien der generativen Grammatik so zu erweitern, daß sie sich für die Analyse von literarischen Werken eignen. Für Bierwisch ist der Text eines literarischen Werkes eine gegebene sprachliche Struktur, die einen bestimmten Grad von Poetizität hat. Der Begriff der Poetizität ist völlig nach dem Muster der Grammatikalität, eine der wichtigsten Kategorien der generativen Grammatik, gebildet. Sie ist einerseits ein Mechanismus, „der ... von je zwei SB (strukturelle Beschreibungen — Z. K.) feststellt, welche in größerem Maße bestimmte poetische Regularitäten erfüllt“,⁹ der also Regularitäten spezifiziert, „die in einem literarischen Text zusätzlich zu den grammatischen Regularitäten auftreten.“¹⁰ „Die Regeln, aus denen P (Poetizität — Z. K.) besteht, operieren auf linguistischen Strukturen, sind aber selbst außerlinguistisch.“¹¹ Jede sprachliche Struktur besitzt

⁷ Anita Steube: Gradation der Grammatikalität und stilistische Adäquatheit (dargestellt an moderner deutscher Poesie). Inauguraldissertation, genehmigt von der Philologischen Fakultät der Karl-Marx-Universität, Leipzig 1966. Maschinenschrift

⁸ siehe Anm. 4.

⁹ a. a. O. S. 56.

¹⁰ a. a. O. S. 60.

¹¹ a. a. O. S. 58.

demnach in einem größeren oder kleineren Maße einen bestimmten außerlinguistischen Aspekt, der Poetizität genannt wird. Die Poetizität wird durch ein System von Regeln, durch die zwischen diesen Regeln bestehenden Beziehungen und durch den Algorithmus, der sie einem gegebenen literarischen Text zuordnet, definiert. Die Poetizität ist andererseits — ihrem Inhalt nach — diejenige Eigenschaft eines sprachlichen Textes, die nur von solchen erkannt, verstanden und gewürdigt werden kann, die mit dem System *P* vertraut sind. Bierwisch weist zwar auf den wichtigen inhaltlichen Unterschied zwischen Grammatikalität und Poetizität hin: „Trotz aller Komplexität ist eine natürliche Sprache ein genügend geschlossenes System, so daß ein Sprecher eindeutige Urteile darüber fällt, was in seiner Sprache normal ist, was in verschieden starkem Maße abweicht. Ähnliches läßt sich im poetischen Bereich nur bei vergleichsweise einfachen Formensystemen... oder für einzelne Aspekte... eines Textes sagen.“¹² Aber er glaubt, der Widerspruch sei nur scheinbar: „Insofern nun poetische Texte linguistische Strukturen enthalten, vermag jeder Sprecher der entsprechenden Sprache sie zu verstehen, sofern sie aber poetische Strukturen sind, wird er sie nur in dem Maße verstehen, in dem er das ihnen zugrundeliegende System *P* erworben hat. Eine sinnvolle Untersuchung, die dieses System *P* zu beschreiben versucht, muß demnach von den Wirkungen und Urteilen ausgehen, die bei maximal angemessenem Verständnis eines poetischen Textes zustandekommen.“¹³ Wir können diesen Gedankengang so interpretieren, daß Bierwisch hier nach dem Beispiel des „*native speaker*“, der zu der theoretischen und methodologischen Begründung der Kategorie der Grammatikalität in der generativen Grammatik einfach notwendig war, stillschweigend den Begriff des *native literary man* einführt als Maßstab und Personifikation jener Ansichten über die Literatur bzw. die Poetizität literarischer Werke, die von allen Ansichten, die zu einem gegebenen Zeitpunkt in einer gegebenen Gesellschaft wirken, am meisten „angemessen“ sind. Das ist ein Begriff, der sich empirisch-soziologisch gibt, der aber in der Tat nur der Ausdruck des literaturtheoretischen Wissens und der Auffassung eines Autors oder eines aus Fachleuten bestehenden Arbeitskollektivs sein kann. „Es liegt nämlich nicht im Bereich der Poetik, zu bestimmen, was ein auf angemessenem Verständnis beruhendes Urteil über Literatur ist, sondern sie kann nur explizieren, wie es zustandekommt. Sie muß solche angemessenen Urteile also voraussetzen, wenn sie zu signifikanten Resultaten kommen will.“¹⁴ Bierwisch stellt das Regelsystem der Poetizität in seinem Aufsatz nicht ausführlich dar, aber seinen Äußerungen ist zu entnehmen, daß es ebenfalls völlig nach den Prinzipien der generativen Grammatik gedacht ist: „Faßt man Poetik als eine empirische Wissenschaft auf, so hat sie... zu erklären, aufgrund welcher Struktureigenschaften feststellbare Wirkungen zustandekommen. Sie kann und muß nur explizieren, welche bewußt oder unbewußt befolgten Regularitäten zum Verstehen einer poetischen Struktur und zu einem Urteil über deren Poetizität führen... Die Poetik... hat Wirkungen als gegeben hinzunehmen und die Regeln zu bestimmen, auf denen sie beruhen. Die Situation ist genau analog zu der

¹² a. a. O. S. 58—59.

¹³ a. a. O. S. 59.

¹⁴ a. a. O. S. 59—60.

der deskriptiven Grammatik, die nicht Vorschriften über den Sprachgebrauch macht, sondern ihn beschreibt."¹⁵ Da aber die unmittelbaren Wirkungen von der Oberflächenstruktur eines literarischen Werkes auf das Publikum ausgehen, muß das Regelsystem *P* so ausführlich sein, daß es auch die auf dieser Ebene vorkommenden Erscheinungen mit in sich aufnehmen kann. Die Folge: „Es ist klar, daß *P* für jede Eingabesprache und für jeweils spezifische poetische Wirkungsmomente besonders formuliert werden muß.“¹⁶ Bierwisch weist sogar darauf hin, daß „oft genug . . . damit zu rechnen“ ist, „daß ein bestimmtes Regelsystem überhaupt erst mit dem Werk entsteht, in dem es sich niederschlägt . . .“¹⁷

In dem Aufsatz von Bierwisch liegt die Skizze einer neuen Literaturtheorie bzw. Poetik vor uns. Diese Theorie wurde unseres Wissens nicht weiter ausgebaut und es gibt keine konkreten Analysen, die sich unmittelbar auf die in dem Aufsatz ausgedrückten Gedanken stützen. Dieser Umstand erschwert aber die Kritik der Theorie, wir können uns ja im Falle der Semiotik ebenfalls nur auf theoretische Überlegungen berufen, die auf dem Gebiet der Literaturtheorie und der literarischen Analyse vorläufig nur einen hypothetischen Charakter haben und von konkreten Analysen noch nicht bestätigt worden sind. Im Hinblick auf die weitere Entwicklung dieser literaturtheoretischen Versuche ist es aber keineswegs gleichgültig, welche Hypothese als Richtschnur angenommen wird, die Entscheidung dieser Frage muß in diesem Fall der konkreten Analyse vorausgehen.

In der kurzen Besprechung von Bierwischs Aufsatz haben wir immer wieder darauf hingewiesen, daß die von ihm entworfene Poetik weitgehend von den Prinzipien der generativen Grammatik abhängig ist. Wir können hinzufügen, daß er diese Prinzipien auf die Literaturtheorie bzw. auf die Methoden der literarischen Textanalyse sehr konsequent und systematisch angewandt hat. Da wir hier sprachtheoretische Fragen nicht behandeln können und uns nicht zuständig fühlen, über ein so verzweigtes Forschungsgebiet wie die generative Grammatik ein Urteil auszusprechen, wollen wir uns vor allem auf die Untersuchung der Frage beschränken, ob das von Bierwisch vorgeschlagene Herangehen an die Literatur bzw. die Literaturtheorie dem Gegenstand adäquat ist oder nicht. Als Ausgangspunkt wählen wir die Behauptung Bierwischs, nach der die Regeln, aus denen *P* besteht, auf linguistischen Strukturen operieren, selbst aber außerlinguistisch sind.¹⁸ Wir wollen uns bei der Mehrdeutigkeit des Terminus „außerlinguistisch“ nicht aufhalten, jetzt wollen wir nur den Umstand hervorheben, daß hier u. a. festgestellt wird, daß man in der Poetik über das eigentliche Forschungsgebiet der Grammatik weit hinausgeht. Wie können also die Regeln *P* — nennen wir sie poetische Regeln — auf linguistischen Strukturen operieren, wenn sie außerlinguistisch sind? Wir können die Frage von der anderen Seite her und zugleich allgemeiner fassen: Dürfen wir überhaupt die Prinzipien einer Grammatik auf die Poetik anwenden? Von Anwendung kann in der Praxis der Wissenschaften nur dann die Rede sein, wenn zwischen dem, was angewendet wird,

¹⁵ a. a. O. S. 59.

¹⁶ a. a. O. S. 58.

¹⁷ a. a. O. S. 61.

¹⁸ a. a. O. S. 58.

und dem, auf das es angewendet wird, eine gewisse Strukturähnlichkeit vorliegt, außerdem muß das erstere seinem Wesen nach allgemeiner sein als das letztere. Wir können also von der Anwendung einer beliebigen Grammatik auf die Literaturwissenschaft kaum sprechen, in bezug auf die generative Grammatik kann Bierwisch das nur deshalb tun, weil sich die generative Grammatik gewollt oder ungewollt die Aufdeckung erkenntnistheoretischer Probleme vorgenommen hat. „Was eine Grammatik beschreibt, sind nicht gegebene Sprech- oder Schreibeignisse, sondern die intuitiven Auffassungen der Sprecher über die Form von grammatisch richtigen Sätzen, die solchen Ereignissen zugrundeliegen“ — heißt es in der Grammatik des deutschen Verbs von Bierwisch.¹⁹ In dem angeführten Aufsatz formuliert er das Hauptanliegen der generativen Grammatik folgendermaßen: „Das Grundproblem . . . ist so zu formulieren: Wodurch ist es möglich, daß ein Mensch, der eine Sprache beherrscht, beliebig viele neue Sätze verstehen oder bilden und anwenden kann?“²⁰ Eine ähnliche Aufgabe schreibt er auch der Poetik zu: die Poetik „kann und muß nur explizieren, welche bewußt oder unbewußt befolgten Regularitäten zum Verstehen einer poetischen Struktur und zu einem Urteil über deren Poetizität führen.“²¹ Wir folgern daraus, daß der Übergang von dem Gebiet der Grammatik zu dieser generativen Poetik nicht durch die rein linguistischen Thesen der generativen Grammatik, sondern durch die in ihr enthaltenen allgemeinen, erkenntnistheoretisch-logischen Momente gewährleistet wurde. Man kann nun fragen, ob es wirklich notwendig ist, daß die erkenntnistheoretischen bzw. logischen Zusammenhänge und Gesetze bei dem Ausbau einer wissenschaftlichen Literaturtheorie in getarnter Form auftreten, und ob die in der generativen Grammatik enthaltenen allgemeinen Gesetze und Verfahren den Forderungen, die die Bildung einer Theorie der Literatur stellt, genügen oder ob man auch andere in Betracht ziehen muß. Die Ausführungen von Bierwisch haben uns nicht überzeugt, daß die beschriebene Theorie die ganze Problematik einer Poetik umfassen könnte. Wenn wir uns nämlich die inhaltlichen Momente der Poetizität vor Augen führen, werden wir auf Probleme aufmerksam, die sich u. E. daraus ergeben, daß wesentliche Unterschiede, die zwischen der Grammatik und der Literaturtheorie in der Tat existieren, in dem Entwurf der generativen Poetik außer Acht gelassen wurden. Wir haben schon mehrmals darauf hingewiesen, daß die Poetizität sowohl theoretisch wie auch methodologisch weitgehend der Grammatikalität entspricht. Von Vertretern der generativen Grammatik wird immer wieder betont, daß dieser Begriff der grammatischen Richtigkeit, der eine zentrale Kategorie der Sprachwissenschaft ist, nicht normativ aufgefaßt werden darf. „Sie ist ein deskriptiver, kein präskriptiver Begriff.“²² Wenn sich die generative Grammatik tatsächlich an eine empirische Bestandsaufnahme von sprachlichen Regeln hielte, hätte sie mit vielen konkreten Anwendungen einer und derselben Sprache zu tun, die keinesfalls durch ein einziges Regelsystem zu beschreiben wären, diese konkreten Anwendungen der Sprache sind jeweils durch solche Faktoren wie soziale Zugehörigkeit, Bildung, dialektale und individuelle Besonderheiten des Sprechers usw.

¹⁹ M. Bierwisch: Grammatik des deutschen Verbs. a. a. O. S. 5.

²⁰ M. Bierwisch: Poetik und Linguistik. a. a. O. S. 51.

²¹ a. a. O. S. 59.

