

Katrin Berwanger

Die szenische Poetik Božena Němcová

Theatralische Medialität in ihren Briefen,
Reiseskizzen und Erzählwerken

Verlag Otto Sagner München · Berlin · Washington D.C.

Digitalisiert im Rahmen der Kooperation mit dem DFG-Projekt „Digi20“
der Bayerischen Staatsbibliothek, München. OCR-Bearbeitung und Erstellung des eBooks durch
den Verlag Otto Sagner:

<http://verlag.kubon-sagner.de>

© bei Verlag Otto Sagner. Eine Verwertung oder Weitergabe der Texte und Abbildungen,
insbesondere durch Vervielfältigung, ist ohne vorherige schriftliche Genehmigung des Verlages
unzulässig.

«Verlag Otto Sagner» ist ein Imprint der Kubon & Sagner GmbH.

Katrin Berwanger - 9783954790319

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:25:45AM

via free access

SLAVISTISCHE BEITRÄGE

Herausgegeben von
Peter Rehder

Beirat:

Tilman Berger · Walter Breu · Johanna Renate Döring-Smirnov
Walter Koschmal · Ulrich Schweier · Miloš Sedmidubský · Klaus Steinke

BAND 411



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

Katrin Berwanger

Die szenische Poetik Božena Němcovás
Theatralische Medialität in ihren Briefen,
Reiseskizzen und Erzählwerken



VERLAG OTTO SAGNER
MÜNCHEN 2001

**PVA
2001.
6577**

**ISBN 3-87690-815-9
© Verlag Otto Sagner, München 2001
Abteilung der Firma Kubon & Sagner
D-80328 München**

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

VORWORT

Die vorliegende Studie ist die überarbeitete und gekürzte Fassung meiner Dissertation, die ich im September 1999 an der Philosophischen Fakultät der Universität Potsdam eingereicht habe. Meiner Fachbetreuerin, Frau Prof. Dr. Herta Schmid, die das Fortschreiten dieser Untersuchung stets mit großem Interesse, scharfsichtiger Kritik und außergewöhnlichem Zeitaufwand begleitet hat, gilt mein allerherzlichster Dank.

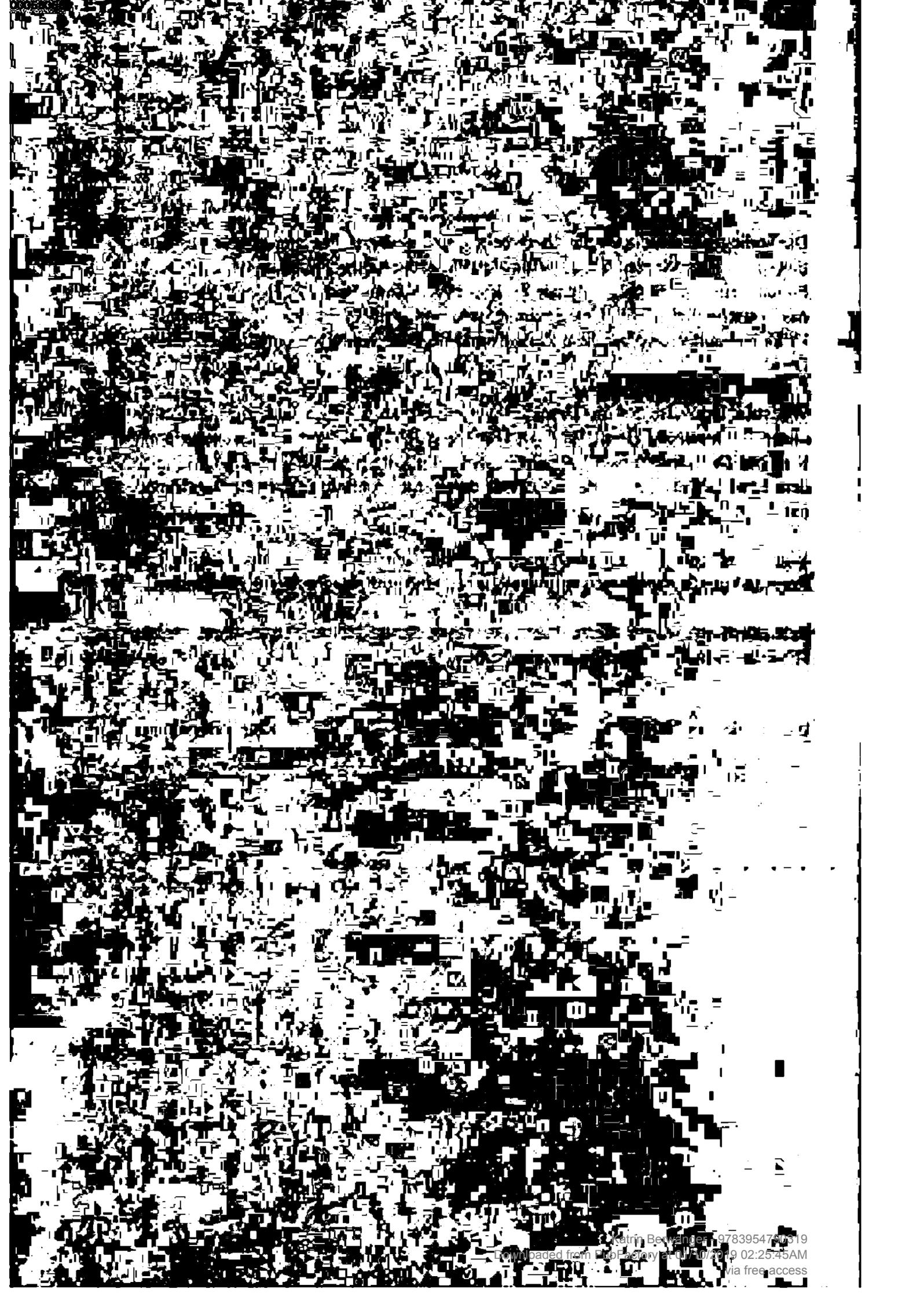
Wertvolle Hinweise für die Druckfassung erhielt ich überdies vom Zweitgutachter dieser Doktorarbeit, Herrn Prof. Dr. Reinhard Ibler, und von meinem Potsdamer Kollegen Dr. Karel Šenkčřik. Ihnen beiden sei ebenfalls herzlich gedankt wie auch dem Land Brandenburg, das die Arbeit durch ein Promotionsstipendium gefördert hat.

Widmen möchte ich das Buch meiner Mutter und allen denen aus Familie und Freundeskreis, die mich stets mit viel Anteilnahme großzügig unterstützt haben.

Schließlich danke ich Herrn Prof. Dr. Peter Rehder für die Aufnahme meiner Dissertation in die Reihe *Slavistische Beiträge*.

Berlin, Oktober 2001

Katrin Berwanger

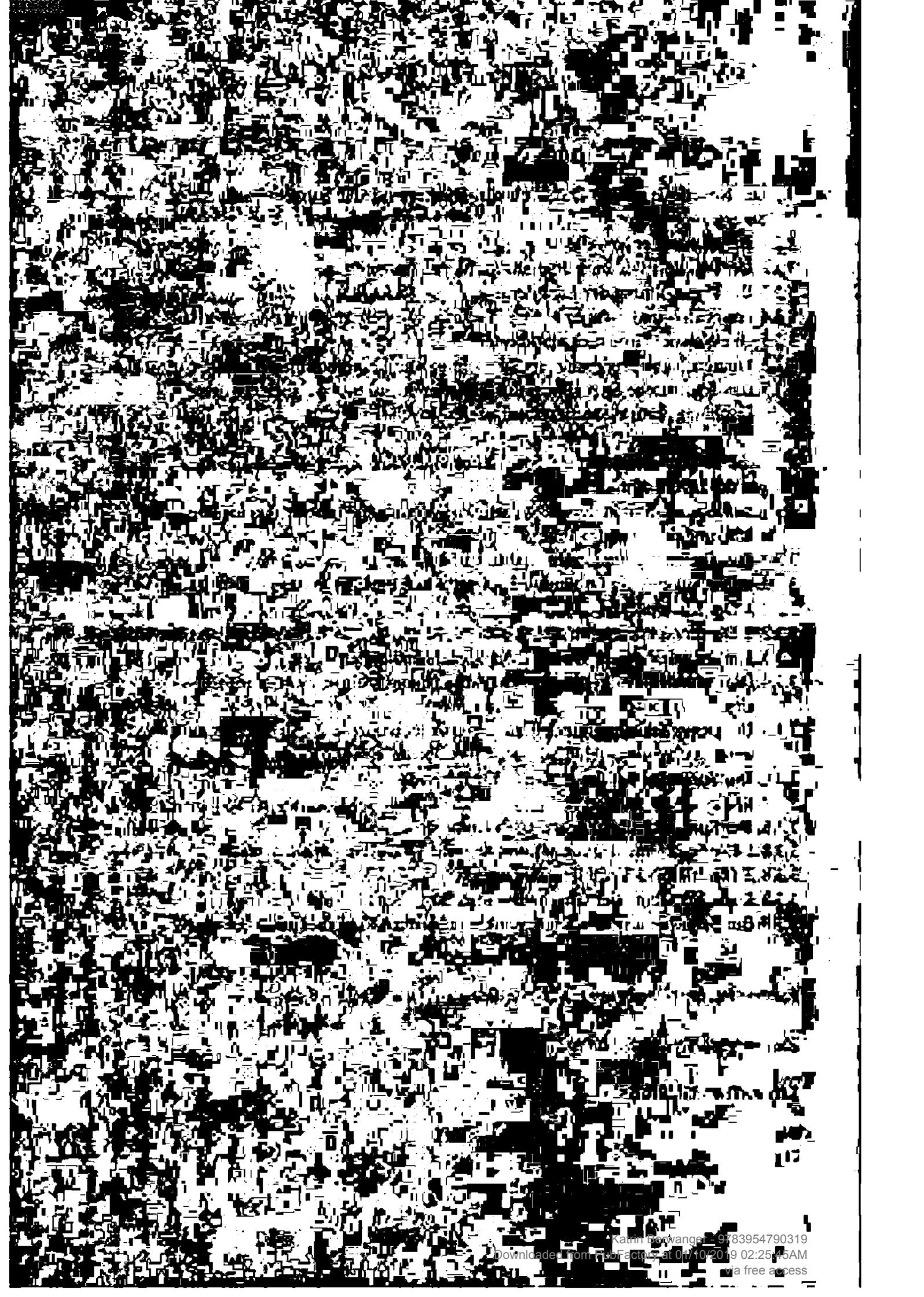


INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|---|-----------|
| Vorwort | 5 |
| Inhaltsverzeichnis | 7 |
| Einleitung | 11 |
| 1. WERKGESCHICHTLICHE VORÜBERLEGUNGEN ZUR ERZÄHLPOETISCHEN PROBLEMLAGE | 17 |
| 1.1. Das Vorbild von Theater und Drama in der zeitgenössischen Poetik | 17 |
| 1.2. Nĕmcovás Beziehung zu Theater und Drama: ein Literaturbericht | 19 |
| 1.3. Studien szenischen Schreibens: das lyrische Debut, Erzähl- und Brieffragmente | 22 |
| 1.3.1. Das Gedicht <i>Ženám českým (An die tschechischen Frauen)</i> : die politisch-engagierte Suche nach Publikumskontakt | 22 |
| 1.3.2. Das Erzählfragment <i>Cesta z pouťi (Der [Rück]weg von der Wallfahrt)</i> : explizite Dramaturgie und dramaturgiefreie Stimmenwiedergabe | 28 |
| 1.3.3. Die Briefe an Vojtěch Náprstek: Überlagerung des persönlichen Erlebens durch szenische Fiktion | 31 |
| <i>Fazit 1: Die direkte Rede als Mittel des Fiktionsaufbaus im theatralesierten Erzählen</i> | 50 |
| 1.3.4. Das Erzählfragment <i>Urozený a neurozený (Der Adlige und der Nichtadlige)</i> : Das zwanglose Gespräch vereinnahmt die Figurenopposition | 53 |
| <i>Fazit 2: Die erzählerische Fiktion der Wirklichkeit als szenische Lebenshaltung. Erzählen als sinnliche Lust am sprachlichen Kommunizieren</i> | 58 |
| <i>Zusammenfassung</i> | 61 |
| 2. SZENISCHES DARSTELLEN ALS GEGENSTAND DER ERZÄHLFORSCHUNG | 63 |
| 2.1. Die erzählte Szene und die Diskussion um die Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit sprachkünstlerischer Darstellung | 63 |
| 2.1.1. Die Dominanz der „ästhetischen Zweckmäßigkeit“: Otto Ludwigs Begriff des „szenischen Erzählens“ | 63 |
| 2.1.2. Die erzählte Szene als Bestandteil des personalen Erzählens und die „dramatisierte Szene“ als <i>corpus alienum</i> bei Franz K. Stanzel | 65 |
| 2.1.3. Zu den Begriffen „scenic presentation“ bei Percy Lubbock und „dramatic mode“ bei Norman Friedman. Die Kritik von Gérard Genette | 66 |
| 2.2. Szenisches Erzählen als literarisch-ästhetisches Phänomen | 68 |

| | |
|--|-----|
| 2.2.1. Das Hörbar- und Sichtbarmachen erzählter Gegenstände. Die Beschreibung als epische Regieanweisung | 68 |
| 2.2.2. Die Rezeption szenischer Darstellung im Erzählwerk als Quasi-Wahrnehmung | 73 |
| 2.2.3. Die Fixierung des erzählten Szenarios | 74 |
| 2.3. Verfahren des szenisches Darstellens | 75 |
| 2.3.1. Die szenisches Relevanz der Zeitformen | 75 |
| 2.3.2. Das direkt zitierte Figurengespräch | 76 |
| 2.3.3. Besonderheiten des erzählten Figurengesprächs | 77 |
| 2.3.3.1. Der ästhetische Kontrast zur primären Erzählerrede | 77 |
| 2.3.3.2. Die Abhängigkeit der sekundären von der primären Kommunikation | 78 |
| 2.3.3.3. Die zitierten Figuren als Rollen- und Bedeutungsträger | 79 |
| 2.3.4. Der Erzähler als Sprecherrolle | 80 |
| 2.3.5. Die Ich-Erzählung und die Schachtelung der kommunikativen Ebenen | 81 |
| 2.3.6. Das personale Erzählen und die <i>camera eye</i> -Technik | 83 |
| 2.3.7. Die Sprecherrolle des Erzählers als Problem der Stil- und <i>skaz</i> -Forschung | 84 |
| <i>Zusammenfassung und Ausblick</i> | 88 |
| 3. ANALYSEN | 89 |
| <i>Vorbemerkung</i> | 89 |
| 3.1. Szenische Ästhetik als illustrierendes Begleitmoment: Nĕmcovás Reise-skizzen | 91 |
| 3.1.1. Zu Entstehung, literaturhistorischem Kontext und Gattung der <i>Obrazy</i> -Texte | 91 |
| 3.1.2. Nĕmcovás Reisetexte als dokumentarische Skizzen | 94 |
| 3.1.3. Die Gestaltung der szenischen Kommunikation | 96 |
| 3.1.3.1. Die Verwendung des szenischen Potentials ländlicher Riten | 96 |
| 3.1.3.2. Das Schaffen von Rollentypen und das ungefähre Zitieren der Personenrede | 97 |
| 3.1.3.3. Die szenische Kommunikation über Personalpronomen | 99 |
| 3.1.3.4. Die direkte Rede und das szenische Gespräch Autorin-Volksvertreter als ästhetisches Begleitmoment | 103 |
| 3.1.3.5. Die Verwendung direkter und indirekter Rede als Dokumentation des ästhetischen Sprachklangs der gesprochenen Volkssprache | 105 |
| 3.1.3.6. Die ästhetische Aufwertung der Volkssprache als politisch-ideologisches Programm der Autorin? | 107 |
| 3.1.3.7. Das szenische Gespräch zwischen Prager Intellektueller und Bauernstand. Die Reporterin als Lehrende | 109 |
| 3.1.3.8. Das erzählfreudige Volk. Die Reporterin als Lernende | 112 |

| | |
|---|-----|
| 3.2. Die Novelle <i>Baruška</i> . Die Welt als Theater und die Schachtelung des Sehens | 116 |
| 3.2.1. Das Thema der Novelle | 117 |
| 3.2.2. Der Fall <i>Baruška</i> : eine dramatische Versuchsanordnung | 119 |
| 3.2.3. Die Regieführung der Erzählerin | 123 |
| 3.2.4. Perspektiv- und <i>camera eye</i> -Technik. Die Schachtelung des Sehens | 125 |
| 3.2.5. Die Welt der Großstadt als Theater | 131 |
| 3.2.6. Figurencharakterisierung: erzählte Figuren und Figurenrollen | 131 |
| 3.2.7. Das dramatische Experiment des sittlichen Kasus und die theatraлизованte Erzählung: zum Bedeutungsaufbau der Novelle | 133 |
| 3.3. <i>Babička</i> (<i>Die Großmutter</i>). Szenisches Darstellen unter den Bedingungen des Erzählmediums | 141 |
| 3.3.1. <i>Babička</i> als Sammeltext für szenische Verfahren früherer Texte. Die Stärkung des Erzählmediums | 141 |
| 3.3.2. Drei Ereignisse der Erzählhandlung und ihr szenisches Inventar | 142 |
| 3.3.2.1. Die Ankunft der Großmutter auf der Alten Bleiche | 142 |
| 3.3.2.2. Der Kirchgang | 149 |
| 3.3.2.3. Die große Prozession | 153 |
| 3.3.3. Die zentralisierende Wirkung der Sprechhandlungen | 154 |
| 3.3.4. Das zentralisierte Figurensystem ohne Hierarchie mit zwei Außenseitern | 156 |
| 3.3.5. Die Dehierarchisierung der Erzähler- und Figurenrede durch Interferenzen und die Schachtelung der Kommunikationsebenen | 158 |
| 3.3.6. Der Sprachstil auf der primären Erzählerrede | 161 |
| 3.3.7. Nĕmcovás Beziehung zur Volkssprache und ihren Klangmöglichkeiten | 165 |
| 3.3.8. Der Sprachstil in der sekundären Kommunikation | 170 |
| 3.3.8.1. Die Erzählung der Großmutter über die Begegnung mit Joseph II. | 170 |
| 3.3.8.2. Die Viktorika-Erzählung des Jägers | 175 |
| 3.3.8.3. Die Erzählung der Großmutter über ihr Leben als Soldatenwitwe | 177 |
| 3.3.9. Die Schachtelung der Kommunikationsebenen als Erkenntnisbehinderung | 179 |
| <i>Exkurs: Václav Černýs Vergleich von Babička mit einer Tragödie</i> | 181 |
| <i>Zusammenfassendes Schlußfazit</i> | 185 |
| LITERATURVERZEICHNIS | 195 |



EINLEITUNG

Wer heute an einer längeren Untersuchung über Božena Němcová arbeitet, hört zuweilen die spöttische Frage, ob es zum Werk der tschechischen Erzählerin überhaupt noch etwas zu sagen gäbe. Freilich gibt es bereits eine kaum überschaubare Fülle von Studien zum Werk der Němcová; doch eines wird bei dieser Menge deutlich: Nur wenige Untersuchungen berücksichtigen die Methoden und Ergebnisse der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts. Es war bekanntlich eines der Hauptmerkmale der jüngeren Literaturwissenschaft, in Anbindung an die moderne Linguistik die Sprache eines literarischen Werks ins Zentrum der Untersuchung zu stellen. Literatur wurde, hier mit den russischen Formalisten gesprochen, fortan verstanden als ein spielerisch-verfremdender künstlerischer Eingriff in das Material der natürlichen Sprache. Und die Sprache der Literatur schließlich als ein Medium, das für das einzelne Werk eine spezifische Kommunikations- und Sprechsituation herstellt.

Um was es mir nun in meiner Arbeit geht, ist zu zeigen, inwiefern Němcová eine Erzählerin war, die Literatur sowohl als Sprachkunst, als auch als Sprech- und Kommunikationsmedium interessierte. Die Untersuchung schließt somit an diejenigen Forschungsbeiträge aus der tschechischen, deutsch- und englischsprachigen Bohemistik an, die das Erzählwerk der bedeutendsten tschechischen Schriftstellerin des 19. Jahrhunderts nicht, wie allzu häufig in Vergangenheit und Gegenwart geschehen, vorrangig als Quelle für politische, kulturgeschichtliche bzw. biographische Informationen betrachten, sondern als ein künstlerisch relevantes Erzählschaffen.¹

Bis heute bezeichnen viele tschechische Schriftsteller das Werk Němcovás als Vorbild für das eigene künstlerische Arbeiten. Als häufiger Grund hierfür gilt die Auffassung, Němcová habe einen sehr „lebendigen“ und „modernen Erzählstil“ entwickelt.² Die Verwendung eines auffällig szenischen Darstellungsmodus scheint mir ein wichtiger Schlüssel dafür zu sein, wie dieses Standardurteil auf der Ebene der formalen künstlerischen Technik erklärt werden kann.

¹ Vgl. u. a. Doležel, 1958; Vodička, 1958 u. 1969; Mukařovský, 1948, II; Janáčková, 1985 u. 1995; Janáčková/Macurová, 1996; Bartůňková, 1989; Šmahelová, 1995; Adam, 1995 u. 1997; Guski (Hg.), 1991; Sedmidubský, 1991; Ibler, 1993; Poštulková, 1988; Durkin, 1983; Thomas, 1997. Zur Vereinnahmung von Němcová als „nationales Heiligtum“ und mystifizierte Landesmutter vgl. Susanna Roth, 1988.

² So hat auch die Umfrage von Susanna Roth unter 49 zeitgenössischen Schriftstellern gezeigt, daß sich viele Autoren Němcovás Erzählstil aufgrund seiner Modernität als Vorbild genommen haben. (Roth, 1991) Als für die eigene schriftstellerische Praxis prägendes Erlebnis nannten beispielsweise Eva Kantůrková und Bohumil Hrabal die Erzählsprache und -technik Němcovás (Kantůrková: „Werkzeug für mein eigenes Schaffens“ [ebd., S. 276]; Hrabal zitiert zunächst den Anfang von *Babička* und ergänzt dann: „Und die Geschichte entwickelt sich weiter, als würde sie von Tschchow oder einem amerikanischen realistischen Schriftsteller erzählt“ [ebd., S. 272]; für Jiří Kolář war sie „einer der Sterne, der mir aus unendlicher, regloser Ferne auf dem holprigen, morastigen Weg leuchtete, auf dem ich meinen Karren zog“ [ebd., S. 282f.]).

Am Anfang der Untersuchung von Nĕmcová's Erzählpoetik als einer szenischen Poetik stand die Beobachtung, daß die Autorin in den von ihr verwendeten literarischen Ausdrucksformen – Brief, Reiseskizze und künstlerische Prosa – eine ausgeprägte Neigung zur Darstellung von Wechselgesprächen zwischen den dargestellten Figuren zeigt. Kennzeichnend für diese Wechselgespräche als direkt zitierte Figurenrede ist die Stilisierung der Rede als mündliche Rede, so daß neben dem Gegenstand der Gesprächsaussagen auch die akustisch-klangliche Wirkung der zitierten Stimmen in den Vordergrund tritt. Indem Nĕmcová die direkten Redezitate häufig mit ausgeführten Inquitformeln versieht, die das Sprechhandeln der Figuren um ihr körper- und stimmgestisches Auftreten ergänzen, haben derartige Wechselgespräche nicht nur eine ausgeprägte akustische, sondern auch visuelle Wirkung.

Als wichtiges Charakteristikum der Poetik Nĕmcová's kann somit das Arbeiten mit der Klangwirkung von Stimmen wie mit der Visualität von Figurenbewegungen, also die Verwendung der theatralischen Medialität, festgestellt werden. Dies bestätigt auch den Hinweis von Mukařovský, daß Nĕmcová die für ihr Erzählwerk vielfach konstatierte „plastische“ Visualität nicht vorrangig durch die Wiedergabe von Farben erreicht.³ Was das Argument der Theatralisierung ebenso unterstützt, ist Gudrun Langers Beobachtung, daß bei Nĕmcová die Wahrnehmung von Gerüchen – gegenüber dem Sehen und Hören als Formen der sinnlichen Kommunikation mit der Umwelt – irrelevant ist. (Langer, G., 1998, S. 151)

Da bei der Lektüre eines literarischen Textes, der das Sehen- und Sprechenlassen von Figuren herausstellt, die Figuren nicht wie auf dem Theater unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden können, soll hier mit Werner Wolf von dem Sehen und Hören als einer „Quasi-Wahrnehmung“ gesprochen werden.⁴

Neben der Wiedergabe von Figurengesprächen nutzt Nĕmcová auch die Möglichkeiten szenischen Darstellens durch die Verwendung moderner Techniken der Perspektivenwahl im Medium des personalen Erzählmodus, wenn die Erzählinstanz in die Rolle eines quasi-unmittelbaren Augenzeugens gegenüber der dargestellten Welt versetzt wird. Ebenso bedeutsam für die Charakterisierung von Nĕmcová's Erzählpoetik sind die Übergänge von der personalen Darstellungsperspektive zur auktorialen Erzählhaltung mit einer ausgeprägten Erzählerpersönlichkeit. Diese Erzählerfiguren können sich dadurch auszeichnen, daß sie dem Leser die in den Texten dargestellte Welt einem Regisseur gleich vorführen. Dabei können Teile dieser dargestellten Welt als Entwurf gelesen werden, der noch von imaginären Schauspielern ausgefüllt werden muß.

³ Mukařovský, 1948, S. 311f. Die Ursache dieser plastischen Wirkung sieht Mukařovský in Nĕmcová's Umgang mit der Syntax.

⁴ In Anschluß an Manfred Smuda geht Wolf davon aus, daß „eine fundamentale Analogie zwischen lebensweltlicher Wahrnehmung und ästhetischer Illusion“ besteht. Die ästhetische Illusion versteht er mit Smuda als „Vorstellung, (die) quasi wahrnehmungsmäßig erscheint“. (Wolf, 1993, S. 69) Wolf zitiert hier aus Manfred Smudas Abhandlung *Der Gegenstand der bildenden Kunst und Literatur*. München 1979 (=Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; 54).

Die hervorstechende Bedeutung der Sprechhandlungen der dargestellten Figuren wie auch der Erzählerfiguren wirft auch die Frage nach der Gestaltung der literarischen Kommunikation auf. Die Betrachtung der theatralisch-medialen Wirkung der literarischen Kommunikation, also ihre klangliche und visuelle Bearbeitung, läßt einen spezifischen funktionalen Aspekt von menschlicher Kommunikation in den Vordergrund treten. Dieses ist die Funktion von Kommunikation als Mittel zur Kontaktaufnahme und Erhaltung des verbalen Kontakts. Roman Jakobson nannte diese Funktion auch phatische Funktion und beschreibt sie als „Einstellung auf den Kontakt“ sowie das „Bestreben, Kommunikation zu erstellen und zu verlängern“. (Jakobson, 1979, S. 91) Die Werkanalysen sollen zeigen, daß es bei den dargestellten Wechselgesprächen und der Erzähler-Leser-Kommunikation oftmals nicht um eine Kommunikation zum Zwecke des Informationsaustauschs oder anderer pragmatischer Funktionen, sondern um eine Kommunikation um der Kommunikation willen handelt. Es wird also auch um die Redseligkeit und Sprechbegabung der Figuren als Ausdruck von Kommunikationsfreude gehen. Veltruský spricht in einem solchen Fall auch von „Konversation“, verstanden als ein Gespräch um des Gesprächs willen, das deutlich ästhetisch eingefärbt ist. Den Begriff der „Konversation“ setzt er vom „Dialog“ ab, den er als ein gegenseitiges Adressieren der Rede und Durchdringen der Figurenkontexte begreift. (Veltruský, 1999, S. 16-17)

Da mir der philosophisch und dramentheoretisch sehr weitreichende Begriff des Dialogs für die Untersuchung der dargestellten direkten Rede bei Nĕmcová nicht zutreffend erscheint, verwende ich auch den allgemeineren Begriff der Wechselrede oder des Wechselgesprächs, der für einen alternierenden Sprechkontakt steht, bei dem die Figurenkontexte nicht unbedingt ineinandergreifen müssen.

