

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
NOMINATAE ATTILA JÓZSEF  
SECTIO SCIENTIARUM PHILOLOGIAE GERMANICAE  
1964**

# **NÉMET NYELV ÉS IRODALOM**

**DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR**

**II.**

**SZEGED  
1964**



ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS  
NOMINATAE ATTILA JÓZSEF  
SECTIO SCIENTIARUM PHILOLOGIAE GERMANICAE  
1964

# NÉMET NYELV ÉS IRODALOM

DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

II.

SZEGED

1964

Szerkeszti  
HALÁSZ ELŐD

Kiadja  
A SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSÉSZETTUDOMÁNYI KARA

Felelős kiadó: A Szegedi József Attila Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Karának dékánja  
Megjelent 500 példányban, 4,25 (A/5) ív terjedelemben  
az MSZ 5601—59 és az MSZ 5602—55 szabványok szerint  
64-1124 — Szegedi Nyomda Vállalat

## IST DAS PRÄDIKATSNOMEN *ES* EIN PERSONALPRONOMEN?

Die vorliegende kurzgefaßte Arbeit setzt gewisse Kenntnisse über die strukturelle Linguistik voraus. Sie ist nicht die Stelle dafür, Ziele, Aufgaben, Methodik und Mechanismus der strukturellen Linguistik zu erörtern, sie beschäftigt sich nur mit einem einzigen Problem der Sprachwissenschaft, das erst vor kurzem und nur durch strukturelle Forschungen überhaupt sichtbar wurde.

Erkennt man die Notwendigkeit an, alles, was an einer Sprache beobachtbar ist, exakt und vollständig beschreiben zu müssen, so muß auch das Problem untersucht werden, ob das Prädikatsnomen *es* in Sätzen wie

- (a) Er ist es.
- (b) Sie war es.
- (c) Deine Schwester ist fleißig; du bist es nicht.

zu den Personalpronomen gehört oder nicht.

Die traditionelle Linguistik faßt dieses Element als ein Personalpronomen auf.<sup>1</sup>

Die Frage, ob außer diesem *es* auch ein anderes Personalpronomen als Prädikatsnomen auftreten kann, wird in den uns zur Verfügung stehenden Quellen der traditionellen Linguistik gar nicht erwähnt.

Die strukturelle Linguistik schließt die Personalpronomen aus dem Prädikat aus.<sup>2</sup>

Da aber dieses Problem nicht weiter ausgearbeitet worden ist, und in dieser Frage zwischen der traditionellen und strukturellen Linguistik ein Widerspruch besteht, und außerdem der Sprachgebrauch den Standpunkt der ersten zu bestätigen scheint, ergab sich die Notwendigkeit seiner weiteren Explikation.

Es hat sich als Ergebnis struktureller Forschungen herausgestellt, daß dieses Element als Subjekt der *Es*-Verben nicht mit dem gleichförmigen Personalpronomen gleichzusetzen ist.<sup>3</sup>

So kamen wir auf den Gedanken, daß dieses *es* als Prädikatsnomen trotz der eindeutigen Auffassung der traditionellen Sprachwissenschaft ebenfalls nicht zu den Personalpronomen gerechnet werden kann.

Den Beweis dafür kann uns der Versuch einer Transformation liefern, indem wir das Prädikatsnomen *es* durch Nebensätze beliebiger Form zu ersetzen suchen. Läßt sich die Transformation so durchführen, daß die erzeugte Morphemkette grammatisch richtig bleibt, hat der Versuch die Auffassung der traditionellen Linguistik bestätigt: dieses *es* ist ein Personalpronomen. Ergibt der Versuch eine Ungrammatikalität, so ist der Standpunkt des Strukturalismus bewiesen: dieses *es* gehört dann nicht zu den Personalpronomen.

Wenn das Prädikat aus Kopula und Prädikativum besteht, läßt sich das letztere durch einen Nebensatz ersetzen:

1. durch einen Relativsatz:  
Sie wird auch Ärztin. † Sie wird auch, was ihre Mutter war.
2. durch einen Konjunktionalsatz:  
Das Ergebnis der Untersuchung war eine negative Antwort. → Das Ergebnis der Untersuchung war, daß die Antwort negativ ausfiel.
3. durch eine Infinitivkonstruktion:  
Sein heimlicher Traum war eine Italienreise. → Sein ehimlicher Traum war, nach Italien zu reisen.

In den Sätzen von (a) bis (c) läßt sich das Prädikatsnomen weder eliminieren, noch permutieren, noch durch einen Nebensatz ersetzen. Eine Subjekt — Prädikat — Permutation ergibt Ungrammatikalitäten:

- (d) \*Es ist er.
- (e) \*Es war sie.
- (f) \*Deine Schwester ist fleißig; es bist du nicht.

Eliminieren läßt sich dieses Element erst recht nicht. Durch seine Weglassung würden wir einerseits den Gegenstand dieser Untersuchung ausschalten, andererseits würden die Sätze ohne das Prädikatsnomen eine ganz andere Bedeutung haben, deren Untersuchung nicht zu dieser Arbeit gehört. Die Satzkonstruktion (c) würde durch die Eliminierung des Elements *es* sinnlos.

- (g) Er ist.
- (h) Sie war.
- (i) Deine Schwester ist fleißig; du bist nicht.

Das Prädikatsnomen *es* kann durch einen Nebensatz ebenfalls nicht ersetzt werden, auch in (c) nicht. Hier könnte höchstens nur das adjektivische Prädikatsnomen *fleißig* in der Form eines Relativsatzes erscheinen, ohne freilich das *es* weglassen zu können:

- (j) Deine Schwester ist fleißig; du bist es nicht, was deine Schwester ist.

Im übrigen:

- (k) Er ist, ..... $\emptyset$ .....
- (l) Sie war, ..... $\emptyset$ .....
- (n) Deine Schwester ist fleißig; du bist nicht, ..... $\emptyset$ .....

In diesem Fall aber liegt diesem Element ebenfalls kein Nominalkomplex zugrunde, und *es* darf nicht in einer Kategorie eingeführt werden, deren Elemente sich durch eine wesentliche Eigenschaft von ihm unterscheiden. *Es* gehört nicht zu den Personalpronomen.

## Anmerkungen

1. „Das Prädikat kann sein... Das selbständige Zeitwort „sein“... mit einem Fürworte. Z. B. Er ist es. Sie war es...“ SCHÖBER, Erster Unterricht in der deutschen Sprache. Karl Graeser, Wien. o. J. III. Teil, S. 7. „Statt des Substantivs steht auch ein Stellvertreter desselben, ein Pronomen oder ein Zahlwort als Prädikat. Besonders vertritt „es“ einen vorausgegangenen Begriff der Eigenschaft, der Gattung, der Art, z. B. Er war es... Er ist gesund; du bist es nicht. Das Pferd ist ein Säugethier; der Walfisch ist es auch. Dieses Geldstück ist ein Thaler; jenes ist es auch.“ WETZEL, Die edutsche Sprache. Stubenrauch, Berlin 1871. S. 233.

„Das Fürwort »es« bezeichnet wie ein unbestimmtes Fürwort eine unbestimmte Person oder Sache... als Aussagewort: Bist du es, Heinrich? Ja, ich bin es...“ KUMMER—PROKOPP, Die deutsche Sprachlehre. Wien 1911. S. 40.

2. „Das bei sein stehende Prädikat kann adjektivisch, nominal oder adverbial sein:

$$(F_8) \text{ Präd} \rightarrow \begin{cases} \text{Nom}_0 \\ \text{Adj} \\ \text{Adv} \end{cases}$$

Dabei gelten eine Reihe von Beschränkungen, es müssen z. B. später die Personalpronomen aus dem Prädikat ausgeschlossen werden, denn es kann nur heißen *Du warst der Urheber* oder mit einer Subjekt – Prädikat – Permutation *Der Urheber warst du*, aber nicht *Der Urheber war du*“ BIERWISCH, Grammatik des deutschen Verbs. in: Studia Grammatika II, Berlin 1963. S. 41–42 ff.

3. „Bei der Expansion der Nominativkomplexe, die zuerst vorzunehmen ist, unterscheiden wir zwischen den „uneigentlichen Subjekten“ der Es-Verben und den übrigen Nominalgliedern, die auch die Prädikatsnomina enthalten:

$$(F_{23}) \text{ Nom}_0 \rightarrow \begin{cases} \text{es} + \text{K}_0 \text{ wenn} \dots + \dots + \begin{cases} \text{V}_{0\text{Es}} \\ \text{V}_{1\text{E}} \\ \text{geb} \\ \text{grau} \end{cases} \\ \text{Nom} + \text{K}_0 \text{ sonst} \end{cases}$$

Das abstrakte *es*, das in (F<sub>23</sub>) eingeführt wird, unterscheidet sich von dem regulären Personalpronomen der gleichen Form dadurch, daß es nicht mit den übrigen Pronomina zusammen aus der weiteren Expansion von *Nom* hervorgeht. Diese Sonderstellung trägt der Tatsache Rechnung, daß es sich bei diesem *es* gar nicht um ein eigentliches Pronomen handelt: es gibt keine Nominalkomplexe, die ihm zugrunde liegen könnten, es kann nicht durch Nebensätze ersetzt werden. Andererseits gehört es nicht mit dem *es* zusammen, das nur an der Satzspitze stehen kann und bleibt bei allen Satzgliedumstellungen erhalten. Wir erklären durch dieses abstrakte *es* Sätze wie:

- (a) Es hat diese Nacht getaut.
- (b) Es hagelt Beschwerden auf den Schreibtisch.
- (c) Es gibt keine Gerechtigkeit.
- (d) Es graut ihm vor Übertreibungen.

Die gleichen Eigenschaften, wie in (a) bis (d) hat das *es* aber auch in (e) bis (g):

- (e) Es wird in diesem Jahre kalt.
- (f) Es blieb auch am Morgen dunkel.
- (g) Es ist still.“

BIERWISCH, a. a. O. S. 54.

LÁSZLÓ VALACZKAI





## DIE STELLUNG DES REFLEXIVPRONOMENS IN DEN DEUTSCHEN SÄTZEN

### I.

Die deutsche Sprache erlaubt in der Wortstellung ihrer Sätze eine gewisse Freiheit, von einer „Gebundenheit“ kann nicht die Rede sein. Die Stellung mancher Satzglieder ist sogar so ungewiß, daß man sich darüber durchaus nicht im klaren ist, wie sie überhaupt gesetzt werden sollen.

Eines dieser fraglichen Satzglieder ist das Reflexivpronomen des Prädikats als Akkusativobjekt; das „sich“ kommt in den Sätzen literarischer Texte und im alltäglichen Sprachgebrauch bald hier bald dort vor.

Das Drama und das Vers kommen in dieser Hinsicht nicht in Frage, denn in der Wortfolge ihrer Sätze gelten auch andere Regeln, als die der Grammatik. Die dichterische Freiheit ermöglicht im Interesse des Wohlklanges und des Reims die Veränderung der Wortfolge, die sowohl in den Sätzen der Romane als auch im wirklichen Gespräch einen groben Verstoß gegen die grammatischen Regeln bedeutete. Es war deshalb möglich, nur die Texte epischer Werke zu untersuchen.

Diese Bemerkung über die Stellung des Reflexivpronomens hat besonders für die Nebensätze eine Geltung. In den Nebensätzen steht das Reflexivpronomen entweder an zweiter Stelle hinter dem Einleitwort oder an dritter Stelle hinter dem Subjekt, wenn dieses ein Personalpronomen ist.

Sogar, es kommt auch vor, daß das Reflexivpronomen dem Satzende ganz nahe gesetzt wird. Es ergibt sich also die Frage, wo das Reflexivpronomen

1. in den einfachen erweiterten Sätzen mit gerader Wortfolge;
2. in den einfachen erweiterten Sätzen mit umgekehrter Wortfolge
3. und in den Nebensätzen

richtig gesetzt werden soll.

Die ersten zwei Fragen werden in der Fachliteratur eindeutig beantwortet. Wir haben auch keine Erfahrung, die zeigte, daß die Praxis von der Theorie abweicht.

Anders steht es mit den Nebensätzen. Wollen wir jetzt untersuchen, wie die Grammatiker die dritte Frage, wo das Reflexivpronomen in Nebensätzen steht, beantworten.

„Reflexivpronomen folgen als Objekte den gleichen Regeln, wie die übrigen Pronomen.

Heute rasierte	sich der Vater.
..., daß	sich der Vater rasierte.
..., um	sich                    zu rasieren.” <sup>1</sup>

<sup>1</sup> Schulz—Griesbach: Grammatik der deutschen Sprache. Max Hueber Verlag München, 1960. S. 357.

„Das Reflexivpronomen »sich« wird immer (auch in der Anrede in Briefen) klein geschrieben. Seine Stellung im Satz ist eine Frage des Wohlklanges und der eindeutigen Beziehung. Es soll immer möglichst weit vorn im Satze stehen:

Oft mußten *sich* die Völker ihre Freiheit erst erkämpfen. Wir hoffen, daß *sich* die Friedenskräfte in der ganzen Welt durchsetzen werden. Dann klangen die Saiten allein, bis *sich* wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten darein mischte. (Goethe).<sup>2</sup>

„Substantivisch — absolut gebrauchte Formwörter treten an dieselben Stellen des Satzes wie die Substantive (Nennwörter), doch ergeben sich gewisse Unterschiede daraus, daß sie — da vielfach einsilbig und schwachtonig — besonderen Bedeutungsgesetzen unterworfen sind . . .

Doch besteht auch die Tendenz, Formwörter an das Verb heranzurücken, wenn sie mit diesem funktional eng zusammengehören: weil die Kinder sich freuten; weil die Ereignisse ihn überraschten (neben: weil sich die Kinder freuten, weil ihn die Ereignisse überraschten).<sup>3</sup>

„Das durch die Nennform ausgedrückte Objekt steht hinter, das rückbezügliche und persönliche Fürwort vor allen Prädikatsbestimmungen; im Nebensatze stehen diese Fürwörter auch vor dem Subjektworte, wenn dieses nicht selbst ein persönliches Fürwort ist.<sup>4</sup>

„Die Beziehung im Satz soll durch die Stelle des Reflexivpronomens eindeutig sein. Deshalb rücken wir es im Satz möglichst weit nach vorn . . .

. . . Das gilt vor allem für die Stellung des Reflexivpronomens in Nebensätzen:

Die Völker, die sich durch den Befreiungskrieg des Jahres 1813 ihre Freiheit (sich) erkämpft hatten, sahen sich durch die folgenden Jahre der Reaktion (sich) getäuscht.<sup>5</sup>

„*Vorwegnahme gewisser Pronomina und Adverbien*

Da das Fürwort und gewisse Partikeln (Umstandswörter) wie hier, da, dann gewöhnlich vorhergenannte Begriffe wieder aufnehmen, so stehen sie mit Recht meistens am Anfang des Satzes . . .

. . . Aus diesem Grunde steht auch das Reflexivpronomen (das rückbezügliche Fürwort) eigentlich immer möglichst nahe am Anfang des Nebensatzes:

Da *sich* die Nachricht nicht bestätigt hat. Da *sich* derselbe der Auffassung des Ministerpräsidenten angeschlossen hat (Bism.)<sup>6</sup>

„Mellékmondati szörend esetén a visszaható névmás lehetőleg a mellékmondat elejére kerül. A személyes névmásnak mint alanynak ugyanaz a szerepe, mint a fordított szörendben:

Ich weiß nicht, ob er sich (de: ob sich Karl) nach dieser schweren Krankheit schon erholt hat. Nem tudom, hogy Károly felépült-e már ebből a nehéz betegségből.

Ha a mellékmondatban „zu+főnévi igenév“ vagy „um+főnévi igenév“ szerkezetet találunk, akkor a mellékmondat a visszaható névmással kezdődik, illetve ez az um kötőszó után áll:

<sup>2</sup> Jung, Walter: Kleine Grammatik der deutschen Sprache. VEB Bibl. Inst. Leipzig, 1955. S. 148—149.

<sup>3</sup> Erben, Johannes: Abriss der deutschen Grammatik. Akademie Verlag Berlin 1960. S. 161.

<sup>4</sup> Jauker, Karl: Deutsche Sprachlehre für Mädchenlyzeen. Wien. Im k. u. k. Schulbücher — Verlage. 1908. S. 94.

<sup>5</sup> Die deutsche Sprache von einem Autorenkollektiv. Fachbuchverlag Leipzig, 1957. S. 137.

<sup>6</sup> Sütterlin, Ludwig: Die deutsche Sprache der Gegenwart. R. Voigtländers Verlag in Leipzig 1910. S. 294.