²² M. Bierwisch: Grammatik des deutschen Verbs. a. a. O. S. 6.

weitgehend differenziert. Die generative Grammatik sieht — jedenfalls in der ursprünglichen Formulierung ihres Systems — von der Vielzahl dieser möglichen Anwendungen der Sprache ab, sie konstituiert einen ideellen Fall, den Sprachgebrauch des *native speaker*, also praktisch beschreibt und expliziert sie eine Anwendung der Sprache, die von vornherein als richtig gilt. Man kann also sagen, daß die Norm zwar nicht direkt durch die Deskription, aber vor ihr eindeutig festgelegt wird. Das Ausgehen von einem Idealfall können und wollen wir der generativen Grammatik nicht übelnehmen, besonders dann nicht, wenn sie von diesem ideellen Sprachgebrauch des *native speaker* ausgehend eine Erklärung findet für die meisten — in optimalem Fall für alle — Regeln, die in konkreten Anwendungen einer Sprache zu einem gegebenen Zeitpunkt abzudecken sind. Aber die Annahme eines *native literary man*, eines poetischen Regelsystems — mögen die Grade der Poetizität noch so differenziert sein — bedeutet die Ausklammerung wichtiger Problemkreise aus der Theorie, die aber — wenn die Theorie ihrem Gegenstand entsprechen will — unbedingt behandelt werden müssen. Es handelt sich um pragmatische Aspekte der Literatur, Aspekte, die in der Beschreibung eines Zustandes einer Sprache als zweitrangige, z. T. — um mit de Saussure zu sprechen — *parole*-Erscheinungen aufgefaßt werden können, die aber auf diesem „außerlinguistischen“ Gebiet eine entscheidende Funktion innehaben. Den wichtigsten Einwand, den wir gegen die generative Poetik erheben, können wir also dahingehend formulieren, daß sie den pragmatischen Zusammenhängen, die ein literarisches Werk einerseits in sich enthält und in denen es andererseits enthalten ist, nicht gerecht wird. Von der Pragmatik her kann man behaupten, daß wir — von historisch verschiedenen Zeiten ganz abgesehen — für die Nationalliteratur einer bestimmten Zeit nicht nur eine einzige Poetizität (im Sinne der „poetischen Richtigkeit“) angeben können, sondern mehrere Poetizitäten, es sei denn, die Poetizität enthielte nichts anderes als die rudimentärsten und banalsten Gemeinplätze über die Literatur. Wähle man dennoch nur eine von den in der Gesellschaft wirksamen Auffassungen über die poetische Richtigkeit aus, so relativierte man von vornherein das ganze System, die stillschweigend aufgenommenen Normen würden im Vergleich zu den in dem Aufsatz gesteckten Zielen zu entgegengesetzten Ergebnissen führen: diese Poetik hätte letzten Endes doch die Aufgabe, „literarische Qualitätsurteile wissenschaftlich zu rechtfertigen.“²³ Das poetische Regelsystem könnte zwar die in der als Eingabe aufgenommenen Auffassung von Poetizität innewohnenden subjektiven oder gar gesellschaftlich-objektiv bedingten Intuitionen explizieren und damit zur erkenntnistheoretischen Kritik einer literaturtheoretischen Auffassung detailliertes Material liefern, aber das würde zur Aufdeckung der in der Literatur tatsächlich vorhandenen Gesetzmäßigkeiten nur mittelbar beitragen. Wir müssen zugeben, dank dieser erkenntnistheoretischen Momente könnte man, indem man dieses poetische System immer wieder auf neues literarisches Material anwendet und es nach jeder Adaptation entsprechend verbessert und ergänzt — informationstheoretisch ausgedrückt: durch wiederholte Rückkopplung — zu immer

²³ M. Bierwisch: Poetik und Linguistik, a. a. O. S. 59.

objektiveren und allgemeingültigeren Ergebnissen kommen, und auch darin hat Bierwisch zweifellos recht, daß man von den tatsächlich vorhandenen Ansichten über die Literatur ausgehen soll. Wir finden also seine methodologische Annahme durchaus glaubwürdig: „In der Praxis wird das . . . zu einer gewissen Wechselwirkung zwischen den Fakten und ihrer Erklärung führen: absurde Urteile werden zu unbrauchbaren Feststellungen über poetische Strukturen führen, und wichtige poetische Einsichten mögen in fraglichen Fällen die Urteilsbildung beeinflussen. Primär aber ist die Herausbildung von Urteilen im Zweifelsfall das Feld der Literaturkritik, die die Wirkung eines Textes auf denjenigen Hörer oder Leser zu umschreiben hat, der mit den im Text manifestierten Regularitäten vertraut ist.“²⁴ Unsere Frage lautet wie oben: ist es notwendig, daß die erkenntnistheoretische Kritik der Kategorien der Literaturtheorie und der Methoden der literarischen Analyse durch die wiederholte praktische Anwendung eines recht ausführlichen poetischen Systems erfolgt? Wir plädieren nicht für eine rein theoretische Auseinandersetzung mit abstrakten Kategorien und wollen den Gesichtspunkt der konkreten Analyse durchaus nicht ausklammern, aber wir sind der Ansicht, es wäre ökonomischer, wenn wir die auseinandergehenden literaturtheoretischen Ansichten und Methoden vor ihrer eventuellen Anwendung in einem System der Poetik unmittelbar einer theoretischen Kritik unterzögen und sie den Ergebnissen der Semiotik gegenüberstellten. Das scheint uns schon deshalb der gangbarere Weg zu sein, da das vorgeschlagene System der Poetizität, gleich dem System der generativen Grammatik, Theorie und konkrete Anwendung in sich vereinigt, wobei die letztere in mancher Hinsicht ausschlaggebend ist. Das bedeutet aber, daß schon das erste, in jeder Hinsicht ergänzungsbedürftige System eine prinzipiell annehmbare Theorie in der Form von Regeln aufstellen soll, die alles von der Oberflächenstruktur her bis zur Makrostruktur der literarischen Werke umfassen bzw. explizieren sollten. Die ganze Konzeption läuft Gefahr, sich in Einzelheiten zu verlieren. Wenn Bierwisch von einem Regelsystem spricht, das mit dem Werk entsteht und nur für dieses eine Werk charakteristisch ist, dann — so meinen wir — ist der Terminus „Regel“ nicht mehr am Platze, der Unterschied zwischen „Struktur“ und „Regel“ ist nicht klar herausgearbeitet. Besonders bedenklich wird dieses Klammern an Einzelheiten, wenn Bierwisch davon spricht, „daß *P* für jede Eingabesprache und für jeweils spezifische poetische Wirkungsmomente besonders formuliert werden muß.“²⁵ Diese Auffassung, die sich aus dem eben skizzierten doppelten Charakter der generativen Grammatik ergibt, bedeutet soviel, daß man erst dann über allgemeine Kategorien der Literaturtheorie sprechen dürfte, wenn eine genügend große Anzahl von einzelsprachlichen bzw. einzelne poetische Wirkungsmomente beschreibenden Systemen *P* vorhanden wäre. Eine allgemeine semiotische Untersuchung des literarischen Aspektes der sprachlichen Zeichen könnte eher zum Ziel führen, man muß nur den Weg zu den einzelsprachlichen speziellen Untersuchungen offen lassen.

Aus der Kritik der generativen Poetik ergibt sich die Feststellung,

²⁴ a. a. O. S. 60.

²⁵ a. a. O. S. 58.

daß diese von Bierwisch entworfene Theorie zwar in sich widerspruchsfrei, aber in der Praxis kaum zu verwirklichen ist. Zu den von uns erwähnten Schwierigkeiten kommt noch eine große Anzahl ungelöster Probleme hinzu, ohne deren Lösung von einem geschlossenen System der Literaturtheorie nicht die Rede sein kann. Auch Bierwisch ist sich dessen bewußt: „Ich habe mehrfach auf die Grenzen hingewiesen, die für eine strukturelle Poetik bei der Erklärung dichterischer Wirkung bestehen. Sie beginnen bereits im linguistischen Bereich: keine semantische Beschreibung kann die zahlreichen wechselnden Konnotationen eines Wortes erfassen. Sie betreffen weiter verschiedene Aspekte der poetischen Mikrostruktur und vielleicht in erhöhtem Maße die Makrostruktur. Es ist also nur ein Teilbereich des komplexen, von historischen und soziologischen Fakten mitbestimmten Problems literarischer Wirkung, der durch die Poetik erklärt werden kann.“²⁶ Der Aspekt, der am meisten vernachlässigt wurde, ist der pragmatische. Wir haben darauf hingewiesen, daß die stichhaltigen Thesen dieser generativen Poetik ihre Richtigkeit nicht einzig und allein den speziellen Prinzipien und Methoden der generativen Grammatik verdanken: sie sind entweder direkt aus allgemeinen theoretischen Disziplinen abgeleitet oder sie stimmen jedenfalls mit ihren Ergebnissen überein. Meistens sind eben die speziellen Prinzipien und Methoden, die einseitige linguistische Orientierung, für die theoretischen Mängel des poetischen Systems verantwortlich. In der obigen Analyse waren wir stets bemüht, nachzuweisen, daß der Übergang von dem Standpunkt der generativen Grammatik bzw. Poetik zu dem der Semiotik die Lösung der meisten Fragen wesentlich vereinfacht, darüber hinaus wird der in der generativen Poetik ungelöste Widerspruch zwischen „Linguistischem“ und „Außerlinguistischem“ erst durch die komplexere semiotische Auffassung und Behandlung des Begriffes „Zeichen“ aufgehoben. Im Gegensatz zur generativen Poetik nehmen in der semiotischen Theorie und Analyse außerdem die pragmatischen Zusammenhänge die ihnen gebührende Stelle wieder ein. Allerdings bringt dieser Standpunktwechsel auch einen bedeutenden Verlust an konkreten Detailergebnissen mit sich, eine semiotische Theorie bzw. Analyse muß ja verhältnismäßig abstrakt und allgemein bleiben. Daraus ergibt sich die Forderung, daß allgemeine semiotische Literaturtheorie und einzelsprachliche Poetik ebenso miteinander in Einklang stehen sollen wie Semiotik und Grammatik. Die semiotischen Verallgemeinerungen müssen so formuliert werden, daß sie in jedem Falle durch konkrete einzelsprachliche bzw. spezielle poetische Analysen ergänzt werden können.

Zoltán Kanyó

²⁶ a. a. O. S. 63.

STRUKTUR UND BEDEUTUNG von Hugo von Hofmannsthal „DAS MAERCHEN DER 672. NACHT“ (Versuch einer Interpretation)

1. Allgemeine Einleitung zur Interpretation der Erzählung

Die Hofmannsthal-Novelle beginnt mit der folgenden Behauptung:

„Ein junger Kaufmannssohn, der sehr *schön** war und weder Vater noch Mutter hatte, wurde bald nach seinem fünfundzwanzigsten Jahre der Geselligkeit und des gastlichen Lebens überdrüssig.“

Einige Sätze später erfahren wir,

„da ihm an seinen Freunden nichts gelegen war . . . , lebte er sich immer mehr in ein ziemlich *einsames* Leben hinein, welches anscheinend seiner Gemütsart am meisten entsprach.“

Die obigen Zitate sind an sich nicht von besonderer Bedeutung. Wenn sie aber mit den abschliessenden Aussagen der Erzählung nebeneinandergestellt werden, so können wir interessante Beobachtungen machen, die formal-strukturellen und essentiell-inhaltlichen Gesichtspunkte betreffend:

„Noch mehr aber erschreckte und ängstigte ihn, *allein* zu sein . . .“

„Dann erwachte er und wollte schreien, weil er noch immer *allein* war . . .“

„Zuletzt erbrach er Galle, dann Blut, und starb mit *verzerrten* Zügen, die Lippen so *verrisen*, dass Zähne und Zahnfleisch *entblösst* waren und ihm einen *fremden, bösen* Ausdruck gaben.“

Wenn wir in der Reihenfolge der Zitate jene charakteristischen Züge niederschreiben, die sich auf die zentrale Figur der Novelle, auf den Kaufmannssohn beziehen, bekommen wir die folgende Reihe der Eigenschaften; ‚schön‘ — ‚Suche nach Einsamkeit‘ bzw. ‚Wille zur Befreiung von der Einsamkeit‘ — ‚hässlich‘. Obwohl der inhaltliche Gegensatz der beiden Teile sofort in die Augen fällt, kann man jedoch — von formal-strukturellem Standpunkt aus betrachtet — über *Wiederholung* sprechen. Der einleitende und der abschliessende Satz der Erzählung äussern sich über die ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes, die dem ersten folgenden und dem letzten vorangehenden wesentlichen Behauptungen aber sagen etwas über sein ‚Verhältnis zur Einsamkeit‘ aus. Anders formuliert: der *Gegenstand* des Anfangs- und Endpunkts der Novelle, die zwei Eigenschaften des Kaufmannssohnes, ist *derselbe*, obgleich der Gegenstand

* Alle gesperrt oder kursiv gedruckten Teile sind Hervorhebungen des Verfassers.

selbst, die erwähnten Züge, sich im Laufe der Erzählung veränderte. Formal also, was die Beschreibung des gleichen Gegenstandes betrifft, ist die Rede von dem Ausgang von einem gegebenen Punkt und von der Rückkunft ebendahin. Schon die rein formale Funktion des Wiederholung-Moments ist bedeutsam, da sie der Erzählung eine strukturelle Geschlossenheit sichert. Wie aber darauf bereits hingewiesen wurde, besteht ein inhaltlicher Gegensatz zwischen den am Anfang und am Ende des Werkes beschriebenen Eigenschaften. Die Veränderung des Gegenstandes also führt zwischen beiden Punkten zur Entstehung einer wesentlichen „Höhendifferenz“.