Diese Arbeit will also den Blick vorrangig auf das Medium des sprachlichen Ausdrucks in Nĕmcová's Werk, das Erzählerwort und seine Formen richten.⁵ Die Bedeutungsebene des Textes kann dabei nicht völlig ausgeblendet werden. Gerade das lyrische Debut und die Reiseskizzen der Autorin weisen eine ausgeprägt politische Bedeutungsladung auf. In diesen Texten haben die szenischen Darstellungsverfahren die Funktion, die nationalpatriotischen politischen Aussagen zu verdeutlichen und zuzuspitzen. Die Werkuntersuchungen berücksichtigen auch nicht vorrangig narratologische Fragestellungen, d. h. nicht die dargestellte Welt und nicht die erzählte Handlung mit ihren „dynamischen“, „situationsverändernden Motiven“ (Tomáševskij, 1925, S. 139f.) sollen untersucht und analysiert werden.⁶ Ebenso wenig

⁵ Gemeint ist also nur ein Teilaspekt des Mediums der Erzählung, das von Käte Friedemann verstanden wird als eine „Abstraktion aus vielen konkreten Erscheinungsformen, die uns den Erzähler, in eine bestimmte Rolle verkleidet, darbieten“. (Friedemann, 1965, S. 34)

⁶ Zum Begriff der Narratologie bzw. Narrativik als handlungsbezogene Untersuchungsmethode, die sich mit der Anordnung von situationsverändernden Ereignissen beschäftigt, vgl. Van Dijk/Ihwe/Petőfi/Rieser, 1973.

steht der Erzählmodus der Beschreibung, also das Erzählen von keiner Veränderung unterliegenden, „durativen“ und „statischen“ Motiven“ (Tomaševskij, ebd.) im Mittelpunkt des Interesses.⁷

Nur am Rande wird es um die Frage nach der Interaktion von Drama und Erzählprosa gehen. Nĕmcová theatralisiert die von ihr erzählten Welten, sie schafft keine verunglückten Dramen. Ein Aspekt ihrer Erzähltexte, der auf die Praxis des Dramenschaffens verweist, erscheint dennoch als wichtig. Wie der Dramenautor verfügt nämlich Nĕmcová über ein dauerhaftes präsentisches Gedächtnis, d. h. sie kann sich ihre Figuren, deren Sprechweise und den Ort der Sprechhandlungen für die gesamte Dauer der Szene unmittelbar präsent vorstellen. Diese durative Präsenzvorstellung äußert sich z. B. dann, wenn die Autorin die Figuren über längere Textpassagen ohne Inquitformeln miteinander kommunizieren läßt und die Figuren nur durch ihre jeweilige Sprechweise voneinander zu unterscheiden und somit als die jeweiligen Sprecher identifizierbar sind.

Das Untersuchungsziel dieser Arbeit besteht darin – um es nochmals zusammenzufassen –, aufzuzeigen, daß Nĕmcová's Erzähltechnik in besonderem Maße medial, d. h. im theatralischen Sinne klanglich und visuell orientiert ist. Die Frage, welche Rolle die deskriptiven und berichtenden Erzählkomplexe angesichts dieser medialen Ausrichtung spielen, muß bei der Analyse der einzelnen Werke jeweils neu behandelt werden.

Im kulturgeschichtlichen Kontext der tschechischen Nationalen Wiedergeburt, in dem das Werk von Nĕmcová als einer politisch engagierten Schriftstellerin entstanden ist, wirft die Vorliebe der Autorin für die Stilisierung des gesprochenen Tschechischen und die Darstellung redseliger Vertreter der Landbevölkerung auch die Frage nach der Erkenntnisfunktion ihrer Texte auf.

Ein wichtiger Faktor für die redselige Gestaltung der erzählten Figuren dürfte Nĕmcová's epochenbedingter „Linguozentrismus“ sein: Den Begriff des „Linguozentrismus“ übernehme ich von Vladimir Macura. (Macura, 1983, S. 47ff.) Er meint bezogen auf die Ideologie der Nationalen Wiedergeburt in Anschluß an Herders Begriff der „Kulturnation“ die Auffassung der Nationalsprache als einigendes Glied für das Volk. Der sentimental verehrt der Landbevölkerung folgend sahen auch die tschechischen Patrioten im Landvolk den Kern der wiederzuerweckenden tschechischen Nation. Das hatte freilich auch sprachhistorische Gründe. Die Landbevölkerung war derjenige Teil der Bevölkerung, der trotz des Primats des Deutschen als Verwaltungssprache die tschechische Sprache kontinuierlich verwendete.

Macura führt Beispiele für eine regelrechte Sakralisierung des Tschechischen an. So hieß es in der einschlägigen Publizistik dieser Zeit, daß die Verwendung des Tschechischen immer auch eine Kommunikation mit den berühmten Urvätern der

⁷ Den Begriff „Motiv“ verwendet der russische Formalist Tomaševskij thematisch und begreift ihn als die kleinste, nicht mehr zerlegbare Einheit des thematischen Materials. (Tomaševskij, 1925, S. 137)

Tschechen bedeute, d. h. die große Zeit der tschechischen Eigenstaatlichkeit wäre potentiell in jeder Äußerung in dieser Sprache enthalten. (Ebd., S. 58) Besonders Josef Jungmann, der ‚Chefideologe‘ der tschechisch-patriotischen Emanzipationsbewegung für den Bereich der Linguistik und des literarischen Schaffens, betont die klangliche Überlegenheit der tschechischen Sprache gegenüber der deutschen Amtssprache. So liest man bei ihm, das „Tschechische (sei) musikalischer (hudebnější) als das Deutsche“ oder die tschechische Sprache sei „lieblich und klangvoll“ (libý a zvučný), während sich das Deutsche „keifend und grunzend“ (štěkavý a chrochtavý) anhöre. (Zit. nach ebd., S. 51)⁸

Indem Němcová in ihren Erzählungen vorrangig Vertreter der Landbevölkerung sprechen läßt und ihre Gespräche als erzählfreudige Kommunikation inszeniert, muß davon ausgegangen werden, daß die zeitgenössische Lektüre ihrer Erzählungen auch von einer patriotisch-positiven Emotion getragen war. Das Lesen dieser Erzählungen könnte man sich somit als ein kollektives Erleben der als heilig empfundenen Nationalsprache vorstellen. Aber auch als ein kollektives Erleben des klanglichen Potentials des Tschechischen und schließlich als literarische Innovation: beim Erleben und Erkennen, daß die Volkssprache auch für die künstlerische Prosa leistungsfähig ist.

An den Beginn dieser Arbeit habe ich Vorüberlegungen zu den formalen künstlerischen Verfahren der szenischen Poetik Němcovás gesetzt, die sich zunächst ausschließlich auf die Werke der Schriftstellerin selbst und damit bewußt nicht, wie es bei Abhandlungen dieser Art üblich ist, auf bisherige Ergebnisse der erzähltheoretischen und poetologischen Forschung stützen. Diese Vorbetrachtungen sollen dazu dienen, die erzähltheoretische Problemlage bei der Analyse von Němcovás künstlerischer Poetik im ersten Schritt rein werkbezogen und werkgeschichtlich zu beleuchten, um zu vermeiden, daß die individualpoetische Handschrift der Autorin hinter bestehenden literaturwissenschaftlichen Methoden und Theorien verschwindet und verwischt wird. Zugleich soll durch dieses Vorgehen den Lesern die Möglichkeit gegeben werden, die einzelnen Erkenntnisschritte dieser Arbeit nachvollziehen zu können.

Für die werkgeschichtliche Einführung wurden dabei bewußt Texte von Němcová ausgewählt, die nicht zu ihrem anerkannten Hauptwerk gehören: das Debutgedicht *Ženám českým* (*An die tschechischen Frauen*) und weitere Gedichte, die Erzählfragmente *Cesta z pouti* (*Der [Rück]Weg von der Wallfahrt*) und *Urozený a neurozený* (*Der Adlige und der Nichtadlige*) sowie die an ihren letzten Gönner, Vojtěch Náprstek, gerichteten Briefskizzen, die kurz vor ihrem Tod entstanden waren. Diese unvollendeten Texte wie auch das kleine Debutwerk Němcovás eignen sich nämlich

⁸ Dennoch leitet Jungmann das Bemühen der Wiedergeburtbewegung um eine hohe Literatur in tschechischer Sprache nicht aus den Bedürfnissen der Gebildeten ab, sondern aus der Existenz des tschechischen Landvolks und städtischen Kleinbürgertums, die sich beide ohne eine tschechischsprachige Bildungsschicht nicht als Teil einer vollwertigen Kulturation begreifen könnten. (Vgl. *Dějiny české literatury*, II, 1960, S. 236)

wegen ihres Studiencharakters gut dazu, die poetische Handschrift der Autorin herauszuarbeiten. Erst im zweiten Kapitel werden dann die Ergebnisse dieser Übersichtsuntersuchung mit bestehenden rezeptions- und verfahrenstheoretischen Methoden in der Literaturwissenschaft in Verbindung gebracht.

Im dritten Hauptteil der Arbeit folgen dann ausführlichere und vertiefende Analysen. Berücksichtigt werden hier das publizistische Werk der Reiseskizzen, die erste vollendete Novelle *Baruška* sowie Němcovás Hauptwerk *Babička* (*Die Großmutter*).

1. WERKGESCHICHTLICHE VORÜBERLEGUNGEN ZUR ERZÄHLPOETISCHEN PROBLEMLAGE

1.1. Das Vorbild von Theater und Drama in der zeitgenössischen Poetik

Diese Arbeit faßt Nĕmcovás Werk als ein Übergangsphänomen zwischen Romantik, Biedermeier und Realismus auf.¹ Verfahren der Theatralisierung im Medium des Erzählens waren in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in deren letzten beide Jahrzehnte auch die Schaffensperiode Nĕmcovás fällt, nichts Außergewöhnliches. Sowohl der romantischen Poetik als auch der Epoche des Biedermeier ist es eigentümlich, heterogene Gattungsformen in einem künstlerischen Text zu integrieren. In seinem epochenprägenden „Gespräch über die Poesie“ bezeichnet Friedrich Schlegel das Drama – insbesondere das in der Tradition Shakespeares stehende – als „wahre Grundlage des Romans“. Den Roman kann er sich kaum anders als eine Mischgattung denken; diese Gattung habe sich also nicht auf erzählende Formen zu beschränken, sondern immer auch „Gesang und andere Formen“ einzuschließen. (F. Schlegel, 1978, S. 203) Die große Bedeutung von Theater und Drama Anfang bis Mitte des 19. Jahrhunderts begründet Friedrich Sengle mit der bis in die Epoche des Biedermeiers reichenden Shakespeare-Renaissance. Hierbei hebt er die „Hamletstimmung“ angesichts des Phänomens „Weltschmerz“ in der Restaurationsperiode hervor. (Sengle, 1971, I, S. 3f.) Generell spricht Sengle auch von einem „theatralischen Untergrund“ der gesamten Biedermeierkultur, in der das Drama in Anschluß an die Epoche der Aufklärung, der deutschen Klassik wie auch des Sturm und Drangs immer noch den Rang der meistgeschätzten künstlerischen Gattung einnahm.² Hegel sah in seiner *Ästhetik* das Drama als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt an. Gegenüber den beiden anderen sprachlichen Gattungen vollbringt das Drama, so Hegel, diejenige geistige Leistung, die „die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich vereinigt“.³

¹ Bis heute wird in der Nĕmcová-Forschung die Frage nach der Zuordbarkeit ihres Hauptwerks *Babička* zu Romantik und Biedermeier diskutiert. Schamschula spricht von einer „biedermeierlichen Einkleidung“ eines durch das dämonische und byronistische Element der Viktorka-Figur „beunruhigenden Werks“. (Schamschula, 1982, S. 119) Poštulková, 1988, hingegen stellt *Babička* als eine biedermeierliche Idylle vor, was noch am Ende der achtziger Jahre von erheblicher Brisanz war, da hier aus Sicht der offiziellen tschechischen Bohemistik die Zuordnung der allgemein wie ein Heiligtum behandelten Nationaldichterin zu einer als urdeutsch empfundenen Epoche vorgenommen wurde. Zuletzt warf Rothe erneut die Frage nach dem Epochenstil auf und kommt zu dem Fazit, daß Nĕmcová die romantischen Elemente des Textes „im Biedermeier überwindet“. Sie ließe zwar – „wie Gott den Höllengeist“ – das Romantische zu, „aber als Teil in einem geordneten Ganzen“. (Rothe, 1996, S. 37)

² Sengle, Bd. 2, 1972, S. 825: Sengle nennt hier das *Aesthetische Lexikon* von I. Jeitteles 1835-37 als Beleg dafür, daß Schlegels universalpoetischer Romanbegriff weiter Anwendung fand. Siehe auch Unterkap. „Das Drama ist die höchste Gattung“ in: Sengle, ebd., S. 322ff.

³ Hegel, *Vorlesungen zur Ästhetik*, Bd. III, 1986, S. 474. Inwieweit Nĕmcová von der Hegelschen Ästhetik Kenntnis hatte, ist kaum bekannt. Mit Hegels Philosophie soll sie vor allem über ihren Schriftstellerkollegen und Liebhaber Václav Bolemir Nebeský in Kontakt gekommen sein. (Vgl. Karel Krejčí, 1946, S. 119)

Als charakteristisch für die in der Biedermeierzeit auffällige Vermischung von narrativen und dramatischen Gattungsformen nennt Sengle überdies das Streben nach der „rhetorischen (stilistischen) Intensität des Dramas, dem ‚Theatralischen‘ im engeren Sinne“. (Sengle, 1972, II, S. 825) Felix Vodička erinnert so auch in seiner Analyse von Josef Lindas *Záře nad pohanstvem nebo Václav a Boleslav (Glanz über dem Heidentum oder Václav und Boleslav; 1818)* an das für die „präromantische Epoche“ typische Verfahren, in Erzähltexten Personenäußerungen wie im Drama nur noch mit Angabe des Sprechernamens, d. h. unter Verzicht auf alle überleitenden Inquitformeln einzuführen, als Spätfolge der Vorliebe des Sturm und Drangs für Gesprächswiedergaben in der Erzählkunst. Sein Paradebeispiel für eine solche Erzählform bei Auslassung der Inquitformeln ist der Roman *Alkibiades* des Prager Gelehrten A. G. Meißner.⁴ Daß es unter anderen tschechischen Autoren zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein bevorzugtes Verfahren war, verschiedene Formen der erzählten Figurenrede zu entwickeln, belegt auch die Studie von Jana Bartůňková (1989), die sich vornehmlich Máchas Erzählungen *Křivoklad*, *Marinka* und *Cikáni (Die Zigeuner)* und ebenfalls Lindas Roman *Záři nad pohanstvem* widmet.⁵ In der Erzählung *Křivoklad* zeigt Mácha, der bedeutendste tschechische romantische Dichter (1810-1836), ein Gespräch der Figuren Jaroš, Stivín und Duchoň; dabei werden vor die direkte Rede der einzelnen Sprecher nur ihre Namen ohne Inquitformeln (wie z. B. „sagte er“, „antwortete er“ usw.) gesetzt. Auf diese und weitere Formen von Máchas „Dramatizität“ (dramatičnost) verweist auch O. Fischer (1938). Merkmale der Theatralisierung stellt Mukařovský noch bei Vítězslav Hálek (1835-1874) fest, dessen Schaffensphase bereits in die Zeit nach 1848 fällt. In Háleks Verserzählung *Alfred* weist er auf den Aufbau von bühnenähnlichen Situationen hin, bei denen der Eindruck entstehe, daß die Handlung hinter der Bühne stattfindet, wo sie gerade aus der Perspektive des Erzählers beobachtet und fortlaufend wiedergegeben wird. (Mukařovský, 1948, III, S. 181) Daß der Roman keine homogene Gattung, sondern eine Mischform aus epischen und dramatischen Teilen ist, wird mittlerweile vielfach als selbstverständlich vorausgesetzt. (Stanzel, 1995, S. 94) Es ist das Fehlen fester Gattungsnormen, wie sie für das Drama und die Lyrik gelten, das dem Erzählkünstler die

⁴ Vodička, 1994, S. 235. Zunächst verweist er auf einen weiteren Text vom Beginn des 19. Jahrhunderts: Schillers Erzählung *Der Geisterseher*. Bei Schiller nehmen die zitierte Redeäußerungen der Figuren zwar einen großen Raum ein, im Verhältnis zum Text der Erzählerinstanz können sie aber immer noch als integrative Bestandteile aufgefaßt werden. Ganz anders verhält es sich bei Meißners Roman *Alkibiades*, der offen mit dramatischen Gestaltungsformen spielt und somit eine formal sehr gewagte Gattungshybride hervorgebracht hat. Dieser dreibändige ‚Roman‘ besteht fast durchweg aus Wechselgesprächen, wobei den Äußerungen der einzelnen Sprecher jeweils deren Namen (in abgekürzter Form) vorangestellt sind. Emotionale Regungen werden Regieanweisungen gleich in Klammern hinter die Namenkürzel gesetzt. Siehe hierzu die Reaktion der Figur des Klinias auf die Schmäherung der von ihm angebeteten Dinomache: „Klin. (betroffen) Warum das, schönste Dinomache?“ (Meißner, 1814, I., S. 14) Einzelne Gesprächsszenen beginnen wie in der dramatischen Gattung mit bloßer Angabe des Orts und der Figuren. Siehe den Beginn des theatralisierten Teils im II. Band, S. 10: „Gemach des Pericles. Pericles, Aspasia, ein Slave“.

⁵ Máchas Erzählungen stellt sie dabei als Höhepunkt der Ausgestaltung der sekundären Kommunikationsebene heraus. Als weitere Autoren behandelt sie Klicpera und Jan Jindřich Marek.

Freiheit gibt, sich spielerisch gattungsfremder Verfahren zu bedienen und diese in das Medium des Erzählens zu integrieren. Ein spielerischer Umgang mit dramatischen oder lyrischen Gattungskonventionen ist der Erzählkunst insofern als Gattungsmerkmal durchaus inhärent und muß nicht, wie es Schardt formuliert, als „Bruch mit den Merkmalen der Gattung“ begriffen werden. (Schardt, 1995, S. 49)

Theatralisierung als kulturgeschichtlichem Phänomen zu Beginn des 19. Jahrhunderts widmet sich Jurij Lotman. In Anknüpfung an Lotman kann die Theatralisierung künstlerischer Prosa auch als Folge davon verstanden werden, daß mit der Jahrhundertwende um 1800 die Grenze zwischen der Theaterbühne und den Zuschauern aufgehoben wurde und „das Theater in das Leben eindrang“. Formen des Dramen- bzw. Bühnenmonolog fanden in Briefen und Tagebüchern Anwendung. „Die Kunst wird zum Modell, das vom Leben nachgeahmt wird.“ Als Beispiel hierfür nennt Lotman u. a. die Ästhetisierung des Krieges in der Napoleonischen Ära, in der der Krieg zu einem „gewaltigen Schauspiel“ wurde. Das Spielerensemble bildete die Generalität mit ihren prunkvollen Uniformen, ihnen gegenüber stand Napoleon, der als Kaiser nur eine einfache alltägliche Uniform trug, was ihn aus dem Schauspiel ausschloß und seine Rolle als Regisseur hervorhob. (Lotman, 1981, S. 274)

1.2. Němcová's Beziehung zu Drama und Theater: ein Literaturbericht

Němcová, die in erster Linie als Erzählerin in die Literaturgeschichte eingegangen ist, war szenischen Formen gegenüber sehr aufgeschlossen. Sie galt als eine begeisterte Theaterbesucherin. Zu den von ihr bevorzugten und zu ihrer Zeit generell sehr populären Dramenautoren gehörten Shakespeare, Goethe und Schiller; sie favorisierte die Stücke *Hamlet*, *Faust* und *Wallenstein*.⁶ In Zeiten finanzieller Not übersetzte sie auch Dramentexte aus dem Französischen und Deutschen ins Tschechische.⁷ Dies war eine für die Entwicklung des tschechischen Dramas nicht unbedeutende Tätigkeit: Alexandr Stich weist darauf hin, daß Němcová's Übersetzungen einen Beitrag zur sprachlichen Belebung sowohl des Konversationsstücks als auch des historischen tschechischen Dramas der fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts geleistet haben.⁸

⁶ Vgl. Liškutin, S. 131, 132, 138. Auf die europaweite Shakespeare-Renaissance, die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzte und auch in verschiedenen slawischen Ländern Einzug hielt, verweist H. Rothe, 1988.

⁷ Am bekanntesten ist ihre Übersetzung des Stücks *Urbild Tartuffe* von Karl F. Gutzkow aus dem Jahr 1859; ebenfalls bedeutsam für Němcová's Beziehung zur westeuropäischen Literatur ist ihre Mitarbeit als Übersetzerin an dem Stück *Diblík*, einer Bearbeitung des Romans *La petite Fadette* von George Sand für das Prager Ständetheater (1858). In: Němcová, *Spisy*, XI, 1957.

⁸ Stich, 1996, S. 110f. Als Beispiel für die Übersetzung eines historischen Dramas nennt Stich das Stück *La Florentine* (1856) des französisch schreibenden Polen Karol Edmond Chojecki (1822-1899). Freund von Karel Havlíček-Borovský und Autor des Buchs *Czechia i Czechowie przy końcu pierwszej połowy XIX. stulecia (Böhmen und die Tschechen am Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts)*. An Němcová's Übersetzung von 1860 ins Tschechische hat sehr wahrscheinlich F. L. Rieger mitgearbeitet. Vgl. Němcová, *Spisy*, XI, 1957.

Für Nĕmcovás Schaffen dürfte ebenso wichtig gewesen sein, daß in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das tschechische Theater einen wichtigen Bestandteil im volksaufklärerischen Programm der Nationalen Wiedergeburt bildete. (Vgl. Liškutin, 1945, S. 125) Man denke hierbei nur an Nĕmcovás Zeitgenossen, den Begründer des modernen tschechischen Dramas, Josef Kajetán Tyl, der vom Theater behauptete, es sei eine „bessere nationale Schule als alle schön verfaßten Bücher und ellenlangen Reden“⁹. In seinen Stücken stilisierte Tyl das gesprochene Tschechisch der kleinbürgerlichen und städtischen Volksschichten, also den „mündlichen Dialog des gesprochenen nichtschriftsprachlichen Tschechischen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. (Stich, 1996, S. 107, Hervorhebung A. Stich) Die volkssprachliche Stilisierung war wichtig bei der – auch für das Drama bedeutsamen – Herausbildung einer tschechischen Konversationssprache auf der Basis der Schriftsprache. In seinen publizistischen Texten schuf Tyl durch die Verwendung einer „halbschriftsprachlichen Norm“ die Illusion einer unmittelbaren mündlichen Kommunikation zwischen Autor und Adressaten – ein Verfahren, das auch Nĕmcová in ihrer Publizistik und, wie die folgenden Analysen zeigen werden, ebenso in ihrem persönlichen Briefwechsel anwendete. (Vgl. ebd., S. 104f.)

Wenig Beachtung fanden bisher Nĕmcovás Beschreibungen von volkstümlichen Spielen aus verschiedenen böhmischen, mährischen und slowakischen Regionen. Es handelt sich hierbei um folkloristische Szenen, deren Personal zumeist junge Frauen und Männer sowie Kinder aus dem bäuerlich-ländlichen Milieu sind. Diesen werden typisierte Rollen zugeteilt wie etwa „Jungfrau“, „Soldat“, „Hirte“, aber auch mythologische Rollen wie „Sonne“ und „Mond“ bzw. Tierrollen. Für Aufführungen mit Kindern waren besonders Ratespiele oder der Einsatz von märchenhaften Figuren bzw. objekten wie Wassermännern und Ringen sehr beliebt. Der jeweilige Spielablauf besteht aus Wechselgesängen und/oder -gesprächen der Figuren. Diese werden von Nĕmcová in direkter Rede dokumentiert. Von besonderer Relevanz für unsere Untersuchung sind die detaillierten theatralischen Vorgaben, in denen sie die Regeln der Figurenformation, Gestik und Tanzbewegung beschreibt. Die Niederschrift dieser szenischen Kleinstformen zeugt nicht nur von Nĕmcovás Nähe zur theatralischen Kunst, sondern auch davon, daß sie nachgerade jede Gelegenheit nutzte, ihren szenischen Blick in schriftlicher Fixierung zu üben. (Vgl. Nĕmcová, *Spisy X*, 1955)

Es verwundert deshalb nicht, daß auch für das Erzählwerk Nĕmcovás bereits mehrfach die Verwendung szenischer Verfahren hervorgehoben wurde. Václav Černý beschrieb den Textaufbau von *Babička* mit den für die Dramenkomposition geläufigen Begriffen Exposition, Peripetie, Verknotung, Lösung.¹⁰ Die Beschreibung

⁹ *Dějiny české literatury*, II, 1960, S. 403.

¹⁰ Černý, 1982, S. 147. Eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Černý-Studie wird die *Babička*-Analyse im zweiten Teil dieser Arbeit abschließen.

künstlerischer Prosa mit Begriffen des Dramenaufbaus war für die Zeit der Entstehung von *Babička* (1855) nicht ungewöhnlich. Künstlerische Prosa wird zur Zeit Němcovás auch von deutschen zeitgenössischen Kritikern in dramaturgischen Kategorien referiert.¹¹

Ivo Liškutin führt die Attraktivität von Němcovás Erzählkunst für filmische und theatralische Bearbeitungen darauf zurück, daß sie ihre Figuren „ungewöhnlich visuell“ konzipiert habe und daß ihre Texte, besonders die Märchen, dramatisiert dargeboten werden.¹² Beide Charakterisierungen beschränken sich auf die Feststellung einer szenisch-theatralischen Wirkung ihres Werks. Inwiefern sich dieser Eindruck auf ein für Němcová spezifisches, formal bestimmtes Erzählverfahren zurückführen läßt, wird weiter nicht untersucht. Jan Mukařovský spricht zwar nicht von einer dramenähnlichen Gestalt von *Babička*, aber er übernimmt eine in der Sekundärliteratur immer wiederkehrende Beobachtung, nämlich das Argument von der „plastischen und scharfen Charakterisierung“ der Figuren durch „Physiognomie, Sprache und Geste“.¹³

¹¹ Vgl. Sengle, 1972, Bd. 2, S. 825. Sengle verweist hierzu auf den Literaturkritiker und -historiker Wolfgang Menzel (1789-1893).

¹² Liškutin, 1945, S. 125 (Hervorhebung K. B.). In der Personalbibliographie zu Němcová von Laiske ist den zahlreichen Bearbeitungen von *Babička*, ihrer Erzählungen und Märchen für Theater und Film ein eigenes Kapitel gewidmet. Vgl. Laiske, 1962, S. 278-285. Eine detailliertere, kommentierende Übersicht über das Werk und die Person Božena Němcová in Film und Fernsehen gibt Jiří Uhlíř, 1968.