Er ist gewillt, sich für diese Sache einzusetzen. Hajlandó ezt az ügyet támogatni. Er kleidet sich warm; um sich nicht zu erkälten. Melegen öltözik, hogy meg ne fázzék.<sup>7</sup>

„Als eine Hauptregel der Wortstellung in der deutschen Syntax muß man ansehen, daß sich schwach betonte Wörter, besonders bei Pronomina, möglichst an das erste stark betonte Wort des Satzes anschließen. Wenn Grimm schreibt:

„welches in späteren Urkunden sich kaum antreffe,“

„womit erlittenen Schaden sie schnell verwächst,“

„nur muß bei der Kunst man — im Auge haben,“

„zu dem Beispiele muß noch es bessere Beispiele geben,“

so klingt das entschieden unschön. Aus der aufgestellten Hauptregel folgt auch, daß die Pronomina des Dativs und des Akkusativs möglichst hinter das erste Wort kommen müssen, selbst auf die Gefahr hin, daß sie ganz von ihrem Verbum getrennt werden: Richtig schreibt daher Bismarck:

„durch deren Zauber sich Massen von Faschinen, Brettern, Handkarren und manure aus dem Innern des Landes gegen die Elbe hin bewegen, um sich dort . . . als prosaischer Damm den poetischen Schäumen der Flut entgegenzustellen.“

Verstöße gegen diese Regel sind ungemein häufig. Im Hauptsatz erscheint das Pronomen „sich“ reflexiver Ausdrücke bei Grimm nicht selten von dem im Hauptsatz stehenden Verb getrennt, wie:

„Mehrere Dichter bedienen dieser Redensart sich nicht,“ „Nicht auf viel andre Weise verhält es im 13. Jahrhundert sich mit Wunsch.“

Auch das ist unrichtig. Das Pronomen gehört hier hinter das Verbum. Ein Beispiel freilich, wie das folgende, das einem neueren Roman angehört, klingt noch anstößiger:

„In ihren Armen wandelten schluchzende Tränen in heiteres Lachen, Langeweile in jubelnde Lust, müßige Laune zu nützlicher Tätigkeit sich.“<sup>8</sup>

„*Stellung des Reflexivs*. Mit wahrer Absichtlichkeit wird diese Forderung des Wohllautes heute beim Reflexiv, vor allem seiner schwachtonigsten Form sich,“ unbeachtet gelassen, so daß man förmlich froh sein muß, wenn man über einen Satz mit reflexiver Wendung ohne Unebenheit hinwegkommt. Dazu vereinigt sich gerade hier mit der Forderung des Wohllautes die andere der Verständlichkeit oder Sinngemäßheit; diese aber fordert, daß dies Wörtchen, das oft kaum noch ein voll empfundenes Fürwort und mehr nur ein Zeichen einer besonderen Sinnesfärbung ist, nicht an einer Stelle steht, wo man das bedeutendste, unterscheidenste und deshalb zu einer Entgegensetzung auffordernde Wort erwartet, sondern dort, wo man einen Fingerzeig für die Auffassung des Satzes noch brauchen kann, möglichst an seinem Anfange. Heute, wo es oft dem Ende ganz nahe gerückt ist, kann man sich immer erst nachträglich durch einen gewaltigen Ruck in die richtige Auffassung versetzen; etwa wie einem am Ende eines Weges der Wegweiser nicht eben zur Bequemlichkeit anzeigt, daß man irgegangen sei. Goethe hat auch dies wohl empfunden, und so trifft man bei ihm kaum einen Satz, wo „sich“ nicht möglichst weit vorgerückt wäre:

Das Bild, auf das *sich* meine ganze Liebe bezog. Narziß schien *sich* auf seine Geliebte ohne Rückhalt etwas zugute zu tun. Dann klangen die Saiten allein, bis *sich* wieder die Stimme leise in gebrochenen Lauten darein mischte.

<sup>7</sup> Paulinyi: Rendszeres német nyelvtan. Tankönyvkiadó Bp. 1960. 95. lap.

<sup>8</sup> Andersen, K. G.: Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Leipzig/O. R. Reisland 1912. S. 410—411.

Solchen wahrhaft melodischen Sätzen halte man zu dem Beispiele mit es sich oben nur noch folgende gegenüber, um sich von der herrschenden Geschmacklosigkeit abgestoßen zu fühlen:

So wird das schmücke Büchlein *sich* (wem denn sonst?) Freunde weit und breit machen (§. 386, 2). Eine Form, in die die Menschen *sich* (statt: sich die Menschen) gezwängt haben. Damit mischten dann auch *sich* — wen denn sonst? — Elemente der heimischen Sage. Emerich war nur kaltblütig, solange es nicht um Frauen *sich* handelte.

Das ärgste ist es freilich, wenn man es sogar auch in der Stimmhebung vor dem Zwischensatze und selbst am Schluß des Satzes erscheinen läßt:

Es fiel ihr ein, daß ein der Genossen sehr wohl *sich*, wie öfter — wen denn? — in letzter Zeit, bei ihr versammelt haben konnte. (E. Bauer) und: So mußte ich, um zu Weihnachten in Nepal eintreffen zu können, mich, wollte ich diese indischste aller Städte überhaupt sehen, der Eisenbahn bedienen (O. Ehlers). Doch bringen dies nicht bloß zwei Erzähler der Tägl. Rundschau fertig, sondern auch z. B. W. Raabe: Mehr als einmal schüttelte Cesare Campolane *sich*, als ob ihn fröstele.<sup>9</sup>

Aus diesen Zitaten läßt sich folgern, daß die Stellung des Reflexivpronomens in Nebensätzen von der Wortart des Subjekts abhängt ebenso, wie in einfachen erweiterten Sätzen mit umgekehrter Wortfolge.

Ist das Subjekt des Nebensatzes ein Hauptwort, so steht das Reflexivpronomen zwischen dem Bindewort und dem Subjekt an der zweiten Stelle:

1.	2.	3.
..., Einleitwort	Reflexivpronomen	Subjekt ...

Ist das Subjekt ein Personalpronomen, so gehen Bindewort und Subjekt dem Reflexivpronomen voran:

1.	2.	3.
..., Einleitwort	Subjekt	Reflexivpronomen ...

Die Abweichung von diesen Regeln wird als ein Verstoß gegen die Sprachrichtigkeit betrachtet und getadelt.

Das ist nun die Theorie, die Praxis zeigt aber etwas anderes. In der Praxis weicht nämlich der Gebrauch des Reflexivpronomens von der Regel ab. Da dieser Widerspruch zwischen Theorie und Praxis besteht, hielten wir es für nötig und erwünscht zu prüfen, wie das Reflexivpronomen in einer gefällig gewählten Zeitspanne gebraucht wurde.

Theodor Matthias und Karl Gustaf Andersen stellen fest, daß der Gebrauch des Reflexivpronomens von der Regel abweicht, geben aber weder das Maß dieser Abweichung noch die Tendenz der Veränderung im Gebrauch des Reflexivpronomens von den 90-er Jahren des letzten Jahrhunderts, vom Anfang der für die Untersuchung gefällig gewählter Zeitspanne, bis zu unseren Tagen (1962) an.

Nur Johannes Erben<sup>10</sup> nimmt von der Tendenz einer Veränderung auf diesem Gebiet Kenntnis. Warum er aber — im Gegensatze zu den anderen Grammatikern — von dieser Tendenz nur Kenntnis nimmt, ohne dagegen ein Wort zu sprechen, ist auch ungeklärt. Diese offenen Fragen können am besten durch die Analyse entsprechender Beispiele beantwortet werden.

<sup>9</sup> Sprachleben und Sprachschäden von Prof. Dr. Theodor Matthias. Leipzig, Friedrich Brandstetter. 1906. S. 381—383.

<sup>10</sup> Erben, Johannes: a. a. O.

## II.

### *Das Reflexivpronomen in Objektsätzen von den 90-er Jahren des vergangenen Jahrhunderts bis zum Ende des ersten Weltkrieges (1890—1918)*

#### *1. Regelmäßig gebildete Nebensätze*

„Sie fragte sich nebenbei, *wie sich die Analyse wohl zu seinen Eigenschaften verhalten werde . . .*“

A. Zweig: Die Novellen um Claudia S. 14.

„Das war ein Künstler, Oswald Saach; er hatte gewissenhaft ermessene, *wie sich diese Stimmung angespannter Trauer allein fassen und der Seele tragen ließ.*“

Ebenda. S. 97.

„Der Kundschafter ist noch nicht zurück, und wir wissen nicht, *ob sich vielleicht Feinde in der Nähe befinden*, welche durch den Schuß auf die roten Männer aufmerksam werden könnten.“

K. May: Old Surehand, Bd. II. S. 42.

„Dabei war ich überzeugt, daß ich nicht lange auf sie zu warten hatte, denn sie nahmen jedenfalls an, *daß sich Militär nur kurze Zeit bei den hundert Bäumen aufgehalten habe* und den Comantschen Vupa Umugis schnell gefolgt sei, um ihnen stets auf den Fersen zu bleiben.“

K. May: Old Surehand, Bd. I. S. 465.

#### *2. Unregelmäßig gebildete Nebensätze*

„Es giebt an dem See, und zwar der erwähnten Insel grad gegenüber, eine Stelle, die sich wie keine andere zum Lagern eignet; ich selbst habe zweimal mehrere Nächte dort zugebracht und möchte annehmen, *daß die Indsmen sich auch dort befinden.*“

Ebenda. S. 97.

„Die Roten durften eben nicht bemerken, *daß meine Schilfmaske sich bewegte.*“

Ebenda. S. 106.

„Aber nach einiger Zeit bemerkte ich, *daß das Floß sich auf seiner Seite tiefer in das Wasser senkte*, als auf der meinigen.“

Ebenda. S. 130.

„Dann traf ich mich mit Winnetou in den Black — Hills und erfuhr von ihm, *daß Bloody — Fox sich wohl befinde* und noch keinen Besuch der Comantschen erhalten hatte.“

Ebenda. S. 166.

„Dabei hörte ich, *daß Old Wabble und Parker sich noch eine ganze Weile, auch mit unterdrückten Stimmen miteinander zankten.*“

Ebenda. S. 339.

„Es war so, wie ich sagte; wir sahen, *daß die Comantschen sich von der Stelle, wo sie sich jetzt befunden hatten, im Galoppe entfernten.*“

Ebenda. S. 342.

„Dabei bemerkte ich, wohl, *daß Winnetou sich schweigend dabei verhielt oder verhalten hatte*, denn wenn ich mich bei ihm befand, war es nicht seine Art und Weise, andern Leuten vor mir seine Ansicht darzulegen.“

Ebenda. S. 371.

„Wir sahen durch das Fernrohr, daß die sechs Reiter sich zerstreuten, um in dieser Weise die „hundert Bäume“ zu erreichen; das war sehr pfiffig von ihnen, aber, natürlich ohne daß sie es wußten, nicht nötig, weil die Comantschen sich entfernt hatten.“

Ebenda. S. 440.

„Habt Ihr es denn wirklich für möglich gehalten, daß ein Gelehrter, also ein studierter Mann sich als Dummkopf im wilden Westen nur zu dem Zwecke herumtreibt, um Gräber zu entdecken?“

Ebenda. S. 453.

„Wir hielten außer Schußweite von ihnen und sahen, *welch eine Verwirrung sich ihrer bemächtigt hatte.*“

Ebenda. S. 474.

„Wahrscheinlich nehmen sie an, daß Schiba — *bigk sich irrte*, als er von dem Wege und von der Entfernung sprach, oder daß sie ihn nicht richtig verstanden haben.“

Ebenda. S. 522.

„Nun warten wir, *ob die Comantschen sich einstellen würden.*“

Ebenda. S. 564.

„Ich weiß nicht, *warum die Seele Old Shatterhands sich in dieser Weise mit meinem Vater und mit meiner Mutter beschäftigt*; aber ich warne ihn, sich vor dem Medizinmanne zu hüten, denn dieser hat es nicht gern, wenn man sich um ihn bekümmert.“

Ebenda. S. 595.

„Wir hörten auf unserer Rückkehr, daß Old Wabble sich zwar erst gesträubt, dann aber angesichts des drohenden Revolvers tüchtig zugeschlagen hatte.“

Ebenda. S. 643.

„Der ganze Vorgang kam mir keineswegs lächerlich vor, denn ich mußte ja bemerken, daß Lincoln sich hier in der Wildnis auf das Amt eines Lawyers vorbereitet.“

Ebenda. S. 28. Bd. II.

„Später hörte ich einmal, daß der Kanada — Bill sich am unteren Missisipi sehen lasse und mit dem Spiele ein schönes Geld verdiene.“

Ebenda. S. 73.

„Siehst du nicht, daß die Schufte sich nur so eng zusammengehalten haben, um über das Schicksal der Gefangenen zu beraten.“

Ebenda. S. 201.

„Eine kurze Zeit später bemerkte Gott, der aufmerksam alle Vorgänge unten betrachtete, daß die Menschen in den eisernen Kleidern sich um einen Berg mehr zu schaffen machten, als um alle anderen Berge.“

R. M. Rilke: Geschichten vom lieben Gott. S. 301.

„Also ich sagte, daß der Verein sich über die ganze Erde verbreitet hatte und dieses ist Tatsache.“

Ebenda. S. 376.

„Oh“ unterbrach ihn Klara schnell, als sie merkte, daß seine Stirn sich verdunkelte, „es ist nicht die Schuld der Menschen, daß sie anders davon reden.“

Ebenda. S. 393.

„Aber Kasimir hat das alles nicht gemerkt. Auch nicht, daß der deutsche Maler sich damit beschäftigt, seine Finger auf einen kleinen Elefanten aus Ebenholz zu setzen, und reiten und lehren.“

Rilke: Die Letzte. S. 230.

„Wenn dieser Lieutenant gewußt hätte, *weshalb seine schöne Dane sich mit diesen „langweiligen“ Dingen befaßte!*“

K. May: Old Surehand. Bd. II. S. 527.

„Übrigens beklagte sich keine Seele über sein Fortbleiben, und ebenso leicht verschmerzte man es, *daß die Rätin Spatz sich entschloß*, ihrer jüngeren Freundin Gesellschaft zu leisten, da das Fahren sie seekrank machte.“

Th. Mann: Tristan. S. 31.

„Zu fühlen, *wie wunderbare spielende und schwermütige Kräfte sich in dir regen*, und dabei zu wissen, daß diejenigen, zu denen du dich hinübersehnst, ihnen in heiterer Unzugänglichkeit gegenüberstehen, das tut sehr weh.“

Th. Mann: Tonio Kröger. S. 219.

„Man hörte, wie draußen unter Scherzen und Gelächter die Wagen bestiegen wurden, *wie ein Gefährt nach dem andern auf der Landstraße sich knirschend in Bewegung setzte und davonrollte.*“

Ebenda. S. 261.

„Bei jedem Anruf des Telefons; jedem Klingeln an der Tür schrak sie zusammen und spürte, *wie ihre ruhige Existenz sich plötzlich auflöste und zerrann*, und aus dieser Kraftlosigkeit entwuchs ihr schon die Ahnung eines ganzen zertrümmerten Lebens.“

Stefan Zweig: Angst. S. 22.

„Sie merkte, *wie der Jüngling sich enger an sie schmiegte*, seine Hand in ihren nackten Arm vergrub, daß sie stöhnen mußte vor schmerzvoller Lust, und jetzt, da ihre Augen in seine tauchten, meinte sie ihn zu erkennen.“

Ebenda. S. 26.

„Ich verstehe jetzt wieder einmal alle diese Menschen, die einander gernhaben und doch eben jetzt kämpfend einander entgegenstreben (und das ist kein Vergnügen, sondern eine spaltende Qual): die Mutter, die mit diesem Worte ihr letztes gesagt zu haben scheint, und, *daß Sirmisch sich damit nicht zufrieden geben kann* — er hat ja erst vor Wochen von dem Ende des Freundes Kenntnis erhalten . . .“

Arnold Zweig: Die Novellen um Claudia. S. 99.

„Wie unmöglich ist das alles: zu verstehen, *daß Claudia Eggeling sich verbündet* und eins weiß mit Lisbeth Ohlsen! ich versage vor dieser Aufgabe.“

Ebenda. S. 125.

„Wißt ihr, erinnerst du dich, Walter, *daß Oswald Saach sich in gewissem Sinne abhängig fühlte von unbekanntem Gewalten?*“

Ebenda. S. 126.

„. . . aber nichts sagte einem, da die Natur schwieg, *welche Gebärde sich dafür einstellen sollte . . .*“

Ebenda. S. 188.

„Zu dem sagtest du, als du die Papiere hineinstecktest, *daß diese Art von Taschen sich sehr gut zur Aufbewahrung von solchen hohen Schecks eigne.*“

K. May: Old Surehand. Bd. II. S. 616.

„Er wußte, *daß der Graf sich bemühte*, so oft wie möglich in die Nähe seiner Schwester zu kommen, und er wußte ebenso, daß diese dem Bestreben des Grafen keinen Widerstand entgegensetzte.“

Ebenda. S. 309.

„Glauben Sie, *daß ein anständiger Mensch sich von einer Hure Geld schenken lassen kann?*“

Leonhard Frank: Die Ursache. S. 25.

„Niemand verstand, weshalb der Einäugige sich vom Dichter noch einmal die Rheinfolge der Vorgänge in der Lehrstube darstellen ließ.“

Ebenda. S. 64.

„Da fühlte Winnetou unvermittelt, daß Frömmigkeit und Gottesglaube sich mit seinen Räuberidealen nicht deckten.“

L. Frank: Die Räuberbande. S. 127.

Von den 40 Beispielen weichen 36 von der Regel ab. Nehmen wir die 40 Beispiele für 100%, bekommen wir das Maß der Abweichung:

40 Stück	100%
1 Stück	2,5%
36 Stück	90%
4 Stück	10%

90% der Beispiele weichen also von der Regel ab und nur 10% stimmen mit ihr überein. Gegen diese sprachliche Erscheinung erhoben die Grammatiker ihr Wort, indem sie diese Erscheinung für einen zu vermeidenden Verstoß gegen den richtigen Sprachgebrauch erklärten.

Für diese Zeitspanne ist also das entschlossen abweisende Verhalten der Grammatiker gegen diese Erscheinung charakteristisch.

### *Das Reflexivpronomen in Objektsätzen zwischen den beiden Weltkriegen (1919–1939)*

#### *1. Regelmäßig gebildete Nebensätze*

„Man sieht deutlich, wie sich im Zuge der neoromantischen Bewegung die Form des historischen Romans als Kritik der Zeit, als Abbild der Gegenwart in der Vergangenheit, als Aufruf zu heroischer Großheit neu belebt.“

Werner Mahrholz: Deutsche Literatur der Gegenwart. S. 200.

„Ich fühlte, wie sich die Stachel tiefer hineinbohrten, als wollten sie das Fleisch ausreißen.“

Ludwig Renn: Krieg. S. 242.

„Ich hatte nichts mehr zu tun und ging ziellos im Dorf herum, lehnte über die Brücke und sah zu, wie sich das Schilf im Wasser bewegte und ging zurück.“

Ebenda. S. 191.

„Da ahnt das Kind, daß sich etwas Großes, etwas Begeisterndes begibt, als vermische sich in diesem windigen Fahnnetümmel der Himmel mit der Erde.“

Franz Werfel: Barbara und die Frömmigkeit. S. 31.

„Am Morgen, der solchen geselligen Veranstaltungen folgte, konnte er hören, daß sich Papa in vorsichtiger Weise milde beklagte.“

Ebenda. S. 36.

„Wer weiß, wie sich das Verhältnis zwischen Vater und Sohn noch weiter verändert hätte, wäre nicht jenes verhängnisvolle Ereignis eingetreten, das Ferdinands Kindheit so frühzeitig zerstörte.“

Ebenda. S. 83.

„Da spürte Ferdinand, daß sich das Gesicht des Eindringlings ihm annäherte, und im nächsten Augenblick streifte ein schnurrbärtiger Kuß seine angstfeuchte Stirn.“

Ebenda. S. 89.