Infolgedessen kann die Novelle auch so aufgefasst werden, dass sie nichts anderes ist, als die Beschreibung der Herausbildung der erwähnten ‚Höhendifferenz‘, auf direkte oder indirekte Weise eine Erklärung für deren Entstehen. In diesem Sinne berichtet die Handlungsebene des Werkes im Rahmen einer Geschichte darüber, wie es zu einer solchen auffälligen Aenderung in der ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes und in seinem ‚Verhältnis zur Einsamkeit‘ kam. Nur dadurch ist es motiviert, die Novelle mit der erneuten Beschreibung der zu Beginn der Erzählung geschilderten Eigenschaften zu beenden. Dies beweist, dass die beiden Eigenschaften im Werk wichtigere Funktionen erfüllen als einfache Handlungselemente. Unsere Vermutung wird auch durch ein relevantes Moment bekräftigt. Im Laufe der erzählten Geschichte geht nämlich der Kaufmannssohn — tatsächlich und symbolisch gleichermaßen — aus dem ‚Leben‘ in den ‚Tod‘ vorwärts. Ganz konkret: am Anfang der Novelle erfahren wir, dass er sich aus der ‚Geselligkeit‘ zurückzieht und der letzte Satz berichtet über seinen Tod. Interessant ist, dass er gerade zu der Zeit stirbt, als wir von der völligen Umwandlung seiner zu Beginn der Erzählung erörterten ‚Schönheit‘ und seines ‚Verhältnisses zur Einsamkeit‘ Kenntnis erhalten. Die beiden Eigenschaften zeigen etwa motivische die wesentliche Wendung, die im Leben des Kaufmannssohnes erfolgte, d. h. sie stehen — durch die formale Funktion der Wiederholung — mit den wichtigsten Wandlungen des Haupthelden in engem Zusammenhang. In Kenntnis des ganzen Werkes haben wir guten Grund zu der Voraussetzung, dass die erwähnten Eigenschaften des Kaufmannssohnes — über die einfache Attributfunktion hinaus — in irgendeinem kausalen Zusammenhang mit seinem Leben und seinem Tod stehen. Neben dem formalen Moment der Wiederholung der Eigenschaften an gegebener Stelle und in gegebener Reihenfolge dürfen auch ihre inhaltlichen Beziehungen nicht als zufällig betrachtet werden, die Tatsache nämlich, dass eben die ‚Schönheit‘ und die ‚Einsamkeit‘ die gewählten Qualitäten sind, welche sich im Laufe der Erzählung wiederholen und nicht z. B. zwei ganz andere charakteristische Züge. Hier ist zu bemerken, dass fast alle inhaltlichen Elemente der Erzählung mit der ‚Schönheit‘ oder der ‚Einsamkeit‘ in irgendeiner Form in Verbindung gebracht werden können. Daher ergibt es sich, dass man in der Novelle zwei grundlegende Ebenen, die der ‚Schönheit‘ und der ‚Einsamkeit‘ voneinander scharf trennen kann. Die erstere nennen wir im weiteren die *ästhetische*, die letztere aber die *ethische* Ebene, oder den ästhetischen bzw. den ethischen Aspekt der Erzählung. Dass unsere Benennungen nicht willkürlich sind, das wird die Interpretation des Werkes beweisen. Das Verhältnis der ästhetischen und

ethischen Anschauung bildet ein zentrales Problem in den Werken des jungen Hofmannsthal; es ist in seinen Dramen und Gedichten geradeso vorzufinden wie in der zu analysierenden Novelle.

Die formale Ausführung der früher erwähnten ‚Höhendifferenz‘ zwischen dem Anfangs- und Endpunkt der Erzählung wird durch die *Steigerung* erreicht.

Auf ethischer Ebene erfolgt die Steigerung durch *Analogien*. Auf ästhetischer Ebene aber wird die Steigerung mit Hilfe einer Verschärfung der *Kontraste* und *Kontrastwirkungen* durchgeführt. Trotz der scheinbaren Abweichung verwirklichen Analogien und Kontraste einen gemeinsamen Inhalt und Zweck: beide Formen sind Varianten der Steigerung in der Novelle und verstärken ihre allgemein negative, fallende Tendenz.

Im folgenden wenden wir uns der konkreten Interpretation zu und teilen zuerst den formal festgelegten ersten Teil der Erzählung — aus praktischen Erwägungen — in zwei weitere Teile auf: 2. Die Phantasiewelt und 3. Die Phantasiewelt und die Diener.

2. Die Phantasiewelt

Aus dem früher schon angeführten einleitenden Teil geht hervor, dass der Wendepunkt im Leben des Haupthelden den Ausgangspunkt der Novelle darstellt. Vor diesem Einschnitt liegt die Zeit des „*gastlichen Lebens*“, d. h. die alltägliche *menschliche Welt* und *Lebensform*. Seine neuen Auffassungen nach dem Wendepunkt dagegen richten sich auf die Befreiung von der menschlichen Welt, auf die Schaffung einer *einsamen Lebensform*. In deren Interesse zieht er sich in eine menschenlose einsame Welt zurück, und

„... die Schönheit der Teppiche und Gewebe und Seiden, der geschnitzten und getäfelten Wände, der Leuchten und Becken aus Metall, der gläsernen und irdenen Gefäße wurde ihm so bedeutungsvoll, wie er es nie geahnt hatte. Allmählich wurde er sehend dafür, wie alle *Formen* und *Farben* der Welt in seinen Geräten lebten“.

Die neue Welt ist also die durch „*Formen*“ und „*Farben*“ hervorge-rufene Welt der ‚Schönheit‘, in den „*Geräten*“ und „*Ornamenten*“ steckt für ihn „das göttliche Werk aller Geschlechter“. Die geschaffene Einbildungswelt ist in Zeit und Raum gleicherweise unendlich. Die „*Formen*“ und die „*Farben*“ der aufgezählten Gegenstände involvieren eine gewisse *Zeitlosigkeit* und *Permanenz*, da die sie ins Leben rufenden „*Geschlechter*“ die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart aufheben und eine historische Retrospektive eröffnen. Auch der Raum ist unmessbar; er umfasst *alle Dimensionen*, von Zimmer („*Teppiche*“, „*Wände*“) bis Kosmos („*Mond*“, „*Sterne*“, „*die mystische Kugel*“, „*die mystischen Ringe*“). Die strukturellen Grundeinheiten dieser im zeitlosen Raum existierenden Phantasiewelt sind die „*Form*“ und die „*Farbe*“. Die folgenden Zitate beweisen diese Behauptung überzeugend:

„Er fand die *Formen* der Tiere und die *Formen* der Blumen...“
„... er fand die *Farben* der Blumen und Blätter, die *Farben* der Felle

wilder Tiere und der Gesichter der Völker, die *Farbe* der Edelsteine, die *Farbe* des . . . Meeres . . .”

Es sind die „Formen“ und „Farben“, die zwischen den verschiedenen Teilen der Erzählung eine Verbindung herstellen, und auch innerhalb der einzelnen Einzelabschnitte, die einander fernliegenden, zu abweichenden Seinssphären gehörigen Erscheinungen miteinander verknüpfen. Um mit Hilfe der „Formen“ und „Farben“ in den „Ornamenten“ . . . „ein verzaubertes Bild der verschlungenen Wunder der Welt“ zu erkennen, braucht der Kaufmannssohn die vollkommene *Einsamkeit*.

Sein Verhältnis *zum Menschen* hat sich auch entscheidend verändert. Er sucht in ihm keine Gesellschaft mehr wie früher, sondern fügt ihn in das sonderbare System der von ihm geschaffenen Welt ein, und — wie später zu sehen sein wird — zeigt Interesse für ihn bloss von dieser neuen Seite her. Dies bedeutet, dass in die Phantasiewelt auch der Mensch durch „Formen“ und „Farben“, durch die Substanzen der neuen Welt hineingerät und sich auflöst. In dieser Weise können ‚Lebendiges‘ und ‚Lebloses‘ auf eine einheitliche Grundlage dekomponiert werden, und mit dem Verschwinden des wesentlichen Unterschiedes können Mensch, Tier, Pflanze, Gegenstand sich gleichen, einander assoziieren und sogar ineinander übergehen („Er fand . . . das *Übergehen* der Blumen in die Tiere. . .“), d. h. alles wird ein Teil der für den Kaufmannssohn allein wichtigen Kategorie, der *ästhetischen Anschauung*.

Von diesem Standpunkt aus können wir feststellen, dass die ‚Schönheit‘ in der Einbildungswelt determinierend ist. Diese Schönheit bedeutet aber mehr als eine bloss oberflächliche:

„Er war für lange Zeit trunken von dieser grossen, *tiefsinnigen Schönheit*, die ihm gehörte . . .”

Selbst der Begriff der ‚Schönheit‘ bekommt also eine spezifische Deutung. Der Kaufmannssohn, der in der ‚menschlichen‘ Welt „die Schönheit keiner einzigen Frau . . . gefangennahm“, ist jetzt ganz „trunken“ von der „tiefsinnigen Schönheit“ der „Formen“ und „Farben“. In Person einer Dienerin dringt die weibliche ‚Schönheit‘ auch in die einsame Welt des Kaufmannssohnes ein, aber sie löst im wesentlichen eine ähnliche Reaktion aus wie früher im „gastlichen“ Leben:

„Er wurde ergriffen von ihrer grossen *Schönheit*, aber gleichzeitig wusste er deutlich, dass es ihm nichts bedeuten würde, sie in seinen Armen zu halten. Er wusste es überhaupt, dass die Schönheit seiner Dienerin ihn mit *Sehnsucht*, aber *nicht mit Verlangen* erfüllte.”

Für einen zuverlässigen Vergleich müssen wir den schon angeführten Teil diesmal ganz genau zitieren:

„Da . . . auch die Schönheit keiner einzigen Frau ihn so gefangennahm, dass er es sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, *sie immer um sich zu haben* . . .”

Der Kaufmannssohn bemerkt also in beiden Fällen die ‚Schönheit‘, deren Trägerin aber als ‚ewige Gefährtin‘ in der Aussenwelt unerträglich und in der Einbildungswelt gleichgültig für ihn ist. Daraus ist ersichtlich, dass der Kaufmannssohn von der an die „Formen“ und „Farben“ gebun-

denen *reinen, leblosen Schönheit* gefangengenommen wird, unabhängig davon, ob sie in *jemandem* oder in *etwas* erscheint. Dies bedeutet, dass wenn ein Mensch auch zufälligerweise der Träger von ‚Schönheit‘ ist, so ist er nicht als ein Teil der *menschlichen Welt* zu betrachten, sondern er ist nicht mehr als jede beliebige andere Erscheinung der geschaffenen Welt.

Die so ausgestaltete ‚Schönheit‘ ist aber nicht nur „tiefsinnig“, sondern gleichzeitig auch „nichtig“. Unser Hauptheld nämlich „fühlte ebenso die *Nichtigkeit* aller dieser Dinge *wie ihre Schönheit*“. Diese Vermutung bestätigt sich auch praktisch am Ende der Erzählung. In der Wirklichkeit wird die ‚Schönheit‘ der Phantasiewelt „nichtig“. Das Gefühl der „Nichtigkeit“ assoziiert den Gedanken des Todes schon in der Einbildungswelt:

„... nie verliess ihn lange der *Gedanke an den Tod*... Aber da keine Krankheit in ihm war, so war der *Gedanke nicht grauenhaft*, eher hatte er etwas *Feierliches* und *Prunkendes*...“

Der Tod ist aber, wie das Zitat zeigt, für den Kaufmannssohn weder „grauenhaft“ noch furchterregend. Der Grund dafür ist aus dem angeführten Zitat leicht zu entnehmen: der Kaufmannssohn war *nicht krank*. Die „Krankheit“ ist nämlich ein solcher möglicher negativer äusserer Wirklichkeitswert, der imstande wäre, die Ordnung und Harmonie der Phantasiewelt zu verletzen, oder sogar von Grund auf zu zerstören. Diese Voraussetzung wird am Schluss der Novelle dadurch eindeutig bewiesen, dass der Kaufmannssohn nach dem ‚Hufschlag‘ „Galle dann Blut“ erb-rechend, *krank* im Bett liegt und dann einen „grauenhaften“ Tod erleidet.

Die augenblickliche *Harmonie* und die Unwahrscheinlichkeit ihrer Aenderung entspringen aus dem Sicherheitsgefühl, dessen Grundlage die ‚Schönheit‘ und der ‚Reichtum‘ des Kaufmannssohnes bilden:

„... oft schöpfte der Kaufmannssohn einen grossen *Stolz aus dem Spiegel*, aus den Versen der Dichter, *aus seinem Reichtum* und seiner Klugheit, und die finsternen Sprichwörter drückten nicht auf seine Seele.“

Seine ‚Schönheit‘ („Stolz aus dem Spiegel“), worüber wir schon im ersten Satz der Erzählung unterrichtet werden, steht im Einklang mit der ‚Schönheit‘ der ganzen Phantasiewelt, während sein ‚Reichtum‘ die Dauerhaftigkeit und Beständigkeit der Welt der ‚Schönheit‘ sichert. Dies folgt gerade aus der Tatsache, dass der Kaufmannssohn in der „armen“ Welt der Wirklichkeit jedes Sicherheitsgefühl verliert, der *Gedanke des Todes* immer mehr in den Vordergrund dringt und in ihm eine stets dichter und stärker erscheinende Furcht erregt. Das Gegensatzpaar „reich-arm“ kann mit dem ästhetischen Kontrast „schön-hässlich“ der Phantasie- bzw. Aussenwelt in eine Parallele gestellt werden. Dementsprechend bedeutet das Adjektiv „reich“ symbolisch den ‚Reichtum‘, die Überlegenheit, Superiorität der Einbildungswelt der „armen“, zusammenhanglosen, unheimlichen Wirklichkeit gegenüber.

In der Phantasiewelt also, teilweise mit dem Nichtigkeitsgefühl der ‚Schönheit‘, teilweise aber mit der ‚Einsamkeit‘ verbunden, erscheint „*der Gedanke an den Tod*“:

„... und kam (der Gedanke an den Tod) gerade am stärksten, wenn er (der Kaufmannssohn) sich am Denken schöner Gedanken oder an der Schönheit seiner Jugend und *Einsamkeit* berauschte“, ohne dass er im Augenblick noch die Harmonie der hermetisch geschlossenen ‚inneren‘ Welt ernsthafter verletzte. Die ersten *merkbar*en Störungen werden in der Einbildungswelt des Kaufmannssohnes *von den Dienern* hervorgerufen.

3. Die Phantasiewelt und die Diener

Andeutungsweise haben wir schon früher erwähnt, dass der Kaufmannssohn auch die Menschen in erster Linie mit Hilfe ihrer „Formen“ und „Farben“ in das System seiner Phantasiewelt einbaut. Im folgenden wollen wir durch einige äussere Eigenschaften der vier Diener diese Behauptung beweisen:

Die alte Haushälterin: „weisse(s) Gesicht“, „weisse Hände“; *das fünfzehnjährige Mädchen*: „die seltsame und altkluge Anmut ihres Gesichtes“, „ihre Lippen waren sehr dünn“, „ihr totenblasses Gesicht“, „grünlichweiss“; *der alte Diener*: „düstere(s) maulbeerfarbiges Gesicht“; *das ältere Dienstmädchen*: „Feinheit der Züge“, „Schönheit ihrer Augenlider und ihrer Lippen“, „schöne(r) Leib“.

In ihren inneren Eigenschaften dominieren die „Verschlossenheit“ und „Eingezogenheit“. In der Reihenfolge der Diener:

„sie (war) *immer im Hause* gewesen“; „*diese war sehr verschlossen*“; „und (der alte Diener) schien von so grosser *Eingezogenheit*“, *zurückhaltende(r) Mensch*“ usw.; die Person des grösseren Dienstmädchens ist selbst das Symbol („die rätselhafte Sprache“) „einer *verschlossenen* und wundervollen Welt“.