¹³ Bei der eingehenden Untersuchung dieses Verfahrens hat Mukařovský wichtige Ergebnisse über die Auswahl der dargebotenen Objektwelt und den Satzbau in *Babička* zutage gefördert. (Mukařovský, 1978 [1925])

1.3. Studien szenischen Schreibens: das lyrische Debut, Erzähl- und Brieffragmente

Ausgewählt wurden für dieses Kapitel drei Textsorten: Němcovás Debutgedichte, zwei ihrer späten Erzählfragmente – *Cesta z pouti* (*Der [Rück]Weg von der Wallfahrt*) und *Urozený a neurozený* (*Der Adlige und der Nichtadlige*)¹⁴ – sowie ihre Arbeitsskizzen zu dem als Fragment überlieferten Schreiben an ihren letzten Gönner Vojtěch Náprstek. Die Auswahl der zwei ersten Textsorten ist dadurch begründet, daß beide, Einstiegswerk und unvollendetes Spätwerk, als Übungsarbeiten verstanden werden können, an denen sich Němcová ‚literarisches Handwerk‘, die einzelnen Schritte des Texterstellens, gut aufzeigen lassen. Das Brieffragment habe ich aus verwandten Gründen hinzugenommen. Die Korrespondenz war für Němcová eine natürliche Form, sich auch künstlerisch auszudrücken. (Vgl. Kantůrková, in: Guski, 1991, S. 278) So nannte auch Roman Jakobson ihre intimen Briefe in „Was ist Poesie?“ ein „geniales dichterisches Werk“. (Jakobson, 1979, S. 69) Die genannten Briefskizzen sind hinsichtlich des heuristischen Werts ihres Übungscharakters im Unterschied zu den ersten lyrischen Schritten und den Erzählfragmenten umso interessanter, als drei Versuche zum selben Brieftext vorliegen. Fragen künstlerischer Verfahren können noch deutlicher herausgearbeitet werden, weil wir hier einen Text in drei Entwicklungsstufen vor uns haben. Ein weiterer, nicht unwesentlicher Grund, diese Briefskizzen und das Fragment *Urozený a neurozený* zu berücksichtigen, liegt darin, daß in den letzten Jahren in der Prager Bohemistik von den Literaturwissenschaftlern Jaroslava Janáčková, Alena Macurová und Robert Adam gerade zu diesen Texten Beiträge erschienen sind, die sich ebenfalls mit dem Problem der literarischen Kommunikation und den Redeformen beschäftigen und daher für unsere zentrale Fragestellung, das szenische Darstellen im Erzählwerk, sehr gewinnbringend einbezogen werden können. (Adam, 1997; Janáčková/Macurová, 1996)

1.3.1. Das Debutgedicht *Ženám českým* (*An die tschechischen Frauen*): die politisch-engagierte Suche nach Publikumskontakt

In ihrem literarischen Debuttext, dem 1843 in den patriotischen *Květy* (*Blüten*) erschienenen Gedicht *Ženám českým* stellt Němcová sogleich einen direkten Kontakt mit den Leserinnen her. Die Aufnahme der Kommunikation mit dem weiblichen Publikum äußert sich im Appellcharakter dieses Erstlingswerks, das politisch durch und durch im Geiste der Nationalen Wiedergeburt steht:

¹⁴ Entstanden ist dieses Erzählfragment vermutlich in den letzten Jahren vor dem Tod der Schriftstellerin. (Vgl. Otruba, 1964, S. 154)

Ženám českým

Ženy české, matky české!
Slib si dejme a v něm stůjme:
pro blaho své drahé vlasti
všecky síly obětujme!
Nejen muž bud' hrdý na to,
že dá všechno pro svou vlast;
vzhůru, ženy, my též chceme
na oltář svou obět' klást.

Muž, ach, ten má meč svůj ostrý,
rámě, sílu - muž má všechno;
ale outlá, slabá žena
jen své srdce a - své děcko.
Dítě! - toto jméno sladké
ženě nebem daný dar,
matky, nejdražší co máme,
dejme vlasti v její zdar.

Prvním slovem lichotivým,
prvním sladkým celováním
český zvuk jim v duši vlejme
s vřelým vlasti milováním.
Jmenujte jim slavné otce,
vylitou pro právo krev,
řekněte jim, jak se znovu
hrdě zvedá český lev.

At' z nich vzrostou reci statní,
jako lípy, jako doubce;
at' z nich máme Břetislavy,
práva hájce, zloby zhoubce.
Ženy české, matky české!
Jediná nám budiž slast
vychovatí naše děti
pro tu slavnou, drahou vlast.

An die tschechischen Frauen

Tschechische Frauen, tschechische Mütter!
Laßt uns einander versprechen und dazu stehen:
für das Woh! unseres teuren Vaterlandes
wollen wir alle Kräfte opfern!
Nicht nur der Mann soll darauf stolz sein,
daß er alles für sein Vaterland gibt;
auf, ihr Frauen, auch wir wollen
auf den Altar unser Opfer legen.

Der Mann, ach, der hat sein scharfes Schwert,
Schultern, Kraft - der Mann hat alles;
aber die zarte, schwache Frau
hat nur ihr Herz und - ihr Kind.
Das Kind! - dieser süße Name,
ist für die Frau ein Geschenk des Himmels,
Mütter, das teuerste, was wir haben, geben wir
dem Vaterland, damit es gedeie.

Mit dem ersten zutraulichen Wort,
dem ersten süßen Kuß
legen wir ihnen den tschechischen Klang in die Seele
mit inniger Liebe zum Vaterland.
Nennt ihnen die ruhmreichen Väter,
das für das Recht vergossene Blut,
sagt ihnen, wie sich von neuem
der böhmische Löwe stolz erhebt.

Daß aus ihnen stattliche Recken werden,
wie Linden, wie Eichen;
daß wir wieder Břetislave¹⁵ haben,
Verteidiger des Rechts, Zerstörer des Bösen.
Tschechische Frauen, tschechische Mütter!
Unsere einzige Wonne möge sein,
unsere Kinder zu erziehen
für dieses ruhmreiche, teure Vaterland.¹⁶

(Němcová. *Vybrané spisy* IV, 1957, S. 7-8)

¹⁵ Hiermit bezieht die Autorin sich wahrscheinlich auf Břetislav I. (1034-1055), einen der bedeutendsten Herrscher aus dem Přemyslidengeschlecht. Er zeichnete sich vor allem durch militärische Qualitäten bei der Verteidigung Mährens und dem Feldzug gegen Polen aus.

¹⁶ Alle Übersetzungen aus dem Tschechischen stammen, wenn nicht anders gekennzeichnet, von mir und folgen weitgehend der interlinearen Technik.

Dieses programmatische Gedicht führt Vodička als einen Beleg für Nĕmcovás frühen Anschluß an die tschechische patriotische Bewegung während ihres ersten Aufenthalts in Prag 1842 bis 1845 an. Die literarische Qualität dieses wie auch weiterer Tendenzgedichte der Schriftstellerin hält er für zweifelhaft. Obwohl ihre Gedichte eine „besondere Schattierung“ dadurch erhielten, daß in ihnen vaterländisch kämpferisches Pathos „von einer Frau“ ausgesprochen wird, hätte sie sich mit ihnen noch nicht die Teilnahme am „schöpferischen Prozeß der tschechischen Literatur“ sichern können. (Vodička, 1957, S. 625) Diese Kritik mag vor dem Hintergrund des wachsenden Autonomiestrebens der Kunst ab Ende des 19. Jahrhunderts als berechtigt scheinen; zu ihrer Entstehungszeit hatten diese Gedichte indes einen völlig anderen Stellenwert. Der Begriff der Tendenzdichtung kam erst in der Epoche der Restauration auf und war zu dieser Zeit positiv belegt. Die Wahl einer – aus heutiger Sicht freilich übertrieben wirkenden – „patriotisch enthusiastischen“ Rhetorik (Vodička, ebd.) galt künstlerisch nicht als verwerflich. (Vgl. Sengle, 1971f., Bd. 2, S. 84) So erklärt sich wahrscheinlich auch der große Erfolg, den dieses und weitere Gedichte Nĕmcová eintrugen.

Die kommunikative Ebene von *Ženám českým* ist durch die appellierende Haltung des sprechenden Subjekts angezeigt. Die tschechischen Frauen und Mütter sollen ebenso wie die Männer für das Wohl des Vaterlands kämpfen. Mit der Wahl des Dativs im Titel ist der Akt der Kommunikationsaufnahme zwischen dem appellierenden Subjekt und den anzusprechenden Adressatinnen bereits angezeigt. Durch die Verwendung der Wir-Form in der zweiten Zeile der ersten Strophe geht der mit dem Titel hergestellte Kontakt in eine Identifikation des lyrischen Ichs mit den Angesprochenen über. Diese Identifikation dient in den beiden ersten Strophen dazu, die zentrale Botschaft stärker herauszustellen, um die Gruppe der Frauen besser in Kontrast zu derjenigen der Männer vorführen zu können. Die antithetische Thematik der ersten Gedichthälfte wird auch mittels der durchgängig achtzeiligen Strophenlänge hervorgehoben. Die symmetrischen Gegenüberstellungen von weiblichem und männlichem Kontext werden durch das gerade Zahlenmaß begünstigt, wie die Oppositionsbildung von Mann und Frau in der zweiten Hälfte der ersten Strophe und in den ersten vier Zeilen der zweiten Strophe zeigt. Die Einheit zwischen dem lyrischen Subjekt und dem angesprochenen Geschlecht wird in der dritten Strophe folgerichtig unterbrochen, wenn sich das Sprecher-Ich mit einem Katalog von potentiellen patriotischen Aufgaben an die Frauen richtet und hierzu zur anfänglichen grammatikalischen Ihr-Form der Anrede zurückkehrt.

Ähnliche Verfahren, bei denen das lyrische Ich einen Kontakt mit dem angesprochenen „Du“ oder „Ihr“ zur Kommunikationsaufnahme aufbaut, finden sich auch in weiteren patriotischen Gedichten Nĕmcovás. In *Moje vlast* (*Mein Vaterland*; 1844) ist es das Wahl-Vaterland der in Wien unter dem Namen Barbara Pankl geborenen Schriftstellerin,¹⁷ an das sich die enthusiastische Anrede des autobiographischen

¹⁷ Da Nĕmcová nichtehelich geboren wurde, stand auf der Geburtsurkunde zunächst unter dem Namen des Vaters kein Eintrag, dieser wurde erst nach der Heirat der Eltern ergänzt. Zur Frage der Her-

lyrischen Ichs richtet. Vor der Kommunikationsaufnahme erklärt das sprechende Ich zunächst seinen nationalen Standortwechsel:

Česká zem mě nezrodila,
přece je mou drahou vlastí,
a Českou se zazývati
je mi chloubou, je mi slastí.
(Němcová, 1957, S. 11)

Die tschechische Erde hat mich nicht geboren,
dennoch ist sie mein teures Vaterland,
und Tschechin mich zu nennen
macht mich stolz und ist mir eine Wonne.

Dominiert in dem Appellgedicht an die tschechischen Frauen noch die politisch-utopische Emphase,¹⁸ überträgt hier die Autorin im Medium des emphatischen Sprechens den politischen Begriff des Vaterlandes in den patriotisch-mystifizierten, privaten Kontext von Familie und Ehe, von Geburt, Liebe, Ehe, Kindern und Tod. Das Verhältnis des lyrischen Ichs zum Vaterland wird zu einem Mutter-Kind-Verhältnis, in dem das Wahl-Vaterland die Rolle der Ersatzmutter spielt, die das „fremde Kind“ in ihren „paradiesischen Mutterleib“ umgesetzt hat, um es sodann wie ein eigenes Kind aufzuziehen. Die Begeisterung über diese Art ‚pränataler Adoption‘ drückt sich in der Darstellung der Aufnahme in den tschechischen ‚Mutterleib‘ als direkte, emphatische Anrede an das Wahl-Vaterland aus:

Cizí děcko v rájuplné
lúno své mě's přesadila
a co vlastní dítě svoje
s věmou láskou vypěstila.

Mich, das fremde Kind, hast du in deinen
paradiesischen Mutterleib umgesetzt
und wie dein eigenes Kind
mit treuer Liebe aufgezogen.

Kdož by tebe nemiloval,
pečlivá ty, dobrá máti?
Jak ti nemám za tvou lásku
srdce své i duši vzdáti?
(Ebd.)

Wer sollte dich nicht lieben,
du sorgsame, gute Mutter?
Wie sollte ich dir nicht für deine Liebe
mein Herz und meine Seele hingeben?

Darauf folgt eine Darstellung der Integration des Ichs in das Wahlvaterland durch die Sprache, den tschechischen Ehemann und die zu Tschechen erzogenen Kinder sowie die Wiederaufnahme in den „Schoß“ der „tschechischen Mutter“ nach dem Tod.

Als politisch-kämpferischer Teil der nationalen Emanzipationsbewegung werden die Frauen im Gedicht *Slavné ráno* (*Der ruhmreiche Morgen*) (1843), einer Darstellung des Erwachens der slavischen Völker im 19. Jahrhundert und der Bedeutung der

kunft Němcovás, über deren mögliche Abstammung aus einer außerehelichen Verbindung zwischen der Schwester der Herzogin Katharina Wilhelmine von Sagan und dem Fürsten Clam-Martinic bis heute diskutiert wird, vgl. die ausführliche, wenn auch ebenfalls im wesentlichen spekulativen Studie von Sobková, 1991.

¹⁸ Den Begriff Emphase verwende ich hier mit Fuhrmann zur Charakterisierung eines „stimmlich-intonatorisch nachdrücklichen Sprechens“. (Fuhrmann, 1984, S. 127f.)

Frauen, angesprochen.¹⁹ Ihre Rolle als Mütter patriotisch zu erziehender Kinder bleibt hier außen vor. In diesem Gedicht werden die Frauen direkt an die Waffen gerufen:

| | |
|---|---|
| <p>[...] a muži-li ještě nepovstanou, žrát-li má rez slávy zbraň, – nuže slabá žena vstaň! Necht' okáže ochablému věku, z českých žen že vzrostou pluky reků. (Ebd., S. 23)</p> | <p>[...] und falls die Männer sich noch nicht erheben, und der Rost die Ruhmeswaffe frißt, so stehe du auf, schwache Frau! Mag sie dem erschlafnen Zeitalter zeigen, daß aus tschechischen Frauen Regimenter von Recken erwachsen können.</p> |
|---|---|

Es gibt hier im weiteren nur eine Mutterfigur – die zum großen weiblichen Vorbild erhobene mythische Staatsgründerin Libuše. Das von einer Frau gegründete Vaterland soll nun auch wieder von Frauen verteidigt werden. Die seherische Kraft der Libuše als ein wichtiges Moment dieses nationalen Mythos der Tschechen wird dazu genutzt, die Zeit der Wiedergeburt mit den verklärten Zeiten der Eigenstaatlichkeit zu verbinden. Die Vision der Libuše von einem ruhmreichen Zeitalter bezieht Němcová somit auch auf die eigene historische Epoche. In der letzten Strophe verbindet sie den tschechischen nationalen Mythos von einer großen Frau (Libuše) mit dem Beitrag der Jeanne d'Arc zum historischen Erfolg der Franzosen bei der Schlacht von Orléans. Wie die französische Nationalheldin sollen auch die tschechischen Frauen die Kriegsfahne ergreifen und für den Sieg des Vaterlands kämpfen. Das Gedicht im Ganzen belegt überdies, daß Němcová die Frauen nicht, wie ihr oft unterstellt wurde, „mangels abstrakten Denkens“ allein im Kontext ihres „tatsächlichen alltäglichen Lebens“ gesehen habe,²⁰ sondern sich die gesellschaftlichen Aufgaben der Frau durchaus unabhängig vom häuslichen Leben in konventionell als männlich angesehenen Domänen vorstellen konnte:

| | |
|---|--|
| <p>Vzhůru, ženy, panny! Vždyť duch Páně v outlou pannu vstoupil v Orléaně: noste vy teď' oriflamy zlaté, když jdou muži v boje ducha svatě! Ženou založenou vlast, ženy at' zas hájí vlast. Protož vstaňte v novočeském ránu, Blaník otevírá již svou bránu. (Ebd.)</p> | <p>Auf ihr Frauen und Jungfrauen! Drang doch der Geist des Herrn/ zu Orléans in eine zarte Jungfrau: tragt nun ihr die goldenen Oriflammen, wenn die Männer in den heiligen Kampf des Geistes ziehen! Mögen wieder Frauen das von einer Frau gegründete Vaterland verteidigen. Deshalb erhebt euch zum neuen tschechischen Morgen./ der Blaník²¹ öffnet bereits sein Tor.</p> |
|---|--|

¹⁹ Das Gedicht wurde im Entstehungsjahr von der Zensur verboten und konnte erst 1846 zum ersten Mal veröffentlicht werden.

²⁰ Otruba, 1962, S. 148.

²¹ Im Berg Blaník ruhen ähnlich dem Kyffhäuser tschechische Recken.

Die innere Opposition von im Krieg passiven Frauen bzw. Müttern und mit dem Schwert aktiven Männern, wie sie im Gedicht *Ženám českým* zum Ausdruck kam, wird hier aufgehoben. Auch den Frauen wird hier eine wichtige Rolle im kriegerischen Kampf zugewiesen.

Für die Untersuchung von Němcovás Erzählwerk, das im Anschluß an die patriotischen Dichtungen entsteht, können aus den behandelten Gedichtbeispielen zwei Verfahrensmomente gewonnen werden, die auch in den späteren Texten wiederzufinden sind:

1. In den hier betrachteten Gedichten zeigt Němcová bereits ihre Vorliebe für Verfahren, mit denen literarisch die Illusion eines kommunikativen Kontakts erzeugt wird, bei dem die Adressaten sich unmittelbar beteiligt fühlen können.
2. Daß Němcová mit Gedichten literarisch debütierte, also eine Gattung für ihre Agitation wählte, bei der immer auch das literarische Medium der Sprache an sich eine dominante Rolle spielt, verweist bereits auf ihre Vorliebe für die klanglichen Gestaltungsmöglichkeiten sprachkünstlerischen Schaffens.

Die politische Semantik der Gedichte impliziert also eine Stimminszenierung, ausgeführt durch die Emphase. Im folgenden muß nun nach den möglichen Konsequenzen aus diesen Debutwerken für die Gestaltung von Kommunikationssituationen im späteren Erzählwerk gefragt werden. In der Erzählkunst generell stehen im Mittelpunkt der Wahrnehmung zwei Ebenen der Kommunikation: die Kommunikation zwischen fiktivem Erzähler und fiktivem Leser als der primären Ebene und von dieser abhängig – diejenige der Kommunikation zwischen den erzählten Figuren untereinander als der sekundären Ebene.²² Das Verhältnis der Abhängigkeit der primären von der sekundären Ebene ist dadurch gegeben, daß die Redeäußerungen der erzählten Figuren als Zitate (meist in Anführungsstrichen) durch die Instanz des Erzählers ausgesprochen werden, somit also immer vermittelte Äußerungen sind.²³

Die emphatisch-expressive Sprechhaltung des lyrischen Subjekts im Gedicht *Ženám českým* aktualisiert die Kommunikation zwischen dieser fiktiven Sprecherbene und den Empfängerinnen des patriotischen Appells. Hervorgehoben wird diese Kommunikationssituation auch durch die Variation des Verhältnisses zwischen lyrischem Subjekt und Adressatinnen mit Hilfe der grammatischen Form der Personal-

²² Die Unterscheidung zwischen primärer und sekundärer Kommunikation in Erzählwerken treffen beispielsweise Wolf Schmid, 1973, S. 26f., und Jana Bartůňková, 1989, in Anschluß an A. Macurová und K. Hausenblas, vgl. ebd., Anm. 42, S. 14f.

²³ Tituniks Unterscheidung zwischen dem Autortext als „Text, der sich aus Aussagen zusammensetzt, die direkt vom Autor an den Leser gerichtet sind“, und dem Personentext als „Text, der sich aus Aussagen zusammensetzt, die von anderen Personen als dem Autor und an andere Personen als den Leser gerichtet sind“, ließe sich mit seinen näheren Bestimmungen auch auf unseren Sachverhalt übertragen. So nennt Titunik den Autortext ein unmarkiertes, berichtendes und den Personentext ein markiertes, berichtetes Redereignis. (Vgl. Titunik, 1977, S. 129 u. 133)

pronomen des angeredeten „Ihr“ und des „Wir“, mit dem die appellierende Instanz nicht mehr von außen, sondern als Teil der Gruppe zu den Frauen spricht.²⁴

Dieses kommunikative Verfahren hebe ich deshalb hervor, weil es auch in den späteren Erzähltexten von Nĕmcová in abgewandelter Form wiederkehrt: vor allem dann, wenn die Erzählerfigur zwischen den Perspektiven des Lesers, der erzählten Figuren und eines allwissenden Außenstandpunkts hin- und herwechselt. Dieser Perspektivenwechsel findet auch als ein Verfahren Anwendung, das der Inszenierung des Erzählakts dient, etwa vergleichbar mit einem Soloauftritt eines Schauspielers, der mit verschiedenen Stimmen und Gesten arbeitet. Hier in der Epik wären also die dramentheoretischen Begriffe durchaus akzeptabel. Nĕmcová's späteres Fallenlassen der Lyrik kann also auch als Argument für ihre Neigung zum Experiment des szenischen Erzählens geltend gemacht werden.

Vorab aber ist zu fragen, wie es sich mit einem weitaus bedeutsameren Textverfahren verhält, das auf eine szenische Wirkungsabsicht hindeutet: Gemeint ist das Gespräch zwischen den erzählten Figuren. Gruppieren Nĕmcová's Erzählersubjekte diese Figuren zu einem Bild, das den Leser an eine bühnenähnliche choreographische Aufstellung erinnern kann? Wird analog dem Dramenautor ein Szenario erstellt, das man als eine Bühne imaginieren und sich wie einen visuellen Kasten vorstellen kann?

1.3.2. Das Erzählfragment *Cesta z pouťi* (*Der [Rück]Weg von der Wallfahrt*): explizite Dramaturgie und dramaturgiefreie Stimmenwiedergabe

Wie dezidiert sich die Dichterin in ihrem folgenden Werk der Gestaltung von Figurengesprächen widmete, belegt die Erzählung *Cesta z pouťi*. Dieser Text ist im Unterschied zu dem Erzählfragment *Urozený a neurozený* eine in sich zusammenhängende und weitgehend ausgefeilte Darstellung. Hauptfigur der Erzählung ist das Bauernmädchen Verunka, das zum Johannisfest seine Tante in Prag besucht hat und sich auf der Rückkehr in ihre Heimatgemeinde mehrmals verirrt. Auffälliges Merkmal dieses Erzähltexts ist seine überwiegend dialogische Gestaltung, bei der die Ereignisse hauptsächlich in Form von Gesprächen zwischen den erzählten Personen vorgeführt werden.

In dieser Erzählung läßt sich ein weiteres für Nĕmcová charakteristisches Moment beobachten, das die These von der Relevanz theatralisch-inszenierender Verfahren bestätigt. Das erste Personengepräch wird durch einen personal erzählten Passus vorbereitet, der auch mit dem dramaturgischen Begriff *Exposition* treffend bezeichnet wäre. Mit nur einem Satz werden hier die ersten beiden Personen, Verunka und ihre Prager Tante, mit ihren wichtigsten Unterschieden einander gegenübergestellt. Ohne daß zunächst der Name der Hauptfigur genannt wird, beschränkt sich die Ein-

²⁴ Derartige Verschmelzungen der Personalpronomina der kommunikativen Ebenen sind im Drama gerade nicht möglich. Deshalb ist hier die Unterscheidung zwischen „Außen- und Innenkommunikation“, wie sie die Dramentheorie trifft, nicht adäquat.

leitung auf eine rein visuelle und dabei kontrastreiche Vorstellung der beiden Frauen. Die eine ist jung und bäuerlich gekleidet, die andere ist schon betagt, zudem von gedrungener Statur und trägt städtische Garderobe:

Právě bilo na svatoštěpánské věži pět hodin zrána, když z jednoho domu v té ulici vycházely dvě ženské. Jedna mladá, v selském oděvu, mošinku rákosovou na ruce, uzlík na zádech; druhá obstarožná již, zavalitá, v oděvu městském. „Ach, teta, už šilý den – bojím se, aby mně neujel!“ pravila úzkostným hlasem mladší.

„Neboj se, právě odbila pátá hodina, do půl šesté jsme na Smichově,“ pravila stará [...]. (Němcová, *Spisy VII*, S. 263).

Gerade schlug die Turmuhr der Stephanskirche fünf Uhr morgen. als aus einem Haus in dieser Straße zwei Frauen heraustreten. Eine junge, bäuerlich gekleidet, mit einem Flechtbeutel an der Hand und einem Bündel auf dem Rücken; die zweite, eine schon betagte, gedrungene, städtisch gekleidet. „Ach, Tante, es ist schon hellicher Tag, ich fürchte, er wird mir davonfahren“, sprach mit ängstlicher Stimme die Jüngere.

„Keine Angst, gerade hat es fünf geschlagen, bis um halb sechs sind wir in Smíchov“, sprach die Alte [...].

Der Erzähler beginnt seine Darstellung, als hätte er dramatische Aufgaben zu erfüllen. Die verknäppte, aufzählende Beschreibung der Kleidung der beiden Frauen erinnert an die Kostümvorgaben in Regieanweisungen. Die kontrastive Gegenüberstellung von alter und junger Frau bzw. städtischer und ländlicher Bewohnerin, explizit gedrungener und implizit schlanker Gestalt als semantische Information wird zum Element einer technischen Präzisierung für imaginäre Schauspieler. Die dramaturgische Verblendung der epischen Ausgangsgattung mit technischen Mitteln belegt auch die Charakterisierung der Sprechweise des Mädchens Verunka wie für einen Schauspieler, der eine Rolle sprechen muß: „sprach mit ängstlicher Stimme die Jüngere“. Die Inquitformel wird auch im weiteren Textverlauf auf diese Weise dramaturgisch ausgebaut: „ptala se úzkostným hlasem a slzy stály jí v očích“ (fragte sie mit ängstlicher Stimme und Tränen standen ihr in den Augen; ebd., S. 267), „ptala se rychle Verunka“ (fragte Verunka schnell; ebd., S. 265), „pravil starší káravým trochu hlasem“ (sprach die Ältere mit einer etwas tadelnden Stimme; ebd., S. 268), „ptala se Verunka pohnuta“ (fragte Verunka bewegt; ebd., S. 269), „Dej Pánbůh dobrý večer, pozdravily jednohlasně“ (Einen schönen Abend, grüßten sie einstimmig; ebd., S. 277) u.a. (Hervorhebungen K. B.)

Die Erzählung insgesamt ist dann aber im folgenden durch eine starke Reduktion der Inquitformeln charakterisiert, dem Leser werden weiträumige Wechselreden dargeboten. Dies belegt bereits der weitere Verlauf des anfänglichen Gesprächs zwischen den beiden Frauen, wo zu Beginn nur noch eine körpergestische Anweisung, das Verschließen der Tür durch die ältere Frau, steht:²⁵

²⁵ Im Drama wird die szenische Wirkung des Dialogs besonders durch die Regieanweisungen hervorgerufen. Vgl. zum Begriff des „szenischen Dialogs“ bei H. Schmid, 1976, S. 178, Anm. 2.

„Neboj se, právě odbila pátá hodina, do půl šesté jsme na Smíchově,“ pravila stará, a zavírajíc za sebou domovní dvěře, doložila:

„No, a kdyby ujel, nebylo by zle - zůstala bys zde, nebo bys mohla jeti po dostavníku, byla bys aspoň dřív doma.“

„Oh, já bych raději už byla doma!“ odpověděla mladší.

„Což, se ti u nás nelíbilo?“

„U vás, teta, bych byla ráda, ale v Praze bývat by se mně nelíbilo - je tu člověk jako ztracen.“

„I jdiž, bláhová, to se ti jen tak zdá [...]. Já z počátku také myslila, že tu nikdy nezvyknu, a nynku je dvacet let, co jsem zde, a nešla bych již z Prahy.“

„To vy, teta, ale já bych zde nebyla, kdybyste mne žemlemi chovali; když jsem po ulicích chodila, každý do mne oči vrážel, jako bych z lesa přišla, - div jsem hanbou neshofela.“

„To jen to nezvedené mužské plemeno, co se celý boží den po ulicích prohání za pletkami a Pánu-bohu den ukrádá, - ale poznala bys tu také dosti hodných, upřímných lidí jako u nás doma. No, ale jsem ráda, že jsi tu byla a že jsem tě poznala.“

(Ebd., Hervorhebung K. B.)

„Keine Angst, gerade hat es fünf Uhr geschlagen, bis halb sechs sind wir in Smíchov“, sprach die Alte, und während sie die Tür hinter sich verschließt, fügte sie hinzu:

„Na, selbst wenn er der davonfährt, wäre das nicht schlimm – dann bliebest du hier, oder würdest mit dem Stellwagen fahren, dann wärst du wenigstens früher zu Hause.“

„Oh, ich wäre gerne schon zu Hause!“, antwortete die Jüngere.