„Dieser sagte übrigens genau dasselbe, was auch der Bergmann gesagt hätte; würde er mehr gesprochen haben: Etwa, daß die Ernteaussichten zufriedenstellend seien, aber man dennoch einen zweitägigen Regen brauchen könnte, daß sich der neue Kreistierarzt in Milin als Nichtskönner entpuppt habe . . .“

Ebenda. S. 127..

„Wohl merkte der alte Merz, wie sich der Mückenschwarm ihm annäherte.“

Anna Seghers: Der Kopflohn. S. 30.

„. . . da spürte der Bauer, daß sich sein jahrelanger, geheimer Wunsch erfüllte.“

Ebenda. S. 75.

„Obwohl er dabei in seinen Teller sah, spürte er, wie sich die Gesichter veränderten, die Blicke härter wurden.“

Ebenda. S. 75.

„Doch Terenz wußte nicht, ob sich das Asylrecht der Göttin auf den ganzen Tempel erstreckte oder nur auf die Zelle mit dem Altar und ihrem Bild.“

Lion Feuchtwanger: Der falsche Nero. S. 88.

„Auch würde Johannes, wenn er wirklich was von Kunst verstünde, merken, daß sich hinter ihm, dem Terenz, Größeres verbirgt.“

Ebenda. S. 91.

„Sie werden sehen, meine Herren, wie schnell sich dann der gute, alte Großkönig Artaban entschließen wird, uns zu unterstützen.“

Ebenda. S. 195..

„Und auch, daß ich ihm das Unterkleid mit den grünen Flecken nicht mehr geben soll, hat er mir gesagt, nachdem Nero tot war, und ich kann mir nicht denken, daß sich der Kaiser in der letzten Nacht auf dem Palatin gerade darüber mit ihm sollte unterhalten haben.“

Ebenda. S. 246.

„Lissy sieht mit tiefem Erstaunen, wie sich die Gesichter der Menschen rund um sie verändern.“

F. C. Weiskopf: Die Verschung. S. 183.

„Lissy kam nach dem Ohnmachtsanfall schnell zur Besinnung und verlor nicht wieder die Gewalt über sich; auch abends nicht, als Fromayer erzählte, wie sich die Sache mit Klaus zugetragen hatte.“

Ebenda. S. 200..

## 2. Unregelmäßig gebildete Nebensätze

„Man sieht durch diesen sehr summarischen Überblick deutlich, daß die Bedeutung der Neuromantik sich keineswegs in den eigentlichen Werken der Neuromantik erschöpft . . .“

W. Mahrholz: Deutsche Literatur der Gegenwart. S. 311.

„. . . man sieht, daß Strindberg ganz im Banne der sozialistischen Utopien steht, und daß der positive Teil seiner Satire sich in dieser Zeit nach dem „Roten Zimmer“ aus der Ideologie des Sozialismus und Kommunismus speist.“

Ebenda. S. 137.

„Nachdem man 400 Seiten lang mit dem Verfasser eine wahre Höllenfahrt gemacht und alle Leiden der Verdammten durchlebt hat, erfährt man am Schluß, daß der Autor sich vexperimentierend auf den Standpunkt des Gläubigen gestellt habe.“

Ebenda. S. 353..

„Während die Anwälte, die nicht begriffen, *weshalb dieses so großzügig einige Paar sich überhaupt getrennt hatte*, ihre gemeinsame Arbeit in die Maschine diktierten, blickten die Geschiedenen, beide reglos in die Sessel zurückgelehnt, hinaus, auf die nassen, schon herbstgelben Bäume und den trüben Spreekanal.“

L. Frank: Bruder und Schwester. S. 8.

„... und nun wünschte Herr Schmitt nicht, *daß die Mutter sich bereit erklärte...*“

Ebenda. S. 9.

„Das war die Zeit, da die Gäste eines Restaurants in Paris, London, Berlin erleben konnten, *daß an zwei Tischen zwei Menschen sich plötzlich erhoben*, fragend, zögernd und erblaßt wie Gespenster aufeinander zuzugingen und mit einem Begrüßungsschrei einander in die Arme fielen...“

Ebenda. S. 20.

„Am nächsten Morgen hören wir, *daß ein Major des Nachbarregiments sich erschossen hatte*, als er von der Flucht des Kaisers hörte.“

Erich Maria Remarque: Der Weg zurück. S. 44.

„Er war nicht zu Hause“, sagte sie atemlos und will aufgeregt weitersprechen, da sieht sie, *daß Willy sich angezogen hat.*“

Ebenda. S. 90.

„Immer noch geht die Uhr im Fabrikurm, von Neubauer und schlägt die Stunden genau wie damals, als wir auf das Zifferblatt starteten, um zu beobachten, *wie die Zeiger sich bewegten...*“

Ebenda. S. 166.

„Meinen Sie, *daß die Eltern sich darüber freuen werden*, wenn sie ein Heft voll Ungenügend und Mangelhaft sehen?“ fragte er.“

Ebenda. S. 169.

„Das dunkle Grün der Wachholderbüsche wird zu tiefem Braun, und ich spüre, *wie der Nachtwind sich jetzt leise von den fernen Wäldern hebt.*“

— Ebenda. S. 260.

„Ich fühle, *wie ein Krampf sich in mir ausbreitet*, als würde ich zu Stein und müßte bröckelnd zerfallen.“

Ebenda. S. 273.

„Und Gold, das Schwein, hat natürlich gefunden, daß die Krise nicht ewig dauern kann *und daß das Geschäft sich bald wieder bessern muß* und daß dann Fromayer sofort wieder eingestellt wird.“

F. C. Weiskopf: Die Versuchung. S. 54.

„Sie gestattete auch, *daß Staudinger sich mit ihr für einen der nächsten Tage verabredete.*“

Ebenda. S. 58.

„Dann las ich in der Zeitung, *daß mein Bräutigam sich erschossen hatte...*“

Ebenda. S. 77.

„Sie merkt, *daß ihre Augen sich verdunkeln* und steht schnell auf.

Ebenda. S. 182.

„Richtig, wir hätten es zustande bringen müssen, *daß die Arbeiter sich alle zusammenschließen* und den Braunen die Straße verrammeln.“

Ebenda. S. 229.

„Als er jetzt, verspätet, seine Aufwartung machte, fragte sich die ganze Stadt Antiochien, *wie er und der neue Mann sich wohl zueinander stellen würden.*“

L. Feuchtwanger: Der falsche Nero. S. 9.

„Kühn stieß er vor. Fragte besorgt, ob Cejon sich denn noch immer nicht entschlossen habe, welchen der beiden partischen Prätendenten er anerkennen soll.“

Ebenda. S. 64.

„Der Erzpriester hatte verhindern wollen, daß etwa er, Fronto sich des Mannes bemächtige...“

Ebenda. S. 88.

„Wenn eine Frau so kalt ist“ dachte er, „darf sie nicht erwarten, daß der Mann sich erhitzt.“

Ebenda. S. 154.

„Fast bedauerte er, daß Fronto sich so ruhig und besonnen verhalten hatte.“

Ebenda. S. 157.

„Ich empfehle also dringend, daß unsere Armee sich darauf beschränke, das Erworbene zu halten, und sich durch die erzielten Erfolge zu keiner Attacke verführen zu lassen.“

Ebenda. S. 193.

Von den obigen 40 Beispielen weichen 23 von der Regel ab, 17 stimmen mit ihr überein. Nehmen wir die 40 Beispiele für 100%, ergibt sich das Maß der Abweichung:

40 Stück	100 %
1 Stück	2,5%
23 Stück	57,5%
17 Stück	42,5%

Wir können also feststellen, daß 57,5% der Beispiele von der Regel abweichen. 42,5% stimmen mit ihr überein. Die Zahlen zeigen, daß hier das Maß der Abweichung noch größer ist, als das der Übereinstimmung. Wenn wir aber die Zahlen der beiden Perioden vergleichen, bekommen wir ein interessantes Ergebnis:

I. 1890—1918	Abweichung 90,0%	Übereinstimmung 10,0%
II. 1919—1939	Abweichung 57,5%	Übereinstimmung 52,5%
Der Unterschied	32,5%	32,5%

Für die zweite Periode ist also den Zahlen nach charakteristisch, daß die Zahl der regelmäßig gebildeten Objektsätze im Vergleich zur ersten Periode um 32,5% höher ist, was den zwanzigjährigen Durchschnitt betrachtet als eine wertvolle Verschiebung in positiver Richtung angesehen werden kann. Diese Verbesserung erweisende Tendenz im Gebrauch des Reflexivpronomens erlaubt uns zu folgern, daß die Bestrebung und Anstrengung der Grammatiker, die fehlerhafte sprachliche Erscheinung zu beseitigen, einen beruhigenden Erfolg brachte.

### *Das Reflexivpronomen in Objektsätzen vom Ausbruch des zweiten Weltkrieges bis zu unseren Tagen*

(1939—1962)

#### *1. Regelmäßig gebildete Nebensätze*

„Sie glaubte zu spüren, daß sich hinter seinen Worten eine große Enttäuschung verbarg.“

Hermann Barkhoff: Riskante Bekanntschaften. S. 8.

„Die Sekretärin berichtete, daß sich ihr gemeinsamer Vorgesetzter schon seit über einer Stunde bei Kriminalrat Dr. Weißmann, dem Chef der Kölner Kriminalpolizei, aufhielt.“

H. Barkhoff: Die Mörder des Dimitri Kondora. S. 12.

„Ich glaube, daß sich auf den Anruf Zeugen melden werden.“

Otto Bonhoff: Alarm im Mogengrauen. S. 15.

„So erreichte er, ohne jemanden direkt anzusprechen, daß sich alle betroffenen fühlten.“

Rolf Heider: Ranger. S. 4.

„Übrigens zu ihrer sogenannten Kompaniebeschwerde zurückzukommen: Die Wehrbeschwerdeordnung besagt zwar in Paragraph eins, Absatz eins: »Der Soldat kann sich beschweren, wenn er glaubt, von Vorgesetzten ungerecht behandelt worden zu sein«; aber das heißt noch lange nicht, daß sich der Soldat beschweren soll.“

Ebenda. S. 15.

„Hilflos müssen sie zusehen, wie sich Bayer dem Erdboden immer mehr nähert, wie sein Körper aufschlägt.“

Ebenda. S. 23.

„Nach längerer Einleitung eröffnete er ihnen, daß sich ihnen eine einmalige Chance für ihre weitere Karriere böte.“

Hans Müller: 704 auf Ostkurs. S. 10.

„Plötzlich sieht er, wie sich die Köpfe der vor ihm stehenden Soldaten zur Tür der Stabsbaracke wenden.“

Hans Oliva—Hagen: Im Sonderauftrag. S. 109.

„Er spürte, wie ihm die Karre entglitt, wie sich seine Muskeln spannten, wie sich jede einzelne Sehne seiner Hand zusammenzog . . .“

Hans—Joachim Pröger: Schatten über den Gleisen. S. 38.

„Er brach verwundert ab, als er sah, daß sich die schweratmende Frau erschöpft an die Hauswand lehnte.“

Günter Radtke: Gespensterjagd. S. 8.

„Wollen wir mal sehen, ob sich dann noch ein Gespenst an dich heranwagt.“

Ebenda. S. 17.

„Du sagtest vorhin, daß sich fast das ganze Dorf an der Suche nach den Gespenstern beteiligt hat.“

Ebenda. S. 23.

„Nicht einmal hatte er gemerkt, daß sich Verfolger an seine Fersen hefteten.“

Ebenda. S. 38.

„ . . . er möge den Schweinetopf besorgen, und achten, daß sich die Hunde nicht in der Küche umbertreiben.“

Helmut Sakowski: Die Entscheidung der Lene Mattke. S. 77.

„Der Brite weiß, daß sich hier der letzte Schritt ankündigt, mit dem eine bestimmte Etappe der China — Politik seiner Regierung ihren Abschluß findet.“

Harry Thürk: Aufstand am gelben Meer. S. 38.

„Er erkennt, daß sich hier die Möglichkeit ankündigt, die Vormachtstellung der britischen Krone in China weiter zu festigen.“

Ebenda. S. 39.

„Ich fühlte, wie das Wasser unter dem Gummituch hindurchlief, und sah durch das Marienglasfenster, wie sich die Moskwa vom einströmenden Regenwasser gelb verfärbte.“

Ludwig Turek: Klar zur Wende. S. 35.

„Von ihm erfuhren wir, daß sich die Hafenarbeiter vor wenigen Tagen geweigert hatten, einen deutschen Dampfer zu löschen.“

Ebenda. S. 57.

„Eines Abends nach Feierabend sitze ich auf der Straße auf einem Stein und sehe, wie sich eine Schar Kinder, der Älteste mochte vielleicht fünf Jahre gezählt haben, hinter einer Hausecke mit ängstlich hervorgesteckten Köpfen vor mir verbirgt.“

Ebenda. S. 69.

„Ich fühlte deutlich, um wieviel sich meine Sehnsucht zur See steigern mußte, wenn ich von den Gestalten der »Letzten Heuer« Abschied zu nehmen hatte.“

Ebenda. S. 107.

„Trotzdem ist aber zu sagen, daß sich die türkische Frau mit großer Energie von aller religiöser Bevormundung frei zu machen versucht.“

Ebenda. S. 126.

„Ich fühlte, wie sich das Blut ins Gehirn preßt vor letzter Anstrengung.“

Ebenda. S. 184.

„Als die Wassermassen abfließen, sehe ich, wie sich Pasek an das Ruder klammert und endlich seine Aufgabe begreift.“

Ebenda. S. 184.

„Lauterbach . . . spürte, daß sich in ihm ein Widerstand zwischen Entschluß und Tat einschaltete.“

Bodo Uuse: Die Brücke. S. 24

„Wer weiß, in welcher verzweifelten Lage sich Ihre Freunde befinden.“

Klaus Vogt: Havarie am Gletscher Sfinx. S. 3.

„. . . Sie sei sofort auf Völker zugegangen und habe ihm gesagt, daß sich Polizei im Werk befinde.“

Karl-Heinz Weber: Verbrechen um UR 3. S. 23.

„Mit ziemlicher Sicherheit hatten ihm die zwei Genossen der Betriebswache beweisen können, daß sich in der fraglichen Zeit im oder bei dem Gebäude kein Fremder aufgehalten hatte.“

Ebenda. S. 15.

„Der Offizier spricht weiter: Wir dürfen auch nicht vergessen, daß sich unsere Vermutungen auf zwei oder sogar mehrere Hypothesen stützen.“

K. H. Weber: Täter oder Opfer? S. 24.

„Wenzel spürt, daß sich der Griff für einen Augenblick lockert, mit dem Bein tritt er um sich, stürzt hinaus.“

Ebenda. S. 33.

„Es ist ja durchaus nicht angenehm zu wissen, daß sich in meiner Abteilung außer Wenzel möglicherweise noch ein zweiter Gauner befindet.“

Ebenda. S. 43.

„Inzwischen war Baltutis in Westberlin gewesen und hatte der Agentenstelle Meldung gemacht, daß sich Wenzel drüben aufhalte.“

Ebenda. S. 45.

„Niemand wollte glauben, daß sich unter ihnen ein Verbrecher befand.“

Rudolf Weiß: Piraten an Steuerbord. S. 15.

„Wenn wir dann erfahren, wo sich der Gesuchte befindet, jagen wir geradewegs auf ihn zu.“

Ebenda. S. 35.

## 2. Unregelmäßig gebildete Nebensätze

„Ich hätte nie gedacht, daß Nigger sich überhaupt waschen.“

O. Bonhoff: Alrm im Morgengrauen. S. 8.

„Ich habe dir etwas mitgebracht, etwas, wonach dein Herz sich sehnt.“

Eberhard Kottwitz: Armeepistole 8086. S. 27.

„Ärger quoll in ihr auf, als sie sah, wie das zarte Ding sich schinden mußte.“

H. Sakowski: Die Entscheidung der Lene Mattke. S. 78.

„Hatte uns die Flaute nicht sonderlich gestört, so freute es uns doch zu sehen, wie das gute Boot sich daran machte, uns über den Weg der letzten Meile in den ersehnten Hafen zu bringen.“

L. Turek: Klar zur Wende. S. 29.

„Glaube nicht, Effendi Kapitano, daß der Ring sich unter den Spänen verkrochen hatte, nein, dieses Räubervolk, schon seit meiner Kindheit eine wahre Schande für unser Dorf hat ihn gestohlen.“

Ebenda. S. 133.

„Ich wollte nun doch endgültig wissen, warum die Frau sich mit solcher Entschiedenheit gegen das sanfte Licht meiner Lampe sträubte.“

Ebenda. S. 165.

„Sie warten darauf, daß Madrid sich ergibt . . .“

B. Uhse: Die erste Schlacht. S. 15.

Von den angeführten 40 Beispielen weichen 7 von der Regel ab, 33 stimmen mit ihr überein. Wenn wir die 40 Beispiele für 100% nehmen, zeigt sich folgendes Ergebnis:

40 Stück	100%
1 Stück	2,5%
33 Stück	82,5%
7 Stück	17,5%

Von den Sätzen, die aus der dritten Periode gesammelt wurden, stimmen 82,5% mit der Regel überein und weichen 17,5% von der Regel ab. Das Maß der Abweichung ist hier schon so gering, daß Erben diese Erscheinung nicht als tadelnswerten Fehler, sondern als eine Tendenz betrachtet, die zwar von ihm nicht gebilligt, aber auch nicht getadelt wird.

### III.

Vergleichen wir nun die Zahlen der drei Perioden:

	Gesamtzahl	Übereinstimmung	Abweichung
I.	40 Stück	4 Stück	36 Stück
II.	40 Stück	17 Stück	23 Stück
III.	40 Stück	33 Stück	7 Stück
I.	100%	10,0%	90,0%
II.	100%	42,5%	57,5%
III.	100%	82,5%	17,5%

Die Zahlen zeigen in der Veränderung der Wortfolge der Objektätze eine positive Tendenz. Die Zahl der regelmäßig gebildeten Nebensätze nimmt zu, und zwar

im Vergleich zur ersten Periode ist die Verschiebung in positiver Richtung in der zweiten Periode 32,5%, in der dritten 72,5%. In der dritten Periode ist die Veränderung um 40% größer, als in der zweiten, das Maß der Verbesserung ist in dieser Zeitspanne größer, und zwar um 8%.