Die Verschlossenheit der Diener deutet auf eine indirekte Verwandtschaft mit der Sehnsucht des Kaufmannssohnes nach ‚Einsamkeit‘.

Festzustellen ist, dass die Diener sowohl auf *ästhetischer* als auch auf *ethischer* Ebene („Formen“ und „Farben“ bzw. „Einsamkeit“) imstande sind, sich verhältnismässig harmonisch in die Phantasiewelt einzufügen. Zur selben Zeit stellt sich heraus, dass ihre Funktion in dieser Einbildungswelt doch nicht im entferntesten so eindeutig ist, wie aus dem bisher Gesagten geschlossen werden könnte. Davon können wir uns im folgenden Teil der Erzählung überzeugen:

„Er (der Kaufmannssohn) fühlte mit der Deutlichkeit eines Alptrucks, wie die beiden Alten *dem Tod entgegenlebten*, mit jeder Stunde, mit dem unaufhaltsamen leisen *Anderswerden ihrer Züge und ihrer Gebärden*, die er so gut kannte; und wie die beiden Mädchen *in das öde, gleichsam luftlose Leben hineinlebten*.“

Durch die Diener ist also auch die *Vergänglichkeit* der Wirklichkeit in die *zeitlose* Welt der ‚Schönheit‘ eingebrochen. Die Annäherung des Lebens der beiden Alten an den Tod versinnbildlicht ebenso die *Vergänglichkeit*, wie auch das Dasein der beiden anderen Dienerinnen, da doch „die beiden Mädchen in das öde“, „luftlose Leben hineinlebten“. Die Vergänglichkeit kommt in der Umwandlung der „Züge“ konkret zum

Ausdruck. Das ist um so auffallender, als die „Formen“ und „Farben“ bisher, als Folge ihrer Leblosigkeit, der Phantasiewelt gerade eine gewisse Permanenz sicherten. Schon diese Tatsache zeigt also, dass der Mensch — im Gegensatz zu allen anderen Erscheinungen, die zu anderen Seinssphären gehören — in „Formen“ und „Farben“ nicht vollkommen aufzulösen, d. h. *auf ästhetischer Ebene* nicht zu erschöpfen, nicht ‚aufzuheben‘ ist.

Die Diener tragen aber eine Art *Ambivalenz* der harmonischen und der disharmonischen Anpassung nicht nur vom ästhetischen Gesichtspunkt der „Formen“ und „Farben“ aus in sich, sondern auch ethisch, was ihr Verhältnis zur ‚Einsamkeit‘ betrifft.

Bevor wir noch eine ausführliche Charakterisierung der Diener erhalten, können wir von ihnen folgendes lesen:

„Er (der Kaufmannssohn) währte, völlig *einsam* zu leben, *aber* seine Diener *umkreisten ihn wie Hunde* . . .“

Obgleich der Kaufmannssohn auch „fühlte“, dass seine Diener „unausgesetzt daran dachten, ihm gut zu dienen“, geht aus dem Zitat jedoch klar hervor, dass zwischen ihm und seinen Dienern von Anfang an ein gewisser Gegensatz besteht. Es handelt sich um einen Gegensatz, der nicht durch irgendeine schlechte Eigenschaft der Diener, sondern durch ihr blosses *Dasein* hervorgerufen wird. Er ist verständlich, weil der Kaufmannssohn „völlig einsam“ leben will, aber das *Dasein* der Diener seine Sehnsucht von vornherein und notwendigerweise unmöglich macht.

Um das Problem ihrer *Ambivalenz* auch von einer anderen Seite her zu beleuchten, müssen wir unseren Gedankengang einmal kurz verlassen.

Bei der Analyse des einleitenden Teils der Erzählung haben wir den Akzent darauf gelegt, dass unser Hauptheld sich aus der „Geselligkeit“ *in ein einsames Leben zurückzieht*. Von einem gewissen Standpunkt aus ist aber zunächst nicht die Frage des ‚Wohin‘, sondern des ‚Woher‘ wesentlich. Wichtig ist also für uns auch die triviale Tatsache, dass der Kaufmannssohn *vorher* im „gastlichen Leben“, d. h. in der *menschlichen* Welt im Sinne von unter Menschen gelebt hatte. Sein Eintritt in die Einsamkeit, die Schaffung einer Einbildungswelt der „Formen“ und „Farben“ ist nämlich nichts anderes als des Erleben einer zweiten Kindheit. Seine Sympathie für die Kindheit wird durch einige seiner Gedanken und Aeusserungen konkret bewiesen:

„Aber er (der Kaufmannssohn) hatte sie (die alte Haushälterin) gern, weil . . . die Erinnerung an die Stimme seiner eigenen Mutter und *an seine Kindheit, die er sehnsüchtig liebte*, mit ihr herumging.“

„Er hatte Mitleid mit sich selbst und empfand sich, wie immer in solchen Augenblicken, *als ein Kind*.“

„Dann wimmerte er, *wie ein Kind*.“

In einer Beziehung unterscheidet sich aber der Kaufmannssohn entscheidend von jedem Kind. Und dies ist eben die Beziehung, die mit der Frage des ‚Woher‘ zusammenhängt. Das Kind erlebt nämlich die Phantasiewelt, als wenn sie Wirklichkeit wäre, d. h. es existiert bloss eine einzige Wirklichkeit, die der Phantasie. Der Kaufmannssohn aber lebte schon

in einer tatsächlichen Wirklichkeit, in der menschlichen Welt; die Folge ist, dass er zwar die ‚Schönheit‘ der Einbildungswelt sieht, sich aber zugleich auch über ihre ‚Nichtigkeit‘ im klaren ist, da er sich von seinem eigenen Wirklichkeitsbewusstsein nicht befreien kann. So trägt auch er von Beginn an eine Art *Ambivalenz* in sich; Wirklichkeit und Phantasiewelt.

Die Wirklichkeit also spukt schon vor der Erscheinung der Diener, durch das Wirklichkeitsbewusstsein des Kaufmannssohnes, in der Phantasiewelt, sie macht auf die „Nichtigkeit“ der neuen Welt aufmerksam, assoziiert „den Gedanken an den Tod“, aber ist letzten Endes nicht imstande, die herrschende Harmonie zu stören. Die ersten wichtigeren Störungen — und darauf wurde schon hingewiesen — werden von dem ‚Auftritt‘ der Diener hervorgerufen. Im Zusammenhang damit müssen wir bemerken, dass, wenn wir von dem ‚Auftritt‘ der Diener sprechen, uns dessen bewusst sind, die bloss formale Reihenfolge der Erzählung vor Augen zu haben, da die Diener in der Tat von Anfang an anwesend sind:

„Er versperrte die meisten Zimmer seines Hauses und entliess alle seine Diener und Dienerinnen, *bis auf vier . . .*“

Die strenge Berücksichtigung der formalen Reihenfolge ist notwendig, um jene inhaltliche Steigerung erkennen zu können, dass die Wirklichkeit durch die Diener — nach der *gedanklichen* Ebene — auch *praktisch* in die Einbildungswelt tritt, d. h. ihre Wirkung anwächst.

Dieses *sukzessive* Eindringen der Wirklichkeit führt auch zur Entfaltung der „Angst“ des Kaufmannssohnes. Gleich nach seinem Rückzug in die Welt der „Einsamkeit“ ist in ihm noch keine Spur von „Angst“ zu finden: „Er war . . . keineswegs *menschenscheu*“. Sowie aber der Akzent auf die Anwesenheit der Diener, auf die Verbindung mit ihnen verschoben wird, erfasst den Kaufmannssohn Furcht:

„Manchmal musste er aufstehen und umhergehen, um seiner *Angst* nicht zu unterliegen.“

Seine „Angst“ verstärkt sich so sehr, dass er vor den Dienern schon „in die verwachsenste Ecke des Gartens“ flieht, aber umsonst versucht er seine Gedanken mit der „Schönheit des Himmels“, den „kleinen leuchtenden Stücken von feuchtem Türkis“, dem „dunklen Genetz von Zweigen und Ranken“, d. h. der Schönheit der „Formen“ und „Farben“ von seinen sonderbaren, beklemmenden Gefühlen abzulenken. Es jedoch

„bemächtigte sich seines Blutes und seines ganzen Denkens nur das, dass er die Augen der zwei Mädchen auf sich gerichtet wusste, die der Grösseren *träge und traurig*, mit einer *unbestimmten*, ihn *quälenden Forderung*, die der Kleineren mit einer *ungeduldigen*, dann wieder *höhnischen Aufmerksamkeit*, die ihn noch mehr *quälte*.“

Und dabei hatte er nie den Gedanken, „dass sie ihn unmittelbar ansahen, sondern ihm war, sie sahen sein *ganzes Leben an*, sein tiefstes Wesen, seine geheimnisvolle menschliche Unzulänglichkeit“.

Die zitierten Gefühle und Gedanken des Kaufmannssohnes führen uns jetzt schon zur *zentralen* Problematik der Erzählung. Obwohl momentan der Grund für die „traurige“, „unbestimmte“, „quälende Aufmerksamkeit“ der „grösseren“ und „kleineren“ Dienerin noch nicht verständlich scheint, soviel ist jedoch gewiss, dass er mit irgendeiner „menschlichen Unzulänglichkeit“ des Kaufmannssohnes im Zusammenhang steht.

Die Diener haben die Phantasiewelt schon mit ihrem blossen Dasein gestört, die „Angst“ des Kaufmannssohnes wird aber ausdrücklich durch ihr *menschliches* Dasein hervorgerufen.

Das Verhältnis unseres Haupthelden zu den Menschen ist bereits in den einleitenden Sätzen der Novelle eindeutig festgelegt:

„Da ihm an seinen Freunden *nichts* gelegen war, und auch die Schönheit *keiner einzigen Frau* ihn so gefangennahm, dass er sie sich als wünschenswert oder nur als erträglich vorgestellt hätte, *sie immer um sich zu haben*, lebte er sich immer mehr in ein ziemlich einsames Leben hinein...“.

Mit seinem Rückzug will er sich also vor den Menschen verschliessen. Einiger Diener bedurfte aber der Kaufmannsohn auch in seinem „einsamen“ Leben, darum hat er vier von ihnen behalten. Die Frage, nach welchem Prinzip er sie auswählt, wird in der Novelle auch unmittelbar beantwortet:

„Er ... entliess alle seine Diener und Dienerinnen, bis auf vier, deren *Anhänglichkeit* und ganzes *Wesen* ihm lieb war.“

Auf die *Doppelfunktion* der Diener wurde schon früher hingewiesen. Eine Funktion bestand in der Einfügung in die Phantasiewelt, die sich auf ästhetischer und ethischer Ebene gleicherweise harmonisch vollzog. Die völlige *Identifizierung*, die Auflösung in dieser Einbildungswelt und ihrem Schöpfer, bewirkt aber, dass die Diener als über *Empfindungen, Sehnsüchte, Wünsche* verfügende, *Kontakt* suchende *Menschen* für den Kaufmannsohn nicht existieren. Dass die Diener aber als Menschen in diesem Sinne doch existieren, wurde schon behandelt. Die Umwandlung (d. h. die Vergänglichkeit) ihrer „Formen“ und „Farben“ brachten auf *ästhetischer*, ihr blosses menschliches Dasein aber auf ethischer Ebene *Disharmonie* in die Ordnung der Phantasiewelt. Obgleich der Kaufmannsohn die Ambivalenz der Diener in seinen Gefühlen schon undeutlich vermutet, erkennt er sie doch tatsächlich noch nicht bestimmt. Infolgedessen *fehlen die menschlichen Verbindungen* völlig zwischen ihm und seinen Dienern und eben das führt zu dem grundlegenden Konflikt der Erzählung und führt den praktischen Zusammenstoss der ästhetischen und der ethischen Anschauungen und damit eigentlich auch den Tod des Haupthelden herbei.

Das Motivpaar „König-Königin“

Die obige Behauptung wird auf indirekte Weise auch durch sämtliche Motive der Erzählung bekräftigt. So auch durch das Motivpaar „König-Königin“, auf dessen ausführlichere Interpretation — wegen des be-

schränkten Ausmasses der Arbeit — hier verzichtet werden muss. Im folgenden versuchen wir nur auf das Wesen dieser Problematik zu verweisen.

Abgesehen von dem ironischen Charakter, ist festzustellen, dass der ‚König‘ und der Kaufmannssohn bzw. die ‚Königin‘ und die grössere Dienerin sich miteinander im Laufe der Geschichte — mit Hilfe verschiedener motivischer Zusammenhänge — immer mehr und zuletzt völlig identifizieren lassen. Der auf motivischer Ebene mit dem ‚König‘ identifizierbare Kaufmannssohn heiratet die als ‚Königin‘ erscheinende grössere Dienerin, d. h. er tritt mit ihr in eine seinen tatsächlichen Empfindungen entsprechende normale menschliche Verbindung. Auf der Handlungsebene geschieht gerade das Gegenteil. Obwohl der Kaufmannssohn die „Schönheit“ der Dienerin wahrnimmt, verlässt er sofort das Zimmer, er flüchtet vor ihrer Wirkung und will „den gleichen süssen Reiz“, den er in dem Mädchen sah, in „Gestalt oder Duft“ einer Blume, oder in einem „Gewürz“ entdecken, „obgleich er wusste, dass er vergeblich suchen werde“. Das Problem ist vom *ethischen* Aspekt her zu interpretieren. Damit wird zu einem Teil auch der Grund für die quälende „Forderung“ der grösseren Dienerin deutlich, der eigentlich nichts anderes ist, als ihre stumme Zuneigung zu dem Kaufmannssohn, der davon nicht Kenntnis nehmen will. Der Kaufmannssohn macht also *in der Praxis* alles umgekehrt, als er es machen sollte, gerade die motivische Ebene lenkt die Aufmerksamkeit auf diese Tatsache. Obwohl der Kaufmannssohn die *menschliche* Seite seiner Diener schon in der Phantasiewelt erkennt:

„Wie das Grauen und die tödliche Bitterkeit eines furchtbaren, beim Erwachen vergessenen Traumes, lag ihm die Schwere ihres Lebens, von der sie selber nicht wussten, in den Gliedern“,

bringt er sein Mitgefühl nicht zum Ausdruck und erscheint so für sie *unmenschlich*.