„Was denn, hat es dir bei uns nicht gefallen?“

„Bei Ihnen, Tante, wäre ich gerne, aber in Prag zu sein, würde mir nicht gefallen – der Mensch fühlt sich hier wie verloren.“

„Ja geh her, meine Teure, das scheint dir nur so [...]. Ich hatte anfangs auch geglaubt, ich würde mich hier niemals eingewöhnen, und jetzt sind es schon zwanzig Jahre, daß ich hier bin und nicht mehr von Prag weggehen würde.“

„Sie vielleicht, Tante, aber ich könnte das nicht, selbst wenn Sie mich mit Semmeln halten würden; als ich hier durch die Straßen gegangen bin, hat mich jeder angegafft, als käme ich aus dem Wald; erstaunlich, daß ich nicht vor Scham eingegangen bin.“

„Das ist nur diese ungezogene Männerbrut, die sich den lieben langen Tag auf den Straßen herumtummelt und Händel sucht und dem Herrgott den Tag stiehlt. Aber du würdest hier auch genug freundliche, aufrichtige Menschen wie bei uns zu Hause kennenlernen. Aber ich bin froh, daß du hier warst und daß ich dich kennengelernt habe.“

Eine derartige Wiedergabe von Wechselrede wird, speziell wenn sie sich länger hinzieht, für den Leser bald problematisch, da er sich immer wieder zu orientieren hat, wer gerade das Wort führt. Daß dieses Phänomen der Unübersichtlichkeit für Němcová kein besonderes Problem darzustellen scheint, muß wohl mit ihrer Technik des Fiktionsaufbaus zusammenhängen. Für ihre Figurengestaltung bringt sie offenbar neben den visuellen besonders ausgeprägte stimmlich-akustische Vorstellungen mit. Nach einer kontrastiven visuellen Charakterisierung und skizzenhaften proxemischen Fixierung der Personen tritt das Visuelle als bloßer Wahrnehmungsrahmen zugunsten des kontrastiven Akustischen, das zur Dominanten wird, zurück. Der Beginn der Erzählung *Cesta z pouťi*, der die Stimmgestik ausführlich und wiederholt herausstellt, ist dafür symptomatisch: Offenbar sind der Autorin selbst die Stimmen der darzustellenden Figuren, deren stimmliche Differenzierung, so präsent, daß sie diese im Schreiben leicht auseinanderhalten kann. Der Entfaltung der Figurendialoge liegt also bereits eine szenische Vorstellung zugrunde. Gerade bei längeren Wechselreden,

die für den Leser verwirrenderweise ohne Inquitformeln wiedergegeben sind, scheint Němcová mehr aus dem Ohr als mit dem Auge zu schreiben.

1.3.3. Die Briefe an Vojtěch Náprstek:

Überlagerung des persönlichen Erlebens durch szenische Fiktion

Die drei unvollendeten Briefentwürfe, die im November 1861 entstanden sind, belegen eindrucksvoll, wie beharrlich Božena Němcová bis kurz vor ihrem Tod im Januar des Jahres 1862 an ihrem Erzählusdruck gearbeitet hat.²⁶ Der Brief, den Němcová an Vojtěch Náprstek (1826–1894), den tschechischen Patrioten, Frauenrechtler und letzten Mäzen der Schriftstellerin, gerichtet hatte, war ursprünglich als Gesuch um Anteilnahme und möglicherweise als Bitte um materielle Unterstützung konzipiert.²⁷ Zu diesem Schritt sah sich die Autorin durch ihre nahezu hoffnungslose finanzielle und gesundheitliche Lage veranlaßt. Ihre Ehe war gescheitert; schwer erkrankt schreibt sie von brutalen Demütigungen durch ihren Mann, Josef Němec. Er habe sie körperlich mißhandelt und im Jähzorn ihre Manuskripte vernichtet. Was jedoch die Autorin eines umfangreichen und bereits zu ihren Lebzeiten sehr beliebten Werks am schwersten belastet haben dürfte, war die mit Krankheit und Trennung einhergehende schöpferische Krise: Němcová war nicht mehr in der Lage, ihr bekanntestes Buch, *Babička (Die Großmutter)*, für eine Neuauflage vorzubereiten. Die vielversprechende Erzählung *Cesta z pouti* und das weitere größere literarische Projekt, *Urozený a neurozený*, blieben unvollendet. Der Verleger der ersten Gesamtausgabe, Antonin Augusta, der ihr durch eine Anstellung am Verlagsort Litomyšl noch eine Chance geben wollte – ein Angebot, dem sie nicht gerecht werden konnte –, setzte sie zudem immer mehr unter Druck.²⁸

Bemerkenswert sind die Briefskizzen – wahrscheinlich ihre letzten schriftlichen Zeugnisse überhaupt – insofern, als sie als eine Art letztes Aufbegehren der Künstlerin gegenüber dem umfassenden Kräfteverlust gelesen werden können. Das eigentliche Ziel der Briefe, nämlich der Versuch, den Gönner Náprstek als Beistand zu gewinnen, tritt von Fragment zu Fragment immer mehr in den Hintergrund. Der wegen ihrer umfangreichen Korrespondenz schon als „Epistolographin“ (Janáčková/Macurová, 1996, S. 15) bezeichneten Erzählerin gelingt es nicht mehr, die Schreibform des Briefs einzuhalten. Die Grenze zwischen Brief und Erzählung verwischt sich, ohne daß eine gelungene Verknüpfung der beiden Gattungen das Ergeb-

²⁶ Nachdem diese Briefskizzen erstmals 1920 ausschnittsweise erschienen waren und dann als vermißt galten, wurden sie 1995 zum ersten Mal vollständig in der Prager Wochenschrift *Literární noviny (Literaturzeitung)* als Vorveröffentlichung zur neuen Buchausgabe von Němcovás Korrespondenz, *Lamentace (Klagen)*, hrsg. v. J. Janáčková, 1995, abgedruckt.

²⁷ Weitere ausführlichere Angaben zu den von Němcová erwähnten Personen finden sich ebenfalls im Nachwort von S. Roth zur deutschen Textausgabe der Brieffragmente, Němcová, 1997.

²⁸ Vgl. hierzu auch Roth, ebd.

nis wäre.²⁹ Und hierin dürfte ihre eigentliche Tragik liegen: Aus dem Bittgesuch wurde ein von ihr nicht mehr realisierbarer Plan für ein kleines Kunstwerk, weshalb der Adressat den Brief nie erhalten konnte und somit auch dessen dringend benötigte Hilfe Němcová wiederum nicht mehr erreichte. Felix Vodička spricht von einer „heroischen Anstrengung“, die Němcová noch aufbrachte, um sich trotz aller Härten der Lebensumstände „die Möglichkeit schöpferischer Arbeit“ zu erkämpfen. So haben diese Briefe für ihn auch die „Gestalt eines literarischen Bildes“. Maßgebend für diese Analyse ist vor allem der von Vodička leider nicht weiter untersuchte Befund, daß in ihnen „alle wesentlichen Züge der künstlerischen Methode“ vereint seien, „mit der Němcová sich die Welt als Schriftstellerin angeeignet hat“.³⁰

Worin zeigt sich hier die literarische Ambition der Autorin? Welche Aussagen lassen sich aufgrund dieser Texte über die für Němcová spezifische erzählerische und szenische Bearbeitung autobiographischen Materials machen?³¹ In den Entwürfen ist das ihr eigentümliche Verfahren des Zitierens fremder Äußerungen erkennbar, das sie offensichtlich noch einmal verzweifelt zum Einsatz zu bringen versucht: Auch hier führt sie ihre Figuren gezielt in Gestalt von Sprechrollen vor.³² Was das Auftreten von in direkter Rede vorgestellten Personen betrifft, so kann an den Texten in den sukzessiven drei Versuchen eine deutliche Entwicklung festgestellt werden.

Wie Janáčková und Macurová bereits gezeigt haben, ist der Anfang der Skizzen noch ganz im Einklang mit den Normen des Briefeschreibens als eines „Akts sozialer Beziehung“ gestaltet. Neben der gewöhnlichen Angabe von Ort und Zeit wird der Adressat direkt apostrophiert, gleich der Einleitungssatz errichtet explizit den „Kontakt“ zwischen dem sendenden „Ich“ und dem adressierten „Du“. (Janáčková/Macurová, 1996, S. 5) Dieser Satz kehrt in allen drei Fragmenten formelhaft und doch auffällig variiert wieder:

- Entwurf 1. „Mohu si myslit, že si kolikrát myslíte, proč pak ta Božena tu Babičku nevydává?“ (Ich kann mir denken, wie oft Sie denken, warum gibt diese Božena bloß nicht die Babička heraus?)
- Entwurf 2. „Vy si také leckdys myslíte, proč pak asi ta Božena tu Babičku nevydává?“ (Sie denken sich auch manchmal, warum wohl bloß gibt diese Božena die Babička nicht heraus?)
- Entwurf 3. „Vy si asi také myslíte, proč pak ta Božena tu Babičku nevydává?“ (Sie denken sich wohl auch, warum bloß gibt diese Božena die Babička nicht heraus?³³)

²⁹ Vgl. auch Janáčková, Macurová, 1996, S. 10 bzw. 15; dies auch im Unterschied zu ihrer früheren Korrespondenz, die vielfach als literarische Dokumente aufgefaßt werden. (Vgl. Šmahelová, 1995, S. 60)

³⁰ Vodička, 1969, S. 137f.

³¹ Ähnliche Werkbetrachtungen liegen bisher vor allem zum Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion in ihrem Hauptwerk *Babička* vor, dem hinsichtlich dieser Fragestellung eine besondere heuristische Bedeutung zukommt. Vgl. Černý, 1982, Kap. 2: „Babička jako pravda a báseň“ (Babička als Wahrheit und Dichtung), sowie Vodička, 1976, S. 59.

³² Dem dialogischen Charakter ihrer Briefe generell widmet sich ausführlich Šmahelová, 1995, S. 59ff.

³³ Da die Buchausgabe der Briefskizzen von 1995 (Němcová, *Lamentace*) den zweiten Entwurf nur als Faksimile enthält, zitiere ich hier nach der Veröffentlichung in: *Literární noviny*, Nr. 48, 1995, S.

In der ersten Version noch gespreizt und unglücklich tautologisch formuliert, wird die mit diesem Briefanfang angekündigte Absicht, über die Hintergründe der säumigen Buchedition zu informieren, von der zweiten zur letzten Fassung immer schnörkelloser wiedergegeben. Diese Vereinfachung geht jedoch nicht – wie zu erwarten wäre – mit einer stringenteren Durchführung der Erklärungsabsicht einher. Im Gegenteil: Während Némcová in der ersten Fassung noch in emotional erregter Tonlage ihre ehelichen Qualen in den letzten Tagen vor ihrer Abreise nach Litomyšl schildert, fehlt in der dritten Version eine ähnlich gewichtige Begründung ihrer Arbeitsunfähigkeit. Im Vordergrund steht hier ihr als glücklich dargebotener Besuch im Hause ihres Freundes Josef Daněk, wo sie sich im Sommer 1861 auf der Durchreise nach Litomyšl aufhielt; dabei hat sich diese Schilderung vom eigentlichen Informationsvorhaben bereits erheblich „entfernt“. (Janáčková/Macurová, 1996, S. 6) Es verschwindet gleichsam auch der konkrete Adressat aus dem Blick – als wolle sie nicht nur die explizit angesprochene Einzelperson, sondern auch einen breiteren Kreis ihr nahestehender Menschen miteinbeziehen, als treibe sie ein den pragmatischen Briefanlaß übersteigender Wille dazu an, ihren jüngsten Erinnerungen Ausdruck zu verleihen, zu „kommunizieren“³⁴.

Mit dieser Abkehr von der ursprünglichen Zielvorgabe des Schreibens, der Suche nach Trost und Anteilnahme bei dem langjährigen Freund und Gönner, geht eine deutliche Expansion der direkten Rede und des mündlichen Dialogs einher. (Janáčková/Macurová, 1996, S. 7) Zugleich beginnen sich die Kommunikationsebenen zu vervielfältigen und zu verschachteln.

Im ersten Fragment, das noch stark von dem Kampf der Autorin gegen den Verfall ihrer Kräfte angesichts dringender editorischer Aufgaben motiviert scheint, ist der Einsatz von direkt zitierten Redeäußerungen erwähnter Personen zwar von geringem Umfang; für die Darlegung des im Mittelpunkt stehenden Ehedramas haben sie jedoch eine den Konflikt deutlich konturierende Funktion. Sie tragen nämlich dazu bei, das Paar Božena und Josef Němec in einen plastischen Kontrast zueinander zu stellen. Dies wird speziell dadurch unterstrichen, daß die Autorin die Opposition zwischen sich und dem Gatten ausschließlich mit den Zeigewörtern der Personalnomina „on“ vs. „já“ („Er“ vs. „Ich“)³⁵ vorführt und gänzlich auf die Verwendung eines „Wir“ (my) verzichtet. Im Gegensatz zur Nichterwähnung des Gatten mit dem Vornamen – an einigen Stellen schreibt sie auch nur „muž“ (Mann) – steht die häufige Nennung von *Dora* und *Jarouš*, die Namen der gemeinsamen Kinder, die beide auf Seiten der Mutter stehen, diese auch vor dem Vater in Schutz nehmen.

8-9; grammatische und orthographische Ungenauigkeiten werden der Zitiervorlage entsprechend ohne besondere Kennzeichnung übernommen.

³⁴ Ebd., S. 7; vgl. auch S. Roth, 1997, S. 27-28.

³⁵ Auf dieses Verfahren verweisen auch Janáčková und Macurová. (1996, S. 6, Anm. 8)

Die Konturierung des Ehekonflikts mit Hilfe der direkten Rede bringt auch dramaturgische Effekte im Sinne einer Zuspitzung des Dargestellten mit sich. Geht es in den einführenden Sätzen vor allem um finanzielle Demütigungen der Familie durch Němec, erreichen diese in den entwürdigenden Äußerungen über seine Frau als Künstlerin und somit öffentliche Person einen ersten Höhepunkt. So habe Josef Němec auf die Frage eines Beamten, warum seine Frau nichts schreibe, geantwortet: „ona nebude už jaktěživa nic psát, ona je pitomá, ona patří do blázince.“ (sie wird ihr Lebtage nichts mehr schreiben, sie ist dumm, sie gehört ins Irrenhaus; Němcová, 1995a, Entwurf 1, S. 8, 1. Spalte) Dieses drastische Zitat, das nicht durch Němcová selbst verbürgt ist, sondern ihr von anderen Zeugen überbracht worden sein muß, steht ohne Anführungszeichen. Daß es sich um die Wiedergabe direkter Rede handelt, wird jedoch durch das einleitende Verb des Sagens das hier in der Vergangenheitsform gebraucht wird, angezeigt: „Když se v administraci někdo ptal, proč nic nepišu, říkal, ona nebude už jaktěživa nic psát, ona je pitomná [...]. (Wenn jemand in der Administration fragte, warum ich nichts mehr schreibe, sagte er immer, sie wird ihr Lebtage nichts mehr schreiben, sie ist dumm [...]; ebd.). Die Verben, die das vermeintliche geistige Befinden der Gattin betreffen, stehen indes im Futur bzw. Präsens.

Die verbale Peinigung findet eine weitere Steigerung in dem Passus, der eine handgreifliche Auseinandersetzung zum Höhepunkt hat. Vorausgegangen sei ein Angriff von Němec auf Manuskripte seiner Frau, die er in einem Wutanfall zu zerreißen begann. Daß Němcová durchaus als mutig und wehrfähig gelten wollte, belegt das von ihr selbst erwähnte beherzte Eingreifen: „ale to jsem se tak rozlobila a vytrhla jsem mu to z ruky se vši silou, a když mě nechtěl pustit, kousla jsem ho do ruky, až mu tekla krev“ (aber da bin ich so wütend geworden und habe ihm das mit aller Kraft aus der Hand gerissen, und als er mich nicht loslassen wollte, habe ich ihn so in die Hand gebissen, bis er blutete; ebd.). Entscheidende Hilfe habe jedoch der Sohn geleistet, der, als ihr Mann ihr einen Schlag versetzen will, dazwischentreten sei und zu dem Vater gesagt habe: „Netluč táto mamu, ona má pravdu, proč ji to trháš [...]!“ (Papa, schlag Mama nicht, sie hat recht, warum zerreißt du das ihr [...]!; ebd.) Die Steigerung des Ehestreits zum Familienkonflikt findet hier in der problematisierten Gegenüberstellung von Vater und Sohn, wiedergegeben durch die mutige Äußerung von Jarouš, eine Entsprechung. Dennoch spielen die ehelichen Zweikämpfe eine wichtigere Rolle, worauf auch die kurz darauf zitierten, an Němcová gerichteten Schimpftiraden des Ehemannes hinweisen: „Ty neřáde, ty chcípneš někde za plotem, na tebe nikdo ani nenaplivne, kdybys raději sirky prodávala!“ (Du Miststück, du wirst noch hinterm Zaun verrecken, auf dich wird man nicht einmal mehr spucken, hättest du nur lieber Streichhölzer verkauft; ebd.) Die im Vergleich zur ersten Äußerung des Mannes vulgärere Wortwahl stellt – auch durch die Bemerkung der Autorin, daß es so schließlich jeden Tag weitergegangen sei – gleichsam das Ausmaß ihrer Entehrung als Schriftstellerin heraus. Die Entwürdigung der Schriftstellerin als Frau wird hingegen nur durch indirektes Zitieren des Gatten erwähnt, wenn es darum

geht, daß sie, als ihr Mann nach Ungarn versetzt wurde, mit dem befreundeten Arzt und Revolutionskämpfer Dušan Lambl „herumgehurt“ hätte.

Daß die Prager George-Sand-Anhängerin während der Abwesenheit von Josef Němec Liebschaften zu anderen Männern pflegte, ist hinlänglich bekannt.³⁶ Wenn Ausfälligkeiten des Ehemanns in dieser Richtung gegenüber anderen, welche das Künstlertum Němcovás betreffen, zurückgestellt werden, dann könnte das als Versuch verstanden werden, den Konflikt von einem sicherlich nicht unwesentlichen Streitfaktor abzulenken. Es ist jedenfalls Absicht der Erzählerin, hier die berufliche Demütigung und nicht ihre eheliche Untreue als Hauptanlaß und -gegenstand des Streites hervorzuheben.³⁷

Die von Janáčková und Macurová untersuchte Funktion des Briefs als Suche nach einem Selbstbild und Selbsta Ausdruck kann also auch dahingehend interpretiert werden, daß Němcová sich vorrangig als Künstlerin verstanden wissen wollte, d. h. ihre Identität mehr in Erfüllung ihrer schriftstellerischen Berufung und weniger in ihrer Rolle als einer angesichts sittlich-normierter Weiblichkeitsbilder unkonventionellen Frau gesehen hat. Für diese Deutung spricht auch, daß sie sich nach den Schilderungen der ehelichen Peinigungen wieder ihr bewundernswertes Engagement zur Zeit der Prager Revolution vor Augen führt. In einer Chodentracht verkleidet hatte sie damals unerkannt das belagerte Prag besucht. (Vgl. Morava, 1995, S. 53) Obwohl sie zu jener Zeit zahlreiche Durchsuchungen erlebte, rettete sie erfindungsreich einige kompromittierende Briefwechsel; viele Briefe, etwa auch die des später in Verbannung lebenden Karel Havlíček-Borovský, mußte sie jedoch verbrennen.

Die Erinnerung an diese kaum mehr als ein Jahrzehnt zurückliegende mutige Phase ihres Lebens steht im Anschluß an einen Hinweis auf ihre schwere Krankheit, der in Form einer Wechselrede – der einzigen im gesamten ersten Brief – zwischen der Tochter Dora und dem Vater wiedergegeben wird. Als der vermeintliche Gespieler seiner Frau, der Arzt Lambl, einmal nach Prag kommt, fragt Němec Dora, ob ihre Mutter von dem Besuch gewußt habe. Darauf antwortet Dora:

„Bodejt' by nevěděla.“ – „Vždyt' jsem ty Noviny ani Čas jsem nedal.“ povídal. „Ona to věděla máma už dříve, že přijede, a tak hned k němu šla.“ povídala Dora. „A co má s ním co mluvit!“ – „No skrze svoji nemoc“ – „Když může dělat vizity, tak není nemocná.“ (Němcová, ebd., Entwurf I, S. 8, I. Sp.).

„Warum hätte sie es nicht wissen sollen.“ – „Ich habe ihr doch weder die Noviny noch den Čas gegeben“, sagte er. „Mama hat das schon vorher gewußt, daß er kommt, und so ist sie sofort zu ihm gegangen“, sagte Dora. „Und was hat sie mit ihm zu bereden!“ – „Na, über ihre Krankheit“ – „Wenn sie Besuche machen kann, dann ist sie nicht krank.“

³⁶ Vgl. Janáčková, 1995a, S. 19. Erwähnt werden von Janáčková die Beziehungen zu dem Brüner Professor Jan Helcelet und zu dem Prager Medizinstudenten Hanuš Jurenka.

³⁷ Němcovás außereheliche Beziehungen führten nicht nur zu Konflikten mit dem Ehemann, sondern auch zu ihrer Isolation in der Prager Gesellschaft. Daß dieses Verhalten gerade unter den Bedingungen der politischen Verfolgung des Ehepaars und angesichts der schwierigen materiellen Lage der kinderreichen Familie kein glückliches Begleitmoment war, betont auch Janáčková, ebd.

Dieser Kurzdialog, der die Schilderung des Ehekonflikts abschließt, markiert zugleich einen letzten Höhepunkt innerhalb des Briefs. Zum einen ist diesmal auch das zweite noch bei der Mutter lebende Kind miteinbezogen, zum anderen führt Nĕmcová in dieser kurzen Szene eine weitere Spielart von Peinigungen durch ihren Mann vor Augen. Die berufliche Mißachtung taucht auch hier in den Äußerungen des Mannes auf, wenn wir erfahren, daß er der Autorin bestimmte Zeitungen vorenthalten hat. Das herzlose Bagatellisieren ihrer schweren Krankheit zeigt außerdem, daß ein menschenwürdiges Dasein in der Nähe von Nĕmec auf keiner Ebene – weder der beruflichen noch der privaten – mehr vorstellbar ist (Nĕmcová befand sich kurz vor der von ihr erhofften endgültigen Trennung).

Die Bedeutung, die das Verteilen von Sprechrollen an die im ersten Brieffragment erwähnten Personen hat, läßt sich angesichts der eher noch pragmatischen Grundhaltung der Autorin, die hier vor allem die erschütternden Zustände ihrer Ehe rekapituliert, leicht erfassen. Sie dienen zum einen der Zuspitzung der Einzelinformationen im Sinne eines Aufzeigens möglicher Extreme, die die sehr ausführlich dargelegte Bandbreite der Demütigungen durch den Mann erreichen kann. Zum anderen trägt die Auswahl und Akzentuierung dieser Angriffe dazu bei, daß der Leser erfährt, welcherlei Attacken des Ehemanns die Autorin am stärksten belasten. Nĕmcová kann sich somit als eine Frau darstellen, die sich primär als durch ihren Beruf als Schriftstellerin definiert ansieht. So erklärt es sich auch, daß sie trotz der lebensbedrohlichen Erkrankung Pläne schmiedet, nach einer Kur wieder Forschungsreisen in die Slowakei anzutreten.

Das Phänomen der künstlerischen Fiktion versteht Lotman als eine Bearbeitung des ausgewählten Materials mit dem Ziel, dieses dem Rezipienten auf eine „doppelte Weise des Erlebens“ zuzuführen, er „soll zugleich vergessen und sich dessen bewußt bleiben, daß [er] ein Fantasiegebilde vor sich hat“. (Vgl. Lotman, 1977, S. 32) Wie sehr Nĕmcová in diesen Briefskizzen die Ebene der verifizierbaren Wirklichkeit³⁸ verläßt und das autobiographische Material in eine bewußt gestaltete Form überführt, tritt im zweiten Fragment bereits zu Beginn in den Vordergrund. Zunächst fällt auf, daß dieser Entwurf im Vergleich zum vorangegangenen offenbar völlig neu konzipiert wurde. Das Thema der erschütternden Eheverhältnisse wird nicht mehr direkt im Anschluß an die Einleitungsformel ausgeführt. Es wirkt wie „weggeschoben“ (Janáčková/Macurová, 1996, S. 7) und kündigt sich lediglich in einer in sich verschachtelten Berichtsvorschau an. Endet der erste Brief noch am Abend vor der Abreise Nĕmcovás nach Litomyšl, so möchte die Verfasserin hier die zentrale Fragestellung aller drei Briefversionen, das Ausbleiben der *Babička*-Neuausgabe, zunächst mehr unter Berücksichtigung der erfolglosen Anstellung im dortigen Verlag problematisieren. Doch sie schweift bereits im zweiten Satz von diesem Vorhaben ab, da es ihr bedeutsamer scheint, erst von dem Besuch bei der befreundeten Brauerfamilie

³⁸ Zur Zeit des Entstehens der Briefe hätte man etwa noch die den ehelichen Auseinandersetzungen beiwohnenden Kinder als ‚Zeugen‘ befragen können.

Daněk in Chlumeck zu erzählen: „Prv nežli Vám budu psát o Litomyšli, musím se zmínit, jak se mně vedlo, než jsem do Litomyšle přišla“ (Bevor ich etwas zu Litomyšl schreiben werde, muß ich erwähnen, wie es mir ergangen ist, bevor ich nach Litomyšl gekommen bin).³⁹ Vom literarischen Standpunkt interessant ist vor allem der die Einleitungspassage abschließende Passus, der in einem kurzen Austausch von Frage und Antwort zwischen dem Braumeister Daněk und Nĕmcová gipfelt. Hier scheint sich wieder das Thema der ernstlich erkrankten und im Privaten grob entwürdigten Schriftstellerin vorzudrängen, wenn der Leser erfährt, daß der langjährige Freund seine Besucherin beim Empfang erst dann zu erkennen vermag, als sie ihn anspricht. Gegenüber dem ersten Fragment schreibt Nĕmcová bereits auf einer weitergehenden Stufe der Distanznahme: In Absetzung von der primären Kommunikationsebene zwischen sich und dem Adressaten Náprstek läßt sie auf einer zweiten Ebene sich selbst als Sprechende in Kommunikation mit einer erzählten Person, dem Freund Daněk, auftreten.⁴⁰

(Daněk:) „Bože, paní Nĕmcová, vy vyhlíží špatně, copak je?“ (Nĕmcová:) „Já vám to potom povím, pane Daňku“ (Nĕmcová, ebd., Entwurf 2, S. 8, 3. Spalte).

(Daněk:) „Mein Gott, Frau Nĕmcová, Sie sehen schlecht aus, was ist los?“ (Nĕmcová:) „Das erzähle ich Ihnen später, Herr Daněk.“

Daß Nĕmcová das Verfahren des Aufschiebens von Informationen bereits in früheren Briefen gerne verwendet hat, hebt Šmahelová in ihrer Studie zum Fiktionscharakter der Briefe hervor. (Šmahelová, 1995, S. 96-97) Mit diesem direkt wiedergegebenen Kurzdialog bedient sich die Schriftstellerin aber einer merkwürdigen Verschachtelungstechnik: Quer zur Kommunikationsebene, auf der die Briefautorin mit ihrem Adressaten Kontakt aufnimmt, erstreckt sich eine Gesprächsachse zwischen der Autorin und einer der von ihr erwähnten Personen. Da das Ich der Autorin auf zwei voneinander abhängigen Kommunikationsebenen als sprechendes Subjekt erscheint – zum einem gegenüber dem angesprochenen „Sie“ (dem Adressaten des Briefs, Náprstek), zum anderen gegenüber dem erzählten „er“ (der im Brief auftretende Freund Daněk) – könnte man auch von einer Virtualisierung des Ichs der Autorin sprechen.

Diese Virtualisierung lenkt den Informationsverlauf des Briefs in eine neue Richtung: Nach den sehr offenen Bekenntnissen der unglücklichen Schriftstellerin und Mutter im ersten Entwurf sollen hier offensichtlich die Gedanken an die peinigende Existenz zunächst zurückgedrängt werden. Was vorerst folgt, ist nicht die Selbstdarstellung einer im privaten Leben erniedrigten Frau. Im Hause der Daněks trifft sie mit ihrer Krankheit auf entgegenkommendes Verständnis und aufmerksame Hilfe.

³⁹ Satzformeln wie „ich muß erwähnen“ oder „das erzähle ich Ihnen später“ bezeichnet Šmahelová als für die Korrespondenz Nĕmcová's typische „mündliche Gesten“; sie spricht hier auch von der „Illusion einer unmittelbaren Kommunikation“, die sie als die „spezifische Fiktion“ von Nĕmcová's Korrespondenz hervorhebt. (Šmahelová, 1995, S. 66)

⁴⁰ Vgl. auch Janáčková/Macurová, 1996, S. 7, Anm. 9.