In der ersten Periode weichen 90% der Beispiele von der Regel ab, in der dritten stimmen 82,5% mit ihr überein. Vom Anfang der behandelten Zeitspanne, von 1890, bis 1962 sind insgesamt 72 Jahre vergangen. Während dieser 72 Jahre ist die Veränderung beinahe 100%, es fehlen daran nur noch 7,5%.

Dieses Ergebnis zeigt eine dialektische Annäherung zwischen Praxis und Theorie. Die Grammatiker begannen einen Kampf gegen eine falsche sprachliche Erscheinung, und dieser Kampf brachte einen fast hundertprozentigen Erfolg. Die Praxis näherte sich also unter bewußter Einwirkung der Grammatiker der Theorie. Auf Grund der ziemlich großen Veränderung gaben die Grammatiker ihre unnachgiebige Haltung auf und die Annäherung geschah nicht nur seitens der Praxis sondern auch seitens der Theorie, indem auch diese eine Veränderung erfuhr:

Im heutigen Sprachgebrauch kann das Reflexivpronomen sowohl an der zweiten Stelle, nach dem Bindewort, als auch an der dritten Stelle, nach dem Subjekt stehen, auch dann, wenn das Subjekt kein Personalpronomen ist.

Beide Gebrauchsweisen des Reflexivpronomens sind gestattet.

### Quellennachweis zu den Beispielssätzen

1. Barkhoff, Hermann: Riskante Bekanntschaften. Erzählerreihe, Heft 60. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
2. Barkhoff, Hermann: Die Mörder des Dimitri Kondora. Erzählerreihe, Heft 49. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung Berlin, 1960.
3. Bonhoff, Otto: Alarm im Morgengrauen. Erzählerreihe, Heft 65. Deutscher Militärverlag Berlin, 1962.
4. Feuchtwanger, Lion: Der falsche Nero. Greifenverlag zu Rudolfstadt. Ohne Datum.
5. Frank, Leonhard: Bruder und Schwester. Gesammelte Werke, Bd. 4. Aufbau — Verlag Berlin, 1957.
6. Frank, Leonhard: Die Räuberbande. Insel — Verlag Leipzig, MCM XXI.
7. Frank, Leonhard: Die Ursache. Gesammelte Werke, Bd. 3. Aufbau — Verlag Berlin, 1957.
8. Heider, Rolf: Ranger. Erzählerreihe, Heft 66. Deutscher Militärverlag Berlin, 1962.
9. Kottwitz, Eberhard: Armeepistole 8086. Erzählerreihe, Heft 56. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
10. Mahrholz, Werner: Deutsche Literatur der Gegenwart. Sieben — Stäbe — Verlag Berlin, 1931.
11. Mann, Thomas: Tonio Kröger. Ges. Werke, Bd 9. Aufbau — Verlag Berlin, 1957.
12. Mann, Thomas: Tristan. Reclam, Leipzig. Ohne Datum.
13. May, Karl: Old Surehand. I—II. Verlag der Karl May — Stiftung Radebeul — Dresden. Ohne Datum.
14. Müller, Hans: 704 auf Ostkurs. Erzählerreihe, Heft 52. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
15. Oliva—Hagen, Hans: Im Sonderauftrag. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung Berlin, 1960.
16. Pröger, Hans—Joachim: Schatten über den Gleisen. Erzählerreihe, Heft 40. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung Berlin, 1960.
17. Radtke, Günter: Gespensterjagd. Erzählerreihe, Heft 61. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
18. Remarque, Erich Maria: Der Weg zurück. Propyläen — Verlag Berlin, 1931.
19. Renn, Ludwig: Krieg. Frankfurter Societäts — Druckerei GMBH Abt. Buchverlag. Frankfurt a. M. 1929.
20. Rilke, Rainer Maria: Geschichten vom lieben Gott. Sämtliche Werke, Bd. IV. Insel — Verlag, MCMLXI.

21. Sakowski, Helmut: Die Entscheidung der Lene Mattke. Im Band: Zwei Frauen. Aufbau — Verlag Berlin, 1959.
22. Seghers, Anna: Der Kopflohn. Ges. Werke in Einzelausgaben. Aufbau — Verlag Berlin, 1957.
23. Thürk, Harry: Aufstand am gelben Meer. ER. Heft 41. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung. Berlin, 1960.
24. Turek, Ludwig: Klar zur Wende. Dietz Verlag Berlin, 1949.
25. Uhse, Bodo: Die erste Schlacht. ER. Heft 39. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung Berlin, 1960.
26. Uhse, Bodo: Die erste Schlacht. ER. Heft 64. Deutscher Militärverlag Berlin, 1962.
27. Vogt, Karl: Havarie am Gletscher Sfinx. ER. Heft 52. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
28. Weber, Karl—Heinz: Verbrechen um UR 3. ER. Heft 62. Deutscher Militärverlag Berlin, 1962.
29. Weber, K. H.: Täter oder Opfer? ER. Heft 46. Verlag des Ministeriums für Nationale Verteidigung Berlin, 1960.
30. Weiskopf, F. C.: Die Versuchung. Dietz — Verlag Berlin, 1947.
31. Weiss, Rudolf: Piraten an Steuerbord. ER. Heft 59. Deutscher Militärverlag Berlin, 1961.
32. Werfel, Franz: Barbara oder die Frömmigkeit. Paul Zsolnay Verlag Berlin—Wien—Leipzig, 1929.
33. Zweig, Arnold: Die Novellen um Claudia. Gustav Kiepenhauer Verlag Berlin, 1931.
34. Zweig, Stefan: Angst. Reclam Leipzig, 1957.

*LÁSZLÓ VALACZKAI*



## BERTOLT BRECHTS WERKE AUF UNGARISCHEN BÜHNEN BIS 1945.

Bis zum Ende des zweiten Weltkrieges wurde nur ein einziges Brecht-Stück von Berufsschauspielern auf ungarischen Bühnen offiziell aufgeführt: im Jahre 1930, die *Dreigroschenoper* in der Übertragung von Jenő Heltai. Die Aufgabe der vorliegenden Studie soll sein, das Scheitern dieses ersten Versuches und dessen Ursachen darzulegen und zu analysieren, zugleich wollen wir über die Tatsache der einstigen Aufführungen hinausgehend, eine Antwort auf die Frage erhalten, warum die offizielle Haltung gegenüber der Kunst Bertolt Brechts – trotz des sich dafür besonders in fortschrittlichen Intellektuellenkreisen zeigenden regen Interesses – konsequent abweisend war, ja warum sie es sein mußte. Im letzten Teil unserer Arbeit gedenken wir auch der positiven Züge der ungarischen Brecht-Rezeption. So hoffen wir – in dem angegebenen Rahmen – über Brechts Wirkungsgeschichte in Ungarn einen womöglich umfassenden Überblick geben zu können.

In der vorliegenden Arbeit wollen wir auf die Mitteilung des an anderer Stelle ausführlich dargestellten Beweismaterials<sup>1</sup> sowie der aus der Natur der Übersetzung folgenden speziellen Zusammenhänge bewußt verzichten und uns nur mit denjenigen Problemen beschäftigen, die vielleicht auch zur Brecht-Philologie einen bescheidenen Beitrag liefern können.

### *I. Das Budapester Theaterleben vor 1930 und die Vorgeschichte der Erstaufführung der Dreigroschenoper.*

#### 1.

Nach 1919 hat das ungarische Theaterleben durch die eigentümlichen inneren Gesetze des Theaterwesens die in der damaligen ungarischen Gesellschaft ausgebildeten ökonomisch-politischen Verhältnisse indirekt widerspiegelt. Der Zustand der ungarischen Theater in den zwanziger Jahren läßt sich mit den Maßstäben, die Brecht gesetzt hat, folgenderweise charakterisieren:

a) Das ungarische Theater der Zeit ist eine typische Erscheinung des „kapitalistischen Theaterbetriebs“. Mit Ausnahme des staatlich subventionierten Nationaltheaters und des Opernhauses gehörten beinahe alle Budapester Theater in den Interessenkreis zwei großer Theaterunternehmen: die Unio AG und der Amerikaner Ben Blumenthal

<sup>1</sup> Die ausführlichen Tabellen und das textkritische Beweismaterial sind in meiner in Maschinenschrift befindlichen Dissertation: Bertolt Brecht művei magyar színpadon 1945-ig zu finden.

hielten das ungarische Theaterleben sozusagen in der Hand. Wir wollen nur eine Konsequenz dieser Tatsache hervorheben: das Ziel des Theaters soll vor allem das Geschäftmäßige sein, genauer ausgedrückt, daß das investierte Kapital so schnell und mit so großem Profit wie nur möglich umschlägt. „Der größte Teil der Budapester Theater macht seit Jahrzehnten nichts anderes, als daß er sein Publikum sucht, ihm ohne ernste literarisch-künstlerische Absichten nachläuft.“<sup>2</sup>

b) In der Zusammensetzung des Publikums ist eine bedeutende Veränderung eingetreten, sein geistiges Niveau ist beträchtlich gesunken. „Die Tatsache, daß die Stücke von Bernard Shaw, Pirandello, Tschechow, Haputmann, Strindberg und Kaiser Mißerfolge erleiden, dagegen andere, womöglich mit Gassenhauern und schlechten Witzen bespickten Stücke Erfolge erzielen, ist bis zu einem gewissen Grade der Veränderung der Theaterbesucher zuzuschreiben . . . Das alte Publikum war doch durch Theaterbesuchen einigermaßen erzogen worden, seine Ansprüche waren zwar nicht sehr hoch, aber sie standen noch immer himmelweit über dem Stand, den die Neureichen vertreten.“<sup>3</sup> Die eingetretene Veränderung ist auf wirtschaftliche Gründe zurückzuführen. So sieht es der berühmte Schauspieler der Zeit, M. Rátkai: „Der größte Teil des Publikums ist ohne künstlerischen Geschmack, der andere Teil, der ihn hat — der Mittelstand —, ist leider mittellos.“<sup>4</sup>

c) Die erwähnten zwei Züge bestimmen den Charakter des Theaters: es ist „kulturaristisches Theater“, „Genußmittel als Ware“. Auch auf dem Programm der Schauspielbühnen nehmen die Wiener Operetten in ihrer Nachblüte sowie allerlei leichtere Bühnenstücke einen bedeutenden Raum ein.

d) Ein für das ungarische Theaterleben charakteristischer Mangel war, daß in Ungarn damals eine künstlerisch-politische Avantgarde praktisch nicht vorhanden war, bzw. sich nur verhältnismäßig spät meldete und nur eine beschränkte Wirkung auszuüben vermochte. Die Versuche der fortschrittlichen Schauspieler mußten an dem Widerstand der Polizei und anderer Behörden scheitern. Darüber hinaus hatte man in dieser Hinsicht auch mit Schwierigkeiten finanzieller Natur zu rechnen. Als der Kommunist Ferenc Hont, der führende Regisseur der späteren fortschrittlichen Bewegung „Független Színpad“ (Unabhängige Bühne) von Paris aus in der Schauspielerezeitung<sup>5</sup> ein ständiges Versuchsstudio forderte, wies É. Baló darauf antwortend auf einige wesentliche, der ausländischen Praxis abweichende Züge des ungarischen Theaterlebens hin: „Die vorhandenen wenigen Theater sind für Rumpfungarn zu viel geworden.“ Für künstlerische Avantgarde riskiere man kein Kapital, und „als Basis hat man hier einen winzigen Intellektuellenkreis, der ein solches Theater nur dann erhalten könnte, wenn dieses ihn auf das billigste bedient; diese Schicht ist ja sehr arm.“<sup>6</sup> Die Folge dieses Mangels war, daß noch immer der von der Jahrhundertwende ererbte, zum Konservatismus erstarrte Naturalismus auf den ungarischen Bühnen herrschte.

<sup>2</sup> Bánóczy, László: A színház és színpad válsága [Die Krise des Theaters und der Bühne]. Szocializmus, Bp. Nr. 5. S. 227.

<sup>3</sup> Gergely, Győző: A színház, a kritika és a közönség [Das Theater, die Kritik und das Publikum]. Szocializmus, Bp., 1925. Nr. 3. 108—111. S.

<sup>4</sup> Rátkai, Márton: Színházi válság [Theaterkrise] II. Színészújság, Bp. 1929. Nr. 2. S. 4.

<sup>5</sup> Hont, Ferenc: Állandó magyar kísérleti színház [Ein ständiges ungarisches Versuchsstudio]. Színészújság, Bp. 1927. Nr. 10. 5—6. S.

<sup>6</sup> Baló, Elemér: Válasz Hont Ferencnek [Antwort auf den Brief von Ferenc Hont] Színészújság, Bp. 1927. Nr. 11. 10—11. S.

Brechts erster durchschlagender Erfolg war seine *Dreigroschenoper*, nach deren Berliner Premiere im Jahre 1928 auch die ersten Brecht-Aufführungen im Ausland erfolgten. In Ungarn war Brechts Name zu dieser Zeit nicht unbekannt: schon die Erstaufführung des Stückes *Trommeln in der Nacht* fand Widerhall in Ungarn, eine Tatsache, die die rege Aufmerksamkeit ungarischer intellektueller Kreise beweist, mit welcher sie die literarischen Ereignisse der Weimarer Republik verfolgten. Dieses Interesse offenbarte sich in dem Echo der Berliner Premiere, aus dem man auch den Wunsch heraushören konnte, die *Dreigroschenoper* sollte so schnell wie möglich in Budapest aufgeführt werden. In seinem für „Pesti Napló“ gegebenen Interview spricht Kurt Weill von einer nahen Budapester Premiere, an der er und Brecht gern teilnehmen würden. Er fügt hinzu, indem die Budapester Aufführung noch vor der Wiener stattfände, würde sie ihre erste Premiere im Ausland sein. Dieses Interview wurde in „Pesti Napló“ am 21. Oktober 1929 veröffentlicht, und tatsächlich wußte dieselbe Zeitung schon am 7. Oktober zu berichten, daß das Magyar Színház (Ungarische Theater) die *Dreigroschenoper* noch während der Saison aufführt.

Als die 1962 erschienene ungarische Theatergeschichte<sup>7</sup> die künstlerische Tätigkeit der ungarischen Theater zwischen den zwei Weltkriegen bewertet, stellt sie das Ungarische Theater unter den Prosatheatern an die dritte Stelle, und stellt fest: „kleinbürgerlicher Geschmack hat sich in ihm geltend gemacht“.<sup>8</sup> Am Anfang der zwanziger Jahre war es ein Mitglied der Unio AG und spielte vorwiegend Operetten. 1925 schied es aus der bankrotten Aktiengesellschaft aus und versuchte seine finanzielle Lage in Ordnung zu bringen. Dies geschah jahrelang ohne jegliche Konzeption, bis das Theater 1928 ein „Programm von klassischem Wert“ zu verwirklichen versuchte, das bei einigen Zeitungen sogar das Beiwort „revolutionär“ erhielt. In dieses Programm wurde auch die *Dreigroschenoper* aufgenommen, sie sollte unter der Leitung von Karlheinz Martin, der zugleich der Regisseur der Wiener Premiere war, aufgeführt werden. Der Plan ist jedoch in einem ganz frühen Stadium gescheitert, da das Innenministerium schon die erste Produktion dieses wertvollen Spielplans, *Dantons Tod* von Büchner, verboten hat. Das bedeutete nicht nur Bankrott, sondern das Ende des „revolutionären Programms“: die nächste Aufführung war eine „amerikanische Kinokitschparade“.

Die Erfolgsserie der *Dreigroschenoper* in Österreich und in Deutschland hielt den Wunsch, das Stück in Ungarn aufzuführen, wach; von dem bankrotten Ungarischen Theater übernahm es das Lustspieltheater, das führende Privattheater der ungarischen Hauptstadt. Nach der Charakterisierung der oben angeführten ungarischen Theatergeschichte soll der durch geschicktes Lavieren als fortschrittlich geltende großbürgerliche Konservatismus für das Theater kennzeichnend gewesen sein. Man habe sich selbst vor dem Anschein einer revolutionären Gesinnung gehütet und sorgfältig aufgepaßt, den Geschmack des Stammpublikums aus der Innenstadt nicht zu kränken. Gleichzeitig habe man immer etwas Aufregendes, etwas mäßig Beunruhigendes und Neuartiges aufblitzen lassen, was das Interesse des durch seinen Wohlstand enervierten Bürgers erwecken konnte.<sup>9</sup> In ein nach solchen Prinzipien entworfenes Programm war die *Dreigroschenoper* nicht ohne weiteres aufzunehmen: sie mußte notwendigerweise bearbeitet werden. Wir besitzen keine Angaben darüber, ob das Ungarische Theater jemand mit der Übersetzung der *Dreigroschenoper* beauftragt hatte, daher wird das

<sup>7</sup> Magyar Színháztörténet. Geschr. v. Arbeitskollektiv des Theaterwissenschaftlichen Instituts, Budapest; Red. u. Einl. v. F. Hont. Gondolat, Bp. 1962.

<sup>8</sup> a. a. O. S. 234.

<sup>9</sup> a. a. O. S. 230.