Es ist in ihm also eine Art ‚Menschlichkeit‘ — wie festgestellt werden kann — *potentiell* schon in der Einbildungswelt vorhanden, aber sie beginnt sich erst nach dem Eintritt in die Wirklichkeit allmählich zu *realisieren* und erreicht ihren Höhepunkt nur in dem Moment, wo es sich um sich selbst handelt und um sein Leben geht. Zu sehen ist, dass die in diesem Sinne aufgefasste ‚Menschlichkeit‘ notwendigerweise mit der *Kommunikation*, dem *Kontakt* und ihrem gemeinsamen Zweck: dem Problem des *Verständnisses* eng zusammenhängt, worauf später noch ausführlicher eingegangen werden wird.

Im wesentlichen gehört auch ein anderes Motiv, das sich auf das sonderbare Betragen der kleineren Dienerin bezieht, zum gleichen ethischen Problemkreis.

Die motivische Rolle des Attributs „zornig“ bzw. „böse“

Anlässlich der Einführung und kurzen Charakterisierung der Diener erfahren wir von dem fünfzehnjährigen Mädchen, dass sie sich einmal „aus dem Haus in den Hof“ geworfen hat und sich dabei „ein Schlüsselbein brach“.

„Als man sie in ihr Bett gelegt hatte, schickte der Kaufmannssohn seinen Arzt zu ihr; am Abend kam er selber und wollte sehen, wie es ihr ginge.“

Als das Mädchen die Augen aufschlug, sah sie ihn, aus völlig unbeeindrucklichen Gründen, „eisig und böse an und drehte sich mit *zornig* zusammengebissenen Lippen, den Schmerz überwindend, gegen die Wand“. Da sie so „auf die verwundete Seite zu liegen kam“, „wurde sie ohnmächtig und fiel tot in ihre frühere Lage zurück“.

Weder aus dem konkreten Textzusammenhang, noch aus dem Vor- ausgegangenen ist das „zoringe“ Verhalten der Dienerin gegen den Kaufmannssohn zu erklären. Der Ausdruck „zornig“ (bzw. „böse“) kommt aber mehrmals auch in anderem Kontext der Erzählung vor, so dass im Zusammenhang neben dem tatsächlichen, auch sein symbolischer Sinn erfasst werden kann. An einer Stelle können wir von dem Kaufmannssohn folgendes lesen:

„Er begriff zum erstenmal, was ihn als *Knabe* immer zum *Zorn* gereizt hatte, die angstvolle Liebe, mit der sein Vater an dem hing, was er erworben hatte, an den Reichtümern seines gewölbten Warenhauses, den *schönen, gefühllosen* Kindern seines Suchens und Sorgens, den *heimisvollen Ausgeburten* der *undeutlichen tiefsten Wünsche* seines Lebens.“

Die Analogie zwischen dem Benehmen des Kaufmannssohnes und seines Vaters ist ganz offenbar. Beide schwärmen für ‚Schönheit‘ und ‚Reichtum‘, die ausschliesslichen Wert für sie bedeuten. Die *reine, leblose* ‚Schönheit‘ des Kaufmannssohnes entspricht dem Attribut „*gefühllos*“ beim Vater. Ihr wesentlicher, gemeinsamer Zug ist also, dass Vater und Sohn sich gleichermassen nach der „gefühllosen“ Schönheit sehnen. Das angeführte Zitat ist eine *Kindheitsreminiszenz* des Kaufmannssohnes. Dadurch kann die Erinnerung unmittelbar mit dem „Zorn“-Erlebnis der Dienerin in eine Parallele gebracht werden, denn sie ist ja noch ein fünfzehnjähriges *Kind*. Den Kaufmannssohn reizt als *Kind* die Liebe seines Vaters zu seinen „gefühllosen“ Schätzen ebenso „zum Zorn“, wie auch seine *junge* Dienerin durch das ähnliche Verlangen des Kaufmannssohnes nach der Welt der *reinen Schönheit* in Erregung gerät. So erhält jetzt der Kaufmannssohn vom Standpunkt der kleineren Dienerin aus die gleiche Funktion, die früher sein Vater ihm gegenüber besass.

Am Schluss der Geschichte erfahren wir von dem Kaufmannssohn, dass er mit einem „fremden, bösen Ausdruck“ stirbt. Dieser „Zorn“ ist scheinbar leicht zu erläutern, da er kurz vor seinem Tode seine Diener „verfluchte“, die ihn — wie er meint — in diese Lage brachten. Die Situation ist aber viel verwickelter, weil es hier wieder um den Gegensatz von motivischer und Handlungsebene geht. Betrachten wir einmal näher, unter welchen Umständen der Tod des Kaufmannssohnes erfolgt. Zwischen diesen Vorfällen und dem früher beschriebenen Zustand der kleineren Dienerin werden wir auffällige Aehnlichkeiten beobachten können: der Kaufmannssohn wird von einem ‚Hufschlag‘ in die Lenden getroffen. Einige Soldaten tragen ihn vom Kasernenhof, wo ihm der Zufall zugestossen ist, in ein Zimmer und legen ihn dort „auf ein niedriges eisernes Bett“. Nachdem sie ihn regelrecht ausgeplündert haben, gehen sie zwar „einen ihrer

Wundärzte" holen, aber der Kaufmannssohn stirbt, ohne dass er Hilfe erhalten hätte. Inzwischen vergehen ihm die Sinne und da er wieder zu sich kommt, ist er noch immer allein, niemand ist bei ihm. Schliesslich fällt er nicht nur „wie tot“ in eine frühere Lage zurück wie seine Dienerin, sondern er stirbt tatsächlich. Der Kaufmannssohn *wiederholt* also sozusagen den Zustand der kleineren Dienerin, mit der Abweichung, dass seine Situation gesteigert wird. Abgesehen davon, können wir feststellen, dass der Kaufmannssohn in die gleiche Funktion kommt, in der seine Dienerin sich in der Phantasiewelt befand. In seine damalige Funktion gerieten aber die Soldaten, die eigentlichen „Diener“, die ihm gegenüber in seiner gegenwärtigen ‚Dienerrolle‘ ebenso „gefühllos“ sind, wie er, in seiner Phantasiewelt gegen seine, Diener war. Die ‚Gefühllosigkeit‘ wird durch die äussere Beschreibung der Soldaten anschaulich zum Ausdruck gebracht:

„... (die Soldaten) sahen einander *ähnlich* und *glichen* denen am Fenster und denen, die Brot getragen hatten. Sie mussten aus *benachbarten* Dörfern gekommen sein.“

Ihre Züge gleichen einander, sie tragen gleiche Kleidung, was ihrer Erscheinung schon äusserlich eine gewisse Monotonie, und wenn man auch die ganze Beschreibung und die ganze Atmosphäre ins Auge fasst, sogar eine ‚gefühllose‘ Leblosigkeit verleiht. Nach dem Unfall des Kaufmannssohnes gelangt ihr ‚gefühlloses‘ Wesen auch innerlich zum Ausdruck, insofern sie dem Kaufmannssohn „das Kettchen und die sieben Goldstücke“ nehmen, ihn allein lassen und sich nicht einmal rasch genug um einen Wundarzt kümmern. In diesem Zusammenhang gewinnt diejenige Tatsache besondere Bedeutung, dass der Kaufmannssohn ganz zuletzt vor seinem Tode zu schreien versucht, „weil er noch immer *allein* war“. Er will die ‚Einsamkeit‘ loswerden, aber sein Wunsch scheitert, u. z. eben an der ‚Gefühllosigkeit‘, der ‚Unmenschlichkeit‘ der Soldaten. Danach wird sein Ausdruck „böse“.

Die erörterten Erscheinungen können, wenn auch in einer ziemlich komplizierten Weise, unbedingt miteinander verbunden werden. Mit Hilfe des *Funktionswechsels* ist so das früher unverständliche, „böse“ Verhalten der kleineren Dienerin zu erklären, dessen Ursache — wobei wir noch einmal an die graduelle Abweichung in der Lage der beiden Personen erinnern — das *gefühllose* Benehmen des Kaufmannssohnes war, das wir abstrakter den *Mangel an menschlichen, ethischen Relationen* nannten.

Im folgenden wollen wir eine Szene der Erzählung untersuchen, wo die ethische Seite der ästhetischen Anschauungsweise unmittelbar zum Vorschein kommt.

Die ‚Statuenszene‘

In der Novelle heisst es:

„... die dunklen Göttinnen... lehnten mit ihrer *toten* Schwere an den *lebendigen zarten Schultern*; die dunklen Köpfe aber mit dem bösen Mund von Schlangen, drei wilden Augen in der Stirn und unheimlichem Schmuck in den *kalten, harten Haaren*, bewegten sich ne-

ben den atmenden Wangen und streiften die *schönen* Schläfen im Takt der langsamen Schritte."

In der Szene handelt es sich um die grössere Dienerin, die der Kaufmannssohn „aus einem Spiegel" beobachtet. Die Dienerin und die Statue versinnbildlichen in diesem Zusammenhang die ‚Schönheit‘ des ‚Lebendigen‘, des ‚Menschlichen‘ bzw. die „tote Schwere“, die Sprödigkeit des ‚Leblosen‘ und stellen sie einander entgegen. Obgleich der Kaufmannssohn all das sieht, wir haben ja eigentlich ‚seine‘ Beschreibung zitiert, erkennt er aber den entscheidenden Unterschied nicht. Was das ‚Schöne‘ in seiner Dienerin war, darauf kommt er erst später, als der halb erblindete „kleine silberne Handspiegel" des Juweliers ihn an die Szene erinnert:

„... flüchtig empfand er, dass sehr viel von ihrem Reiz darin lag wie die *Schultern* und der Hals in demütiger *kindlicher Grazie* die *Schönheit* des Hauptes trugen ..."

Hier geht es also nicht um den ethischen, sondern den ästhetischen Aspekt. Wie früher gesagt, haben sich die Diener auch auf dieser Ebene nicht harmonisch in die Phantasiewelt eingefügt. Die Veränderung ihrer „Züge" hatte zur Folge, dass mit ihnen zusammen die *Vergänglichkeit* auch in der Welt der ‚Schönheit‘ erschien. Von einer anderen Seite her hängt auch die obige Szene damit zusammen, dass das *menschliche* ‚Schöne‘ durch keinerlei andere Schönheit ersetzbar ist. Die „Statuen" heben den *Kontrast* zwischen den beiden Arten von Schönheit hervor. In der motivischen Relation des Erinnerungsbildes im Juwelierladen stellt sich auch anderes heraus. Dadurch, dass wir die *Eigentümlichkeit* der ‚Schönheit‘ der Dienerin verstehen, bekommen wir auch eine Erläuterung dafür, warum der Kaufmannssohn den „gleichen süssen Reiz“, den er in dem Mädchen entdeckte, nicht in „Gestalt und Duft" einer Blume, oder in einem „Gewürz" wiederfinden kann. Obwohl hier, im Falle der *natürlichen* ‚Schönheit‘, ein gewisser *Übergang* zur *menschlichen* ‚Schönheit‘ schon vorhanden ist, kann sie die letztere nie wirklich erreichen:

„In den Stielen der Nelken, die sich wiegten, im Duft des reifen Kornes erregtest du meine Sehnsucht; aber als ich dich fand, *warst du es nicht*, die ich gesucht hatte, sondern die *Schwestern deiner Seele*."

Der Kaufmannssohn wiederholt aber diese Worte „gegen seinen Willen" in sich und fühlt sich dadurch „gequält". Es ist seine Absicht, den „süssen Reiz" der Dienerin, der ihn verwirrte und beunruhigte, in etwas anderem, aussermenschlichem in „ruhigen Besitz" zu nehmen, wenn auch nur „für einen Augenblick", freilich weiss er letzten Endes um die Unausführbarkeit seines Planes.

Wenn wir den ersten Teil der Erzählung zusammenfassen, ist festzustellen, dass der Kaufmannssohn -sowohl vom ethischen als auch vom ästhetischen Gesichtspunkt her- darauf aus ist, sich von den Menschen zu isolieren, seine menschlichen Verbindungen auszuschalten und aufzugeben. Parallel dazu erweist sich jedoch -direkt oder indirekt- trotz all seiner Bestrebungen in stets zunehmendem Masse die Unausführbarkeit seiner Absicht. So dringt -auf ethischer ebenso wie auf ästhetischer

Ebene- das ‚*Menschliche*‘ in den Vordergrund; den Sinn und die Bedeutung des ‚*Menschlichen*‘ kann er rational noch nicht erkennen, aber er fühlt es unbewusst:

„Eine furchtbare Beklemmung kam über ihn, eine tödliche Angst vor der Unentrinnbarkeit des Lebens.“

Die Gefühle der geheimnisvollen, unerklärlichen, mystischen „Furcht“, „Qual“, „Beklemmung“ sind eben mit seiner *Unsicherheit* verbunden.

Es kommt zu einer Wendung im zweiten Teil der Novelle, den wir wieder in zwei Einheiten 4. Der Kaufmannssohn und die Wirklichkeit, 5. Der Tod des Kaufmannssohnes -aufteilen.