Die medizinisch nicht genau benannten Störungen im Unterleib äußern sich in „potentiell peinlichen“ Blutungen, die sie jedoch während des Besuchs „souverän beherrscht“. (Janáčková/Macurová, 1996, S. 7) Wieder gelingt es Němcová, die Hauptfunktion der Schilderung – die Absicht, sich in diesem zweiten Entwurf als eine über ihr Unglück erhabene und von Dritten geschätzte Persönlichkeit zu präsentieren – in Form eines Redezitats zu akzentuieren und damit den Leser gezielt in Richtung des angestrebten Selbstbildes zu lenken. Als sie eine alte Amme um kalte Milch bittet, antwortet diese in einer Form, welche die gesamte Atmosphäre der Großzügigkeit in dem gastgebenden Hause unterstreicht: „I toho máme dost“. (Davon haben wir genug; B. N., 1995a, Entwurf 2, S. 8, 4. Sp.) Bestimmte in ihrem Prager Haushalt zermürbende Lebensmittelknappheit den Alltag, so drückt dieser kurze Antwortsatz zugleich den Kontrast zwischen ihrem Wohlergehen bei den Daněks und dem rücksichtslosen Geiz des Ehemannes aus. Da es sich hier um zwei Phasen eines Briefentwurfs handelt, blieb das Erlebnis dieses Gegensatzes freilich der Autorin selbst vorbehalten. Dennoch zeigt er, daß es Němcová gelingt, auf der bereits erwähnten Suche nach dem Erfassen eines Selbstbildes den vorausgegangenen emphatischen Leidensbericht aus einer „objektiveren“ (Janáčková/Macurová, 1996, S. 7) Perspektive zu betrachten.

Felix Vodička hebt als Besonderheit der künstlerischen Weltsicht von Němcová hervor, daß sie vermag, die eigene Erinnerung in Richtung eines typischen Sehens zu objektivieren und die existierende Realität zu verallgemeinern:

Nezapomeňme, že táž autorka, která se nechávala jakoby unášet svou subjektivní vzpomínkou, byla na podkladě metody svého uměleckého vidění světa schopna zobjektivovat svou vzpomínku v typ, jehož věrohodnost vyplývá z prokazatelné vůle i schopnosti zobecnit existující realitu. (Vodička, 1969, S. 140)

Vergessen wir nicht, daß diese Autorin, die sich von ihrer subjektiven Erinnerung forttragen läßt, auf der Grundlage der Methode ihres künstlerischen Sehens dazu in der Lage war, ihre Erinnerung zu einem Typ zu objektivieren, dessen Glaubhaftigkeit aus dem nachweislichen Willen und der Fähigkeit entspringt, die existierende Realität zu verallgemeinern.

Die Schachtelung der Kommunikationsstruktur ist der erste Schritt, mit dem Němcová in den Briefskizzen ihre persönliche Ausgangssituation zum Gegenstand einer objektiven Sicht zu machen vermag. In einem zweiten Schritt wird das negative Selbstbild, das Gefühl fast aussichtsloser Schwäche, durch eine positive Selbstdarstellung ersetzt: Die Fiktion erhebt dieses Selbstgefühl zum Bild einer zwar kranken, aber gefaßten und respektierten Frau. Im doppelten Sinne gefaßter ist denn auch die Neuaufnahme des Themas der unglücklichen Ehe im zweiten Teil des Briefs. Der Bericht über die Untaten von Němec erscheint hier nurmehr als eine Art Protokoll des Gesprächs zwischen Němcová mit Daněk im Garten. Da die zweite Kommunikationsebene hier weitgehend über indirekte Redewiedergabe erfolgt, die nur von wenigen Ausnahmen direkter Zitate unterbrochen ist, erscheint der Gegensatz der beiden Eheleute in weniger krassem Licht. So wird auch die bemerkenswerte Stelle, an der Němcová davon berichtet, wie ihr Mann sie durch brutale Schläge beinahe

getötet hätte, nicht mehr als ein Höhepunkt, sondern als eines von vielen Beispielen für ihr Leiden vorgeführt. Dennoch ist ihre Reaktion auf diese handgreifliche Auseinandersetzung qualitativ anders als bei dem im ersten Brief berichteten Fall, in dem ihr Mann sie schlagen wollte: Im zweiten Briefentwurf schreibt sie, sie habe ihn bei der Polizei angezeigt und sich somit bei einer öffentlichen Schutzinstanz Hilfe verschafft, was bereits eine überlegtere Reaktion bedeutete, hatte die Autorin doch im ersten Entwurf nur eine affektmäßige Reaktion, das Beißen in die Hand des Mannes, angegeben.

Die fragliche Schilderung zeichnet sich auch bezüglich des Textaufbaus durch ein überlegteres, kompositorisch komplizierteres Vorgehen aus. Die Ereignisse werden dem Adressaten Náprstek nicht als Bericht, sondern über die Darstellung eines Gesprächs zwischen der Briefautorin und Daněk vermittelt. Daněk scheint es schließlich auch zu sein, der „das Thema ‚Němec‘ initiiert“ (Janáčková/Macurová, 1996, S. 7). Er erwähnt den Namen des Mannes zumindest als erster anlässlich des vorangegangenen Gesprächs über die Schwierigkeiten Němcovás, die Ausbildung ihres Sohnes Jaroslav zum Kunstmaler finanziell zu unterstützen: „A proč pak ste mně nenapsala – já bych mu také přispěl. – A mohl mně Ně m e c (Hervorhebung K. B.) psát?“ (Und warum haben Sie mir denn nicht geschrieben – ich hätte ihm auch etwas dazu gegeben – Aber Němec konnte mir schreiben?; Němcová. 1995a. Entwurf 2, S. 8. 4. Sp.). Die Funktion dieses Satzes besteht darin, den Eindruck zu erwecken, die Autorin sehe sich mehr auf Anstoß eines Dritten dazu veranlaßt, über ihre durch den Ehemann bedingten familiären Mißstände zu berichten. Außerdem aber hat diese Äußerung Daněks noch eine weitergehende Bedeutung für Němcovás Absicht, hier ein neues Selbstbild vorzuführen: Indem sie sich in einer Begegnung mit dem hilfsbereiten, loyalen Freund präsentiert, zeigt sie, daß sie gegenüber der groben Behandlung durch ihren Mann nicht allein und schwach dasteht und, wenn sie es nur will, durchaus bei Dritten Unterstützung finden kann. Hierfür steht auch die Wiederholung von Daněks Bereitschaft, Finanzbeihilfen für ihre verarmte Familie nicht mehr an Němec als den traditionsgemäßen Haushaltsvorstand, sondern direkt an die Autorin zu zahlen: „Kdybyste mně to byla psala, nebyl bych mu na činži dával, byl bych to dal Vám.“ (Wenn Sie mir das geschrieben hätten, hätte ich nicht ihm, sondern Ihnen etwas zur Miete dazugegeben; ebd.).

Die Abschlußszene des zweiten Entwurfs scheint die Erzählerin hingegen wieder entscheidend zurückzuwerfen. Wieder versucht sie, aus der Position des mitleiderweckenden Opfers herauszutreten – offenbar auch in der Absicht, die stets heikle Angelegenheit eines Bittgesuchs nicht allzu rührselig erscheinen zu lassen. In dem weitgehend dialogisch gestalteten Briefende geht es letztlich um die Frage, ob es zur Verbesserung ihrer gesundheitlichen und finanziellen Lage beiträgt, wenn sie Geldgeschenke von nahestehenden Personen zu ihrer persönlichen Verfügung erhält. Vorausgegangen ist die Erwähnung einer konkreten Geldsumme, die sie von ihrer Gön-

nerin Šafaříková⁴¹ erhalten hat, um sich durch einen Landaufenthalt von ihrer Krankheit zu kurieren. Dieses Vorhaben war von Němec tyrannisch verhindert worden: Er hatte seine Frau in der Wohnung einsperrt und ihr Reisegepäck beschlagnahmt. So erscheint Němcová auch in diesem Brief zuletzt doch als wehrlos ausgelieferte Ehefrau. Daß indes gerade dieser Effekt weniger drastisch wirkt als die vorher untersuchten Passagen, kann auf das sehr ausführlich wiedergegebene Streitgespräch zwischen den Eheleuten in der Angelegenheit der verhinderten Reise zurückgeführt werden.

Eingeleitet wird der Konflikt durch eine geschickte Szenenvorgabe: Zunächst zitiert Němcová ein kurzes Gespräch zwischen Dora und dem Vater, dem sie offenbar ängstlich abwartend aus dem Nebenzimmer folgt. Dort hat sie noch rechtzeitig vor der Heimkehr des Mannes das Gepäck für ihre geplante Reise vorbereitet und die Taschen bereitgestellt. Němec, den sie von ihrer bevorstehenden Abfahrt nicht unterrichtet hat, war früher als üblich erschienen. Seine tyrannische Haltung gegenüber der Familie bezeugt hier die Äußerung, sein Sohn, den er als „Herumtreiber“ (flamendr) bezeichnet, habe am Abend vor dem Vater zu Hause zu sein. Daraufhin erfährt man aus der Reaktion Doras, daß der Vater diese Zeit wohl sehr willkürlich festlegt, da er selbst nicht zu regelmäßigen Zeiten nach Hause komme. Aber hier wendet sich der Vater bereits der Konfrontation mit seiner Frau zu. Die Autorin beschreibt, wie er, einer allabendlichen Angewohnheit folgend, durch die Vorhänge der Fenster an ihrer Zimmertür blickt und respektlos in ihre Lebensphäre eindringt. Diesmal sieht er ihr Reisegepäck dort stehen; in der darauf folgenden an Dora gerichteten Frage wird seine Angriffslust in zugespitzter Form deutlich: Weder interessiert ihn das Reiseziel seiner Frau noch der Grund der Reise, sondern nur, woher sie das Geld dafür hat. Wie der erste Briefentwurf gezeigt hat, stellt ja gerade das Vorhalten von finanzieller Unterstützung eines seiner zentralen Mittel der Demütigung dar.

„Kdo m n ě (Hervorhebung K. B.) dal peníze na cestu?“ (Wer hat mir das Geld für die Reise gegeben?) – läßt die Erzählerin die Frage des Mannes in ihrer rückblickenden Redewiedergabe lauten. Das ungewöhnliche Setzen des Personalpronomens der 1. Person Sg. der Erzählinstanz in einer Redeäußerung einer erzählten Person verweist erneut auf die hochgradige „organisatorische Aktivität“ der Autorin beim Textaufbau.⁴² Was diese Textstelle noch erwähnenswert macht, ist der Umgang mit der Interferenz von Erzähler- und Figurenrede. Der Begriff der Interferenz wird hier im Sinne von Wolf Schmid als das Vermischen der Merkmale von Erzähler- und Figurentext verstanden.⁴³ Dieser Vorgang kann auch als Virtualisierung des Autor-

⁴¹ Schwiegertochter des für die slowakische Wiedergeburt bedeutenden Gelehrten Pavel Josef Šafařík, dessen Sohn in Prag als Professor für Chemie lehrte.

⁴² Janáčková/Macurová, 1996, S. 8; die Frage der Deixis am Beispiel dieser nicht konsequent eingehaltenen direkten Wiedergabe der Redeaktivität von Personen wird kurz ebd. in Anm. 10 behandelt.

⁴³ W. Schmid geht davon aus, daß den „Gesamttext des erzählenden literarischen Werks“ zwei Texte konstituieren, der „Erzählertext“ und der „Personentext“. (Die Terminologie übernimmt er von Lubomír Doležel, „text vyprávěče“ – „text postav“) (Schmid, 1973, S. 39, Anm. 81). Unter ‚Text‘ versteht Schmid „den Komplex aller Aussagen, Gedanken und Wahrnehmungen einer als Bedeutungsopo-

Ichs aufgefaßt werden, bei der der Figurentext durch die paradoxe Anführung der 1. Pers. Sg., des Ichs der Briefautorin, auf den Text der Autorin hinweist. Durch diese ungewöhnliche Interferenz, die die Gestaltung der Figurenrede durch das Autor-Ich explizit macht – ganz gleich, ob sie nun bewußt eingesetzt wurde oder als Inkonsequenz angesichts ihres schöpferischen Kräfteverfalls angesehen werden muß –, kehrt Nĕmcová aus der dramaturgischen Technik, für die ein solches Verfahren undenkbar wäre, zurück zur epischen Distanz der Briefschreiberin.

Der Rückbezug auf die epische Ebene findet zugleich innerhalb eines auf der Gesamtebene der Redegestaltung theatrales Modus statt. Dieser dramatische Modus äußert sich nun ebenfalls in paradoxer Gestalt. In diesem zweiten Entwurf kommt es nämlich auf der Ebene der Binnenkommunikation zwischen Nĕmcová und Danĕk zu einer weiteren Virtualisierung ihrer Person, indem die Autorin im Gespräch mit Danĕk den Streit mit ihrem Ehemann um ihre bevorstehende Reise wieder in direkter Rede reproduziert.

Auslöser des erregten ‚Schlagabtauschs‘ zwischen ihr und dem Mann ist seine Äußerung zur Reiseabsicht Nĕmcóvs: „No, když má tolik penĕz, tedy at‘ zaplati ětvrtletn ěinĹi!“ (Na, wenn sie so viel Geld hat, dann soll doch sie den Vierteljahresmietzins zahlen!). Erst hierauf übernimmt sie selbst die Rolle der Gesprächskontrahentin, die vorher Dora innehatte. Was folgt, ist ein feindlich-aggressives Gespräch, das im weiteren Verlauf ohne Inquitformeln wiedergegeben wird:

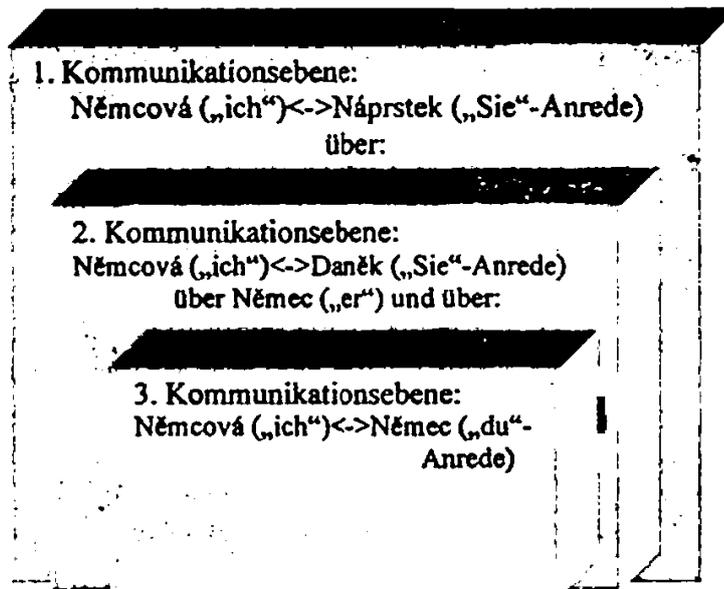
sition greifbaren fiktiven Instanz, des Erzählers bzw. der dargestellten Person.“ Der Erzählertext bezieht sich „in allen seinen Merkmalen auf die Jetzt-Hier-Ich-Origo des erzählenden Subjekts, des Er- oder Ich-Erzählers“, im Personentext „gibt sich der mannigfach determinierbare ‚Standpunkt‘ und die Bedeutungsposition des erzählten Objekts, der dargebotenen Person bzw. des erlebenden Ich, kund.“ Die „neuere“ Prosa zeichne sich, so Schmid weiter (ebd., S. 45), dadurch aus, daß der „Erzhlbericht“, den er als Gesamttext des Werks abzüglich des reinen Personentexts auffaßt, „nicht in allen Segmenten mit dem reinen Erzählertext identisch ist, sondern im Rahmen einzelner Aussagen in bestimmten Merkmalen auf den Personentext, in anderen auf den Erzählertext verweist.“ Dieses Vermischen der Merkmale für die beiden Texte nennt Schmid „Textinterferenz“. Als ihre bekanntesten Formen gibt er die „indirekte Rede“ (d. h. nur der Teil, der die Rede der Personen wiedergibt) und die „sogenannte erlebte Rede“ an. (Ebd.) Diese Formen der Textinterferenz bezeichnet Schmid auch als „auktoriale Transformation der direkten Rede“ (ebd., S. 46f.). Bei dieser Transformation unterscheidet er mehrere Interferenztypen. Einen grundsätzlichen Unterschied zwischen „indirekter“ und „erlebter Rede“ erkennt er darin, daß bei der indirekten Rede Einleitungsworte der Redewiedergabe vorgeschaltet sind, die explizit auf den Erzählertext hinweisen. Solche Einleitungsworte fehlen der erlebten Rede, hier vollzieht sich die Textinterferenz implizit. Für die „indirekte Rede“ nennt Schmid zwei Typen: 1. die personale indirekte Rede (mit der wertneutralen Einleitungsformel „er“ / „sie“ sagt, daß...); 2. die auktoriale indirekte Rede (hier kommentiert der Erzähler den Stimmgestus der indirekt zitierten Person („x“ sagt jemanden etwas „in einem“ z. B. „entschiedenen, nicht sehr höflichen Ton“). (Ebd., S. 49-50) Bei der erlebten Rede unterscheidet Schmid ebenfalls zwei Typen: 1. die uneigentliche Rede (Bsp.: „Ja, morgen reibt sie ihm diesen reinen Unsinn schon unter die Nase.“); die Wahl des Personalpronomens der 3. Pers. Sg. verweist auf den Erzählertext, die expressive Redegestaltung wiederum auf den Personentext. 2. die gemischte Rede (Bsp.: „Ach, warum liebte sie ihn denn so!“); neben der Verwendung der 3. Pers. Sg. ist es die Übernahme des „epischen Präteritums“ bei der Darstellung innerer Vorgänge der Person, die auf den Personentext hinweist. (Ebd., S. 51-52)

I otevřela jsem dveře a povídala jsem mu: „Činži plati ti pan Daněk! nebudu ji ti tedy platit já.“ „A co je ti do toho, za tebe ji neplati.“ „Kdyby ji neplatil kvůli mně, tobě samému by ji neplatil.“ „Tedy mně stravu?“ „Já jsem ti toho málo svedla – a poslední měsíc, co jsem nemocná, nedal si mně na stravu ani krejcar.“ (Němcová, 1995a, Entwurf 2, S. 9, l. Sp.)

Ich öffnete die Tür und sagte zu ihm: „Die Miete zahlt dir Herr Daněk! Ich werde sie dir also nicht zahlen.“ „Na und, für dich zahlt er sie nicht.“ „Wenn er sie nicht wegen mir zahlen würde, dir allein würde er sie nicht zahlen.“ „Gibst du mir also was zum Haushalt dazu?“ „Ich habe dir wenig weggegessen – und letzten Monat, als ich krank war, hast du mir zum Haushalt keinen Kreuzer zugegeben.“

Die Äußerungen Němcovás scheinen im engen Zusammenhang mit der vorausgegangenen direkten Wiedergabe des Gesprächs mit Daněk im Garten zu stehen. Ihre Position der Stärke und Schlagfertigkeit gegenüber den Forderungen des Manns, ihm für die Miete und zum Essen etwas dazuzuzahlen, gewinnt sie, indem sie angibt zu wissen, daß die Hilfen zur Mietzahlung für die Prager Wohnung, die Daněk regelmäßig an Němec übergeben läßt, in erster Linie zur Unterstützung der geschätzten Dichterin und nicht ihres Gatten gedacht sind: „dir allein würde er die Miete nicht zahlen“. Da es sich bei dieser Szene um ein erinnertes Gespräch zwischen den Eheleuten handelt, das selbst wiederum Teil des reproduzierten Gesprächs mit Daněk ist, in dem gerade erst von seiten Daněks die Umlenkung der Mietzahlungen erwägt wurde, ist dieser Zusammenhang zwischen beiden Gesprächen vom logischen Zeitablauf aus gesehen gar nicht möglich. Denn bei dem gegenüber dem Freund wiedergegebenen Streitgespräch zwischen der Briefautorin und ihrem Mann um die Finanzierung der Reise muß es sich schließlich um eine Begegnung handeln, die zeitlich früher stattgefunden hat als die Begegnung mit dem Freund Daněk. Es kann daher gefolgert werden, daß Němcová auch in diesem zweiten Fragment die direkte Rede dazu nutzt, den Leser in Richtung eines für sie günstigen Bilds der eigenen Person zu lenken.

Hier ein Schema der komplexen Verschachtelung der Kommunikationsebenen. Die reale Autorin (Němcová) virtualisiert sich selbst und befindet sich auf dem Weg, eine fiktive Autorin zu werden.



Das Spiel mit den Kommunikationsebenen als geläufiges Verfahren narrativer Kunstwerke nutzt Němcová dazu, eine künstlerische Fiktion der eigenen Persönlichkeit zu schaffen. Der Begriff der künstlerischen Fiktion soll hier mit Werner Wolf verwendet werden. Wolf geht von einem „noch weithin gültigen Empfinden einer Differenz zwischen Kunst und Wirklichkeit in der Rezeption“ und von einem ontologisch-kausalen Kriterium aus.⁴⁴

Nach dem ontologisch-kausalen Kriterium ist das Kunstwerk, wenn es als solches aufgefaßt wird, von natürlich Vorhandenem als künstlich gemachtes und zugleich nach dem pragmatischen Kriterium von anderen menschlichen Produkten und Zeichenverwendungen als etwas nicht primär Gebrauchszwecken dienendes unterschieden. (Wolf, 1993, S. 38)

Fiktion als etwas „künstlich Gemachtes“, als ein „solches ‚Gebilde‘ im Gegensatz zur vorhandenen Realität“, kennzeichnet auch die Einstellung der Briefautorin zur eigenen Person. Diese stellt sie nämlich in mehrerlei Rollen vor, deren Nebeneinander das Kriterium der alltagslogischen Kausalität aufhebt. Sie ist sich selbst Erzähl-objekt und erzählendes sowie erzähltes Subjekt in einem. Dies führt zu verwirrenden Korrespondenzen zwischen den direkten Redezitaten und der Rede des erzählenden Subjekts, der Briefschreiberin, was letztlich die Glaubwürdigkeit der Darstellung in Zweifel ziehen läßt.

Indem Němcová sich selbst als Sprechende im Medium des Briefs das Wort erteilt und sich somit auch gegenüber dem Adressaten als erzählte Figur darbietet, erfüllt sie ein weiteres allgemein anerkanntes Kriterium der künstlerischen Fiktion: Sie erzielt den Effekt, daß nicht nur sie selbst als reale Autorin, sondern auch ihr Pendant als erzählte Figur aus der Distanz wahrgenommen werden kann. Das Moment der

⁴⁴ Dabei kommt es Wolf nicht auf eine tatsächliche Trennung von Realität und Fiktion an, wie sie beispielsweise im Dekonstruktivismus bestritten wird. (Wolf, 1993, S. 38, Anm. 38)

die ästhetische Illusionsbildung von der Trugwahrnehmung oder der Halluzination scheidet. (Ebd., S. 33) Diese Distanznahme zur künstlerischen Welt ist eine wichtige Ergänzung zum primären Merkmal des Verhältnisses von Fiktionswelt und Rezipienten. Nach Wolf ist dieses primäre Merkmal das „Gefühl des Hineinversetzt-Werdens“ in die „kleine Welt“, die das Kunstwerk entwirft; der Rezipient unterliegt dabei dem „Schein des Erlebens von Wirklichkeit“. (Ebd., S. 31, Hervorhebung d. Autors) Das Hineinversetzen bedeutet somit auch eine besondere Vergegenwärtigung der künstlerischen Welt. Nicht zuletzt fällt auf, daß es sich auch einem analytischen Betrachter dieses Dreierfragments aufdrängt, von dem in den Briefen erwähnten Figurenkreis nicht wie von historisch-realen Personen zu sprechen, sondern wie von fiktionalen Gestalten. Käte Hamburger hat auf diesen Unterschied von künstlerischer und nichtkünstlerischer Prosa hingewiesen; sie erklärt diesen Unterschied damit, daß der Leser geneigt ist, sich über rein literarische Personen und deren Lebensumstände im Präsens zu äußern, während er bei historisch verbürgten Personen in außerliterarischen Texten bei ähnlichen Aussageinhalten die Vergangenheitsform verwendet. Will man etwa aus Flauberts Roman *Madame Bovary* referieren, so wird man beispielsweise sagen, Emma Bovary „lebt“ in der französischen Kleinstadt Yonville, und nicht Emma Bovary „lebte“ dort. (Hamburger, 1951, S. 5.) Dieses Moment der inneren Anteilnahme an der Fiktionswelt steht in einem spannungsvollen Verhältnis zu dem gleichzeitigen Zustand des distanzierten, äußeren Beobachtens und Anschauens dieser künstlerischen Welt.

Daß Němcová ihr Eheschicksal fiktionalisiert, nimmt der Darstellung viel an Glaubwürdigkeit. Doch wie eingangs bereits erwähnt, verliert die Autorin den Rezipienten aus dem Blick; das Verfahren, Distanz zu schaffen, bezieht sie vielmehr auf sich selbst und die damit verbundenen Möglichkeiten, sich virtuell überall auftreten zu lassen und somit die Meinungsbildung zu ihrer Person zu lenken. Der fiktionale Charakter des Schreibens äußert sich also vor allem darin, daß hier zitierte Äußerungen weniger zur Veranschaulichung darzulegender Geschehnisse als zu ihrer wohlorganisierten Manipulierung im Sinne der Autorin bzw. des berichtenden Subjekts eingesetzt werden.

Das Moment der Fiktionalisierung wird noch deutlicher, wenn im letzten Briefentwurf Redezitate, die bereits aus dem zweiten Brief bekannt sind, erneut und zudem in variiert Form Verwendung finden. Zunächst muß an diesem Fragment festgehalten werden, daß es in einem dem angesprochenen Mäzen gegenüber freundschaftlicheren, „intimeren“ Duktus gehalten ist. (Janáčková/Macurová, 1996, S. 8) Anstelle der bisher distanzierteren, höflich-vertrauten Anrede „Pane Vojtěchu!“ verwendet sie hier die Formel „Milý Vojtěchu!“ (Lieber Vojtěch!), die gleich im zweiten Satz noch wiederholt wird. Das Thema der ehelichen Mißstände will sie in diesem Brief nicht mehr ansprechen, hierfür scheint ihr ein persönliches, mündliches Gespräch besser geeignet: „Jak jsem poslední večer (sic!) v Praze strávila, to Vám povím někdy ústně.“ (Wie ich den letzten Abend in Prag verbracht habe, das erzähle ich Ihnen

irgendwann mündlich). Wie im vorausgegangenen Fragment gibt sie zu Beginn an, daß sie über die Schwierigkeiten während des Aufenthalts in Litomyšl berichten will, um zu begründen, warum die Druckvorlage für die *Babička* noch nicht fertig ist. Doch zu diesem Vorhaben kommt sie auch diesmal nicht. Im Mittelpunkt steht wieder der Besuch bei Daněk. Die dialogische Darstellung der Begrüßungsszene ist hier nicht nur ausführlicher als in der Fassung davor, sondern auch weniger affektbeladen. So wird das Erstaunen Daněks über das schlechte Aussehen des Besuchs etwas abgemildert wiedergegeben:

Entwurf 2: „Bože, paní Němcová, vy vyhlíží špatně, copak je?“

(Mein Gott, Frau Němcová, sie sehen schlecht aus, was ist los?)

Entwurf 3: „I vítám vás, paní Němcová, já jsem vás v prvním okamžení ani nepoznal – špatně vyhlížíte!“

(Ei, willkommen, Frau Němcová, ich habe Sie im ersten Moment gar nicht erkannt – Sie sehen schlecht aus!)

Die Abkehr von dem Thema „Němec“ wird dann auch in der Antwort der Angesprochenen nochmals deutlich:

Entwurf 2: „Já vám to potom povím, pane Daňku.“ (Das erzähle ich Ihnen später, Herr Daněk)

Entwurf 3: „Byla jsem dlouho churavá.“ (Ich war lange krank.)

Was folgt, erinnert weniger an ein Protokoll eines Besuchs wie noch im zweiten Brief. Die letzte und zugleich längste Entwurffassung ist vielmehr ein sehr detaillierter Bericht einer minutiös beobachtenden Außenstehenden über die Verhältnisse im Haushalt einer wohlhabenden böhmischen Brauerfamilie.⁴⁵ Man könnte auch sagen, daß Němcová hier wieder zu ihrem vielbeachteten Verfahren zurückgekehrt, ihr erzähltes Material so anschaulich zu gestalten, daß man sich als Leser inmitten des Kreises der erwähnten Personen und der sie umgebenden Gegenstände hineingezogen fühlt.⁴⁶ Hierin dürfte auch der Grund liegen, weshalb sie den Brief auf einmal mit „Lieber Vojtěch!“ beginnt. Da sie mittlerweile offensichtlich selbst schon das eigentliche Ziel eines Hilfesuchts aus den Augen verloren hat, das Schreiben somit keine offizielle neutrale Umrahmung braucht, um nicht allzu andienend zu wirken, fühlt sie sich wohl auch dem Adressaten wieder etwas nähergerückt.