Lustspieltheater auch in dieser Hinsicht nach seinem Belieben verfahren haben: es hat Jenő Heltai mit dieser Aufgabe betraut. Heltai war zu dieser Zeit (1929–30) nicht nur der Hausdichter des Lustspieltheaters — „ein angenehmer, salonfähiger Schriftsteller, der mit seiner Routine dem Theater immer einen sicheren Erfolg bedeutete“,<sup>10</sup> — sondern auch das Mitglied der Direktion, der sich zur Zeit der allgemeinen Krise der Theater, der Möglichkeiten, der Grenzen und der allgemeinen Spielregeln der ungarischen Bühnen bewußt war. Ein Mitarbeiter des Pesti Napló hat den Übersetzer einige Tage vor der Premiere aufgesucht, da er Antwort auf die Frage erhalten wollte, ob das Gerücht, die ungarische Übersetzung enthalte nicht die Neuerungen, denen das Stück seinen Erfolg in Deutschland verdankt hatte, wahr sei, oder nicht. Heltai behauptet, die Oper sei die Geschichte eines Schnapphahns, der dem Galgen auf wunderliche Weise entronnen sei. Er kommt auf die deutsche Bearbeitung zu sprechen, die er von der Anklage der kommunistischen Propaganda entlastet, indem er sagt, daß hier der arme Mensch nur ganz einfach dem Wohlhabenden gegenübergestellt werde. Aber er fügt hinzu: die deutsche Bühne sei unter allen Bühnen der Welt die freieste; gewisse Grenzen, mit denen man hier zu rechnen habe, seien dort unbekannt. Als er das Stück bearbeitete, sei es ihm klar geworden, daß bei uns an vieles nicht einmal zu denken sei, woran man in Deutschland keinen Anstoß nehme. Er habe sich also beflissen, lieber dem englischen Originaltext als einigen Extravaganzen der deutschen Bearbeitung treu zu bleiben.<sup>11</sup>

Unmittelbar vor der Premiere, am 1. September 1930, fand die größte Arbeiterdemonstration der Nachkriegszeit statt, die energische Gegenmaßnahmen auslöste. Mit Rücksicht auf die gespannte Situation sollte Heltai, der im Sinne eines Übereinkommens mit der Theaterdirektion „das Dur der Brechtschen Variante ins Moll zu verwandeln“ hatte, die hervorstechenden Stellen des Textes weiter abschleifen. Diese erste Fassung hätte noch etwas von dem ursprünglichen Ton beibehalten, so z. B. einen „Brot und Arbeit-Chor“, der später dank „dem weisen und aulischen Konservatismus des Theaters“ verschwinden mußte.<sup>11b</sup> Es scheint fraglich, ob solch ein Chor je vorhanden war, doch mag der Bearbeiter immerhin ähnliche Änderungen vorgenommen haben. Es ist also nicht erstaunlich, daß Brecht und Weill, trotz ihres erneuerten Wunsches, der Budapester Aufführung beizuwohnen, darauf schließlich endgültig verzichteten.

## II. Heltais Dreigroschenoper-Bearbeitung

Auf dem Plakat des Lustspieltheaters wurde die Aufführung auf folgende Weise bekanntgegeben: „*A Koldus operája. (The Beggar's Opera — Dreigroschenoper)*. Aus dem englischen Originaltext von John Gay und der deutschen Variante von Bert Brecht übertragen und bearbeitet von Jenő Heltai“. Aus diesen Zeilen, wie aus Heltais angeführtem Interview geht hervor, daß es sich hier nicht um eine schlichte Übersetzung des Brechtschen Werkes handelt. Wir wollen daher vor allem feststellen, aus welchen Elementen sich der ungarische Text von Heltais Bearbeitung zusammensetzt, um dann durch das Vorhandensein oder durch das Fehlen der verschiedenen Textteile, d. h. durch die Verteilung und Interferenz der in dem Text der Bearbeitung von Heltai befindlichen drei Ebenen (die von Brecht, von Gay und von Heltai), auf die

<sup>10</sup> a. a. O. S. 231.

<sup>11</sup> Heltai Jenő beszél a „Koldus operájá“-ról [J. Heltai spricht über die Dreigroschenoper]. Pesti Napló, Bp. 30. 8. 1930. S. 10.

<sup>11b</sup> Mondja, kedves A Reggel... [Sagen Sie, lieber „Der Morgen“...]. A Reggel, Bp. 9. 9. 1930.

Tendenz und die Konzeption der Bearbeitung schließen zu können. Wir betrachten die Frage, in welchem Verhältnis die beiden Werke — die als Original bezeichnete *The Beggar's Opera* und die als Variante figurierende *Dreigroschenoper* — zueinander stehen, als Vorbedingung jeder weiteren Analyse.

### A) *Die Dreigroschenoper und The Beggar's Opera*

Die von Heltai indirekt aufgeworfene Frage, ob die *Dreigroschenoper* nur für eine Bearbeitung oder für ein selbständiges Werk Berchts gehalten werden sollte, beschäftigt seit langem die Literaturkritik und weist auf eines der Grundprobleme der Brecht-Philologie hin. In der ersten ausführlichen Brecht-Analyse von Schumacher heißt es: „Brecht hielt sich zu seinem eigenen Nachteil zu sehr an den Text des John Gay. Er bearbeitete nur, statt umzuarbeiten. Er übersetzte sozusagen, statt die Polemik des John Gay in die eigenen Verhältnisse zu übertragen, sie zu konkretisieren.“<sup>12</sup> Dagegen kommt W. Hecht in seiner Studie zu einem entgegengesetzten Ergebnis: „Die Übernahme eines bereits gestalteten Stoffes ist kein Ersatz für mangelnde Erfindungsgabe oder fehlende Schöpferkraft, sondern sie ist eine Auseinandersetzung mit der Vergangenheit; gerade in diesem Porzeß mußte sich die Schöpferkraft beweisen. Brecht hat sich bei der »Dreigroschenoper« zu seinem Vorteil wenig an die Vorlage gehalten.“<sup>13</sup> Und zum Schluß führen wir einige Zeilen aus Hans Meyers Brecht-Buch an: „Nicht daß Bercht zuviel an Tradition übernommen hatte, war gegen die *Dreigroschenoper* einzuwenden, ... sondern daß die Ummontierung der Bettleroper zur *Dreigroschenoper*, der englischen Vorgänge des frühen 18. Jahrhunderts in die Welt des Spätkapitalismus, trotz allem Glanz von Schauspiel und Musik nicht gelungen war, ... er hat sich immer noch, zum Nachteil, allzu stark an die Vorlage gehalten.“<sup>14</sup> Wir möchten dazu die Bemerkung hinzufügen, daß sich Mayer nur scheinbar auf den von Schumacher vertretenen Standpunkt stellt; ihm geht es um das dialektische Verhältnis des Dichters und der Tradition überhaupt, er untersucht also, ob der Dichter in der Verarbeitung der literarischen Tradition als Rohstoff das Stadium der Hegelschen Aufhebung erreicht hat oder nicht.

Die Unstimmigkeit liegt jedenfalls auf der Hand. Ohne die Debatte entscheiden zu wollen, möchten wir in dem Sinne Stellung nehmen, daß es sich hier — in bezug auf unsere Problematik — sowohl inhaltlich als auch formal um zwei wohl unterscheidbare Schichten des *Dreigroschenoper*-Themas handelt, die kraft ihrer einander meist widersprechenden Wirkung unbedingt als gleichwertige und selbständige anzunehmen sind. Diese Behauptung möchten wir zusammenfassend durch die folgende Überlegung begründen.:

#### 1. Inhaltlich:

a) „In der *Beggar's Opera* sind hauptsächlich zwei Tendenzen zu erkennen: erstens eine Satire auf politische Persönlichkeiten, die zu einer umfassenden Gesellschaftsatire erweitert ist, und zweitens eine Parodie der als unnatürlich empfundenen Ita-

<sup>12</sup> Schumacher, Ernst: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts 1918—1933. Rütten & Loening Verlag, Berlin, 1955 S. 223.

<sup>13</sup> Hecht, Werner: Bearbeitung oder Umgestaltung. — Über die „Dreigroschenoper“ und ihr Urbild. — In: Theater der Zeit. 1958. Beilage zum Heft 5. Nr. 7. S. 26.

<sup>14</sup> Mayer, Hans: Bertolt Brecht und die Tradition. Verlag Günther Neske, Pfullingen. 1961. S. 45. 48.

<sup>15</sup> Höhne, Horst: Vorwort zu John Gay: *The Beggar's Opera and Other Works*. VEB Max Niemayer Verlag, Halle/Saale, 1959. S. 29.

lienischen Oper. Anklänge an den bürgerlichen Sentimentalismus treten als positiver Zug hinzu.<sup>15</sup> Brecht faßt dagegen die Wesenszüge seines Werkes in seinen Anmerkungen zur *Dreigroschenoper* wie folgt zusammen: „Die *Dreigroschenoper* befaßt sich mit den bürgerlichen Vorstellungen nicht nur als Inhalt, indem sie diese darstellt, sondern auch durch die Art, wie sie sie darstellt. Sie ist eine Art Referat über das, was der Zuschauer im Theater vom Leben zu sehen wünscht. Da er also seine Wünsche nicht nur ausgeführt, sondern auch kritisiert sieht (er sieht sich nicht als Subjekt, sondern als Objekt), ist er prinzipiell imstande, dem Theater eine neue Funktion zu erteilen.“<sup>16</sup> Wenn wir also die Tendenzen beider Werke miteinander vergleichen, können wir die Unterschiede in der geistreichen Formulierung von Hecht folgendermaßen hervorheben: „Gay hatte eine verkleidete Kritik an offenen Mißständen vorgetragen; Brecht übte offene Kritik an verkleideten Mißständen; Gay erklärte die Mißstände aus den Lastern, Brecht umgekehrt die Laster aus den Verhältnissen“.<sup>17</sup>

b) „Gay gab seiner Kritik an der Gesellschaft eine ganz allgemeine Form, die die verschiedensten Deutungen zuläßt.“<sup>18</sup> Aber die Karikatur des whig Prime-Ministers Walpole in Peachum bestimmt im Grunde genommen deren Ausgangspunkt: „Gay setzte seine Kritik . . . von rechts an“,<sup>19</sup> d. h. von Seiten der Torys; es steht ja auch geschichtlich fest, „die Torys enthüllten in der Kritik ihrer wirtschaftlichen und politischen Konkurrenten viele typische kapitalistische Praktiken der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft“.<sup>18</sup> Dagegen ist Brechts umfassende anarchistische Kritik einer eindeutig plebejischen Weltanschauung entsprungen und indem sie vorwiegend auf ökonomischen Faktoren fuß, weist sie in die Richtung der marxistischen Kritik der kapitalistischen Gesellschaft.

c) Während *The Beggar's Opera* trotz ihres grundlegenden parodistisch-satirischen Charakters positive Züge enthält, indem sie als ganzes nicht nur verneint, sondern gleichzeitig auch etwas setzt (sie verleiht u. a. dem bürgerlichen Sentimentalismus Ausdruck), besteht Brechts Werk konsequent aus negativen Elementen; der Sentimentalismus sowie alle bürgerliche Vorstellungen im allgemeinen kommen dort durchwegs verfremdet vor.

## 2. Formal:

a) Was den dramaturgischen Aufbau anbetrifft, „verarbeitete (Brecht) den Stoff in eine viel geschlossenerere, auch zeitlich zusammengeraffte Handlung.“<sup>19</sup>

b) Die Untersuchung der in den zwei Werken angewandten Sprachebenen bzw. ihrer funktionalen Rolle führt zu dem Ergebnis, daß „die sprachlichen Mittel Brechts nur normal denen Gays gleichen.“<sup>20</sup>

c) Gays Werk als „ballad-opera“ stützt sich auf die Traditionen des alten englischen Volkstheaters („apron theatre“), während die *Dreigroschenoper* „die erfolgreichste Demonstration des epischen Theaters“<sup>21</sup> darstellt, d. h. eines Theaters, das — obwohl es geschichtlich mit jenem zweifellos in Zusammenhang steht — doch die typischen Merkmale der gesellschaftlichen, künstlerischen Bewegungen des XX. Jahrhunderts an sich trägt. War Gays Stück in bezug auf die Bühnendarstellung an sich

<sup>16</sup> Brecht, Bertolt: Stücke, Band 3. Aufbau Verlag Berlin, 1958. 141—142. S.

<sup>17</sup> Hecht, Werner: a. a. O. S. 22.

<sup>18</sup> a. a. O. S. 18.

<sup>19</sup> a. a. O. S. 23.

<sup>20</sup> a. a. O. S. 25.

<sup>21</sup> Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Baden—Frankfurt, 1957. S. 240.

naiv, so strebt Brecht bewußt eine Naivität an, die er nach der Aufzeichnung von Wekwerth<sup>22</sup> als eine der wichtigsten ästhetischen Kategorien seines epischen Theaters auffaßt.

### B) Die kritische Analyse der Bearbeitung von Heltai

Indem wir die *Dreigroschenoper* und *The Beggar's Opera* als mögliche Ausgangspunkte der Übertragung einander gleichsetzten, haben wir potentiell drei Ebenen in dem Text der Bearbeitung zu unterscheiden: erstens die Brecht-Textteile, zweitens die Elemente des Gayschen Stücks und drittens Textteile, die weder auf die erste, noch auf die zweite Ebene zurückzuführen sind und die entweder von dem Bearbeiter oder von einem anderen Autor stammen. Unsere Analyse erforderte die genaue philologische Untersuchung des Textes der Heltaischen Bearbeitung. Als das Ergebnis dieser Untersuchung haben wir eine ausführliche Tabelle aufgestellt, in der verzeichnet ist, aus welchen Stellen von Gay und Brecht sich der ungarische Text zusammensetzt und welche von Heltai selbst stammen. Auf ihre Mitteilung müssen wir in diesem Rahmen verzichten, die charakteristischen Züge dieser Tabelle sollen jedoch im folgenden kurz, angeführt werden.

Tabelle Nr. 1.

Die prozentuale Verteilung der Textelemente von Brecht, Gay und Heltai in dem Text der ungarischen Bearbeitung.

	Brecht	Gay	Heltai		
1. Aufzug	85%	5%	10%		
2. Aufzug	65%	19%	16%		
3. Aufzug	85%	2%	13%		
Im ganzen Werk	80%	8%	12%	davon Umdichtung	4%
				Und zwar Umdichtung des	
				Brecht-Textes	3%
				Umdichtung des Gay-Textes	1%

Aus der Tabelle geht hervor, daß die fragliche dritte Ebene eindeutig und ausschließlich als das eigene Schaffen Heltais aufzufassen ist. Die weiteren Konsequenzen, die sich aus den quantitativen Angaben ergeben, sind: die ungarische Bearbeitung fußt in ihrem Text überwiegend auf der Brechtschen *Dreigroschenoper*. Gay ist in geringem Maße vertreten, die von Heltai stammenden Textteile sind ihrer Zahl nach, im Vergleich zu dem Ganzen des Textes bzw. zu der Quantität der aus der *Dreigroschenoper* übersetzten Elemente, ziemlich unbedeutend. Rein textlich könnte also die ungarische *Dreigroschenoper* Heltais als eine Variante der deutschen Fassung Brechts angesehen werden. Andererseits schreiben die durch die exakte Textkritik erhaltenen Angaben die weiterhin zu befolgende Methode vor: wir haben festzustellen,

1. was Heltai von Brecht nicht übersetzt hat, d. h. welche sprachlichen und inhaltlichen Unterscheide zwischen der *Dreigroschenoper* und Heltais Bearbeitung aufzuweisen sind;

2. wie und welche Teile des Gayschen Stückes in dem Text der Bearbeitung vorkommen;

<sup>22</sup> Wekwerth, Manfred: Auffinden einer ästhetischen Kategorie. In: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht Sinn und Form 1957. 260—268. S.

3. was für Heltais eigene Einschaltungen inhaltlich charakteristisch ist.

Die Schlußfolgerungen über den Charakter der Heltaischen Übertragung können erst aus der Beantwortung dieser Fragen gezogen werden.

### 1. Heltai und Brechts Dreigroschenoper

Da Heltais Bearbeitung — wie es oben dargestellt wurde, — vorwiegend Textelemente aus Brechts Stück enthält, ist es keinesfalls unwesentlich, nachzuweisen, in welchem Maße der Text von Brechts Stück zugrunde gelegt worden ist, d. h. was für ein Verhältnis zwischen übersetzten und nicht übersetzten Teilen besteht. Wir müssen uns wiederum nur auf eine Tabelle, die auf dem in der angegebenen Arbeit niedergelegten Beweismaterial beruht, beschränken.

Tabelle Nr. 2.

Die prozentuale Verteilung der übersetzten, nicht übersetzten und umgedichteten Textteile der *Dreigroschenoper* in dem Text der Heltai-Bearbeitung.

	Übersetzte Textteile	Nicht übersetzte Textteile	Davon Bühnenanwei- sung usw.	Umgedichtete Textteile
1. Aufzug	73%	20%	4%	7%
2. Aufzug	75%	24%	2%	1%
3. Aufzug	74%	23%	2%	3%
Im ganzen Werk	74%	22%	3%	4%

Die Abweichung der ungarischen Bearbeitung von der *Dreigroschenoper* wird ersichtlich, wenn wir die in den Text der Übertragung nicht aufgenommenen Teile, die ohnehin nicht zu vernachlässigen sind (22%), auf ihre inhaltliche Aussage hin näher untersuchen.

a) Schon die Gaysche Parodie war auf die Ähnlichkeit von „high life“ und „low life“ gegründet, die in der Moral, in dem Benehmen des „fine gentleman“ und des „gentleman of the road“ zum Vorschein kam; Brecht verschärft diese satirische Parallele, indem er sie in konkreter Form ausdrückt: „Die *Dreigroschenoper* gibt eine Darstellung der bürgerlichen Gesellschaft (und nicht nur lumpenproletarischer Elemente).“<sup>23</sup> Heltai spricht in dem angeführten Interview von der gesellschaftskritischen Tendenz der *Dreigroschenoper* nicht, er will ja in diesem Werk bloß eine schlichte Gegenüberstellung der Armen und der Wohlhabenden sehen. Diese Auffassung wird praktisch so verwirklicht, daß er die direkte Anspielungen auf das Bürgertum außer acht läßt, bzw. umdichtet.

In dem Text Brechts gebrauchen Peachum und seine Leute die Ausdrücke: Kapital, Lizenz, Filiale, die in der ungarischen Bearbeitung konsequent auslassen sind. Andere Teile werden tendenziös umgestaltet und ungefährlich gemacht: so werden u. a. die druch Mackies regelmäßige Bordellbesuche karikierten bürgerlichen Gewohnheiten — „... was jedoch diese intime Seite betrifft, so schätzt er seine regelmäßigen und mit pedantischer Pünktlichkeit eingehaltenen Besuche in einem bestimmten Turnbridger Kaffeehaus hauptsächlich, weil sie Gewohnheiten sind, die zu pflegen und mehren beinahe das Hauptziel seines eben bürgerlichen

<sup>23</sup> Brecht, Bertolt: Stücke, Bd. III. Aufbau Verlag, Berlin 1958. S. 159.



Lebens darstellt<sup>24</sup> — durch eine kavalierhafte Wendung gerettet. (Auf die Mit-  
teilung des ungarischen Beweismaterials mußten wir aus sprachlichen Gründen  
verzichten.)