4. Der Kaufmannssohn und die Wirklichkeit

Eines Tages erhält der Kaufmannssohn einen anonymen Brief, dessen Schreiber den alten Diener beschuldigt, „dass er im Hause seines früheren Herrn. . irgendein abscheuliches Verbrechen begangen habe“. Aber

„. . es war nicht zu erraten, *welches Verbrechen* angedeutet werde und welchen Zweck überhaupt dieser Brief für den Schreiber, *der sich nicht nannte* und *nichts verlangte*, haben könnte.“

All das, d. h. das vorgebliche „Verbrechen“, der „Zweck“ und der „Schreiber“ des Briefes, werden auch am Schluss der Erzählung nicht aufgedeckt. Auf Grund des Zitats kann man eindeutig auf die Funktion des Briefes schliessen. Die Rolle *des Mangels an konkreten, bestimmten* Angaben, d. h. des non-informativen Charakters, besteht darin, die *Störung*, die *Konfusion* in der Welt des Kaufmannssohnes weiter zu *steigern*. Die Störung erschien bisher innerhalb der Phantasiewelt, ohne deren Ordnung und Harmonie völlig aufzulösen. Das Moment der Steigerung offenbart sich jetzt darin, dass die Wahrheit des Inhalts des Briefes innerhalb der Phantasiewelt nicht zu entscheiden ist. So muss der Kaufmannssohn das Gebiet seiner Einbildungswelt verlassen, um sie für sich bewahren zu können. Die Erledigung dieser Angelegenheit -welches Resultat sie auch immer bringen mag- würde seine *Ruhe*, die sich vom ethischen als auch vom ästhetischen Gesichtspunkt aus im Laufe unserer Analyse als die *existentielle* Voraussetzung der Phantasiewelt erwies, wiederherstellen:

„Er beschloss, alles zu tun, um diese Sache *zur Ruhe* zu bringen, die ihn so ängstigte.“

Die Störung flösst ihm auch diesmal *Angst* ein:

„Er las den Brief mehrere Male und gestand sich, dass er bei dem Gedenken, seinen Diener auf eine so widerwärtige Weise zu verlieren, eine grosse *Angst* empfand.“

Jetzt aber entsteht die paradoxe Lage, dass der Kaufmannssohn, der sich bisher vor seinen Dienern fürchtete, nun Angst hat, sie zu verlieren. Die Antwort darauf muss in ihrer *Ambivalenz* gesucht werden. Ihrer harmonischen ‚*Einfügung*‘ wird sich der Kaufmannssohn erst dann bewusst, da er durch den Brief dazu gezwungen wird, darüber nachzu-

denken, wie schwer er es ertragen würde, „eines dieser Wesen zu verlie- ren, mit denen er durch *Gewohnheit* und andere *geheime Mächte* völlig zusammengewachsen war“.

Bis dahin, in der Harmonie der Phantasiewelt, dominierte vielmehr die ‚disharmonische‘ Seite der Diener, ohne aber die Existenz der Phanta- siewelt zu gefährden. Der Brief hat aber schon die letztere Funktion, und so wird die ‚störende‘ Rolle der Diener in den Hintergrund gedrängt. Obwohl auf einer anderen Ebene, hängt jedoch der symbolische Sinn der Motive „weit“ und „nahe“ damit zusammen.

Das durch die „Formen“ und „Farben“ (d. h. den ästhetischen As- pekt) entstehende *mystische Einheitsgefühl* („geheime Mächte“) kann bloss in der *Nähe* der Diener zustande kommen. Ist er *weit entfernt* von ihnen, wo die „Formen“ und „Farben“ sich verwischen, ihr ‚substanti- eller‘ Charakter zurücktritt, herrscht ihr *menschliches Dasein* vor, und ihre unverständliche Forderung –wie schon erwähnt– erregt in ihm Furcht. In der *Nähe* tritt also der ästhetische, in der *Ferne* aber der ethi- sche Aspekt in den Vordergrund.

Im oben Gesagten versuchten wir zu veranschaulichen, dass die zweierlei „Angst“ des Kaufmannssohnes widerspruchslos zu erklären und aufzulösen ist.

Der Kaufmannssohn, „ohne dem Diener ein Wort von dem Brief zu sagen“, fährt bald von seinem Landhaus in die Stadt, um den Aussagen des Briefes nachzugehen. Da seine eigene Wohnung versperrt ist, bricht er auf, „sich für die Nacht eine Herberge zu suchen“:

„. . wie ein *Fremder*, ging er durch die bekannten Strassen und kam endlich an das *Ufer eines kleinen Flusses*, der zu dieser Jahreszeit *fast ausgetrocknet* war. Von dort folgte er in Gedanken verloren einer *ärmlichen* Strasse. . und kam in eine ganz *öde, totenstille* Sackgasse, die in einer *fast turmhohen, steilen Treppe* endigte. Auf der Treppe blieb er stehen und *sah zurück auf seinen Weg*. Er konnte in die Höfe der kleinen Häuser sehen; hie und da waren rote Vor- hänge an den Fenstern und *hässliche, verstaubte Blumen*; das *brei- te, trockene Bett des Flusses* war von einer *tödlichen Traurigkeit*.“

Dieser Teil zeigt schon den Unterschied zwischen der Phantasiewelt und der Wirklichkeit. Er ist deshalb wichtig, weil in ihm all die Motive vor- handen sind, mit denen wir uns –auf ästhetischer Ebene– befassen wollen.

Die Motive: „Blume“ — „Pflanze“

In der Phantasiewelt waren die „Blumen“ und „Pflanzen“ durch die ‚Schönheit‘ ihrer „Formen“ und „Farben“ charakterisiert. In der Wirk- lichkeit aber sind schon die ersten Blumen ‚hässlich‘ und ‚verstaubt‘. Das nächste und zugleich letzte Mal, da sie in der Wirklichkeit vorkom- men, ist das „Glashaus“, wohin er aus dem Laden des Juweliers kommt. Hier findet er so interessante, seltsame Blumen, dass er sich an ihnen nicht satt sehen kann. Er weiss nicht, dass gerade diese Arten („Nar- zissen“, „Anemonen“) Symbole des Todes sind. Nachdem er aber mit dem

Mädchen zusammengetroffen ist, verändert sich sein Verhältnis zu den Blumen und Pflanzen unwillkürlich:

„In einiger Entfernung traten aus dem Halbdunkel *schwarze, sinnlos drohende Zweige unangenehm hervor . . .*“

Später, als er aus dem Glashaus flieht:

„Er kroch hin, jetzt schon unbekümmert, dass er viele *irdene Gartentöpfe* zertrat und die hohen *dünnen Stämme* und rauschenden Fächerkronen über und hinter ihm *gespenstisch* zusammenstürzten“.

Beobachten wir jene *negative* Steigerung, die durch das ‚Blumenmotiv‘ zum Ausdruck kommt: die Blumen, die zu Beginn der Erzählung bei der Vorstellung der Phantasiewelt vorkommen, sind „*schön*“; ihre „*Formen*“ und „*Farben*“ sind wichtige Grundsteine der sich vor dem Kaufmannssohn auftuenden Welt der „*tiefsinnigen Schönheit*“. Es ergibt sich ein Problem schon am Schluss des ersten Teils. Der Kaufmannssohn wusste nämlich, dass er „*vergeblich suchen werde*“, weil er die *Schönheit*, den „*süssen Reiz*“ der grösseren Dienerin in „*Gestalt und Duft*“ keiner einzigen „*Blume*“ entdecken wird. Die „*Blume*“ als Teil der „*tiefsinnigen Schönheit*“ ist also nicht imstande, die einfache *menschliche Schönheit* vollkommen wiederzugeben. In die Wirklichkeit hinaustretend, nachdem der Kaufmannssohn mit den „*mürrischen*“ Dienern des Gesandten des persischen Königs gesprochen hat, findet er die „*Blumen*“ geradezu „*hässlich*“. Schliesslich, nach der Affäre mit dem Mädchen, sind die „*Blumen*“ und anderen „*Pflanzen*“ für ihn nicht nur „*hässlich*“, sondern wirken „*drohend*“. Zu sehen ist aber, dass die Umwandlung des ‚Schönen‘ sich nicht nur an den allgemeinen Gegensatz von Phantasiewelt und Wirklichkeit hält, sondern auch innerhalb der beiden Welten vor sich geht. Berücksichtigen wir die formale Reihenfolge, so ist festzustellen, dass sich zwischen dem Kaufmannssohn und den Dienern unmittelbar vor jeder Wendung, die in seiner Anschauung bezüglich des ‚Schönen‘ erfolgt, eine Verbindung herstellt. Es ist sehr wichtig, dass dieses letztere Moment dem anderen immer *vorangeht*, das bedeutet nämlich, dass die ästhetische Anschauung von der ethischen abhängig und ihr untergeordnet ist. Obwohl das nur ein kleines formal-strukturelles Moment zu sein scheint, enthält es jedoch die essentielle Bedeutung der Erzählung, da es die Unmöglichkeit und Unausführbarkeit der Grundhaltung und der Vorstellungen des Kaufmannssohnes, nämlich den Versuch, den ästhetischen Aspekt dem ethischen überzuordnen, bis zu einem gewissen Grade klarstellt. Der erwähnte formale Zusammenhang kann aber nach dem bisher Gesagten auch als zufällig betrachtet werden. Wir können uns aber leicht davon überzeugen, dass dem nicht so ist. Die Beziehung zwischen dem Erscheinen der Diener und der Umwandlung der ‚Schönheit‘ der Blumen wird nämlich nicht passiv dargestellt.

Im Zustand der „*tiefsinnigen Schönheit*“ ist noch *kein Diener* zugegen. Im zweiten Stadium fühlt der Kaufmannssohn *Unsicherheit* gegenüber den *Dienern* ebenso wie gegenüber der „*Schönheit*“ (quälende „*Forderung*“, „*die Schönheit seiner Dienerin*“ erfüllte „*ihn mit Sehnsucht, aber nicht mit Verlangen*“; „*er wusste dass er vergeblich suchen werde . . .*“).

Die „kurzen, mürrischen Antworten“ der Diener des Gesandten verhüllen schon ein *feindliches* Verhalten.. Da sieht er die Blumen „*hässlich*“ und „*verstaubt*“.

Im Glashaus benimmt sich das Mädchen ausgesprochen feindlich, ja es tritt dem Kaufmannssohn *aktiv entgegen*:

„Das Kind ging *ihm entgegen*, und ohne ein Wort zu reden, *stemmte es sich gegen seine Knie* und suchte mit seinen schwachen kleinen Händen *ihn hinauszudrängen*.“

Nach dieser Szene werden die „Pflanzen“ im Glashaus „*drohend*“ für den Kaufmannssohn.

Auf ästhetischer Ebene hat die *Steigerung* also eine *negative* Tendenz, sie äussert sich in der Steigerung der *Kontraste* und *Kontrastwirkungen*. Vom ethischen Gesichtspunkt aus aber bedeutet die Steigerung die Zunahme und Verstärkung der schon von vornherein vorhandenen ‚schlechten‘ Eigenschaften der Diener, d. h. ihrer in der Phantasiewelt erfüllten negativen (disharmonischen) Funktion; sie vollzieht sich also durch *Analogien*.

Das „Ufer“-Motiv

Dieses Motiv kommt ebenfalls dreimal in der Erzählung vor. Für den in der Einbildungswelt lebenden Kaufmannssohn assoziiert es die „Blumen“, die Stelle, wo „die Gärtner und Blumenhändler wohnten“. Nachdem er in die Wirklichkeit hinausgelangt ist und auf seinen Weg zurück sieht, strahlt „das breite, trockene Bett des Flusses... eine tödliche Atmosphäre“ für ihn aus. Dies bildet also einen Kontrast zu dem vorhergehenden Bild. Die Kontrastwirkung wird aber weiter gesteigert, da der Kaufmannssohn sich aus dem Glashaus befreit:

„... unglücklicherweise wurde er sich... bewusst, dass er *über einem viele Stockwerke tiefen, gemauerten Graben* hing; in den Sohlen und Kniebeugen fühlte er die Angst und Hilflosigkeit, schwindelnd im ganzen Leibe, die *Nähe des Todes*.“

Dass es hier um die *gesteigerte Wiederholung* des ‚Flussbett‘-Erlebnisses geht, wird durch die analogen Züge der beiden Situationen offensichtlich. In dem einen Falle schaut der Kaufmannssohn von einer „fast türmhohen“, „steilen“ Treppe zurück, und sieht er das *naheliegende* ‚Flussbett‘, jetzt blickt er aus einer Höhe von „viele(n) Stockwerke(n)“ herab, wo sich der „Graben“ *unmittelbar unter ihm* hinzieht; dort beherrschte eine „tödliche Traurigkeit“ die *Atmosphäre*, hier fühlt er die „Nähe des Todes“ *am eigenen Leibe*. Und schliesslich ist „der gemauerte Graben“ eine gesteigerte Form des „*trockene(n) Bett(es)* des Flusses“.

Parallel mit der gesteigerten Wiederholung mit umgekehrten Vorzeichen verwandelt sich auch seine illusorische Auffassung vom Tode entscheidend. Über dem tiefen, „*gemauerten*“ Graben fühlte er als Folge „seiner inneren Müdigkeit und grossen Mutlosigkeit“ schon im voraus,

„wie die glatten Eisenstäbe seinen Fingern, die ihm erschienen wie die Finger eines Kindes, sich entwinden und er hinunterstürzt, längs der Mauer *zerschellend*.“

Obwohl er nicht „hinunterstürzt“, scheint ihm „der Gedanke an den Tod“ -im Gegensatz zu seiner Auffassung in der Phantasiewelt- „grauenhaft“, er sieht sich „zerschellen“, und später kommt es tatsächlich dazu, dass er -wie darauf schon hingewiesen wurde- einen „grauenhaften Tod“ stirbt. Kontrast und Steigerung sind also auch in dieser Hinsicht gültig.

Während der Kaufmannssohn seinen Weg fortsetzt, „sich für die Nacht eine Herberge zu suchen“, kommt er zum Laden eines Juweliers:

„Es war ein sehr *ärmlicher* Laden, wie er für diesen Teil der Stadt passte, und das Schaufenster mit solchen *wertlosen* Schmucksachen angefüllt, wie man bei Pfandleihern und Hehlern zusammenkauft. Der Kaufmannssohn, der sich auf *Edelsteine* sehr gut verstand, konnte *kaum einen halbwegs schönen Stein* darunter finden“.

Die „wertlosen Schmucksachen“, der „ärmliche Laden“ ohne schöne Steine weisen auch auf ästhetischer Ebene auf den Kontrast zwischen der Einbildungswelt und der Wirklichkeit hin. Die gesteigerte Kontrastwirkung kommt in diesem Falle in der Tatsache zum Ausdruck, dass die Soldaten ihm später auch noch diese „wertlosen Schmucksachen“ wegnehmen, die der Kaufmannssohn als Geschenk für seine Diener gekauft hatte.