Das Gespräch mit der alten Amme ist so im 3. Entwurf wesentlich breiter angelegt. Hier bleibt es nicht mehr nur bei der Bitte des Gastes um ein Glas kalte Milch und um Unterstützung bei der Reinigung der Binden gegen die krankheitsbedingten Blutungen. Die Antwort der alten Hausangestellten wird zugleich zum Zeugnis für die zupackende Hilfsbereitschaft der ländlichen Bevölkerung und ihre Zuverlässigkeit (so weiß die Amme gleich eine Wäscherin zu nennen, eine Bekannte, die ihr die

⁴⁵ Janáčková und Macurová vergleichen sie auch mit einer Reporterin. (Ebd., S. 9)

⁴⁶ Vgl. auch Mukařovský, 1925, S. 314. Von *Babička* sagt Mukařovský, daß wir die dargestellten Szenen nicht nur als Bilder oder Skulpturen vor uns sehen, sondern daß wir uns „in ihnen“ befinden, daß „sie uns umgeben und von allen Seiten umfließen“.

Binden schnell und sauber auswaschen könnte). Der Frage nach einem Glas Milch geht die Frage nach den Frühstücksgewohnheiten im Haus des Gastgebers voraus, die die alte Frau ausführlichst beantwortet:

Pani a pán vstávají časné a podstarší a pan Bininger také časně, ale Mária, Otakara a pana Golla musím já vždy budít. Marinka leží zde, a když se umyje a obuje a sukinky si oblekne, jde do mamčiného pokoje, a ona ji učeše [...]. „Snidají všichni kávu?“ ptala jsem se. – „O ne, mladí pánové Otakar a pan Goll snidají studené mléko, Vladimír a Marinka svažené a jen ostatní snidají kávu.“ „To je dobře, to já budu také prosit o studené mléko.“ „Toho máme dost.“ – „Však ona Mária přiběhne pro ně, milost, paní.“ (Němcová, 1995a, Entwurf 3, S. 9, 3. Sp., Hervorheb. K. B.)

Der Hausherr und die Hausfrau stehen zeitig auf und der Brauer und Herr Bininger auch zeitig, aber Mária, Otakar und Herr Goll muß ich immer wecken. Marinka liegt hier, und wenn sie sich wäscht und die Schuhe und Kleider anzieht, geht sie in das Zimmer der Mutter, und diese kämmt sie [...]. „Trinken alle zum Frühstück Kaffee?“, fragte ich. – „Oh nein, die jungen Herrschaften Otakar und Herr Goll trinken zum Frühstück kalte Milch, Vladimír und Marinka heiße Milch und nur die übrigen trinken Kaffee.“ „Das ist gut, dann werde ich auch um kalte Milch bitten.“ „Davon haben wir genug.“ – „Aber Mária wird sie holen gehen, gnädige Frau.“

Es wird in der Antwort der Hausangestellten zum einen deutlich, daß Němcová hier die Figurenrede betont lautmalerisch gestaltet. Hiervon zeugen die Häufung der a-Laute im ersten Satz und der polysyndetische Satzbau im zweiten Teil des zweiten Satzes: „a když se umyje a obuje a sukinky si oblekne.“ Zum anderen zeigt der Kurzdialog zwischen der Briefautorin und der alten Frau, daß Němcová sich und die zitierten Figuren hier vorrangig als Sprechende vorführen will. Der Gegenstand des Gesprächs scheint im Kontext des Gesamtbriefs zu nebensächlich, um in einem solchen Umfang dargeboten zu werden. Es muß Němcová an diesem erinnerten Gespräch etwas anderes interessiert haben als der Gesprächsgegenstand, schließlich bindet sie es auch nicht kompositorisch in den Briefkontext ein. Es bleibt vielmehr Episode und wirkt hierdurch mehr als Sprechereignis, als ein Vorführen eines markanten mündlichen Sprachausdrucks einer gezielt ausgewählten Figur. Die Hausangestellte wird zu einem Sprechtypus, die referentielle Funktion ihrer Aussage tritt hinter der sie charakterisierenden, ästhetisch wirksamen Lautlichkeit und Intonation zurück.

Am bemerkenswertesten ist in dieser letzten Fassung aber auch das abschließende Gespräch zwischen Němcová und Daněk, in dem es wie zuvor wieder der Gastgeber (als eine von der Autorin zitierte Person) ist, der sie vordergründig mit seiner Frage zu den Verhältnissen in ihrem Prager Haushalt veranlaßt, das zurückgedrängte leidige Thema doch anzusprechen. Im Vergleich zur vorangegangenen Wiedergabe des gleichen Gesprächs wird hier jedoch zum ersten Mal das Moment der eigenen Schuld an der zerrütteten Ehe explizit angesprochen. Gab sich die Autorin zuvor noch souverän in der Haltung, ihren Mann als den Alleinverursacher der schwierigen Familiensituation vorzuführen, indem sie eine Fülle von für sie und ihre Kinder demütigenden Situationen vorführte, so läßt sie in ihrer eigenen Äußerung, die noch dazu den

Brief abschließt, Unsicherheit durchblicken: Vielleicht könnte man ihr ja auch nicht glauben – ein Passus, der wiederum im Zusammenhang mit der Bemerkung Daněks gesehen werden muß, die in der zweiten Fassung lediglich in gekürzter Form zu finden ist. Dort nämlich erscheint der Brauereibesitzer als jemand, der Němcová ungebrochen Glauben schenkt und sich vorstellen kann, die Übernahme der Mietzahlungen ihr und nicht Němec zugute kommen zu lassen:

Entwurf 2: „Kdybyste mně to byla psala, nebyl bych mu na činži dával, byl bych to dal Vám.“ (Němcová, 1995a, S. 8, 4. Sp.) (Wenn Sie mir das geschrieben hätten, hätte ich ihm nicht etwas zur Miete gegeben, sondern hätte es Ihnen gegeben). Vorausgegangen war hier die Schilderung des brutalen Angriffs des Manns auf Němcová, worauf sie ihn angezeigt hatte, sowie ein Verweis auf die Forderung Němecs, sie müsse sich von ihrem Geld an der Miete beteiligen, obwohl er sie bereits von Daněk bezahlt bekommt.

Entwurf 3: „To jsem si nemyslel, že ten Němec takový surový člověk a blázen – kdybych to byl věděl, nebyl mu tu činži posílal, byl bych to dal vám. – A proč ste mně to nepsala?“ (Ebd., S. 9, 4. Sp.) (Das hätte ich nicht gedacht, daß dieser Němec so ein roher Mensch und Verrückter ist – wenn ich das gewußt hätte, hätte ich ihm nichts für die Miete geschickt, sondern hätte es Ihnen gegeben. – Warum haben Sie mir nicht geschrieben?)

Auffällig ist, daß im zweiten Briefentwurf Němcová den Verdacht, ihr Mann veruntreue die Mietunterstützung des Freundes – er soll sie in Silberlinge umgetauscht und in einem Koffer aufbewahrt haben – erst nach dieser Äußerung von Daněk über eine mögliche Umlenkung der Mietunterstützung an die Freundin erwähnt, im letzten Fragment hingegen initiiert erst diese Beschuldigung des Ehemanns zusammen mit der Bemerkung über dessen Geiz die Verwunderung von Daněk über das rohe Verhalten von Němec.

Im zweiten Brief wird überdies die Antwort Němcovás nur indirekt wiedergegeben:

I odpověděla jsem mu, že by mně to třebaš nevěřil, když neznal zevrubně mojí domácnost a když se muž všude očist'oval a všechnu vinu na mě strkal. (Ebd., Entwurf 2, S. 8, 4. Sp.)

Und ich antwortete ihm, daß er mir das etwa nicht glauben würde, da er meinen Haushalt nicht richtig kenne, und da mein Mann sich überall die Weste reinwasche und alle Schuld auf mich ablade.

Im letzten Entwurf folgt die Antwort in direkter Rede ausführlicher, die Schuldfrage wird in der Ich-Form wiedergegeben:

Chtěla jsem Vám to psát, ale nedůvěřila jsem si – on se všude dělá čistým a zvlášt' před Vámi, jako by se bůhví o nás staral, a tedy kdybych vám byla na něho žalovala, mohl ste si myslet, že jsem já také vinna na tom a že mu dělám křivdu (Ebd., Entwurf 3, S. 9, 4. Sp., Hervorhebung K. B.).

Ich wollte Ihnen das schreiben, aber traute mich nicht – er spielt überall den Saubermann, besonders vor Ihnen, wie sehr er sich weiß Gott um uns kümmern würde, und wenn ich nun auf ihn schimpfen würde, könnten Sie denken, daß auch ich daran schuld bin und ihm Unrecht tue.

Die Verwunderung des Freundes über das von Nĕmcová geschilderte Fehlverhalten des Mannes führt also augenscheinlich zu einer Verunsicherung der Anklägerin, die sich sogleich veranlaßt sieht, auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß man ihr nicht vertrauen könnte.

Die Frage der Vertrauenswürdigkeit stellt sich dabei auch aus der Perspektive des Lesers gegenüber der Autorin. Zwar bestehen zwischen den wiederholten zitierten Passagen in den verschiedenen Entwurfstadien keine eklatanten Widersprüche; doch ihre stilistische und inhaltliche Umgestaltung trägt sicherlich nicht dazu bei, die tatsächliche Situation ihres ehelichen Haushalts als wahrheitsgetreu wiedergegeben erscheinen zu lassen. Im Gegenteil: Die zunehmende Dialogisierung des Berichts hat vielmehr auch den Eindruck einer zunehmenden Verschleierung der tatsächlichen Ereignisse zur Folge. Zu dieser Form der Verdunkelung kommt schließlich noch das Moment einer durch die Verschachtelung der Kommunikationsebenen erschwerten Darstellung. Gerade weil es bei längeren Dialogszenen nicht immer klar ist, wer gerade spricht, – die kontrastive Stimntoncharakterisierung der zitierten Figurenreden ist hier nicht so wie in *Cesta z pouti* ausgestaltet – wird der Leser zusätzlich in seiner Orientierung behindert.

Diese Schwierigkeit hat vielleicht den Ausschlag dafür gegeben, daß diese Briefe erst mehr als 130 Jahre nach ihrem Entstehen vollständig veröffentlicht wurden. Die vielfach – auch wegen des Martyriums ihrer Ehe und ihrer Opferbereitschaft gegenüber den Kindern – zur ‚Landesmutter‘ idealisierte Dichterin⁴⁷ erscheint hier nämlich in einem zwiespältigen Licht. Sie kann mit diesem Dreierfragment nicht mehr als völlig unschuldiges Opfer ihres Leidens angesehen werden. Indem sie in den Aussagen zu ihrem Mann das Ehemartyrium entscheidend mitstilisiert, scheint sie – also auch auf sich selbst bezogen – mit dem schon zu ihren Lebzeiten sehr fruchtbaren literarischen Gegenstand der unterdrückten Frau bewußt zu operieren.⁴⁸

Dies mag auch erklären, weshalb sie, wie das erste Fragment gezeigt hat, die Opferrolle nach eigenen Vorstellungen erfüllt: Sie präsentiert sich zunächst nicht nur als leidende Ehefrau, sondern sie spitzt diese Sichtweise auf ihre Rolle als öffentlich anerkannte Schriftstellerin zu. Gleichzeitig wehrt sie sich allerdings gerade gegen diese Opferrolle. Ihre Zeitgenossin Karolína Světlá hatte einmal darauf hingewiesen, daß die Dichterkollegin ihr Schicksal, die große Armut, die sie in der Ehe als

⁴⁷ Vgl. Roth, 1988; Grund zu dieser Idealisierung gaben auch Briefe Nĕmcovás an ihre Kinder, in denen sie ihnen beichtet, sie sei nur ihretwegen bei dem Vater geblieben.

⁴⁸ Anita Runge verweist auf die politisch zugespitzte Behandlung des Themas der Unterdrückung von Frauen, verbunden mit radikalen frauenrechtlerischen Positionen in den Briefromanen von Caroline Auguste Fischer (1764-1842), die Anfang des 19. Jahrhunderts erschienen waren. Zugleich schlägt Runge eine Neubewertung des von Frauen verfaßten ‚Briefromans‘ vor, nämlich als ein Genre, das die Autorinnen versteckt und subversiv dazu nutzten, Kritik an bestehenden Weiblichkeitsvorstellungen zu üben und ein eigenes Selbstverständnis zu entwickeln. (Vgl. Runge, 1991, S. 95 bzw. S. 99)

unbequeme Frau und in der Öffentlichkeit als politisch engagierte Persönlichkeit traf, vielmehr bewußt wählte. Die Erniedrigung wird vor dem Hintergrund der konsequenten Einhaltung ihrer Prinzipien nur noch zu einer „vermeintlichen“:

Nebyla Němcová nikterak tou trpnou obětí hladu a bídy, kteráž z ní tu a tam se dělá, nýbrž s uvědoměním obětovala sama sebe přesvědčení svému nejnitemnějšímu, nejposvátnějšímu. Raději volila smrt než ducha svého domnělé ponížení.⁴⁹

Němcová war keineswegs dieses passive Opfer von Hunger und Elend, das man aus ihr hie und da gemacht hat, sondern opferte sich selbst bewußt für ihre innerste und heiligste Überzeugung. Eher wählte sie den Tod als eine vermeintliche Erniedrigung ihres Geistes.

Wenn zuvor von einem Verfahren der Verschleierung die Rede war, muß auch gefragt werden, welcher Gegenstand es ist, der im Prozeß der Fiktionalisierung aus dem Blick verschwindet. Deutlich hervorgehoben bleibt sicherlich die Gegenüberstellung der beiden Eheleute, die sich in der klaren Rollenzuweisung von Opfer und Täter ausdrückt. Dieselbe Klarheit, mit der diese Opposition vorgeführt wird, fehlt indes, wenn man die Frage nach dem Konfliktgegenstand selbst stellt. Zweifellos dürfte nämlich – vor dem zeitgenössischen Hintergrund betrachtet – zwischen Němcová und ihrem Mann einer realer Interessenkonflikt bestanden haben. Die Autorin suchte sich nicht nur als Figur eigener Texte selbständig ihre Rolle, sondern auch als reale Person und Frau. (Dementsprechend harsch fallen zuweilen auch psychologische Urteile über Němcová aus: „Wie der Narziß sah sie ihre Umgebung immer nur durch die Brille ihrer Bedürfnisse; sie liebte nur die Liebe, aber niemals einen wirklichen Menschen.“) (Poštulková, 1988, S. 106)

Daß eine verheiratete Frau zu anderen Männern reiste und von ihnen Geld entgegennahm, dürfte in dieser Zeit als ausgesprochen anrücklich gegolten haben. Es soll hier nicht ohne Einschränkung für Němec eine Lanze gebrochen werden, doch muß bewußt bleiben, daß diese und weitergehende Formen, mit denen die Dichterin – wie selbstverständlich – radikal mit traditionellen Rollenklischees zu brechen imstande war, von einem Ehemann in der Mitte des 19. Jahrhunderts eine große menschliche Stärke erforderten. Dies nicht nur, um sich selbst über Geschlechterstereotypen hinwegzusetzen, sondern auch, um gegenüber der Gesellschaft als respektierte Persönlichkeit bestehen zu können. In der Darstellung von Němcová verfügte ihr Mann über eine solche Stärke nicht, mit der öffentlich anerkannten Rolle seiner Frau wurde er – zumindest diesen Briefen nach zu urteilen – nicht fertig.⁵⁰ Vielleicht war er sich auch bewußt, daß Němcová gegenüber seinen Demonstrationen physischer Stärke und öffentlicher Verleumdung über eine letztthin wesentlich wirksamere, da subtilere

⁴⁹ Hier zitiert nach Bartůňková/Zachová in: *Prameny díla...*, 1995, S. 207.

⁵⁰ Dagegen spricht allerdings, daß er in seinen Briefen an Němcová aus Ungarn gegenüber seiner unkonventionellen Frau immer Bewunderung und Ergebenheit erkennen ließ. (Vgl. Janáčková, 1995, S. 75)

Waffe verfügte: das aus der passiven Position befreiende Mittel selbstidealisierender Fiktion. Das Opfer erhebt sich über den Täter und macht sich ihn zum formbaren Objekt.

Die schrittweise Verweigerung Némcovas gegenüber der konventionellen Opferrolle der Frau in der Ehe unter Ausnutzung der Möglichkeiten künstlerisch-fiktiver Selbstinszenierung läßt neuere Erkenntnisse der Gender Studies virulent werden, die für mögliche Anschlußuntersuchungen relevant sein dürften. Zu diskutieren wäre hier unter Umständen der Begriff der „Geschlechtsidentität“ (gender), wie ihn die amerikanische Kulturwissenschaftlerin Judith Butler verwendet. „Gender“ begreift sie als eine rein „kulturelle Konstruktion“, wobei sie auch auf die sprachlich-performative Praxis der Kultur bei der Konstruktion von Geschlechtermerkmalen verweist. (Butler, 1996⁶)

Fazit 1: Die direkte Rede als Mittel des Fiktionsaufbaus im theatralesierten Erzählen

Die Relevanz der Briefentwürfe kann somit nicht mehr nur in ihrem schockierenden Inhalt gesehen werden. Brisant sind diese Texte auch insofern, als sie Fragen zu den künstlerischen Erzählverfahren Némcovás sowie ihrer bedeutungsschaffenden Funktion aufwerfen. Es kann hier vorab folgendes festgehalten werden:

1. Die Wahl der direkten Rede, d. h. das graphisch durch Anführungszeichen markierte Zitieren von Personenaussagen, trägt hier entscheidend zum Fiktionsaufbau bei. Dies ist kein selbstverständlicher Befund, da die Rolle der direkten Rede dargestellter Personen in der Literatur vielfach auch in anderen Funktionen gesehen wird, etwa als Mittel der Popularisierung⁵¹ oder als Mittel lebendiger und (vermeintlich) authentischer Gestaltung, indem die vermittelnde Instanz des Erzählers die Rolle eines Augenzeugens einnimmt. Obwohl man letzteren Aspekt dem vorliegenden Text Némcovás kaum absprechen kann, führt unser Beispiel dennoch weiter. Es zeigt nämlich, daß das, was sich als wirklichkeitstreuere Wiedergabe darstellt, eigentlich als gestalteter, d. h. als hochgradig nicht veristischer Realismus aufzufassen ist. Somit erscheint Realismus – verstanden als künstlerisches Verfahren – hier nun als Verfahren der Fiktion von Wirklichkeit.

2. Bestätigt wird dieses Verfahren durch die gezielte Bearbeitung des Materials, das als zitierte Rede vorgeführt werden soll. Die Bearbeitung folgt hierbei der zentralen bedeutungsschaffenden Absicht der Textgestaltung. Für das Verhältnis von Autobiographie und Fiktion bestätigen diese Texte einmal mehr, daß der Leser damit rechnen muß, einer Verschleierung durch die Auswahl bestimmter Momente

⁵¹ Koschmal verweist hierbei auch auf die Gefahr, daß „übertriebene Dialogisierung“ von Erzählertexten um der Lebendigkeit des Dargestellten willen in Trivialität umkippen kann. (Koschmal, 1992, S. 11)

des empirischen Materials zugunsten solcher Aussagen ausgesetzt zu sein, die für das schaffende Subjekt bequemer bzw. nützlicher sind. Es stellt sich hier also die Frage nach der Verbürgtheit und Glaubhaftigkeit solcher mündlichen Äußerungen.⁵²

3. Neben Auswahl und Bearbeitung des als authentisch vorgegebenen mündlichen Materials ist für das Moment der Verschleierung die Verschachtelung der Kommunikationsstruktur des Textes auf mehreren Ebenen maßgeblich, und zwar unter zweierlei Gesichtspunkten: Zum einen ermöglicht das Verfahren der Schachtelung verschiedener Gesprächsachsen das Einsetzen einer Vielzahl von Personenäußerungen, innerhalb derer wieder andere Stimmen direkt zu Wort kommen können. Somit besteht hier erneut das Problem der Glaubwürdigkeit der einzelnen Reden. Dies hat schließlich zum anderen zur Folge, daß es für den Rezipienten schwierig wird, sich innerhalb der Vielzahl von Stimmen zurechtzufinden.

4. Von besonderer Qualität ist der Kommunikationsaufbau vor allem dann, wenn die Erzählinstanz der ersten Ebene auch auf der zweiten Ebene sich selbst in zitierter Rede sprechen, also virtuell auf mehreren Ebenen der Kommunikation auftreten läßt, wie der Beginn des zweiten Fragments gezeigt hat. Das Phänomen der virtuellen Rede, bei dem die Erzählinstanz der ersten Ebene sich selbst zur erzählten Figur macht, bedeutet zum einen die Möglichkeit der Manipulation des Lesers und dessen Bewertung der Erzählerfigur. Zum anderen wird der Erzähler sich selbst zur Kunstfigur und muß als eine Sprecherebene aufgefaßt werden, die sich zwischen Authentizität und Fiktion spielerisch hin- und herbewegt.

5. Die Verschachtelung der Kommunikationsebenen kann für den Leser nicht nur zum Orientierungsproblem werden, sondern ihn auch in die Irre führen, speziell dann, wenn es zu Motivierungen von Inhalten einzelner Personenreden durch die Erzählerrede kommt. Der Erzähler tritt somit nicht als Zeuge von Äußerungen, sondern als derjenige auf, der sie schafft, gestaltet und lenkt. Hieraus ergibt sich, daß auch die Reden der zitierten Personen untereinander nicht mehr (nur) den Sprechern selbst zugeordnet werden können, sondern daß auch hier die Gestaltungsabsicht des Erzählers zu vermuten ist.

6. So gelesen werfen die Texte letztlich ein spezifisches Licht auf die Autorin. Das Verhältnis des Rezipienten zu ihrer Person ist einerseits dadurch charakterisiert, daß die dialogische Gestaltung der Texte, bei der sie sich selbst zu Wort kommen läßt, Identifikationsmöglichkeiten mit den von ihr vorgeführten gesellschaftlichen Rollen anbietet. Andererseits bewirkt das offensichtliche Produziertsein, wie es sich im Moment der Verschachtelung der Kommunikationsebenen äußert, daß der Leser – und hier möchte die vorliegende Arbeit Distanz zu manch traditioneller Nĕmcová-Lesart anmelden – sich die Autorin eher als Produzentin des Werks denn als historisch reale Rollenträgerin sollte vorstellen können. Die Vorstellung der Autorin als Produzentin wurde auch an der Stelle deutlich, wo Nĕmcová

⁵² Nach Titunik ist direkt zitierte Rede nicht als verbürgte Äußerung zu begreifen. Sie schafft selbst keine Realität, sondern ist „Gegenstand der Autorrede“ und Teil der im Werk „gegebenen Realität“. (Vgl. Titunik, S. 131)

– vermutlich versehentlich – bei der Wiedergabe eines Gesprächs zwischen dem Ehemann und Dora die Ebene der primären Kommunikation mit der sekundären Kommunikation interferieren läßt. Den Mann läßt sie dort die Tochter fragen: „Kdo mně (Hervorhebung K. B.] dal peníze na cestu?“ (Wer gab mir das Geld für die Reise?), wobei sich das „mně“ auf die Autorin selbst bezieht. Bei den Analysen ihres belletristischen Werks werden sich noch mehrere solcher Eingriffe der sprechenden primären Instanz in die zitierte Rede der Figuren zeigen lassen. Ohne den ästhetischen Wert dieser Eingriffe bewerten zu wollen, macht also diese Art der Vermischung der beiden Redetexte immer auch die Instanz bewußt, die für die Gestaltung der Figurenrede verantwortlich ist.

7. Ein weiteres wichtiges Fazit, das aus diesen Briefen gezogen werden kann, geht aus der Beobachtung der von Fragment zu Fragment zunehmenden Verwendung der direkten Rede hervor. Dies läßt vermuten, daß sich Němcová die erwähnten Personen im Prozeß des Schreibens mehr und mehr als Sprechende in Erinnerung ruft und vorstellt. Sie sieht diese Personen also besonders als Erzeuger eines Sprechereignisses vor sich. Am augenscheinlichsten ist dies im Falle der alten Amme, die, im zweiten Fragment von Němcová um ein Glas Milch gebeten, nur den Antwortsatz „I toho máme dost“ (Ei, davon haben wir genug) zugewiesen bekommt. Im dritten Fragment führt die alte Frau detailliert die morgendlichen Gewohnheiten der Bewohner des Gastgeberhauses auf, wobei deren Redestil deutlich lautintonatorisch wiedergegeben wird. Im letzten Fragment wird also auch das Sprechen der Figuren als solches vorgeführt, d. h. die ästhetisch-tonale Wirkung ihres sprachlichen Ausdrucks rückt in den Vordergrund, wenngleich nur punktuell und nicht mehr systematisch wie in *Cesta z pouti*.

Da die Briefe zwischen dem persönlichen pragmatischen Anliegen der Autorin einerseits und dem literarisch-künstlerischen Gestus oszillieren, hat die Analyse das Moment der Autorintention herausstellen müssen. Dies sollte nicht den Eindruck entstehen lassen, die folgende Textbetrachtung des künstlerischen Werks Němcovás würde sich in Erkundungen zur biographisch rekonstruierbaren Intention der Schriftstellerin als im Werk implizites Autorsubjekt ergehen. Diese Briefanalyse hat vielmehr gezeigt, wie willkürlich die Autorin das Material der persönlichen Erfahrung um der poetischen Wirkung willen umarbeitet und neu anordnet. So soll sie nach einem Zeitzeugenbericht während ihres Besuchs im Haus von Daněk gar nicht so gesellig gewesen sein, wie sie sich selbst im dritten Fragment vorführt. Während sie davon schreibt, sie habe am gemeinsamen Frühstück teilgenommen und darauf habe sich im Garten eine Kinderschar um sie gebildet, um ihren Märchenerzählungen zuzuhören, erinnert sich der spätere Historiker Jaroslav Goll („pan Goll“), den auch die alte Amme erwähnt, daß Němcová bei Daněk „ungewöhnlich schüchtern“ gewesen sei, „jegliche Gesellschaft gemieden und ihr Zimmer kaum verlassen habe, nicht einmal zum Essen“. (Morava, 1995, S. 192)

Was dieses Briefdokument aber besonders deutlich macht, ist, daß in Němcovás Werk bis in die persönliche Korrespondenz die Autorin unabhängig von ihrer persönlichen Biographie in erster Linie als Sprachkünstlerin ernstgenommen werden muß und – wie dieses Textbeispiel auch belegt hat – selbst vorrangig als solche anerkannt werden wollte.

1.3.4. Das Erzählfragment *Urozený a neurozený* (*Der Adlige und der Nichtadlige*): Das zwanglose Gespräch vereinnahmt die Figurenopposition

Als Teil eines geplanten umfangreicheren Erzählwerks ist das zweiteilige Erzählfragment *Urozený a neurozený* vermutlich kurz vor der Abfassung der drei Briefentwürfe während Němcovás Aufenthalt in Litomyšl 1861 entstanden. Bekanntermaßen handelt es sich – ähnlich wie in *Babička* – auch hier um den Versuch einer Bearbeitung autobiographischen Materials. Thema des Fragments ist die problematische Bekanntschaft zwischen dem Wiener Stallmeister Jan und Teréza, der Nichte zweier Wirtsleute. Für einige spätere Kommentatoren gilt es als gesichert, daß Němcová hier versucht habe, die Frage der eigenen Herkunft mit Hilfe einer Charakterstudie ihrer Eltern in der Phase vor deren Heirat literarisch vorzuführen.⁵³

Beginnt das Dreierfragment der Náprstek-Briefe noch als weitgehend autobiographisches Dokument, das schließlich in ein fiktionales Zeugnis übergeht, ist in diesem Entwurf die künstlerische Formgebungsabsicht von Anfang an vorrangig. Daß Němcovás Erzählungen und allen voran ihrem Hauptwerk *Babička* autobiographische Bezüge zugrundeliegen, gehört zu den Standardaussagen zu ihrem Werk. Němcová selbst bezeichnete den Text *Urozený a neurozený* als Novelle und stellt den Text mit dieser Gattungsaffiliation weit über die autobiographische Dimension. (Vgl. auch Adam, ebd.) Olga Poštulková hebt in ihrer Betrachtung der *Babička* als biedermeierliche Idylle hervor, daß die „realistischen Erzählmotive – die teilweise authentischen Kindheitserinnerungen der Autorin und die ethnographischen Sittenschilderungen – [...] irrelevant [sind]“, wenn es darum geht, das „innere Organisationsprinzip“ zu erkennen. (Poštulková, 1988, S. 24) Das innere Organisationsprinzip soll in der vorliegenden Arbeit, abweichend von Poštulková, die sich vornehmlich Fragen der idyllischen Textgestaltung im Kontext des Biedermeier widmet, vor allem an rein erzählerischen Verfahren festgemacht werden.