Es ist bezeichnend, daß auch eine satirische Anspielung auf die Aristokratie —  
„Gleichzeitig wird er (=Mackie) hiermit in den erblichen Adelsstand er-  
hoben . . . und ihm das Schloß Marmarel . . . überreicht“ (S. 79. 20—21. z.)<sup>25</sup> —  
ebenfalls ausfallen mußte.

b) Obwohl in Brechts Lebenswerk dem Profanisieren der religiösen Tradition  
keine so wichtige Rolle zukommt wie unter seinen geistigen Vorfahren Voltaire oder  
Anatole France, mußte er infolge seiner alles Konventionelle verfremdenden, kriti-  
schen Haltung, die nach der Analyse von Gisela Debiel<sup>26</sup> in dem Bereiche der Sprache  
besonders stark hervortritt, immer wieder auf die kirchliche Überlieferung, sprachlich  
vor allem auf den Bibeltext stoßen. Bei Heltai findet man keine Spur respektloser  
Religionskritik, er unternimmt auch den Versuch nicht, der künstlerischen Anwendung  
und Neugestaltung der Lutherschen Volkssprache etwas Ähnliches, Ebenbürtiges zu  
schaffen.

Als ein Beispiel dafür, daß die Brechtsche Persiflage der Kirche von Heltai  
nicht beachtet wurde, soll erwähnt werden, daß die ganze Rolle des Pastors  
Kimball gestrichen worden ist. (S. 16. 26—30. Z., S. 23. 17. Z. — S. 24. 5. Z.,  
S. 24. 9—10. Z., S. 27. 7—19. Z.)

Heltai läßt u. a. die folgenden Sätze weg, wo in der verfremdeten Bibelsprache  
ein neuer Inhalt zum Ausdruck gebracht wird:

Meine Tochter soll für mich das sein, was das Brot für den Hungrigen, das  
steht sogar in der Bibel. (S. 12. 17—19. Z.) Du sollst deinen Fuß nicht an einen  
Stein stoßen. (S. 15. 29. Z.) Ich blicken ihn an und er weinte bitterlich. Den  
Trick habe ich aus der Bibel. (51. S. 30—31. Z.)

Dadurch, daß Heltai den Text der projizierten Titel und Tafeln nicht über-  
setzt, gehen die Anspielungen auf die äußerliche Ähnlichkeit von Mackies  
Schicksal mit der Passionsgeschichte verloren.

c) In der *Dreigroschenoper* wird auch der anarchistischen Revolte von Brechts  
erster Schaffensperiode Ausdruck verliehen; diese Tendenz des Werkes kommt in der  
Bearbeitung überhaupt nicht zur Geltung.

Ein wichtiges und Gay gegenüber wesentlich neues Moment der Brechtschen  
Handlung ist, daß Peachum, da er den mit der Staatsmacht verbündeten Kon-  
kurrenten Mackie in die Knie zwingen möchte, die „richtigen Elenden“ orga-  
nisiert und sie gegen die Staatsmacht aufmarschieren lassen will. Die dies-  
bezüglichen Teile des Textes von Brecht (S. 58. 7. Z. — S. 59. 21. Z., S. 67.  
11—13. Z., 18—22. Z.) werden weggelassen, obwohl so die Handlung ganz  
unbegründet ist.

Da wir die tendenziöse Umdichtung Heltais nicht demonstrieren können, wol-  
len wir das folgende, ebenso charakteristische Beispiel anführen. Jede Strophe  
der nach Villon gedichteten „Ballade, in der Macheath jedermann Abbitte  
leistet“ endet mit dem etwas variierten Kehrreim: „Ich bitte sie, mir zu ver-

<sup>24</sup> a. a. O. S. 148.

<sup>25</sup> Die Teile aus der *Dreigroschenoper* geben wir nach der folgenden Ausgabe an: Bert  
Brecht: *Die Dreigroschenoper*. Felix Bloch-Erben, Universaledition, Wien—Leipzig, (1928).

<sup>26</sup> Debiel, Gisela: *Das Prinzip der Verfremdung in der Sprachgestaltung Bertolt Brechts*.  
Untersuchungen zum Sprachstil seiner epischen Dramen. Rheinische Friedrich Willhelm Uni-  
versität, Bonn. 1960.

zeihen". In der letzten Strophe werden die „Polizeihunde“ apostrophiert, auch die Zueignung ist ihnen gewidmet:

Man schlage ihnen ihre Fressen  
Mit schweren Eisenhämmern sein  
Im übrigen will ich vergessen  
Und bitte sie, mir zu verzeihn. (S. 78. 2—24—Z.)

Heltai unterschlägt diese vier Zeilen, und beendet die Ballade mit dem sich entschuldigenden Refrain.

d) Wenn wir von der aufschlußreichen Studie Debiels ausgehen, können wir feststellen, daß in der Sprache der *Dreigroschenoper* zwei Tendenzen zu unterscheiden sind: Brecht ist einerseits bestrebt, durch seine Verfremdung festehende und erstarrte Wendungen aufzuheben — von diesem Sprachgebrauch und dessen Ignorierung von Heltai haben wir im Zusammenhang mit der Brechtschen Religionskritik gesprochen —, andererseits will er durch „zitierbare Sätze“ (Debiel) neue geflügelte Worte ins Leben rufen. Die zitierbaren Sätze der *Dreigroschenoper* bringen meistens einen anarchistisch-destruktiven Inhalt zum Ausdruck; sie wurzeln in einer kraftvollen Umgangssprache; inhaltlich entsprechen sie der von Brecht mit Vorliebe angewandten „unliterarischen Tradition“ und der als plebejisch bezeichneten Haltung des Dichters. Dieses Bestreben Brechts fand kein Verständnis bei Heltai, der infolge seines Aristokratismus jedes allzu starke Wort sorgfältig getilgt hat. Einige nicht übersetzte derb-anschauliche Wendungen:

„... und wenn sie soviel gekostet hat wie ein Segelschiff, dann wirft sie sich selber auf den Mist wie eine faule Gurke,“ (S. 32, 18—20. Z.)

Polly, schlag dem Faß nicht den Boden aus. (S. 36. 25—26. Z.)

Denn die Gemeinheit der Welt ist groß und man muß sich die Beine ablaufen, damit sie einem nicht gestohlen werden. (S. 38. 25—28. Z.)

Aussehen tut ihr wie gespiene Milch. (S. 62. 5. Z.)

Ein ausgelassener Argot-Ausdruck:

Am Strand ging ein Konstabler hops. (S. 16. 7—8. Z.)

Von Heltai für obszön gehaltene und nicht aufgenommene Anspielungen:

Man sagt unter feinen Leuten nicht Loch. (S. 21. 24. Z.)

Jenny: Ich habe heute Nacht einen Herrn weggehen lassen müssen. (S. 62. 28—29. Z.)

Heltai läßt das Gespräch der Prostituirten und den von Jenny vorgetragenen Salomo-Song weg. Die Beispiele könnten durch euphemistische Textveränderungen erweitert werden.

## 2. Gays Rolle in der Heltaischen Bearbeitung.

Zwar sind die von Gay übernommenen Textteile nicht zahlreich, die ihre Verteilung zeigende Tabelle kann indessen zu interessanten Ergebnissen führen.

Tabelle Nr. 3.

Das prozentuale Verhältnis der übersetzten Gay-Textteile zu den einzelnen Aufzügen bzw. zu dem Ganzen des Werkes *The Beggar's Opera* beträgt:

1. Aufzug	12%
2. Aufzug	20%
3. Aufzug	2%
Im ganzen Werk	10%

a) Es ist auffallend, daß die von Heltai verwandten Gay-Textelemente im Vergleich zu dem Umfang des ungarischen wie zu dem des Originalwerkes gering sind, diese Tatsache aber scheint mit der Aussage des wiederholt angeführten Heltai-Interviews: „ich habe mich beflissen, eher dem englischen Originalwerk, als einigen Extravaganzen der deutschen Bearbeitung treu zu bleiben“ in Widerspruch zu stehen. Auf Grund unserer textkritischen Untersuchung sollte dieser Satz neu formuliert werden: sooft in dem deutschen Text sich eine gewisse Extravaganz zeigte (wir haben in dem ersten Teil vier Typen der „Extravaganzen“ unterschieden), bemühte sich der Übersetzer dem englischen Original treu zu bleiben, d. h. die funktionelle Rolle der Gayschen Textteile besteht darin, den gegebenen Kontext von Brecht in einem gewissen Sinne zu verfremden, bzw. die sich darin zeigende Verfremdung aufzuheben. Die objektive Grundlage dieses Verfahrens ist die Parallele der beiden Werke (des englischen und des deutschen); deshalb findet man Gay-Textteile in dem 1. und dem 2. Aufzug der Bearbeitung, während sie in dem 3. Akt, wo die Handlung der *Dreigroschenoper* von der Gayschen bedeutend abweicht, kaum mehr vorkommen. Der zweite Aufzug – zumindest die fünfte Szene – spielt sich nach der Konzeption Gays ab, obwohl auch hier die Zahl der auf Gay zurückführbaren Textteile relativ gering ist: der Text Brechts stellt trotz seines quantitativen Übergewichts nur Zitate dar, u. zw. vor allem nur deshalb, weil der Ort der Handlung „A Taverne near Newgate“ und nicht „Hurenhaus in Turnbridge“ ist. In diesem Aufzug ist beinahe jede Szene der Gayschen Handlung durch einige Sätze vertreten, die die Anstoß erregenden Ausdrücke Brechts zu ersetzen berufen sind. (So – wie wir es im ersten Teil erwähnt haben – das Gespräch der Prostituierten, die Motivation von Mackies Auftritt in dem Wirthaus.)

Heltai wählt anstatt der Brechtschen Bibelparodie eine Formulierung Gays, die ihre Aktualität verloren hat:

Meine Tochter soll für mich das sein, was das Brot für die Hungrigen, das steht sogar in der Bibel (S. 12. 17–19. Z.) My daughter tc. me should like a court lady to a minister of state, a key to the whole gang. (S. 102. 2–3. Z.)<sup>27</sup>

Er umgeht eine „Extravaganz“ Brechts mit Hilfe des folgenden Gay-Zitats:

Bei Brecht steht: Jimmy II, ein unverschämter Kunde, einträglich, aber unververschämmt. Räumt Damen der besten Gesellschaft das Bettuch unter dem Hintern weg. Gib ihm Vorschuss. (S. 42. 25–28. Z.)

Diese Zeilen werden durch das folgende Gay-Zitat ersetzt:

Slippary Sam: he goes of the next Sessions, for the villain hath the imprudence to have views of following his trade as a Taylor, which he calls an honest employment. (S. 98. 22–25.)

Die Vermischung der beiden Konzeptionen führte zu keiner befriedigenden Lösung, die so entstandenen Einschaltungen wollen sich in den Kontext nicht einfügen.

b) Die dem Gayschen Text entnommenen Sätze erscheinen nicht nur in dem Stoff des Textes von Brecht als fremde Elemente, sondern sie – aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgehoben und in einen anderen Zusammenhang gesetzt – können nicht einmal die eigentliche Aussage Gays wiedergeben. Die von Gay übernommenen Teile bilden zwar keine so geschlossene Einheit, wie die von Brecht übersetzten, aber das tendenziöse Auswählen der angewandten Textelemente beweist, daß diejenigen Vorbehalte, mit denen Heltai der *Dreigroschenoper* entgegentrat, auch in bezug auf *The*

<sup>27</sup> Die Textteile aus *The Beggar's Opera* führen wir nach der folgenden Ausgabe an: Gay, John: *The Beggar's Opera and Other Works* Bearb. v. Horst Höhne, VEB Max Niemayer-Verlag, Halle/Saale, 1959. Englisch-Amerikanische Bibliothek, Band X.

*Beggar's Opera* in voller Gültigkeit waren: er hat wiederum keinen schärferen gesellschaftskritischen Ausdruck und überhaupt keine „Extravaganz“ von jeglicher Natur zugelassen.

Es ist bezeichnend, daß Heltai — obwohl er das Vor- und Nachspiel mit dem Bettler und dem Direktor von Gay übernimmt — den durch sie formulierten Kerngedanken des Stückes nicht übersetzt: Through the whole piece you may observe such a similitude of manners in high and low life, that it is difficult to determine whether (in the fashionable vices) the fine gentlemen imitate the gentlemen of the road, or the gentlemen of the road the fine gentlemen. (S. 161. 25—29. Z.)

Aus den folgenden Beispielen kann man u. a. ersehen, wie Heltai, indem er einen Kontext nur zum Teil übersetzt hat, den ursprünglichen satirischen Ausdruck in einen ungefährlichen komischen verwandelte. (Die *gesetzten* Sätze sind nicht übersetzt worden.)

If you must be married, could you introduce no-body into our family, but a highwaymam! *Why, thou foolish jade, thou wilt be as ill us'd, and as much neglected, as if thou hadst married a Lord.* (S. 106. 8—11. Z.)

Do you think *your mother and I should have liv'd comfortably so long together if ever we had been married?* (S. 105. 27—29. Z.)

Aus dem zum Teil übersetzten Monolog Macs (Gay II. 3.) läßt Heltai u. a. die folgenden Sätze fallen:

I love the sex. (S. 119. 18. Z.) The town perhaps hath been obliged to me, for recruiting it with free-hearted ladies as to any recruiting Officer in the army . . . (S. 120. 1—2. Z.)

### 3. Heltais Einschaltungen

Da wir auf das ungarische Beweismaterial verzichten müssen, wollen wir die wichtigsten inhaltlichen Merkmale von Heltais eigenem Anteil nur skizzenhaft zusammenfassen.

a) Eine schüchterne, auf die ungarischen Zustände angewandte gesellschaftliche Satire kann zwar hie und da nachgewiesen werden, aber sie wird um eines komischen Effektes willen immer wieder aufgehoben.

b) Dagegen ist das Märchenhafte, das rein Spielerische der Handlung stark herausgearbeitet worden. Der märchenhafte Charakter des Stückes sollte den Vorwurf der Inkonsequenz, der inneren Unstimmigkeiten entkräften.

c) In der — um mit Andrzej Wirth<sup>28</sup> zu sprechen — „philosophischen Ebene“ der Übertragung wird eine der Brechtschen Gedankenwelt diametral entgegengesetzte, undialektische, resignierte, in sich nur lose zusammenhängende Philosophie in der überkömmlichen Form der Paradoxons, Aphorismen der Jahrhundertwende zum Ausdruck gebracht.

d) Was die sprachlichen, dramaturgischen Mittel betrifft, werden abgegriffene Ausdrücke, alte Klischees mit Vorliebe angewandt; die Handlung wird manchmal durch einen ausführlichen Kommentar, eine unmittelbare moralische Nutzenanwendung aufgehoben.

<sup>28</sup> Wirth, Andrzej: Über die stereometrische Struktur der Brechtschen Stücke. In: Zweites Sonderheft Bertolt Brecht. Sinn und Form. 1957. 346—387. S.

### C) *Schlußfolgerungen*

Schließlich sind wir zu der Grundfrage zurückgekommen: Brecht oder Gay oder Heltai? Auf Grund unserer Analyse wollen wir die Antwort folgenderweise formulieren:

a) Trotz der hohen Zahl der in die ungarische Bearbeitung aufgenommen Textteile der *Dreigroschenoper* ist die Bearbeitung keine Übertragung des Stückes von Brecht, weil Heltai erstens das Brechtsche Werk um seine wichtigsten und bedeutendsten Inhaltsmomente brachte und weil er zweitens auch die Tatsache nicht berücksichtigte, daß Formmittel, wie die projizierten Tafeln, Titel, die Beleuchtung, die eigenartige Vortragsweise der Songs usw. als Mittel des epischen Theaters einem dem Inhalt entsprechenden Gedankegang entspringen und von ihm untrennbar sind, und die er durchwegs außer acht ließ.

b) Gay kommt schon deshalb nicht in Betracht, weil die von ihm entnommenen Textteile keinen inhaltlichen Zusammenhang bilden, andererseits ist auch die Gaysche Dramaturgie — u. zw. sowohl die satirische Nachahmung der italienischen opera seria als auch der commedia dell'arte—Charakter des Stückes — Heltai völlig fremd geblieben.

c) Heltais dichterische Tätigkeit besteht vor allen Dingen in Negativa, indem er aus dem Text alle ungewünschte inhaltliche, sprachliche und dramaturgische Ausdrucksmittel entfernt hat: seine eigenen Einschaltungen sind sowohl textlich, als auch dem Gewicht der in ihnen ausgedrückten Gedanken nach ziemlich unbedeutend. Wir möchten noch auf ein entscheidendes Moment hinweisen: an der Stelle ungefähr, wo bei Brecht Mackie sein letztes Monolog über kleine und große Räuber hält, und bei Gay die angeführte Parallele zwischen „low-“ und „high life“ von dem Bettler formuliert wird, ist bei Heltai folgendes zu lesen: Nicht Wahrheit brauchen wir! Illusion! Goldene Nüsse am Weihnachtsbaum, Rosigen Himmel auf Leinwand gemalt, Bunte Seifenblasen, Rabitzamrorm, Reflektorregenbogen . . .

Die ungarische Bearbeitung ist also nicht nur auf Grund unserer Analyse, sondern auch nach der Aussage von Heltais eigenem Text Illusionstheater mit bewußt kulinarischen Zielsetzungen, gegen das Brecht eben mit seiner *Dreigroschenoper* entschlossen kämpfen wollte. Demnach können wir diese Bearbeitung, die, wie gesagt, zu 80% ihres Textes auf die *Dreigroschenoper* zurückgeht, nur als eine bewußte Verfälschung des Brechtschen Werkes betrachten.

### III. *Die Aufführung, die Kritik und die Folgen*

In der Aufführung des Lustspieltheaters ist die dargelegte Tendenz der Bearbeitung zu ihrem vollen Recht gekommen.

Man sah der Erstaufführung mit größerer Erwartung entgegen als sonst; sie war eine der ersten Premieren der Saison und brachte Neuigkeiten verschiedener Art. Nach langem Hin und Her fand die öffentliche Generalprobe am 5. September 1930. statt; für das große Interesse des Publikums ist bezeichnend, daß an ihr außer den Journalisten auch Theaterfachleute und Künstler — u. a. auch der Komponist Béla Bartók — teilnahmen. Während der Generalprobe wurde ein Witz geprägt, der nach Újság „verhängnisvoll für das weitere Schicksal des Stückes“<sup>29</sup> werden sollte: in den Budapester Kinos lief damals eben der Film „Zwei Herzen im Dreivierteltakt“ mit großem Erfolg.