Auf Grund der Interpretation der obigen Motive ist darauf zu schließen, dass die die ‚Schönheit‘ der Einbildungswelt konstituierenden Erscheinungen zu ihren eigenen Gegensätzen werden, als Gegensatz von sich selbst erhalten sie sozusagen eine gesteigerte Form, sie sind ihr gesteigerter Gegensatz, was eigentlich zur Auflösung und Vernichtung der *ästhetischen* Anschauung und der darauf aufgebauten ganzen Phantasiewelt führt. Das hier vorherrschende ästhetische Wertsystem wird durch die determinierende Rolle des ethischen Verhältnisses abgelöst. Die Vergänglichkeit der ‚Schönheit‘ bedeutet zugleich auch die Vergänglichkeit der Phantasiewelt, und das ist die Grundbedeutung der gedeuteten Motive.

Auf die Modifizierung der ethischen Beziehungen sind wir zum Teil schon früher im Zusammenhang mit der Veränderung des ästhetischen Aspektes eingegangen. Die bisherige Analyse wollte nachweisen, dass der Kaufmannssohn in der Wirklichkeit — sowohl auf ästhetischer als auch auf ethischer Ebene — immer grösseren Hindernissen ins Auge zu schauen hat, dass er in eine immer feindlichere natürliche und menschliche Umgebung gerät, immer schwerer vorwärtskommt und ihm immer ernstere, oft schon lebensgefährliche Prüfungen und Heimsuchungen auferlegt werden. Dieser Prozess löst jene positive ethische Aenderung aus, welche jetzt in dem Kaufmannssohn zu wirken beginnt. Andeutungsweise haben wir schon darauf angespielt, dass der Kaufmannssohn über eine *potentielle* ‚Menschlichkeit‘ auch in der Phantasiewelt verfügt, die sich in der Wirklichkeit aber nur dann zu *realisieren* anfängt, wo es um sein eigenes Legen geht. Wie aber die Frage mit der Problematik der zwischenmenschlichen *Verständigung* zusammenhängt, darauf kommen wir im nachfolgenden zu sprechen. Betrachten wir zunächst einige konkrete Beispiele, die die *Kontaktformen* des Kaufmannssohnes betreffen:

„obwohl er *wenig mit ihnen redete*, fühlte er . . .“, „(der Kaufmannssohn) *redete sie durch lange Zeit nicht an*“, „denn er *fühlte, ohne*

hinzusehen . . .“, „er wusste, ohne den Kopf zu heben, . . ohne ein Wort zu reden . . .“, „fühlte er ihre Augen“, „ohne aufzusehen, erwartete er“ „ohne dem Diener ein Wort . . zu sagen, machte er sich auf . . .“, „ohne sich umzusehen . . , ging er . .“

Der Kaufmannssohn fühlt also nur alles, ohne sich seiner Gefühle auch konkret zu vergewissern. So sind die Kontaktformen zwischen ihm und seinen Dienern von irrationalem Charakter. Die beinahe völlige Vernachlässigung der sprachlichen, d. h. rationalen menschlichen Beziehung führt zum *Nicht-Verständnis*. Und dies ist ein grundlegendes Hindernis bei der Herstellung eines im allgemeinsten Sinne genommenen *ethisch-menschlichen Kontakts*.

(Um zu belegen, welch ein wesentlicher Wert bei Hofmannsthal das *Verständnis* ist, wollen wir aus einem seiner Gedichte zitieren:

„Ich sah den Todeskeim, der aus dem Leben spriesst,
Das Meer von Schuld, das aus dem Leben fließt,
Ich sah die Fluten der Sünden branden,
Die wir *ahnungslos* begehen,
Weil wir *andere nicht verstanden*
Weil uns *andere nicht verstehen*.“

(„Sünde des Lebens“, 1891)

Der Mangel an sprachlicher Verbindung wird gewissermassen auch durch die inneren Züge der Diener, ihre 'Verschlossenheit' und 'Schweigsamkeit' erklärt:

„Er (der alte Diener) zeigte eine seltene Anhänglichkeit an seinen Herrn, dessen . . . Neigungen und Abneigungen er *schweigend* erriet . . .“

„Das Kind ging ihm entgegen, und *ohne ein Wort zu reden . . .“*

Und der Kaufmannssohn *versteht* seine Diener wirklich *nicht*, wofür wir ebenfalls konkrete Hinweise vorfinden:

„Sie (die kleine Dienerin) war . . . *schwer zu verstehen*“, „(die grössere Dienerin war) ihm die *rätselfhafte Sprache . . .“*, „Aber er (der Kaufmannssohn) *verstand nicht*, was sie (die Soldaten) von ihm *wollten*“.

Letzten Endes ist also dieses *Nicht-Verständnis* die Basis der anfänglichen Ungewissenheit des Kaufmannssohnes und die Ursache für die „namenlosen“ Aengste, die „Beklemmungen“, die Qualen“ usw. Die „Sünde des Lebens“ begeht der Kaufmannssohn jedoch fast allein. Dafür finden wir eine Erklärung in einer der Funktionen des „König“-Vergleichs, die bei der Erörterung des Motivs nicht ausgeführt wurde: für die Veränderung des Verhältnisses, für die Herstellung eines Kontakts — und hier ist die ‚Herrschaftsposition‘ des Kaufmannssohnes mit der Beziehung des Königs zu seinen Untertanen zu vergleichen — kann irgendeine konkrete Anregung bloss von der Seite des Kaufmannssohnes ausgehen; eine solche Möglichkeit besteht zwar, und er denkt mehrere Male über sie nach, doch wählt er instinktiv die Flucht, obwohl er die „Unentrinnbarkeit des Lebens“ empfindet.

Das *Verständnis* seiner Diener beginnt in der Wirklichkeit.

Während er die in dem Schaufenster des Juweliers ausgestellten „wertlosen Schmucksachen“ betrachtet,

„fiel sein Blick auf einen altmodischen Schmuck aus dünnem Gold, mit einem Beryll verziert, der ihn . . . an die alte Frau erinnerte.“

Interessant ist, dass der Edelstein, genauer: der „Schmuck“ nun nicht mehr bloss auf ästhetischer, sondern auch auf *ethischer* Ebene interpretierbar ist, da er für den Kaufmannssohn aus der Phantasiewelt nicht einen anderen „Edelstein“ assoziiert, sondern ihn „an die alte Frau“ erinnert. Darüber hinaus erinnert ihn der „Schmuck“ nicht an „Formen“ und „Farben“ oder ‚Verschlossenheit‘, d. h. an die bisher charakteristischen Züge, sondern an die vorher noch nicht entdeckte *menschliche* Eigenschaft der Haushälterin:

„die altmodische Fassung war von der gleichen *Traurigkeit*“.

Da betritt er den Laden, um den Schmuck zu kaufen, und als er gerade weggehen will, erblickt er den „kleinen silbernen Handspiegel“, der in ihm plötzlich die ‚Statuenszene‘ wiedererweckt. Die Erinnerung paart sich hier auch mit einem neuen Zug, jetzt begreift er nämlich erst, dass die *menschliche* Schönheit jene Eigentümlichkeit ist, die er umsonst sucht, weil er sie in nichts anderem finden kann. Als der Kaufmannssohn endlich aus dem Laden in das Glashaus kommt, werden wir Zeugen eines ähnlichen Moments. Obgleich er sich vor dem vierjährigen Mädchen, das Ebenbild der kleineren Dienerin, fürchtet, verschwindet doch diese Furcht „für einen Augenblick, als er dem Mädchen die kurzen, *feinen Haare streichelte*.“ Die Ausdrücke: „feine Haare“ und „streicheln“ zeugen von *Gefühl*. Der Kaufmannssohn sieht für eine kurze Zeit das *lebendige ‚Menschliche‘* in dem Mädchen, und nicht irgendeinen *leblosen* Gegenstand. Dies äussert sich auch in seinem Benehmen. Seine Erinnerungsbilder im Zusammenhang mit der ‚Leblosigkeit‘ der fünfzehnjährigen Dienerin aber — sie üben also diesmal eine negative Funktion aus — sind so stark und lebendig in ihm, dass er diesen Zustand nicht dauerhaft machen kann, seine Angst und das feindliche Betragen des Mädchens werden des seltenen Augenblickes wieder Herr.

Formal handelt es sich auch in diesem Falle um eine *Steigerung*, die mit dem *Funktionswechsel* des Kaufmannssohnes und seiner Diener eng verbunden ist. In den ersten beiden Fällen (Haushälterin, grössere Dienerin) entdeckt er bestimmt und bewusst manche *menschlichen* Eigenschaften in seinen Dienern. Das bewegt ihn dazu, ihnen *Geschenke* zu kaufen. All das ist sehr wichtig und bekräftigt zugleich unsere Konzeption; wenn er bereits in der Phantasiewelt auf diesen Zusammenhang gekommen wäre, hätte er aus seinen eigenen Schätzen viel schönere, prächtigere Geschenke als die gekauften den Dienern machen können. Mit dem vierjährigen Mädchen im Glashaus versucht er schon einen *unmittelbaren Kontakt* herzustellen, d. h. die Erinnerungsbilder werden hier schon von der *konkreten, praktischen Erkenntnis* abgelöst. Nach diesen beiden Stadien folgt eine dritte Stufe: über die *Erinnerung* und *Erkenntnis* hinaus *macht* der Kaufmannssohn mehr oder weniger *die Lage, den Zustand seiner Diener durch*, in dem Sinne — obwohl natürlich anderen konkreten Ereignissen zufolge — dass sich in ihm die *gleichen* wesentlichen Eigenschaften herausbilden, welche in der Phantasiewelt den

Dienern zu eigen waren. Der Unterschied besteht hier wie überall darin, dass diese Eigenschaften im Falle des Kaufmannssohnes *gesteigert* erscheinen, als eine Tendenz zum Tode. Sehen wir nun, wie sich dieses Stadium auf der konkreten Handlungsebene bzw. auf motivischer Ebene verwirklicht.

Als der Kaufmannssohn aus dem Glashaus hinauszukommen versucht, erregen die immer widerwärtigeren Unannehmlichkeiten in ihm wieder „eine tödliche Angst“. Über dem „gemauerten Graben ... fühlte er die Angst und *Hilflosigkeit*, schwindelnd im ganzen Leibe, die *Nähe des Todes*“. Das Attribut „hilflos“ kommt nur noch einmal in der Erzählung vor, mit Bezug auf die Haushälterin („die *hilflosen* schwarzen Augen“). Ebenfalls einmal erlebt der Kaufmannssohn „die Nähe des Todes“ mit gleicher Konkretheit, aber dann nicht an sich selbst, sondern in Bezug auf die beiden alten Diener:

„Er fühlte mit der Deutlichkeit eines Alpdrucks, wie die *beiden Alten dem Tod entgegenlebten...*“

Dass es seinerseits um eine gesteigerte Wiederholung geht, ist also ganz offensichtlich. Nachdem es dem Kaufmannssohn jedoch gelingt, „auf harten Boden“ zu kommen, erfahren wir: „Er konnte sich *nicht freuen*“. Das Attribut „*freudlos*“ finden wir auch nur einmal in der Geschichte. Sinngemäss entspricht es der angeführten Behauptung. Es kommt bei der Beschreibung der grösseren Dienerin vor („die... *freudlosen* Bewegungen“). Der Kaufmannssohn kann sich also über das Leben ebenso wenig „freuen“, wie die grössere Dienerin in seiner Umgebung unfähig zur Freude war.

Schliesslich kommen wir zu der Eigenschaft, über die sowohl der Kaufmannssohn als auch die kleine Dienerin verfügt. Der gemeinsame Zug ist der „*Zorn*“. Der *Funktionswechsel* wird gerade mit Hilfe dieser Eigenschaft endgültig abgeschlossen und damit kommt erst die eigentlich *qualitative* Aenderung zustande. Auf der Handlungsebene bildet der „Hufschlag“ die Grenzlinie. Alle vorher geschilderten ähnlichen Eigenschaften versinnbildlichen nur eine *sukzessive Annäherung* an den Zustand seiner Diener in der Phantasiewelt, hier stimmen aber auch schon *die konkreten Ereignisse* — abermals in gesteigter Form — mit den Ereignissen überein, die die kleine Dienerin in dieselbe Lage gebracht haben.

Der Funktionswechsel ist selbstverständlich — wie bereits erwähnt — *nicht einseitig*, nicht nur der Kaufmannssohn gerät in die Lage seiner Diener, sondern auch sie in die seine, d. h. sie übernehmen die Rolle, die in der Phantasiewelt ihm zukam. Dies kann aber nur mittelbar vor sich gehen, da die Diener in der Wirklichkeit tatsächlich nicht anwesend sind. Sie lassen sich bloss durch Motive vertreten. Als Erinnerungsbilder haben sie bei der Umwandlung der Ansichten des Kaufmannssohnes entscheidende Bedeutung, ihr eigener Rollenwechsel wird aber in anderen konkreten Personen dargestellt.

Der alte Diener kommt ebenso aus dem Haus des Gesandten von Persien wie diejenigen, die mit seinem Herrn jetzt so „mürrisch“ sprechen. Das vierjährige Mädchen — darauf wird in der Novelle *expressis verbis* verwiesen — ist das Ebenbild der fünfzehnjährigen Dienerin.