Es ist das hervorstechende Kennzeichen dieses letzten künstlerischen Zeugnisses der Schriftstellerin, daß sie hier auf die Instanz des vermittelnden Erzählers nahezu verzichtet. Der Text ist vorwiegend als Gespräch gestaltet. Dies wird bereits graphisch signalisiert, indem die erwähnten Personen ohne überleitende Inquitformeln der vermittelnden Erzählerinstanz zu Wort kommen. Die wenigen Stellen, an denen dieses

⁵³ Němcová, *Spisy* XI, S. 516f. Einen ausführlichen Überblick zur Forschungslage gibt Adam, 1997, S. 44f. In Adams Studie werden auch die bisherigen Textausgaben mit der Handschrift verglichen.

Verfahren nicht konsequent durchgeführt wird, bilden eher eine Ausnahme; etwa wenn der Graf einmal seinen Kutscher fragt, warum er einen Kaffee im Wirtshaus seiner Braut verschmählt habe:

„A proč se ti znechutila ta káva?“ ptal se mě hrabě [...] (Němcová, *Spisy XI*, S. 40, Hervorhebung K. B.)⁵⁴

„Aber warum hat dir der Kaffee nicht geschmeckt?“, fragte mich der Graf [...]

Es liegt somit die Vermutung nahe, daß Němcová dem Gespräch durch die Instanz eines Ich-Erzählers, dessen Rolle die Figur des Jan eingenommen hätte, einen Rahmen geben wollte. Da der Text allerdings bereits in die Phase schwindender schöpferischer Kräfte der Autorin fällt, kann ebenso angenommen werden, daß sich ihr nach den überlangen monologischen Sprechpassagen das Moment einer vermittelnden Erzählerfigur regelrecht aufgedrängt hat. Im Vergleich zum gesamten rein dialogischen Textcorpus sind solche Stellen jedenfalls wenig maßgebend. Im Mittelpunkt steht vielmehr das Gegenüber der beiden „Hauptakteure“ (Adam, 1997, S. 46): der Stallmeister und Kutscher Jan als der „neurozený“ (Nichtadlige) und sein Herr, der Graf und „urozený“ (Adlige).

Thema der Unterhaltung im ersten Teil des Fragments ist zunächst die Arbeit des Stallmeisters selbst. Dieser stellt sich hier als tüchtiger, seine Tätigkeiten wohl abwägender Diener seines Herren dar. Der Graf äußert sich lediglich mit Zwischenfragen und wohlwollenden Bestätigungen der selbstlobenden Rede des Kutschers. Es handelt sich hierbei mehr um eine Form von Einschüben, die offensichtlich dazu dienen, die verschiedenen, überdurchschnittlich langen Äußerungen Jans, die in der Ausgabe von 1957 bis zu sechs Seiten füllen können, weniger monoton erscheinen zu lassen. Das zentrale Thema der Unterhaltung ist indes Jans ungewisses Eheversprechen gegenüber Teréza, der Nichte des Wirts, bei dem er regelmäßig verkehrt. Dieses Versprechen ist in zweierlei Hinsicht von Hindernissen überschattet. Zum einen verbietet die Anstellung des Kutschers bei dem Grafen eine Heirat, zum anderen hört Jan anhand von Bemerkungen sowohl aus seinem Bekannten- als auch Verwandtenkreis, daß Teréza nicht die geeignete Frau für ihn sei. Hinzu kommen eigene Zweifel an der Brautwahl. Der erste Teil endet mit der Erwähnung, daß die Trauung auf Betreiben der Verwandten Terézas hin – auch gegen den Willen des Bräutigams – stattgefunden hat.

Der zweite Teil umfaßt nicht mehr als eine Seite. Auch hier sind Jan und der Graf als Gesprächspartner vorgeführt, wobei diesmal die Rede des Grafen die seines Dieners an Länge übertrifft. Thema ist wieder die vorbildliche Diensterfüllung des Kutschers und Stallmeisters, die mit einem Empfang bei der Gräfin belohnt werden soll. Dieser Teil endet jedoch bereits mit der Antwort des Grafen auf Jans Frage, wann er

⁵⁴ Adam verweist noch auf die vier übrigen Textstellen, an denen sich das Erzähler-Ich manifestiert. (Vgl. Adam, 1997, S. 46)

sich bei der Gräfin melden solle. Uhrzeit und die Art und Weise, wie der Gast in das adlige Haus einzutreten hat und welchen Weg er zu der Bibliothek der Gräfin wählen soll, werden ihm von seinem Herrn bis ins kleinste Detail erklärt.

Die Rede des Stallmeisters und des Grafen wird in der Textausgabe von 1957 durch doppelte Anführungsstrichen gekennzeichnet. Die Äußerungen weiterer Personen, die in diesem Gespräch vor allem von Jan zitiert werden, sind indes nur durch einfache Anführungszeichen markiert. Diese graphische Differenzierung weist wiederum auf die Unterteilung der Kommunikationsstruktur des Textes in mehrere Ebenen hin. Dies wird dadurch angezeigt, daß Jan als der eigentliche Hauptakteur der Unterhaltung, wenn er Äußerungen anderer Personen in direkter Redeform heranzieht, ebenso sich selbst unter die Sprechenden reiht – ein Verfahren, das bereits für den Anfang des Fragments prägend ist. Der erste und längere Teil des Erzählfragments beginnt mit Jans Bericht über ein Gespräch mit seinem Kollegen Michal, das selbst wieder als Wechselgespräch gestaltet ist:

„[...] Když jsem ten oves převalil a to seno probíral, ptal jsem se Michala:

„Kto jste kupovali obrok?“

„To si šel pan štolba sám do těch skladů, co prodávají seno na centy a oves na pytle. Pro toho hřeběčka černého a pro toho hřebce plavého koupil vždy půl korce pěkného ovsu a několik centů sena také pěkného.“

„A pročpak nedával i druhým koňům takový obrok?“

„To bylo tak, když pan hrabě přišel do konírny ráno, zastavil se nejprv u černého hřeběčka a vzal do hrstě nedozřaný obrok [...]“ (Němcová, *Spisy* XI, S. 33).

„[...] Nachdem ich den Hafer durchgeseiht und das Heu durchgesehen hatte, fragte ich Michal:

„Wo haben Sie das Futter gekauft?“

„Der Herr Stallmeister ist selbst in Magazine gegangen, die Heu in Zentnern und Hafer im Sack verkaufen. Für diesen jungen schwarzen Hengst und diesen Falben kaufte er immer einen halben Scheffel schönen Hafers und einige Zentner von ebenfalls schönem Heu.“

„Warum gab er nicht auch den anderen Pferden ein solches Futter?“

„Das war so, wenn der Herr Graf morgens in den Pferdestall kam, blieb er als erstes bei dem schwarzen Junghengst stehen und hob eine Handvoll des nicht aufgefahrenen Futters auf [...]“

So wie hier der Anfang von Jans Anstellung als Stallmeister gegenüber dem Grafen als Gesprächspartner in Form eines Dialogs zwischen Jan selbst und dem Kutscher Michal vorgeführt wird, erfolgt auch im weiteren Text die Gesprächsgestaltung. Dies ist eine mitunter verwirrende Technik, da ähnlich wie bei den Brieffragmenten nicht immer klar ist, um wessen Äußerung es sich gerade handelt. Adam bezeichnet den Text als so unübersichtlich, daß er annimmt, Němcová habe hier völlig die Macht über den Text verloren. Dies zeigt sich für Adam darin, daß die Autorin die Figurenreden nicht konstruiert, sondern nur als Stimmen auffängt und sich hierdurch wieder der Praxis des Dramenautors nähert, der seine Szenen „klar“ und „scharf konturiert“ vor sich sieht. (Adam, 1997, S. 49) Die Konzeption des Textes als Erzählung erlaubte es offensichtlich der Autorin wiederum nicht, vor die einzelnen Repliken ähnlich wie im Drama die Namen der Sprechenden zu setzen. Was zudem die Lesbarkeit beeinträchtigt, ist der Umstand, daß die von Jan zitierten Figuren zum Teil wesent-

lich ausführlicher zu Wort kommen als der Graf, der Gesprächspartner auf der ersten Kommunikationsebene. Vordergründig ließe sich dies dadurch erklären, daß – wie oben angedeutet – nicht sicher ist, ob Němcová nicht noch eine weitere Ebene durch die Wahl einer das Gespräch leitenden Ich-Erzählerinstanz hinzufügen wollte.

Will man wieder die häufige Interpretation dieses Fragments aufgreifen, nach der es sich um eine literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Herkunft handele,⁵⁵ so kann aufbauend auf dieser These folgendes über das problematische Verhältnis von Jan und Teréza als fiktive Figuren festgestellt werden: Jan und Teréza stehen in der literarischen Bearbeitung vor folgendem Problem: Der Stallmeister hat der Nichte eines Wirts die Heirat versprochen, dabei jedoch Bedingung gesetzt. Da sein Beruf eine Trauung verbietet, müsse sie solange warten, bis er eine andere Beschäftigung finde, um eine Familie ernähren zu können. Seine Anstellung bestehe noch nicht solange, daß er bereits wieder kündigen könne. Teréza und ihre Verwandten nehmen dieses Versprechen ernst. Jan hingegen läßt keine Eile erkennen, sein Wort zu halten. Hinzu kommen Bedenken gegenüber der Braut, die sowohl sein näheres Umfeld äußert, als auch ihn selbst beschäftigen. Sein Zögern führt schließlich dazu, daß die Angehörigen Terézas die Trauung gegen seinen Willen erzwingen. Somit ist die Ehre der Nichte gerettet, Jans Ehre ebenso. Auf die Pflicht, sein Wort zu halten, weist ihn seine Schwester hin:

„Nemohl by tě byl nikdo nutit, aby jsi se dal s ní oddat, kdybys jí nedal byl slovo, že si ji vezmeš, když dostaneš lepší službu.“ (Němcová, *Spisy* XI, S. 46)

„Es hätte dich niemand dazu zwingen können, sie zu heiraten, wenn du ihr nicht versprochen hättest, daß du sie zur Braut nimmst, sobald du einen besseren Dienst erhältst.“

Das Problem der Pflichterfüllung kennzeichnet ein weiteres Konfliktmoment, das Jan mit sich selbst austragen muß. Schließlich hat er auch dem Grafen versprochen, nicht zu heiraten. Darüber hinaus blieb er am Tag der Trauung auch unentschuldigt dem Dienst fern. An diese Pflicht erinnert ihn wiederum der Graf:

„Však jsem se divil tehdy, kde jsi se zdržel. Vidiš, když by jsi i tenkrát byl pamětliv býval tvé povinnosti, mohl jsi tomu ujit.“ (Ebd., S. 47)

„Ich habe mich doch damals gewundert, wo du steckst. Siehst du, wenn du auch jenes Mal an deine Pflicht gedacht hättest, wärest du um das herum gekommen.“

Betrachtet man die Gesprächsführung auf der Ebene von Jans Rede, so fällt auf, daß seine Braut Teréza gar nicht zu Wort kommt. Ihre Verwandten hingegen, den Onkel und die Tante, läßt Jan häufig sprechen. Diese erfüllen die Rolle von Vermittlern, die vorgeben zu wissen, daß ihre Nichte unter der von Jan hinausgezögerten Hochzeit

⁵⁵ So heißt es beispielsweise bei Václav Tille, Němcová zeige hier ihre Liebe zum Vater und ihre Voreingenommenheit gegenüber der Mutter. (Tille, 1947, S. 261)

wir uns daran, daß Jan sich als junger Stallmeister in dem Dilemma der Pflichterfüllung gegenüber dem Grafen und Teréza zugleich befand. Auffällig ist hier nun, daß dieser Konflikt in seiner Erzählung ebenso wie übrigens auch die anderen Konfliktmomente keine so deutliche Zuspitzung erfahren, wie es etwa bei dem Ehekonflikt in den Briefentwürfen der Fall war. Sie scheinen vielmehr von der Leichtigkeit des Erzählens gleichsam aufgesogen und abgeschwächt. Denn nicht die eigentlichen Konfliktparteien, Jan und Teréza auf der zweiten Kommunikationsebene sowie Jan und der Graf auf der Ebene des Rahmengesprächs, stehen im Mittelpunkt, sondern das Erzählen des Konflikthaften selbst. Der fiktionale Gestus wird in der retrospektiven Schilderung Ausdruck einer durch Reife und altersbedingte Weisheit geförderten spielerischen Einstellung gegenüber dem wirklichen Leben. Der Akt des Erzählens ist also auch als Freude am Formen und Darstellen im geselligen Rahmen und damit als Anknüpfung an die „Urform der Erzählkunst“⁵⁶ überhaupt zu verstehen. So übernimmt auch Adam von dem Němcová-Biographen Václav Tille die These von der Bedeutung dieses Fragments als Ausdruck eines „Erzählens über das Erzählen“ (Adam, 1997, S. 46, Hervorhebung K. B.), ohne jedoch diesen Befund näher zu konkretisieren.

Was die Verwendung der direkten Rede angeht, so ist an diesem Text festzustellen, daß ihr neben der suggestiven und akzentuierenden Bedeutung also noch ein anderes Moment eigen ist: das der Freude an einer ausdrucksreichen, zwanglosen Konversation. Das fingierte mündliche Gespräch, die Illusion der wörtlichen Rede, läßt das fremde, zitierte Wort als Objekt einer reproduzierten und reproduzierenden Wahrnehmungslust erscheinen. Diese sinnliche Lust an der Erweiterung der Erfahrungswelt durch die berauschende Wirkung des Sprechens und Sprechenlassens korrespondiert bei Němcová mit der auffälligen Wiederholung mündlicher Wendungen und einzelner Wörter. Die Rekurrenz von Verben des Sprechens – wie říkat, povídat, odpovědět, ptát se (sagen, sagen/erzählen, antworten, fragen) – in der Funktion einleitender verba dicendi ist hierfür nur ein sinnfälliges Beispiel. Ein anderes liegt in der Weitergabe einzelner Wörter innerhalb des weitgehend parataktischen Satzbaus. Dies belegt eine Textstelle, an der Jan die sonntäglichen Familientreffen bei seiner Schwester beschreibt:

„U sestry je vůbec každý den dobrý oběd a k obědu dobré víno, ale v neděli, a když je tam i otec, to je vždy ještě něco zvláštního a vždy o jedno i o dvě jídla více a trochu pečiva. A ona si všechno sama na trhu koupí a sama uvaří. [...] Michal je starší o dvanáct let nežli sestra a sestra je starší o deset let nežli já. Když se matka na mě podívá, říká: ‚Jene, ty jsi celý otec!‘ A když se otec podívá na sestru, říká: ‚Jene, jako tvoje sestra Kateřina, tak vyhlížela tvoje matka, když byla v jejích letech.‘“ (Němcová, *Spisy* XI, S. 43)

⁵⁶ Robert Petsch spricht von der Urform der Erzählkunst (nicht im historisch-zeitlichen Sinne gemeint) „dort, wo jeder Zweck und jedes reale Für-Wahr-Halten zurückgedrängt, die reine Freude am Erzählen durchgebrochen und das Gemüt des Menschen für die höchstmögliche Befriedigung geöffnet ist.“ (Petsch, 1942, S. 47)

Würden wir hier nur das offenkundige, dem Drama verwandte Produziertsein der Gesprächsäußerungen unterstreichen, so wäre diesem unvollendeten Erzählwerk noch nicht Gerechtigkeit getan. Denn diesem Text liegt eine ästhetische Konzeption zugrunde, die für das Schaffen Nĕmcovás überhaupt von Bedeutung ist. Man könnte schlicht von der ‚Lust am Erzählen‘ sprechen. Novellentypisch handelt es sich hier um ein Erzählen als Moment des Erinnerns an ein bedeutsames Ereignis, das zu seiner Zeit einen moralischen Kasus aufwarf. Daß Jan mit dem Abstand eines längeren Zeitraums über seine unglückliche Trauung spricht, belegt die Stelle, an der er die Reaktion des Grafen wiedergibt:

„A kterépak to bylo ráno?“ ptala se mě vaše milost. I odpověděl jsem vaší milosti, že to bylo právě to ráno, když vaše milost odjela nakvap na venek.“ (Ebd., S. 47)

„Welcher Morgen war das?“, fragte mich Euer Gnaden. Und ich antwortete Euer Gnaden, daß das gerade der Morgen war, als Euer Gnaden in aller Eile auf's Land fuhr.“

Fazit 2: Erzählerische Fiktion der Wirklichkeit als Lebenshaltung. Erzählen als sinnliche Lust an der mündlichen Sprache

Wegen der überdurchschnittlichen Länge der Rede des Stallmeisters und der ihr eigenen augenscheinlichen Gestaltungsabsicht kann diese selbst als eine Erzählung für sich aufgefaßt werden. Die hier von Nĕmcová eingesetzte Person wird mit der Fähigkeit der Ästhetisierung der Wirklichkeit ausgestattet. Prägnantes Beispiel hierfür ist die Stelle, an der sich Jan erinnert, wie er als neu angestellter Stallmeister dem Grafen über seine Familie Auskunft gegeben hatte:

„Tvoje sestra jmenuje se Kateřina?“ ptala se mne tehdaž vaše milost a já jsem odpověděl, že ano a moje matka že se jmenuje Barbora a otec Jan, jako já. Sestra je větší nežli já. Co se vdala, za těch několik let ztloustla, ale sluší jí to. Každý, kdo moji sestru potká, říká, že je hezká paní. Má hezkou ruku, čistou plet', černé vlasy, široké čelo, a co je u ni nejpěknější, to jsou její oči [...]. A dobrá je a veselá je a švagr má ji velmi rád a já ji mám také velmi rád.“ (Ebd., S. 43)

„Deine Schwester heißt Katharina?“, fragte mich damals Euer Gnaden, und ich antwortete mit ja und daß meine Mutter Barbara heißt und mein Vater Jan wie ich. Die Schwester ist größer als ich. Seit sie geheiratet hat, hat sie in den paar Jahren zugenommen, aber das steht ihr. Jeder, der meine Schwester trifft, sagt, sie sei eine hübsche Frau. Sie hat hübsche Hände, reine Haut, schwarze Haare, eine breite Stirn, und was an ihr am hübschesten ist, sind ihre Augen [...]. Und gut ist sie, und fröhlich ist sie, und der Schwager liebt sie sehr, und ich liebe sie auch sehr.“

Der Erzähler Jan stilisiert hier seine Rede als junger Mann gegenüber dem Grafen durch die betont simple, in ihrer Wiederholung geradezu schon naiv wirkende Syntax und Lexik. Naiv wirkt auch das Abweichen zu nebensächlichen Informationen, wie die Erwähnung der Gewichtszunahme und der Größe der Schwester und wer sie gern hat. Dieses Abschweifen in Nebensächlichkeiten scheint mir nicht auf mangelnde Konzentration von Nĕmcová zurückzuführen zu sein, sondern ist als Ausdruck eines lustvollen Zuhörens und Hörenlassens einer Figurenstimme zu verstehen. Diese Textstelle kann somit auch als Beleg für folgende Lesart angesehen werden. Erinnern

wir uns daran, daß Jan sich als junger Stallmeister in dem Dilemma der Pflichterfüllung gegenüber dem Grafen und Teréza zugleich befand. Auffällig ist hier nun, daß dieser Konflikt in seiner Erzählung ebenso wie übrigens auch die anderen Konfliktmomente keine so deutliche Zuspitzung erfahren, wie es etwa bei dem Ehekonflikt in den Briefentwürfen der Fall war. Sie scheinen vielmehr von der Leichtigkeit des Erzählens gleichsam aufgesogen und abgeschwächt. Denn nicht die eigentlichen Konfliktparteien, Jan und Teréza auf der zweiten Kommunikationsebene sowie Jan und der Graf auf der Ebene des Rahmengesprächs, stehen im Mittelpunkt, sondern das Erzählen des Konflikthaften selbst. Der fiktionale Gestus wird in der retrospektiven Schilderung Ausdruck einer durch Reife und altersbedingte Weisheit geförderten spielerischen Einstellung gegenüber dem wirklichen Leben. Der Akt des Erzählens ist also auch als Freude am Formen und Darstellen im geselligen Rahmen und damit als Anknüpfung an die „Urform der Erzählkunst“⁵⁶ überhaupt zu verstehen. So übernimmt auch Adam von dem Němcová-Biographen Václav Tille die These von der Bedeutung dieses Fragments als Ausdruck eines „Erzählens über das Erzählen“ (Adam, 1997, S. 46, Hervorhebung K. B.), ohne jedoch diesen Befund näher zu konkretisieren.

Was die Verwendung der direkten Rede angeht, so ist an diesem Text festzustellen, daß ihr neben der suggestiven und akzentuierenden Bedeutung also noch ein anderes Moment eigen ist: das der Freude an einer ausdrucksreichen, zwanglosen Konversation. Das fingierte mündliche Gespräch, die Illusion der wörtlichen Rede, läßt das fremde, zitierte Wort als Objekt einer reproduzierten und reproduzierenden Wahrnehmungslust erscheinen. Diese sinnliche Lust an der Erweiterung der Erfahrungswelt durch die berausende Wirkung des Sprechens und Sprechenlassens korrespondiert bei Němcová mit der auffälligen Wiederholung mündlicher Wendungen und einzelner Wörter. Die Rekurrenz von Verben des Sprechens – wie říkat, povídat, odpovědět, ptát se (sagen, sagen/erzählen, antworten, fragen) – in der Funktion einleitender verba dicendi ist hierfür nur ein sinnfälliges Beispiel. Ein anderes liegt in der Weitergabe einzelner Wörter innerhalb des weitgehend parataktischen Satzbaus. Dies belegt eine Textstelle, an der Jan die sonntäglichen Familientreffen bei seiner Schwester beschreibt:

„U sestry je vůbec každý den dobrý oběd a k obědu dobré víno, ale v neděli, a když je tam i otec, to je vždy ještě něco zvláštního a vždy o jedno i o dvě jídla více a trochu pečiva. A ona si všechno sama na trhu koupí a sama uvaří. [...] Michal je starší o dvanáct let nežli sestra a sestra je starší o deset let nežli já. Když se matka na mě podívá, říká: ‚Jene, ty jsi celý otec!‘ A když se otec podívá na sestru, říká: ‚Jene, jako tvoje sestra Kateřina, tak vyhlížela tvoje matka, když byla v jejích letech.‘“ (Němcová, *Spisy* XI, S. 43)

⁵⁶ Robert Petsch spricht von der Urform der Erzählkunst (nicht im historisch-zeitlichen Sinne gemeint) „dort, wo jeder Zweck und jedes reale Für-Wahr-Halten zurückgedrängt, die reine Freude am Erzählen durchgebrochen und das Gemüt des Menschen für die höchstmögliche Befriedigung geöffnet ist.“ (Petsch, 1942, S. 47)

„Bei der Schwester gibt es überhaupt jeden Tag ein gutes Mittagessen und zum Mittagessen einen guten Wein, aber am Sonntag, und wenn dann dort auch der Vater ist, ist es immer etwas Besonderes, und immer gibt es eine oder zwei Speisen mehr und etwas Gebäck. Sie kauft immer selbst auf dem Markt ein und kocht immer selbst. [...] Michal ist um zwölf Jahre älter als die Schwester, und die Schwester ist um zehn Jahre älter als ich. Wenn die Mutter mich anschaut, sagt sie: ‚Jan, du bist ganz der Vater!‘ Und wenn der Vater die Schwester anschaut, sagt er: ‚Jan, so, wie deine Schwester Kateřina, sah deine Mutter aus, als sie in ihrem Alter war.‘“

Bezeichnet man Jans Erzählweise aufgrund dieses Beispiels als „redundante Geschwätzigkeit“ (Adam, 1997, S. 54), dürfte man diesem Textfragment nicht ganz gerecht werden. In Nĕmcová's Erzählwerk finden nicht nur künstlerische Verfahren Anwendung, welche die „Sinnenlust des Schauens“ im Vorführen und Inszenieren des erzählerischen Materials befriedigen sollen, sondern mehr noch solche, die die „Sinnenlust des Schilderns“ als eigenen ästhetischen Wert zu ihrem Recht kommen lassen.⁵⁷ Nĕmcová richtet also die Aufmerksamkeit auf die sprachliche Ausdrucksform der Rede der Figur Jan selbst, die Kommunikation zwischen Jan und dem Grafen bekommt somit eine poetische Funktion insofern, als sie auch vorgeführt wird, um Jan als **sprechend Handelnden** zu präsentieren.

Wenn Nĕmcová so den Ausdruckscharakter des mündlichen Sprechens hervorgehoben hat, zeigt sich hier einmal mehr die Nähe zur theatralischen Gattung. In *Urozený a neurozený* „berauscht sich“ zunächst vor allem der die Sprecher zitierende Erzähler – d. i. sowohl die Person des Jan als auch die potentielle Ich-Erzählinstanz) – „am Glanz des reinen Worts“⁵⁸, und diese ästhetische Vor-Erfahrung kann durch seine Vermittlung auch zu der des Lesers werden.

Der Akt der Redegestaltung des Erzählersubjekts in diesem Fragment ist deutlich von der klanglichen Seite der zitierten Reden gelenkt. Auffällig für Nĕmcová ist, daß die Wiederholung gängiger mündlicher Wendungen, wie das Beispiel der Schilderung der Sonntagstreffen von Jans Familie gezeigt hat, den Eindruck entstehen läßt, daß sie bei der Gesprächsgestaltung stark von mündlichen Intonationsmustern inspiriert wurde.

Die direkte Rede hat mithin bei Nĕmcová nicht nur einen visualisierenden szenischen Effekt, sondern stützt sich auf eine das szenische Moment verstärkende auditive Vorstellungskraft. Man könnte auch von einer direkten Inspiration durch die für das mündliche Sprechen der tschechischen Landbevölkerung spezifischen Satzmelodie sprechen; man denke nur an die mögliche Satzwendung, daß die Stimme einer Person dem sie Wahrnehmenden wie Musik in den Ohren klingt.

⁵⁷ Diese Formulierung lehnt sich an Walter Benjamin an, der eine ähnliche Aussage über die beschreibende Prosa von Gottfried Keller, dem Schweizer Zeitgenossen Nĕmcová's, getroffen hat. Vgl. W. Benjamin, *Schriften II*, Frankfurt/M. 1955, S. 291f. Hier zitiert nach Preisendanz, 1984, S. 485, Hervorhebung K. B.

⁵⁸ So faßt Günther die Rede auch als das ursprünglichste Element der Sprache auf. Vgl. Günther, 1928, S. 10-11.

Die Orientierung an Satzmelodien bei Nĕmcová würde auch erklären, warum es gerade bei der verschachtelten Kommunikation für den Leser so schwierig ist, sich zu orientieren. Nĕmcová hat offensichtlich die Stimmen der Figuren so vor sich, wie ein Theaterregisseur seine Figuren hört und sieht, deren Stimmen auf der Bühne konkretisiert werden. Für Nĕmcová als Autorin ist eine Verwechslung und Desorientierung nicht möglich.

Zusammenfassung

Die vorangegangene Übersicht über die erzählpoetische Problemlage aus werkbezogener Sicht hat für unsere Untersuchung der szenischen Poetik in Nĕmcovás Werk folgende Formen der Textgestaltung aufgezeigt:

– Alle Texttypen – vom Gedicht bis zum Brief – sind durch eine starke Orientierung auf gesprochene Kommunikation charakterisiert, wobei die tonale Ebene des Sprechens, die akustisch wahrzunehmende Stimmintonation durch Syntax und Lautwiederholungen, eine zentrale Rolle spielt. Die poetische Funktion, also die Ausrichtung auf den sprachlichen Ausdruck der Kommunikation an sich, ist durch das häufige Ausschweifen der zitierten Figuren zu Nebensächlichkeiten deutlich markiert. Nebensächlich sind diese Inhalte der Figurenreden nämlich insofern, als sie nicht für die Darstellung der non-verbalen Handlung auf der Ebene des Gesamttextes funktionalisiert werden. Das Sprechen- und Hörenlassen der Figuren scheint ein wichtiges Anliegen Nĕmcovás zu sein.