<sup>29</sup> Ha az ember . . . [Wenn man . . .]. Újság 14. 9. 1930.

Dieser Titel wurde nun parodistisch in „Drei Groschen im Zweiviertel- (oder Dreiviertel-) takt“ umgestaltet. Ein Journalist will diese scherzhaft kritische Meinung aus dem Munde eines anwesenden berühmten Komponisten gehört haben.

Die Premiere fand am nächsten Tage am 6. September statt. Die Regie führte Ernő Szabolcs, der ehemalige Direktor des Nyári Operettszínház (Sommer-Operettentheaters) und nach Pesti Napló<sup>30</sup> hat auch der Direktor Daniel Jób an der Regie teilgenommen. Die Operettentendenzen, die schon in Heltai's Bearbeitung gegeben waren, wurden weitgehend ausgenutzt. Der Regisseur ließ hundert Statisten auftreten, die in der Szene „Gang zum Galgen“ in Bettleranzug hin und herliefen, dabei ertönten die Glocken, eine war sogar im Zuschauerraum hinter dem Kronleuchter untergebracht. Polly war Franciska Gaál, eine Operetten-Naive, Macheath der sonst begabte Pál Jávör, der spätere Hollywood-Star; die anderen Rollen waren mit Schauspielern besetzt, die zwar routiniert waren, aber schlecht Komödie spielten und kaum singen konnten. Es war ein Mißerfolg, der sich aber — wie es in Budapest oft vorkommt — erst später herausstellte: Hétfői Napló ist das erste Tageblatt, das zwei Tage nach der Erstaufführung die Meinung vertritt, das Budapester Publikum ließe sich diese selbstzensurierte Bearbeitung nicht gefallen.<sup>31</sup> Liest man die anerkennenden Kritiken einiger Zeitungen, besonders der rechtsorientierten, so wird die Tendenz der Bearbeitung und der Aufführung noch schärfer ausgeprägt erscheinen. Diese stimmen darin überein, Heltai hätte recht getan, daß er dem marxistischen und erotischen Machwerk Brechts nicht gefolgt wäre, sondern sich an den englischen Originaltext hielt und den Text von den „preußischen Nippsachen“<sup>32</sup> befreit hätte. J. Papp von dem „Magyarság“ erinnert den Leser an die vergangenen blutigen Ereignisse, nach denen das Publikum um so befreiter über diese Proletarier-Parodie lachte. Das Lustspieltheater habe den Bluthund zu einem Schoßhund dressiert, das Stück sei ein traumhaftes Puppenspiel, ein Märchen für Erwachsene geworden.<sup>33</sup>

Dagegen gibt es eine Anzahl gründlicher Kritiken, die das Brechtsche Stück der ungarischen Bearbeitung weit überlegen finden, aber beinahe alle fügen die Bemerkung hinzu, daß an die Aufführung des Brechtschen Textes in Ungarn nicht zu denken war. Von diesen Kritiken heben wir die Zusammenfassung von Franz Rajna im Pester Lloyd hervor: „Das Stück bekommt man im Lustspieltheater nicht in seiner verruchten Echtheit, seiner kratzbürstigen Grobschlächtigkeit. Es ist bis zur Unkenntlichkeit zivilisiert worden... die freien Mädchen im Frauenhause sind bis zur Harmlosigkeit eines Mädchenpensionats parfümiert. Sozial und Glaubenspolitisches ist, ohne eine Spur hinterlassen zu haben, mit manch anderem Kehrriecht aus dem Stück hinausgefegt worden... Wir haben die *Dreigroschenoper* nur andeutungsweise bekommen. Aber auch in dieser gemilderten Erscheinung widersteht das Stück dem Lustspieltheater mit Leib und Seele.“<sup>34</sup>

Die linksorientierten Zeitungen sind im Grunde genommen derselben Meinung; die Népszava, das Tageblatt der SPU fügt noch hinzu, daß in diesem Stück trotz

<sup>30</sup> Koldusok és koldusnők a színház előtt [Bettler und Bettlerinnen vor dem Theater]. Pesti Napló, 24. 8. 1930.

<sup>31</sup> Premier után [Nach der Premiere]. Hétfői Napló 9. 9. 1930.

<sup>32</sup> Laczkó, Géza: A koldus operája. — Bemutató a Vígszínházban — [Die Oper des Bettlers. — Premiere im Lustspieltheater —]. Az Est, 7. 9. 1930. S. 11.

<sup>33</sup> Papp, Jenő: A koldus operája. — Érzelmes, és satirikus történet az angol haramiák őskorából. Átdolgozta: Heltai Jenő, bemutatta a Vígszínház. Rendezte Szabolcs Ernő — [Die Oper des Bettlers. — Sentimentales u. satirisches Singspiel aus der Zeit der englischen Räuber. Bearb. v. J. Heltai, Aufgef. i m Lustspieltheater, Regie: E. Szabolcs —]. Magyarországi, 7. 9. 1930.

<sup>34</sup> Rajna, Franz: Die Dreigroschenoper (A koldus operája). Pester Lloyd, 7. 9. 1930.

allem ein echtes und reales Erfassen der Wirklichkeit wahrzunehmen sei, indem das Stück beweise, daß zwischen Richtern und Verurteilten kein anderer Unterschied bestehe, als daß die einen Geld hätten, die anderen aber nicht.<sup>35</sup> In einem recht interessanten Artikel kommt der Kritiker des Boulevardblatts *Reggeli Újság* zu der Schlußfolgerung, das Theater habe sich durch seine Behutsamkeit eines leichten und großen Erfolges beraubt, eben das Bürgertum hätte ja dieses destruktive und aufrührerische Stück — wie der Hochadel zu Ludwigs XVI. Zeiten die Hochzeit des Figaro von Beaumarchais — mit dem größten Jubel empfangen.<sup>36</sup>

Über das weitere Schicksal des Stückes bleibt wenig zu berichten; es gab zwar ab und zu einen aus Intrigen entstandenen Skandal, aber das alles half recht wenig, das Interesse des Publikums an der *Dreigroschenoper* wach zu halten, die bald vom Programm verschwand.

Der erste Versuch, die Kunst Brechts in Ungarn einzuführen, ist also gescheitert, und bis 1945 wurde er von offizieller Seite nicht wiederholt: die Ablehnung war endgültig. Der Grund dafür ist — das wollten wir in dieser Arbeit demonstrieren — vor allem in den politisch-wirtschaftlichen Gebundenheiten und der daraus folgenden Rückständigkeit des ungarischen Theaterlebens zu suchen. Diese Behauptung können wir sehr anschaulich mit einem Artikel von J. Nádass unterstützen, der 1929, also ein Jahr vor der Budapester Premiere erschienen ist. Da heißt es: Der Verfasser habe die *Dreigroschenoper* in Wien gesehen und sofort verstanden, daß man ihre Aufführung in Budapest nicht zulassen werde. Dieses Stück bedeute nämlich eine Revolution auf der Bühne, auch dann, wenn es den hiesigen Schriftstellern gelänge, jegliche gesellschaftliche Tendenz aus dem Stück auszumerzen. Es wäre ihm lieber, die *Dreigroschenoper* in Budapest in keiner Form aufgeführt zu sehen; würde nämlich ein hiesiges Theater das Stück mit hiesigem Text und Regisseur, mit hiesigem Schauspielern aufzuführen, so würde es eine Operette à la Király Színház (Königliches Theater) werden. Die Zensur bewahre uns davor!<sup>37</sup> Andererseits muß man feststellen, daß Heltai, der den offiziellen Standpunkt in seiner Bearbeitung weitgehend geltend machte, für den Mißerfolg verantwortlich ist. Daß die *Dreigroschenoper* in seiner Brechtschen Form in Ungarn nicht von vornherein zum Scheitern verurteilt war, beweist die Tatsache, daß Faludy mit seinen unter Brechts Einfluß entstandenen Villon-Übertragungen den größten Erfolg erreicht hat. In seinen Band hat er auch die von Brecht geschriebene Ballade „Seeräuber Jenny“, den berühmten Song der *Dreigroschenoper* aufgenommen. Auch Attila József muß wohl die Songs der *Dreigroschenoper* gekannt haben, da auch er sie bei seinen Villon-Übersetzungen höchst wahrscheinlich in Betracht zog.

#### IV. Brecht und die ungarischen Laientheater. Ein Ausblick

Zu gleicher Zeit mit der offiziellen Ablehnung der Brechtschen Kunst beginnt ihre Rezeption in dem Rahmen der Tätigkeit einiger illegalen oder zum Teil illegalen Arbeiterschauspielgruppen, die sich von dem Einfluß des bürgerlichen Geschmacks und der Operettenideale befreit, und der Förderung fortschrittlicher politischer und künstlerischer Neuerungen gewidmet haben. Die sonst unterdrückte ungarische Avantgarde hat in diesen Gruppen ein ihr entsprechendes Medium gefunden und die Zusammenarbeit der Arbeiter und der fortschrittlichen Intelligenz führte zu ganz

<sup>35</sup> G. Gy.: „A koldus operája“ [Die Dreigroschenoper]. *Népszava*, 7. 9. 1930.

<sup>36</sup> B—y: A koldus operája és 194 őrizetbevétel [Die Dreigroschenoper und 194 Verhaftungen]. *Reggeli Újság*, 9. 9. 1930.

<sup>37</sup> Nádass, József: A „Dreigroschenoper“. *Korunk*. Cluj, 1929. 380—381. S.

bedeutenden Ergebnissen. Die Laienschauspielbewegung begann sich erst in den dreißiger Jahren in dieser angegebenen Richtung zu entwickeln, und mit dieser Entwicklung Hand in Hand entfaltete sich in Ungarn die Wirkung der Brechtschen Kunst, die ihrem Wesen nach beiden Schichten: sowohl den Aktivisten der Arbeiterbewegung als auch den Avantgardisten entsprechen mußte. In den für das Theaterwissenschaftliche Institut verfertigten handschriftlichen Erinnerungen behauptet Ferenc Szendrő, ein aktives Mitglied dieser Arbeiterschauspielgruppen, daß am Anfang der dreißiger Jahre die Schauspieler der bedeutendsten Arbeiterheime auch Brechts Werke vorgelesen hätten. József Szendrő gedenkt ebenfalls des Einflusses von Brecht auf die ungarischen Laienschauspieler, der nicht nur in der Aufführung einiger seiner Werke bestand, sondern sich auch auf die von ihm gestellten Fragen der Theaterpraxis erstreckte. Infolge des halbwegs illegalen Charakters dieser Aufführungen und Diskussionen besitzen wir keine zeitgenössischen Angaben oder Berichte über sie, deshalb ist der am 27. 6. 1959 in „Magyar Nemzet“ veröffentlichte Brief von I. Szegő besonders aufschlußreich. Hier heißt es, Szegő habe seit 1927 die Werke fortschrittlicher und kommunistischer Dichter der Weimarer Republik übersetzt; eine Brecht-Ballade wäre in seiner Übertragung ein erfolgreiches Programm des Vándor-Chors. Brechts Stück *die Mutter* — ebenfalls von ihm übersetzt — sei von den Arbeiterschauspielern des Arbeiterviertels Újpest 1932. aufgeführt worden, er habe für sie 1931—32 auch das Lehrstück „*Die Ausnahme und die Regel*“ übertragen.

Die wichtigste Theaterbewegung der Zeit war ohne Zweifel die der „Unabhängigen Bühne“ (Független Színpad), die das erwähnte Verschmelzen fortschrittlicher ideologischer und künstlerischer Tendenzen weitgehend verwirklicht hatte. Den Ausgangspunkt für diese Bewegung bildete die als „Junges Szeged“ genannte, hauptsächlich aus Studenten bestehende Gruppe, die für Theaterprobleme ein besonders großes Interesse verriet. Der Aufmerksamkeit des „Jungen Szeged“ konnte auch Brecht nicht entgehen; die erste und zugleich die wichtigste Nummer der von ihnen gegründeten literarischen Zeitschrift „A Színpad“ (Die Bühne) bringt die in den Anmerkungen zur Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* dargelegte Theorie des epischen Theaters; die Theorie wird zugleich mit drei Szenen aus der *Mahagonny*-Oper illustriert. F. Hont, der Redakteur der Zeitschrift berichtet folgenderweise über die Beziehungen der Gruppe zu Brecht: „1934 gelang es mir, in die Tschechoslowakei zu fahren, von wo ich illegale Publikationen und einige in Ungarn verbotene Bücher für die illegale kommunistische Parteizelle des „Jungen Szeged“, der auch Miklós Radnóti (ein berühmter Dichter der Zeit) angehörte, mitgebracht habe. Unter diesen Büchern waren auch die Dramen Bertolt Brechts. Wir haben Radnóti gebeten, er möge daraus etwas übersetzen. Er hat ein Paar Szenen aus dem Stück *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* übertragen, welche 1937 durch die „Unabhängige Bühne“ in illegaler sog. „schwarzer“ Vorstellung aufgeführt wurde.“<sup>38</sup> Hont hat augenscheinlich das zweite Heft der „Versuche“ erworben, seine Aufmerksamkeit müssen die theoretischen Anmerkungen auf sich gezogen haben; aber die aus dem Stück übersetzten Szenen haben — wie es aus dem Bericht von Hont hervorgeht — in der Geschichte der „Unabhängigen Bühne“ eine Rolle gespielt. Diese Bewegung ist aus der Vereinigung der Tätigkeit des „Jungen Szeged“ und der Budapester Laienschauspielgruppen entstanden, in einer ihrer ersten Werbungsaufführungen standen auch eine von Radnóti übersetzte Szene aus der *Mahagonny* auf dem Programm. Die erste Aufführung erfolgte in dem Verband der Privatbeamten; die Zeitschrift der Bewegung — Független Színpad — bringt eine

<sup>38</sup> Hont, Ferenc: A költő és a színház [Der Dichter und das Theater]. Magyar Nemzet. 6. 5. 1959. S. 4.



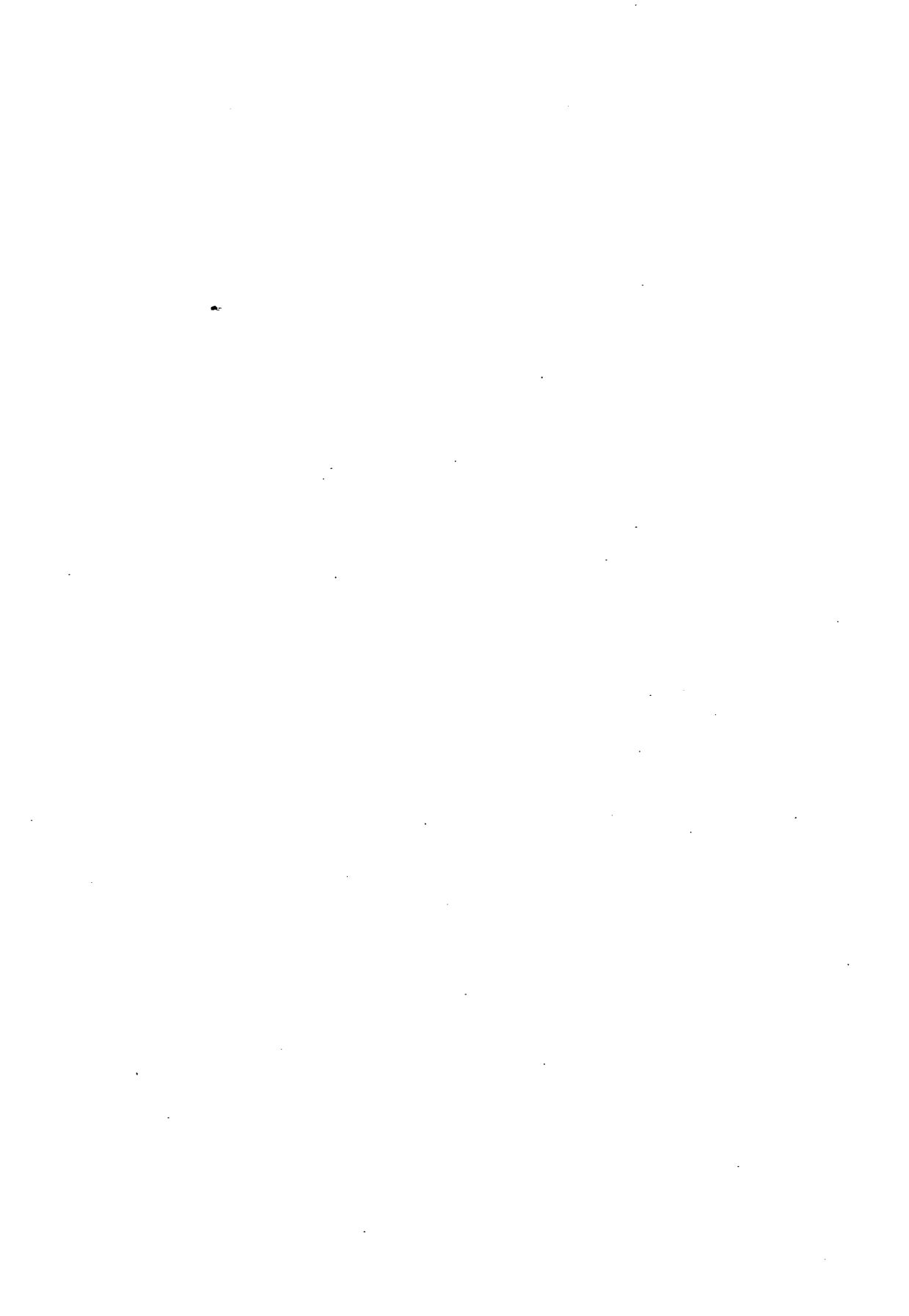
Aufnahme davon. Laut F. Hont soll die *Mahagonny*-Szene jahrelang wiederholt aufgenommen worden sein, so u. a. im Jahre 1941 in der Bäcker-Gesellschaft.

Die angeführten Angaben sind der Beweis dafür, daß trotz der schroffen Ablehnung offizieller Kreise die Brechtsche Kunst in Ungarn schon vor 1945 nicht ganz wirkungslos geblieben war, sie hat sich sogar an die bedeutendste Theaterbewegung geknüpft und — wie es eine im Manuskript vorliegende Untersuchung darlegt — einen großen Einfluß auf die theoretische Auffassung und die Theaterpraxis der an der Bewegung Teilnehmenden ausgeübt und auf diese Weise der Wiedergeburt des ungarischen Theaterlebens einen wesentlichen Beitrag geleistet.