Obwohl auf eine ganz gegensätzliche Weise, wiederholt sich dennoch

auch die ‚Statuenszene‘ der grösseren Dienerin noch vor dem tödlichen ‚Hufschlag‘:

„Sie (die Soldaten) gingen *langsam* und schlüpfend und *trugen schwere Säcke auf den Schultern*. Erst als sie *näher* kamen, sah er, dass in den offenen Säcken, die sie schweigend schleppten, Brot war.“

Die „langsame“ Bewegung, die „schwere“ Last, das ‚Näherkommen‘; all das stimmt fast wörtlich mit den entsprechenden Teilen der ‚Statuenszene‘ überein. Der Unterschied erklärt sich aus der abweichenden Funktion des ‚Schulter‘-Motivs. Während die ‚Statuenszene‘ das ‚Lebendige‘ und das ‚Leblose‘ in der Dienerin bzw. in den Statuen betonte, d. h. den *Gegensatz* zwischen ihnen hervorhob, verschmelzen die „schwere Säcke“ tragenden Soldaten fast mit ihren Lasten; in diesem Falle wird also der Akzent auf die *Identität* von ‚Lebendigem‘ und ‚Leblosem‘ gelegt:

„Er sah zu, wie sie langsam in einem Torweg verschwanden und so wie unter einer hässlichen, tückischen Last dahingigen und ihr Brot *in solchen Säcken* trugen wie die, worin die *Traurigkeit ihres Leibes* gekleidet war.“

Der Kontrast und die Analogie werden hier durch die „demütige kindliche Grazie“ der Schulter bzw. durch ihre Identifizierung mit der „tückischen Last“ ausgedrückt.

Die Tatsache, dass die Diener der Phantasiewelt *irreal*, durch Reminiscenzen anwesend sind, bringt den Kaufmannssohn zur Erkenntnis ihrer *menschlichen* Züge; das Benehmen, die Verhaltensweise ihrer *realen* ‚Vertreter‘ symbolisieren die *unmenschliche, antihumane* Rolle des Kaufmannssohnes in der Phantasiewelt. Die Steigerung ist auch hier eindeutig: während der Kaufmannssohn mit seinen Dienern *nur nicht spricht*, oder jedenfalls sehr wenig, *sprechen* die Diener des Gesandten „*mürrisch*“ mit ihm; er *flüchtet sich* lieber vor seinen Dienern, das Mädchen aber verhält sich *agressiv* zu ihm (fährt wütend auf ihn los); er *schickt einen Arzt* zu der kleineren Dienerin, dann *sucht er sie selbst auf*; der von den Soldaten versprochene „*Wundarzt*“ *kommt nicht* zu ihm, auch sie selbst *suchen ihn nicht mehr auf*, er wird völlig *allein* gelassen. Schliesslich ist auch die quantitative Verschiebung der Proportionen nicht unwesentlich: Die *Individualfunktion* des Kaufmannssohnes fällt im letzten Stadium der *Soldatengruppe einer ganzen Kaserne* zu, und umgekehrt werden die vier Diener auf *eine einzige* Person, auf die des Kaufmannssohnes reduziert. Mögen die Diener und der Kaufmannssohn in bezug auf ihre Eigenschaften in der Phantasiewelt einander in der Wirklichkeit auch noch so nahekommen, erfolgt *der völlige Funktionswechsel* doch erst nach dem ‚Hufschlag‘ und deshalb betrachten wir dieses Moment als die Grenzlinie einer *qualitativen* Aenderung.

Bis zu diesem Punkt bleiben die Soldaten ‚*Diener*‘, Diener der äusseren Wirklichkeit, und der Kaufmannssohn bleibt ‚*Herr*‘. Die Soldaten, ähnlich wie seine eigenen Diener, sehen den Kaufmannssohn aus einem ‚*Fenster*‘ an und sind ebenso ‚*schweigsam*‘ und ‚*sprachlos*‘ wie jene waren („*. . . in den offenen Säcken, die sie schweigend schleppten. . .*“) Und für den Kaufmannssohn bedeutet die Beschreibung der „*Formen*“, „*Far-*

ben" und „Gesichter“, die Schilderung der Atmosphäre noch immer sehr viel. All das ist nicht mehr entscheidend, da das Verhältnis der Eigenschaften sich auf beiden Seiten grundlegend verändert hat, es bezeichnet nur soviel, dass sich die letzte Umwandlung noch nicht vollzogen hat.

5. Der Tod des Kaufmannssohnes

Nachdem unser Hauptheld aus dem Glashaus „auf harten Boden“ gelangt ist, kommt er bald zu einer Kaserne, in deren Hof er später hineingeht, um einem der „elenden“ Soldaten ein ‚Geschenk‘ zu machen. Im Hofe befanden sich auch einige Pferde. Sie sind organischer Teil der die ganze Kaserne durchdringenden deprimierenden Atmosphäre. Über ein Pferd, das später den Kaufmannssohn tötet, werden wir ausführlich informiert. In seiner Beschreibung sind gemeinsame Züge zu dem fünfzehnjährigen und dem vierjährigen Mädchen zu erkennen. Besonders wichtig sind die ‚Hässlichkeit‘ und der „böse“ Ausdruck in den Gesichtern der Mädchen, Motive, die im Pferd gesteigert erscheinen:

„Das letzte Pferd in der Reihe war *besonders stark und hässlich*“.
„In dem Augenblick wandte das Pferd den Kopf und sah ihn an mit
... rollenden Augen, die *noch boshafter und wilder* aussahen ...“

Das ‚Geschenk‘-Motiv schafft eine unmittelbare Parallele mit dem Mädchen aus dem Glashaus: das Mädchen „*liess*“ das Geld „*ihm vor den Füßen niederfallen*“; als der Kaufmannssohn hier in der Kaserne „in die Tasche nach Silbermünzen“ griff, „zog er die Hand“ gleich wieder „*unschlüssig* heraus und warf dabei den in Seidenpapier eingewickelten *Schmuck mit dem Beryll dem Pferd unter die Füße*“.

Die „*ungeduldige*, dann wieder *höhnische* Aufmerksamkeit“ der fünfzehnjährigen Dienerin kann ebenfalls -wenn auch in anderer Form- in den Pferden entdeckt werden:

„Auch hatten sie .. eine seltsame Art, aus schiefgezogenen Nüstern *ungeduldig* und *verächtlich* die Luft zu stossen.“

Diese Analogien beweisen, dass der unverständliche „Zorn“ und das feindliche Verhalten des fünfzehnjährigen Dienstmädchens durch ihre Doppelgängerin im Glashaus und schliesslich in den Pferden, auch hier in dem „*hässlichsten*“ und „*boshaftesten*“, zum Höhepunkt getrieben wird; dieses Pferd ist schon *stark genug* dem Kaufmannssohn die entscheidende Niederlage beizufügen und ihn in einen solchen Zustand zu bringen, der der früheren Lage des Dienstmädchens ähnlich ist und der -über die tatsächliche ‚Rache‘ oder ‚Strafe‘ hinaus- in indirekter, negativer Form eigentlich der Zustand der *menschlichen Kontaktbereitschaft*, des *Verständnisses* ist.

Die „Köpfe der Pferde“ beschwören aber nicht bloss aus gegenwärtiger Zeit menschliche Gesichter herauf, sondern weisen auch vorwärts auf die Zukunft, da -wie zu sehen sein wird- die bei dem Tode „*verzerrten Züge*“ des Kaufmannssohnes unwillkürlich die Beschreibung der „Köpfe der Pferde“ assoziieren:

Die Pferde:

„Die Köpfe der meisten Pferde waren *hässlich* und hatten einen *boshaften* Ausdruck durch zurückgelegte Ohren und *hinaufgezogene* Oberlippen, *welche die oberen Eckzähne blosslegten.*“

Der Kaufmannssohn:

„... starb mit *verzerrten* Zügen, die Lippen so verrissen, dass *Zähne und Zahnfleisch entblösst* waren und ihm einen *fremden, bösen* Ausdruck gaben.“

In den Pferden sind die *Diener aus der Vergangenheit* und der *Kaufmannssohn der Zukunft* gleichermaßen vertreten.

Durch das Pferd, genauer: durch den ‚Hufschlag‘ kommt also der Kaufmannssohn zweifellos in den Zustand seiner kleineren Dienerin. Der ‚Hufschlag‘ bzw. seine Folge bedeutet nämlich diejenige ‚*Krankheit*‘, deren Mangel ihm in der Phantasiewelt *Sicherheit* verlieh. Mit dieser neuen Lage ist der *qualitative* Unterschied vor und nach dem ‚Hufschlag‘ zustande gebracht. Bis dahin ging eine ständige Annäherung ihrer Funktionen vor sich, nun aber wird der *Funktionswechsel* völlig und unwiderruflich durchgeführt.

Seine Diener, *über die er* in der Phantasiewelt *herrschte, herrschen* jetzt *über ihn*. Ihr Betragen aber, das er bei seiner Dienerin erlebt, symbolisiert -wie wir im Laufe der Interpretation nachzuweisen suchten- *seine eigene Herrschaft, Gefühllosigkeit und Amoralität*. Das Verständnis für seine Diener als *M e n s c h e n* beginnt zwar in der Wirklichkeit, aber das ist eine nur bis zu einem gewissen Grade rationale Einsicht (Erinnerungsbilder), die seiner eigenen Lage entstammt, es kann kein Zweifel bestehen, dass seine *potentielle Menschlichkeit* sich schon realisiert durch alle seine Gedanken und Handlungen, die mit dem ‚Geschenk‘-Motiv zusammenhängen. Einen *rationalen, sprachlichen Kontakt* stellt er bis zum letzten Moment nicht her, als er den Versuch unternimmt, ist es schon zu spät. Auch als er die Kaserne erreichte, und die Soldaten ihm etwas zuriefen, was er „*nicht verstand*“, erkundigte er sich nicht danach, was sie sagten, auch hier versucht er nicht, einen rationalen Kontakt zu schaffen. Und das ist seine letzte Möglichkeit. In den letzten Augenblicken vor seinem Tod versucht er sich den zurückgelegten Weg zu verdeutlichen. Diese Gedanken gelten für die Handlungsebene, für die Zusammenhänge an der Oberfläche, für die Erscheinungsebene, kurz und gut für das ‚*Wie*‘, das auf das Wesen der Geschichte zielende ‚*Warum*‘ wird aber durch die *Motivstruktur* der Erzählung gegeben.

6. Schlussfolgerung

Insofern ist also die genaue Aufdeckung des Gefüges ausserordentlich wichtig, da die völlige Vollziehung des Funktionswechsels im letzten Augenblick *die essentielle Bedeutung der Erzählung der von der reinen Handlungsebene ausgehenden Interpretation gerade gegenüberstellt*.

So verflucht der Kaufmannssohn ungewollt -eben auf Grund seiner Lage, die durch die motivischen Zusammenhänge überzeugend aufgedeckt werden kann- sein einstiges ‚*Ich*‘, das ihn tatsächlich „in den

Tod getrieben hatte". Und in dieser Grenzsituation vor dem Tod „wollte er schreien“, d. h. er wollte mit den Soldaten einen rationalen Kontakt schaffen, „da er noch immer allein war“. Dies ist der Augenblick, wo er zugeben muss, dass seine Existenz von anderen Menschen abhängt, wobei – und das bemerkt er nicht mehr – eine positive Abhängigkeit ethische Beziehungen voraussetzt. Da es um sein Leben geht, will er nun mit den Soldaten in eine menschliche Relation treten; er verleugnet all das, „was ihm lieb gewesen war“, seine bisherige Lebensform, die ganze Phantasiewelt. Aber die letzte Möglichkeit ist bereits vertan, „die Stimme versagte ihm“, er konnte nicht schreien und starb mit „verzerrten Zügen“, die Welt der ‚Schönheit‘ gewissermassen ironisierend. So erfolgt die absolute Auflösung und Vernichtung der Phantasiewelt, denn ihre Existenz war mit dem Subjekt, das sie geschaffen hat, notwendigerweise verbunden. Bisher war er es, der seine Diener *nicht verstand*, der ihnen gegenüber gleichgültig war, nach dem Unfall *verstehen* die Soldaten ihn nicht und sie sind gefühllos und unmenschlich gegen ihn. Das Endergebnis selbst, der Tod des Kaufmannssohnes, ist nicht so wichtig, wie die *Erkenntnis*, die von einem, zwar umgekehrtem Aspekt aus auch *rational* erfolgt. Es ist möglich, dass der Kaufmannssohn die Ursachen nicht richtig sieht, doch auf Grund seines eigenen Schicksals kann er jedoch eines nicht übersehen: aus dem *ethischen Stadium*, der Welt der menschlichen Beziehungen, des „*gastlichen Lebens*“ gibt es keinen Rückzug in das rein *ästhetische Stadium*. Die absolute Vernachlässigung der ersten Welt – wobei das Problem der *Kommunikation* eine grundlegende Rolle spielt –, eine amoralische Mentalität und Handlungsweise führen zur Liquidierung der letzteren und zur Vernichtung ihres Schöpfers.

Die Welt der ‚Schönheit‘ von „*Formen*“ und „*Farben*“, d. h. das *ästhetische Stadium*, dem der Kaufmannssohn *metaphysischen Wert* („*tiefsinnige Schönheit*“) beigelegt hatte, ist, wie sein Tod zweifellos zeigt, dem *existentiellen Wert* des *ethischen Stadiums* untergeordnet.

So ist ungefähr die symbolische Bedeutung, die ‚*letzte Botschaft*‘ der Erzählung zu formulieren, wenn auch nicht ohne die Gefahr einer *Vulgarisierung*.

Trotz der scheinbar ausführlichen Interpretation konnten wir auf viele Zusammenhänge der Novelle nicht hinweisen, jedoch denken wir, dass die hier unberücksichtigten Einzelheiten im wesentlichen unsere Konzeption nicht verändern würden. Die enge Verbindung der Teile in der Erzählung ist eigentlich schon an sich ein positiver *ästhetischer Wert*, es zeugt von den relevanten Funktionen der Elemente, von der *ästhetischen* und *gedanklichen Unerschöpflichkeit* des Werkes.

Károly Csúri

TARTALOMJEGYZÉK

1. Dr. Nandor Benedek: Trattti progressisti nei pensiero linguistico del Manzoni 1—7
2. Dr. László Valaczkai: Vergleichende Untersuchung konsonantischer Strukturen einsilbiger Wörter im Deutschen und im Ungarischen 9—25
3. Zoltán Kanyó: Beiträge zu einer semiotischen Literaturtheorie 27—38
4. Károly Csúri: Struktur und Bedeutung von Hungo von Hofmannstals „Das Maerchen der 672. Nacht“ 39—63