ZOLTÁN KANYÓ

#### INHALT

- László Valaczkai: Ist das Prädikatsnomen *es* ein Personalpronomen?  
László Valaczkai: Die Stellung des Reflexivpronomens in den deutschen Sätzen  
Zoltán Kanyó: Bertolt Brechts Werke auf ungarischen Bühnen bis 1945  
László Matzkó: The American Language



## NOTES ON THE USE OF THE SCHWA SOUND IN AMERICAN ENGLISH

### (i) *Spelling a and e*

It has been noted that American speech has [ə] (schwa) in many instances where British English has [ɪ] for the spelling *a* or *e*. The American counterpart of the British unstressed [ɪ] is either [ɪ] or [ə] depending on the regional dialect and cultural level of the speaker.

Let us first examine the situation in Britain. Not even in Britain is the use of [ɪ] or [ə] uniform. The older generation seems to prefer the [ɪ] sound, the [ə] sound occurring somewhat more frequently among the younger. The [ə] sound is in more general use in the West of England than in the East. Nevertheless it would be a mistake to think that the [ə] variants are limited to the West. For example *report* may be pronounced [rɪ'pɔ:t] or [rə'pɔ:t] also by Londoners. Similarly, *celebrate* has two equally acceptable pronunciations: [s'ɛlbrɛɪt] or [s'ɛləbrɛɪt]. The ending *-ate* of nouns and adjectives has either [ɪ] or [ə], e. g. *separate* [səp(ə)rɪt] or [səp(ə)rət], the second syllable of this word being usually omitted in Southern English. Another example is *pirate* [pə'rɛɪt] or [pɪ'rɛɪt]. The noun ending *-age* is normally [ɪdʒ] but when the syllable is not final, as in the plural, it may retain the [ɪ] or change it to [ə]: messages [mɛsɪdʒɪz] or [mɛsədʒɪz]. In this last example the [ə] is perhaps weaker and shorter than the second-syllable [ɪ] in the other variant. [ə] is very frequently substituted for [ɪ] in the penultimate syllables of terminations such as *-ity*, *-ily*, e. g. *ability* [ə'bɪlətɪ] for [ə'bɪlɪtɪ]; similarly, *visibility* [vɪzɪ'bɪlɪtɪ], [vɪzə'bɪlɪtɪ], [vɪzə'bɪlətɪ] *easily* [i:zɪli] or [i:zəli]. Many say *challenge* [tʃæləndʒ] where Jones gives only [ɪ]. From these and other examples it seems that the schwa variants are most frequent when the adjacent consonant is *l*, *n*, or *r* (e. g. *celebrate*, *belligerent*, *enemy*, *benign*, *report*, *terrific*), although [ə] may occur in other positions too, as in *betimes*, *besiege*, *sedition*, etc.

Now in America the above variants are equally possible as in Britain. Differently from British English, however, American English shows a marked preference, at least in its informal style, for the schwa sound in many cases besides those already mentioned.

Kenyon says: „With some speakers the unstressed [ɪ] of words like *message* [mɛsɪdʒ], *goodness* [gʊdnɪs], *greatest* [grɛtɪst], tends to become lowered and retracted to [ə]. This results in such pronunciations as [ɛndəd], [rozəz], [gʊdnəs], [grɛtəst], [ənəst], [aɪ nɔ ət], etc. Professor Grandgent's investigations in 1895 indicated that this was then commonest in New York City, Philadelphia, and parts of the West and South, and that it was regarded as vulgar in other parts of the country. Krapp

believed the last statement no longer true. It is true that to the ears of many accustomed to say [gudnis], [aɪ nɒ ɪt], the pronunciation [gudnəs] [aɪ nɒ ət] is unpleasant. But apparently [ə] for [ɪ] in such cases is on the increase." Further he says: „The substitution of [ə] for [ɪ] is especially common in the endings *-ed* of verbs (*stat-ed, need-ed*), *-es* of verbs (*passes, loses*) and of plural nouns (*places, noses*), and possessive *'s* of nouns ending in sibilants (*Keats's, Jones's*)."

The tendency to substitute [ə] for [ɪ] is most marked in the Far Western and perhaps somewhat less so in the Middle Western dialects. *E* is often pronounced [ə] not only in medial but also in initial position, except when followed by two consonants. When followed by two consonants as in the prefix syllables *ex-*, *en-*, etc., the informal Far Western pronunciation is [ɪ]. For example *electric* [ə'lektrɪk], *effect* [ə'fɛkt], *emerge* [ə'mɜ:dʒ], but *enjoy* [ɪn'dʒɔɪ], *extreme* [ɪks'tri:m]. In more formal speech words of this latter class are pronounced with [e]: [ɛn'dʒɔɪ], [ɛks'tri:m].

For a comparison of dialectal differences in this respect here are a few selected examples:

1. New England dialect: *holiday* ['həlɪdɪ], *granted* ['grɑ:ntɪd], *darkness* ['dɑ:knis], *careless* ['kɑ:lɪs], *origin* ['arɪdʒɪn] *orange* ['arɪndʒ], *quarrel* ['kwærɪl]. [ə] rare in this dialect.

2. Southern dialect (General Southern): *business* ['bɪznɪs], *basket* ['bɑ:skɪt].

The East Texas dialect shows a greater tendency to use [ə] for [ɪ]: *wanted* ['wɒnəd], *you threwed it out* [jə 'θro:d ət 'aʊt].

The Mountain dialect seems to prefer [ɪ]: *sausage* ['sɑ:sɪdʒ], *forest* ['færɪst].

3. New York City dialect: *forest* ['færɪst], *accurate* ['ækjərɪt].

4. Western (Middle Western and Far Western) dialect: *regard* [rə'gɑ:d], *cement* [sə'mɛnt], *basket* ['bɑ:skɪt] *ragged* ['rɑ:gəd], *knowledge* ['nɑ:lɒdʒ], *prevent* [prə'vent], *summit* ['sʌmɪt].

(Examples recorded in my own phonetical notes and in L. Herman and M. S. Herman's *American Dialects*.)

I have left out of consideration the minor dialects and those showing the influence of other, especially non-Germanic, languages: Nor can I aim at completeness here.

Apart from regional differences the carefulness or carelessness of the speaker decides for one or the other variant. Careful speakers prefer the [ɪ] variants, but the [ə] variants often come more naturally. The same speaker may use either sound in different styles of speech. Besides, words in current use have [ə] more often than do rarer words.

Where both variants are considered equally good use, most Webster dictionaries (4, 5, 8) use the ambiguous symbol *i*, at least for the more common words.

Not even derivations of the same stem are always pronounced alike. Kenyon (4a) says: „... thus many speakers who pronounce the *i* as [ə] in *eradicate*, would pronounce it as [ɪ] in *radical*. Moreover, the words differ according to style: some words have [ɪ] only in very careful speech (as *policy*), while others may have it also in colloquial speech (as *editor*)."

As shown in the Webster dictionaries and Kenyon's pronouncing dictionary, nouns ending in *-ification* usually have [ə] for the first *i* and [ɪ] for the second: *diversification* [daɪ, vɜ:səfɪ'keɪʃən] or [də, vɜ:səfɪ'keɪʃən].

## (ii) Spelling *u*

The unstressed syllable [ju] is also variable both in British and American English. Words like *popular* occur both with [jə] and [ju] if the *u* is followed by a consonant. The syllable remains [ju] before a vowel sound, as in *contiguous* [kən'tɪgjuəs]. Here it would be difficult to find other rules than that the choice of the variants depends on the carefulness of the speaker. A particularly interesting case is the word *pendulum* which is ['pɛndjuləm] or ['pɛndjələm] in British English and ['pɛndʒuləm], ['pɛndʒələm] or ['pɛndləm] in American. (Recorded in Webster's New World Dictionary and The New American Webster Handy College Dictionary). Another word in which [ə] may take the place of [ju] in American English, is *peninsula*, pronounced [pə'nɪnsələ] or [pə'nɪnsjulə]. Jones records the pronunciation of the penult only as [ju].

## (iii) Spelling *a e* and *o* in *ary*, *-ery*, *-ory*

In British English polysyllables with these endings are normally pronounced with the schwa sound in the penult: [—əri]. American English has a secondary stress on the *a*, *e*, or *o* respectively in these words and the vowels are then [ɛ] and [ə] or [o] with some lengthening. (We must not forget, of course, that the continuant *r* is a vowel-like consonant and forms true diphthongs and near-diphthongs or partial diphthongs with preceding vowels. The more it modifies the preceding vowel, the more it tends to merge with it and therefore it is often very difficult to analyze length in such combinations.) Thus *January*, which in British English is pronounced ['dʒænjuəri], is normally ['dʒænju, ɛ·ri] in American. *Monastery* is ['mɒnəstri] or ['mɒnɪstri] (this latter not recorded in Jones) in British English and ['manəs, tɛ·ri] in American. To British *territory* ['tɛrɪt(ə)ri] corresponds American ['tɛrə, tɔ·ri] or [—, tɔ·ri].

Out of undue respect for British English, however, many people of the educated classes try to imitate the British pronunciation by using [ə] in these words because they consider it more correct. But they usually lengthen this syllable thus: ['dʒænju,ə·ri], which makes their pronunciation sound un-British.

These words of Latin origin came into English through Old French. In Old French the main stress was usually on the next to the last syllable. Middle English borrowed these words with the main stress on the same syllable and gave these words a secondary stress on the second preceding syllable according to the principle of alternating rhythm: *terri'torie*. With its tendency to stress the first syllable of words, English soon shifted the main stress on to the originally weakly stressed syllable and the syllable which originally wore the main stress retained a weak, i. e. secondary stress. British English comparatively recently lost the secondary stress, while it still remains in American English. So the American pronunciation variants in words of this type are only more conservative but not less correct forms.

## (iv) Monosyllables

Monosyllables usually change their vowels according to stress, the most frequent vowel change from the stressed forms to the unstressed ones being either the substitution of the strong vowel by [ə] or loss of the vowel.

Here we are only concerned with those cases in which the strong vowel may be substituted by [ə] in the weak form. The occurrence of [ə] in the following unstressed monosyllables is recorded by Kenyon but not by Jones: *by* [bɛ], *I* [ə], *my* [mɛ], *no* [nɛ], *one* [wɛn] (pronoun), *to* [tə] (before vowels), *up* [əp], *what* [hwət], *you* [jə], *you're* [jə].

Conclusion

It is clear from the above that with the exception of syllables under secondary stress and a few special cases like *vacation*, *satanic*, where British English uses [ə], American [e] in the first syllable, the [ə] sound has a much wider regional and social spread in American than in British English.

LÁSZLÓ MATZKÓ

## THE AMERICAN LANGUAGE BY H. L. MENCKEN

The Fourth Edition and the Two Supplements, abridged, with annotations and new material by Raven I. McDavid, Jr., with the assistance of David W. Maurer, New York. Knopf. 1963, \$ 12.95. 777 pp. List of Words and Phrases. Index. (Review)

As Raven I. McDavid, professor of English at the University of Chicago points out in his editorial introduction, this latest one-volume Mencken is a distillation and condensation of the three earlier books: (a) Mencken's *The American Language*, Fourth Edition (1936), (b) Supplement One (1945), and (c) Supplement Two (1948).

The task of merging and condensing these three hefty volumes into one must have been enormous because of the huge quantity of material hoarded in them and the difficulty of selection.

Speaking about recent developments affecting the language McDavid says:

"These continuing changes in the language and in the culture the language reflects, added to the history of *The American Language* as an evolving work, confronted me with an inescapable dilemma in my role as editor of the abridgment. If I considered *The American Language* an inspired text, to be abridged but never altered, I would abdicate my responsibility as a scholar and offer a dated work; if I tried to recognize all the major linguistic discoveries and social changes of the past fifteen years, I would inevitably alter what Mencken had written, sometimes beyond recognition. In the interchange between editor and publisher that accompanies the progress of a book toward print, it was finally and amicably agreed that this book should be simply an abridgment and condensation of Mencken's three volumes, with updating where necessary and editorial commentary at critical points."

The new material is usually included in editorial brackets. Mencken's phraseology has been left unchanged as far as it has been compatible with the work of abridgment.

If we compare Mencken's one-volume work with McDavid's, we find that the language of the latter is much terser, more sober, more matter-of-fact, indeed, more to the point.

The Abridged Edition cannot, of course, be as complete as the original work in three volumes. So the essence of the informational material has been kept, but the illustrative matter has been reduced. On the other hand, we have, in the abridged work, a more up-to-date and scientifically more exact collection of data.

The arrangement of the material in chapters is the same as in the original Mencken volumes except for the following details:

To *Chapter VI, American and English* two subdivisions have been added, to wit, 6. *Jargon and Counter Words* and 9. *Terms of Abuse*. This is a new and better arrangement of the material than what one finds in the Supplements.

Chapter XII, *The Future of the Language*, with its two subdivisions 1. *The Spread of English* and 2. *English or American?* was contained in the Fourth Edition but not included in Supplement Two. The new Abridged Edition has included it again in its material. — On the other hand, the copious lists of American slang given in Supplement Two have been omitted in the Abridged Edition, partly for lack of space, partly because lists of any completeness must necessarily be relegated to dictionaries of slang.

Again, it has been deemed better to omit the Appendix of the Fourth Edition dealing with the "non-English dialects in American" (!) And rightly so, for the study of German, Dutch, Swedish, Danish, Norwegian, Icelandic, Yiddish, French, Italian, Spanish, Portuguese, Rumanian, Czech, Slovak, Russian, Ukranian, Serbo-Croat, Slovene, Lithuanian, Polish, Finnish (Finglish), Hungarian, Gaelic, Arabic, Greek, Chinese, Japanese, Armenian, Hawaiian, Gypsy, there treated, properly belongs to the study of the above-mentioned languages, not to the study of the American language which, after all, is a type of English. German, Dutch, etc. as spoken in America are still German, Dutch, etc. respectively, even though heavily laden with borrowings from American English; they are not "non-English dialects in American" but non-English dialects in America. Not even "Finglish", which shows interesting grammatical changes from Finnish, is an exception.

Within each separate chapter of the Abridged Edition the material of the Fourth Edition, combined with the material of the two Supplements, is enriched with new material by McDavid, usually in editorial brackets, while the order of the subject matter is in the main the same as in the earlier books. Rearrangement of the material within a chapter is comparatively rare. It is perhaps the chapter on the pronunciation of American that has been changed most through rearrangement and updating of the material. So for instance the sounding or the omission of *h* in words spelled with *wh* has been put in a new light with the help of more modern research and in accordance with the Linguistic Atlas.

The book presents such a comprehensive view of the development of the language and such a variety of opinions that it is not only highly instructive but also extremely delightful to read and makes one think. Thus, in connection with the treatment of *t* "as a kind of *d*", the reader may ponder how this is related to British speech, for this phenomenon is by no means exclusively American; it is common in western English speech as well and occurs also in other speech areas in Southern England.

Mencken's views have not been altered in the book. Indeed, McDavid says in the introductory part: "... this is not a revision of *The American Language*, and never could be." Mencken states for instance: "English usage prefers a *tu* sound in *actual*, *punctuate*, *virtue* and their like, but in America the *tu* tends to become *choo*". To this we might add that the tendency is the same in England and a true *tu* is an affectation and only the product of a conscious effort, but hardly anybody will pronounce so when he is speaking naturally, minding only *what* he is saying, not *how* he is saying it.

Anyway, re-editing Mencken's work in one handy volume was a necessity. Not only because there was a demand for Mencken's work, but also because the material of the three original volumes had to be transformed into a more systematic whole.

It is not surprising that the work of rearrangement and modernization was done by McDavid; he is one of the most competent scholars in America today where American language is concerned, especially in the field of pronunciation and dialects.



tology. While Mencken was still living, McDavid corresponded regularly with him and Mencken used much of the data furnished by him.

The chapter on slang was abridged and edited by David W. Maurer, professor of English at the University of Louisville and America's leading authority on slang.

With the ever-increasing importance of the American variety of English it is imperative that students of English all over the world should read this comprehensive work which healthily counterbalances the too one-sided knowledge of and admiration for "Received Standard English".

*The American Language* as abridged by professor McDavid is particularly suitable for use at universities, and, I think, wherever teachers of English are trained, this book should figure on the list of compulsory literature in the curriculum, for no teacher can have unbiased views regarding the two major branches of the English language if he is not acquainted with the many divergent opinions and historical data cited in this work.

#### REFERENCES

1. L. Herman and M. S. Herman, *American Dialects*, Theatre Arts Books, New York
2. Daniel Jones, *An English Pronouncing Dictionary*, London, 1948
3. J. S. Kenyon, *American Pronunciation*, Ann Arbor, Michigan, 1961
4. Webster's New International Dictionary, Second Edition, 1961
  - a) Kenyon, *A Guide to Pronunciation* (Ib.)
5. Webster's New Collegiate Dictionary, Springfield, 1958
6. Webster's New World Dictionary, College Edition, Cleveland and New York, 1959
7. The New American Webster Handy College Dictionary, A Signet Book, 1956
8. The Merriam—Webster Pocket Dictionary, 1958
9. J. S. Kenyon and Knott, *A Pronouncing Dictionary of American English*

LASZLÓ MATZKÓ

## TARTALOM

Valaczkai László: Személyes névmás-e az <i>es</i> nomen predikatívum? .....	3
Valaczkai László: A visszaható névmás helye a német mondatokban .....	7
Kanyó Zoltán: Bertolt Brecht művei magyar színpadokon 1945-ig .....	23
Matzkó László: Jegyzetek a <i>schwa</i> hang használatára vonatkozóan az amerikai angol nyelvben .....	41
Matzkó László: Az amerikai nyelv .....	45

## INHALT

László Valaczkai: Ist das Prädikatsnomen <i>es</i> ein Personalpronomen? .....	3
László Valaczkai: Die Stellung des Reflexivpronomens in den deutschen Sätzen .....	7
Zoltán Kanyó: Bertolt Brechts Werke auf ungarischen Bühnen bis 1945 .....	23
László Matzkó: Notes on the use of the <i>schwa</i> sound in American English .....	41
László Matzkó: The American Language .....	45