Dabei soll nicht nur sprachliche Kommunikation als solche, sondern auch Lust und Freude am Kommunizieren demonstriert werden. Hieran läßt sich auch ablesen, daß die Autorin eben weniger eine Interaktion mit dem Drama, sondern mehr mit dem Theater anstrebt; das Sprechen der Figuren wird selbst zu einer Form des Handelns. Die Funktion dieser Sprechhandlungen ist oftmals phatisch, sie beruht darin, die Kommunikation mit einer anderen dargestellten Figur um der Kommunikation willen aufrechtzuerhalten, um weiter die Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Ausdruck und seine tonal-melodische Wirkung zu richten.

– Die zentralen Modi des Epischen, die Deskription und die Narration, fehlen in *Urozený a neurozený*, hier gibt es nur Sprechhandlungen, in *Cesta z poui* sind die Sprechhandlungen weitgehend dominant. Die dargestellten Menschen werden sprechend und nur sprechend aktiv. Die Aktivität, die Nĕmcová vorrangig an ihren Figuren interessiert, ist die der gesprochenen Kommunikation.

– Zum auditiven Eindruck der sprechend handelnden Figuren kann als zusätzliches Verfahren der Theatralisierung, wie die Erzählung *Cesta z pouti* gezeigt hat, das Nennen von Körper- und Stimmgesten hinzukommen.

– Die jeweils erzählenden Instanzen, sei es auf der Ebene der primären Kommunikation oder auf der Ebene der sekundären Kommunikation im Falle umfangreicher Ich-Erzählungen von Figuren, haben weitreichende gestalterische Vollmachten, die diejenigen eines Bühnenregisseurs ähneln.

– Indem die Erzählerfigur als gestaltende Instanz dem Leser aber bewußt bleibt und im Unterschied zum Theaterregisseur, der gewöhnlich keinen Platz auf der Bühne unter den sprechenden Figuren einnimmt, auch als verantwortungstragende Instanz präsent ist, findet die Theatralisierung immer im Medium des Erzählens statt. Němcová erweitert hier also die Gestaltungsmöglichkeiten der Erzählkunst innerhalb der Gattung selbst.

Zugespitzt auf diese Ergebnisse soll im folgenden ein Überblick über den Forschungsstand zum Phänomen des theatralisierten Erzählens gegeben werden.

2. SZENISCHES DARSTELLEN ALS GEGENSTAND DER ERZÄHLFORSCHUNG

Formen des Erzählens, die bevorzugt die direkte Rede verwenden und zu Verfahren theatralisch-szenischer Darstellung tendieren, beschreibt Platon in seiner bekannten Unterscheidung zwischen zwei Formen des Dichtens, der „unmittelbaren“ und „mittelbaren Wiedergabe“. Neben dem dichtungstheoretischen Ansatz von Platon soll im folgenden eine Auswahl solcher literaturwissenschaftlicher Arbeiten zur Erzählkunst vorgestellt werden, die diesen Ansatz fortführen.

2.1. Die erzählte Szene und die Diskussion um Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit sprachkünstlerischer Darstellung

In Platons *Politeia* führt Sokrates am Beispiel von Homers *Ilias* zwei Gestaltungsformen des Dichters vor: zum einen die „Nachahmung“ – diese liege vor, wenn „der Dichter durch den Mund eines andern spricht“ und sich somit diesem anderen „in Sprache und Haltung angleicht“. „Nachahmung“ wird dann verstanden als „unmittelbare Wiedergabe“ (Platon, 1988, III, S. 171); zum anderen die „einfache Erzählung“ – diese äußere sich darin, daß „sich der Dichter nirgends verbirgt“ und „auch gar nicht in uns den Gedanken erwecken [will], als spräche ein anderer als er selbst“. Diese Form nennt Sokrates die „mittelbare Wiedergabe“ (ebd.). Dichtung, die gänzlich auf „Nachahmung“ beruht, seien die Tragödie und die Komödie, die er auch als „unmittelbare“ Dichtungsform beschreibt, bei der „man die Zwischenstücke des Dichters zwischen den Reden herausnimmt und nur die Wechselreden übrigläßt“. Dichtung, die auf dem Bericht des Dichters selbst beruht, zeige sich in den Dithyramben. Als dritte Art poetischer Darstellung erwähnt er Formen der Synthese beider Arten. Gemeinsam treten beide Formen in der „Dichtung der Epen“ auf. (Ebd., S. 172/173)

2.1.1. Die Dominanz der „ästhetischen Zweckmäßigkeit“: Otto Ludwigs Begriff des „szenischen Erzählens“

Otto Ludwig unterscheidet analog zu Platons zweiteiligem Dichtungsmodell zwei Formen der Erzählung: 1. die „eigentliche“ und 2. die „szenische“ (Ludwig, 1891, S. 202-206). Bei der „eigentlichen“ Erzählung ist das Moment der Vermitteltheit des Dargestellten offenkundig. Der Erzähler referiert seinen Gegenstand, den er entweder selbst oder teilweise selbst erlebt hat oder aus fremder Hand übernimmt. Er tritt als „episches Medium“ auf, „stellt sich und sein Erzählen zugleich mit dar“ und „muß zugleich seine Erzählung beglaubigen“. In der szenischen Erzählung hingegen „fällt dieses Medium als dargestelltes völlig weg“:

Der Erzählende erlebt die Geschichte und läßt sie den Leser miterleben. Er braucht nicht zu motivieren, wie er dazu kommt, zu wissen, was er erzählt. Hier ist die Kunstmäßigkeit bemerklicher. Er hat viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein, er muß seinen Vorgang in Ort und Zeit sammeln, ja er arbeitet auf eigentliche theatralische Effekte hin. (Ludwig, ebd., S. 203)

Somit begreift Ludwig das „szenische Erzählen“ als „Mischgattung“ aus „eigentlicher Erzählung“ und Drama, wobei er hier mehr das Drama als einen auf dem Theater aufgeführten Text im Blick hat. Dieses Hinarbeiten auf theatralische Effekte veranlaßt Ludwig auch, im Falle des „szenischen Erzählens“ von einer Dominanz der „ästhetischen Zweckmäßigkeit“ zu sprechen; denn hier sei nicht mehr wie bei der „eigentlichen Erzählung“ die Glaubwürdigkeit des Erzählers von entscheidender Bedeutung (ebd., S. 205); die ästhetische Wirkung erziele der szenisch darstellende Erzähler vielmehr, indem er den Erzählvorgang so präsentiert, daß aus dem Leser ein „Zuschauer und Zuhörer“ wird. Im Unterschied zum Theater, wo die Zuhörer und Zuschauer die Vorgänge auf der Bühne vor dem äußeren Auge und Ohr wahrnehmen, sehen die Leser einer „szenischen Erzählung“ die Vorgänge „mittels des inneren Sinnes“ (ebd., S. 203).

Als „Mischgattung“ aus „eigentlicher“ Erzählung und Drama habe die szenische Erzählung ihren beiden Ausgangsgattungen gegenüber viele poetische und ästhetische Vorteile: Sie verfüge über reichere und vielfältigere Kompositionsmöglichkeiten. Der szenisch verfahrenende Autor sehe sich keiner räumlichen und zeitlichen Begrenzung ausgesetzt, wie sie durch eine theatralische Darbietung gesetzt wird:

[...] seiner Darstellung kommt keine reale Beschränkung in den Weg; für seine Szene gibt [sic!] es keine physische Unmöglichkeit [...]; [...] er ist unumschränkter Herr über Ort und Zeit. (Ebd., S. 204)

Dies gilt analog auch für das Personal, das der Erzähler ins Spiel bringt:

Er schafft sich seine Schauspieler selbst, in denen nichts Selbständiges, nichts Individuelles [ist], das der Maske und den übrigen Absichten des Dichters widerspräche, er schafft sich Schauspieler, die nur sich selbst zu spielen brauchen, und dies ihr ganzes Selbst schafft er genau ebenso, wie er es braucht. (Ebd.)¹

Als dritte Form der Erzählung nennt Ludwig eine Form, die sich aus „eigentlicher“ und „szenischer“ Erzählung zusammensetzt und „die Vorteile beider vereinigen kann“. (Ebd., S. 205-206)

¹ In seiner kurzen Studie „Leskov und die zeitgenössische Literatur“ knüpft Boris Ejchenbaum an Ludwigs Unterscheidung von eigentlicher und szenischer Erzählung an. Auch Ejchenbaum hebt die Freiheit des Erzählkünstlers gegenüber dem dramatischen Autor hervor. Diese sieht er vor allem auf der Ebene der Textkomposition, die dem Erzähler im Unterschied zur dramatischen Gattung erlaubt, mehrere Sujetlinien parallel laufen zu lassen. (Vgl. Ejchenbaum, 1927, S. 224)

2.1.2. Die erzählte Szene als Bestandteil des personalen Erzählens und die „dramatisierte Szene“ als *corpus alienum* bei Franz K. Stanzel

Wenn F. K. Stanzel in seinem Standardwerk zu den *Typischen Erzählsituationen im Roman* zwischen „berichtender Erzählung“ und „szenischer Darstellung“ unterscheidet, setzt er diese Begriffe an die Stelle von Otto Ludwigs Gegensatzpaar „eigentliche“ und „szenische Erzählung“ (Stanzel, 1955, S. 22ff.). Den Unterschied zwischen diesen beiden Erzählformen sieht Stanzel nicht mehr in der Anwesenheit oder Abwesenheit des Autors; er schlägt vielmehr vor, von einem Sichtbarwerden des Autors in der Erzählung bzw. von seinem Zurücktreten hinter der dargestellten Welt zu sprechen:

Anwesenheit bedeutet, daß der Erzähler und der Erzählvorgang zusammen mit der erzählten Handlung im Vorstellungsbild des Lesers konkretisiert werden. In diesem Falle herrscht in der Regel die berichtende Erzählweise vor. Bei vorherrschend szenischer Erzählweise wird dagegen das Bild des Erzählers nicht in der Vorstellung des Lesers aufgerufen. (Stanzel, 1955, S. 23)

Im Falle des Hervortretens des Erzählers (in Leseranreden, Kommentaren zur Handlung, Reflexionen u. dergl.) spricht Stanzel bekanntermaßen von der „auktorialen“ Erzählsituation. Szenische Darstellung liege dann vor, wenn der Erzähler zurücktritt, d. h. personal erzählt wird. Bei dieser Erzählform „versetzt sich“ der Leser „in eine der auf der Szene anwesenden Gestalten“ (Stanzel, ebd., S. 23, Hervorhebung K. B.):

Die Mittelbarkeit der Darstellung wird dabei vor dem Leser verhüllt. Das an einer personalen Erzählsituation realisierte Vorstellungsbild des Lesers unterscheidet sich in dieser Hinsicht nicht mehr von dem eines Zuschauers bei einer Schauspielaufführung. (Ebd., S. 25)

In seiner *Theorie des Erzählens* ergänzt Stanzel die Eigenschaften der szenischen Darstellung noch um einen weiteren Sachverhalt. Neben der „unkommentierten Spiegelung der dargestellten Wirklichkeit im Bewußtsein einer Romangestalt“, die er nicht mehr Erzähler, sondern Reflektor nennt, gibt es noch das Phänomen der „dramatisierten Szene“. Diese besteht aus „reinem Dialog und Dialog mit knappen Regieanweisungen oder stark verkürztem Handlungsbericht eines unpersönlichen Erzählers“ (Stanzel, 1995⁶, S. 70). Zur Frage der Gattungszuordnung stellt Stanzel die These auf, daß eine dramatisierte Szene, die (fast) nur aus Dialogen besteht, nicht mehr als narratives, sondern als dramatisches Bauelement begriffen wird (vgl. ebd., S. 71) An einer anderen Stelle schreibt er weiter:

Die dramatisierte Szene, die im wesentlichen aus Dialog besteht, in den Erzählelemente mit der Funktion von Regieanweisungen und knappem Geschehnisbericht eingeflochten sind, kann sowohl zu den narrativen als auch zu den nicht-narrativen Formen gerechnet werden, je nach Vorherrschen des einen oder des anderen Elements. (Ebd., S. 93)

Die Dialogszene sei somit streng genommen ein „corpus alienum“ innerhalb eines narrativen Texts, da mit ihr die Eigenschaft der Mittelbarkeit als entscheidendes konstitutives Moment des Erzählens „umgangen“ werde. (Ebd.)

2.1.3. Zu den Begriffen „scenic presentation“ bei Percy Lubbock und „dramatic mode“ bei Norman Friedman. Die Kritik von Gérard Genette

Von „panoramic presentation“ spricht Lubbock, wenn der Autor aufgrund eines überlegenen Wissens in die Geschichte interveniert, indem er die Vorgeschichte nachholt oder zuvor Erzähltes zusammenfaßt. Diese Form indirekten Erzählens steht im Gegensatz zur „scenic presentation“, die sich sowohl dem Drama als auch der Malerei annähern kann. Das Erzählobjekt kann hier nämlich „wie ein sich allmählich aufrollendes Bild“ einerseits oder wie ein gerade „vorgeführtes Drama“ andererseits direkt betrachtet werden.² Wie beide Erzählarten, „panoramic“ und „scenic presentation“, in direkter Folge innerhalb eines Textganzen vorkommen können, führt Lubbock an Beispiel des Eingangskapitels von Flauberts *Madame Bovary*, eines „klassischen“ Romananfangs, vor. Der Roman beginnt mit einer dialogreichen Eröffnungsszene, in der Charles Bovary aus der Retrospektive als „Neuer“ bei seinem ersten Schultag vorgeführt wird, und geht dann über in einen kommentierenden Überblick zu dessen familiärem Hintergrund und weiterem Werdegang.

Von der an Techniken der Malerei angelehnten szenischen Darbietung spricht Lubbock, wenn sowohl der Dialog als auch alle beschriebenen aktuellen Personen und Gegenstände der Szene völlig von der Stimmungslage der auf ihr vorgeführten Zentralperson beherrscht werden, so daß sie dieser gegenüber in den Hintergrund treten. Eine Übertragung einer solchen Szene auf die Bühne würde den spezifischen Eindruck zerstören, der durch die Stimmung der Person bewirkt wird. Bei einer dramatisch dargebotenen Szene bliebe hingegen bei einer Übertragung auf die Bühne der im Modus des Erzählens geweckte Haupteindruck erhalten. Wie Ludwig befaßt sich auch Lubbock mit der ästhetischen Wirksamkeit der szenischen Präsentation und spricht von einem „showing“: Der Leser brauche nur zu sehen und zu hören, der Autor stelle ihn direkt vor die sichtbaren und hörbaren Fakten und überlasse es diesen, die Geschichte zu erzählen. (Ebd., S. 70/71).

Norman Friedman knüpft an Lubbocks Arbeit und die dort diskutierte Unterscheidung von direkter und indirekter bzw. unmittelbarer und mittelbarer Darstellung an. Dabei spricht er nicht mehr primär vom szenischen Erzählen, sondern stellt das von Lubbock verwendete Begriffspaar „telling“ und „showing“ in den Mittelpunkt seiner

² Lubbock. 1969⁵, S. 66: „If the story is to be shown to us, the question of our relation to the story, how we are placed with regard to it, arises with the first word. Are we placed before a particular scene, an occasion, at a certain selected hour in the lives of these people whose fortunes are to be followed? Or are we surveying their lives from a height, participating in the privilege of the novelist – sweeping their history with a wide range of vision and absorbing a general effect?“ (Hervorhebung v. Autor)

Studie, indem er es allerdings weiter präzisiert. Mit „telling“ meint Friedman eine resümierende Erzählung (summary narrative), der er mit dem Begriff „showing“ die unmittelbare Szene (immediate scene) gegenüberstellt (Friedman, 1955, S. 1169). Beide Begriffe faßt er allerdings als selten in Reinform auftretende Idealtypen auf. Zwischen diesen würden sich verschiedene Stufen von der „expliziten“ Erzählung bis zur dramatischen Darstellungsform einreihen (ebd.). Diese Stufen entsprechen den von ihm vorgestellten insgesamt acht Typen der point-of-view-Verfahren. Diese beschreibt Friedman prozessual, indem er zeigt, wie ausgehend von der „expliziten“ Erzählung die Instanz des Autors und schließlich auch die Erzählerinstanz nach und nach ausgeschaltet werden.

Gérard Genette lehnt indes den Begriff des „showing“, verstanden als eine narrative Mimesis, kategorisch ab, da er von naiv visuellem Charakter sei und die tatsächliche Wahrnehmungssituation der Rezeption ignoriere:

Im Gegensatz zur dramatischen Darstellung kann keine Erzählung ihre Geschichte „zeigen“ oder „nachahmen“. Sie kann sie nur möglichst detailliert, präzise oder „lebendig“ erzählen und dadurch eine *Mimesis-Illusion* hervorrufen [...].“ (Genette, 1994, S. 117, Hervorhebung d. Autors)

Der für uns entscheidende Beitrag Friedmans liegt in seiner Feststellung, daß das Auftreten eines Dialogs bzw. zitierter direkter Rede nicht automatisch als ein Zeichen für eine szenische Darbietung gelesen werden darf. Wenn die den Dialog begleitenden Verben des Sprechens in der Vergangenheitsform verwendet werden, können Raum und Zeit nicht mehr als eindeutig wahrgenommen werden, wie es für eine unmittelbare Szene unabdingbar ist:

In order, then, that the event be placed immediately before the reader, there is required at least a definite point in space and time. The chief difference between narrative and scene is accordingly of the general-particular type: summary narrative is a generalized account or report of a series of events covering some extended period and a variety of locales, and seems to be the normal untutored mode of storytelling; immediate scene emerges as soon as the specific, continuous, and successive details of time, place, action, character, and dialogue begin to appear. Not dialogue alone but concrete detail within a specific time-place frame is the *sine qua non* of scene. (Friedman, 1955, S. 1168-70)

Friedman beschränkt zudem den Begriff der „szenischen Präsentation“ auf den Fall, daß die Verbformen, die das zitierte Sprechen initiieren, in der aktuellen Zeitform des Präsens stehen.

Den dramatischen Modus (Dramatic Mode) bezeichnet Friedman als eine der Darstellungsarten, in denen die szenische Darbietung in Extremform auftritt. (Ebd., S. 1178) Der Leser erhält hier nur so viel Information, wie aus dem Handeln und den Äußerungen der Personen hervorgeht. Es gibt keine ‚Innensicht‘ der Personen, ihre mentale Situation könnte lediglich aus der Handlung und dem Dialog geschlossen werden.

Der Leser findet also eine Bühnenspiellesetzung innerhalb der Erzählgattung vor, er hört nicht nur eine, sondern mehrere Personen, die sich „wie über eine Bühne bewegen“ und selbst sprechen; sein Blickwinkel ist fest (third row center) und der Abstand zum Dargestellten immer gering.

2.2. Szenisches Darstellen als literarisch-ästhetisches Phänomen

Die Voranalysen zu Némcovás Werk der ersten Kapitel dieser Arbeit und die erzähltheoretische Auseinandersetzung mit dem szenischen Darstellen seit Platon haben gezeigt, daß es hier um eine sprachkünstlerische Ausdrucksform geht, die sich an Augen und Ohren des Lesers richtet und ihn in die Rolle eines Zuhörers und Zuschauers versetzt. Szenisches Darstellen ist qua seiner Ausrichtung auf die sinnliche Wahrnehmung des Menschen also ein ästhetisches Phänomen. Kennzeichnend für dieses Phänomen ist jedoch mit Genette gesprochen das Moment des Illusionären und nicht des Potentiellen, in reales Sehen und Hören der Bühnenaufführung Umsetzbaren der sinnlichen Wahrnehmung.

Mit Verfahren der Ausrichtung auf den Gehörsinn des Lesers in der modernen tschechischen Prosa (am Beispiel von Jaromir John, Jaroslav Hašek und Bohumil Hrabal) hat sich bereits Heinrich Kunstmann weitergehender auseinandergesetzt (Kunstmann, 1971). Er spricht auch von einem „Hörbarmachen“ der erzählten Gegenstände. Im folgenden werden zunächst die von Kunstmann beschriebenen Techniken dieses „Hörbarmachens“ referiert. Im Anschluß daran interessiert die Frage nach möglichen Techniken des „Sichtbarmachens“ erzählter Gegenstände.

2.2.1. Das Hörbar- und Sichtbarmachen erzählter Gegenstände. Die Beschreibung als epische Regieanweisung

Kunstmann begreift poetische Techniken, die sich auf die Sinne beziehen lassen, zunächst als stilistische Verfahren. Die Ausrichtung auf den Gesichts- und Hörsinn bezeichnet er als zwei Stil Kategorien. Das Wesen dieser beiden „sinnesbezogenen Stile“ erklärt er aus dem philosophischen Sensualismus. Dieser mißt der erkenntnisfördernden Wirkung der Visualisierung und Auditivierung eine wichtige Bedeutung bei.

Für unsere Fragestellung relevant ist insbesondere die von Kunstmann getroffene Unterscheidung von metaphorischer Auditivierung in der Lyrik des tschechischen Symbolismus und dem „Hörbarmachen“ in der modernen tschechischen Erzählkunst. In den Gedichten von Antonín Sova und Otakar Březina diene „sinnesbezogenes Wortmaterial überwiegend der Konkretisierung der Metaphern“, in ihnen gehe es gar nicht um ein echtes Hörbarmachen des sinnesbezogenen Wortmaterials, hier lägen vielmehr nur „pseudoauditive Begriffswerte oder Benennungen“ vor, „Vokabular,

das lediglich Assoziationen in Richtung auf akustisch Wahrnehmbares erzeugt“.³ Anders verhielte es sich bei der modernen tschechischen Prosa. Hier habe man es mit einer „echten“ Hörbarmachung zu tun; denn in diesen Texten finde eine „Annäherung an die gesprochene Sprache“ statt. Die Bedeutung auditiver Stilisierung durch Annäherung an die gesprochene Sprache ist nach Kunstmann in der tschechischen modernen Erzählkunst besonders aus sprachgeschichtlicher Perspektive sehr bedeutsam. Bis zur erneuten Entwicklung eines gehobenen Gesprächs- und Redetschechischen im 19. Jahrhundert existierte die in Literatur und Schrift angewandte Sprache nur visuell, d. h. bloß als mit den Augen gelesene Sprache. Es fehlte ein „akustisches Pendant“ der gelesenen Buchstaben. Dieses akustische Pendant konnte sich erst durch Versuche volkssprachlicher Stilisierung in der Literatur herausbilden.

Dieses Bemühen um Nachahmung der mündlichen Sprache des Volkes muß zugleich im Kontext der literarischen Epoche des Realismus gesehen werden. Bezogen auf Dickens, Scott und Faulkner spricht Paul Goetsch bei der fingierten Mündlichkeit in deren Erzählwerken von einem „realistischen Stilwillen“. (Goetsch, 1985, S. 204) Als wegweisende tschechische Prosaschriftsteller des 19. Jahrhunderts, deren Werke eine derartige Stilisierung mündlicher Volkssprache innerhalb der eigenen Erzählsprache aufweisen und damit die Literatursprache auch „hörbar machten“, nennt Kunstmann Karel Havlíček-Borovský und Jan Neruda. Božena Němcová möchte man diesen beiden Namen gerne hinzufügen. Das Beispiel des naiv-schlichten Erzähltons des redseligen Stallmeisters Jan in dem Fragment *Urozený a neurozený* hat bereits einen Ausblick auf die Art und Weise gegeben, wie Němcová sich durch die Wahl einer vereinfachten Syntax und Lexik an mündliche Formen der Volkssprache annähert.⁴ Die Aktualisierung der Erzählsprache als klanglich-stimmliches Phänomen verweist im Falle von Němcová zunächst auf einen allgemeineren kulturellen Prozeß: Die gesprochenen Formen des Tschechischen als eines historisch abgewerteten Idioms werden zum Medium künstlerischen Erzählens erhoben; die Verwendung dieser Sprachebene des Tschechischen konnte vom zeitgenössischen Publikum durchaus als „Novum“ wahrgenommen werden. (Havránek, 1969, S. 3)

Kunstmann hat hier für unsere Untersuchung einen wichtigen Aspekt herausgestellt, nämlich die Bedeutung der volkssprachlichen Stilisierung als akustisches Phänomen. Dieses Phänomen konnte bei der Rezeption von

³ Als Beispiel für den „rein metaphorischen Charakter“ des auditiven Wortmaterials führt Kunstmann Auszüge aus Sovas Gedicht *Večer (Abend)* und Březinas Gedicht *Ó silo extasi a snů (Oh Kraft der Extasen und Träume)* an: „ve vyzpívaných akordech se třese/visionářské echo slunce hraje“ (Sova) (in den zu Ende gesungenen Akkorden zittert es/; das visionäre Echo der Sonne spielt“). „Mé jaro bylo smutnou elegickou písni / již tichým tremolem mi život zahrál flétnou“ (Březina) (Mein Frühling war ein trauriges elegisches Lied/schon spielt mir das Leben auf der Flöte mit einem ruhigen Tremolo auf; Hervorhebung v. Kunstmann). Zit. nach Kunstmann, 1971, S. 364-365.

⁴ Ähnliche Stileigenschaften wie die Neigung zur Wiederholung und die Vorliebe für Parallelismen und wiederkehrende rhythmische Muster hebt Goetsch auch für Faulkner hervor, der damit ebenfalls die „Illusion einer mündlichen Qualität“ bewirke. (Goetsch, 1985, S. 205-206) Die von der fingierten Mündlichkeit ausgehende Illusionswirkung wird für Goetsch gerade zum Zwecke einer Konstituierung der Erzählwelt im Akt des Lesens eingesetzt. (Ebd., S. 218)

Texten der genannten Autoren umso mehr als akustisches wahrgenommen werden, als die Schriftsprache, in welche die Formen mündlicher Volkssprache übernommen wurden, keine gesprochene Realisierung in Form eines gehobenen Rede- und Gesprächscharakteres hatte. Dadurch konnten solche Sprachformen, die offensichtlich aus der Volkssprache stammten, deutlicher als mündlich-gesprochene, und damit „hörbare“ Sprachformen wiedererkannt werden.

Was Kunstmann mit volkssprachlicher Stilsierung meint, berücksichtigt auch den kommunikativen Aspekt mündlicher Sprache. Als Merkmale der „Auditivierung“ von Literatur im Sinne einer Annäherung an gesprochene Sprache nennt er nämlich neben der „Anwendung der direkten und indirekten Rede“ auch die „unmittelbare Ansprache“ des Lesers. (Ebd., S. 366) Als Ergebnis seiner Untersuchung der volkssprachlich orientierten Prosa von John, Hašek und Hrabal stellt Kunstmann eine Tendenz zur „Entliterarisierung“ in der modernen tschechischen Erzählkunst fest, die auf dem Streben nach dem Hörbarmachen von Erzähltexten beruht. Dieses Hörbarmachen ist von der Tendenz geprägt, „zwischen Autor und Leser einen ähnlich intensiven Kontakt zu schaffen wie zwischen Rhetor und Zuhörer“. Dabei werde der Wert des „geschriebenen Wort zugunsten der gesprochenen Sprache angefochten“. Übertragen auf eine diachrone Sicht menschlicher Wortkunst generell sieht Kunstmann die Tendenz der Entliterarisierung in der modernen tschechischen Prosa im Kontext einer weitverbreiteten Reaktivierung des „ursprünglich auditiven Charakters des Wortkunstwerks“. Das allgemeine Ziel solcher Versuche, den sprachkünstlerischen „Prototyp der Kommunikation“ aus der Zeit vor der Erfindung des Buchdrucks wiederzugewinnen, bestehe gerade in dem Hauptmerkmal auditiver Prosa, nämlich in der Intensivierung des Kontakts zum Leser, zum Publikum. (Ebd., S. 387)

Auditive Stilisierung bedeutet also für Kunstmann das Hörbarmachen von erzählten Gegenständen in der Weise, daß Kommunikationssituationen geschaffen werden. Der Erzähler wird zum Sprecher, ebenso auch die Figuren, die er sich direkt durch das Zitieren ihrer Reden schafft; er führt sie gewissermaßen als „Tonfiguren“ ein. Goetsch verweist außerdem auf die Leseerfahrung bei mündlicher, insbesondere auf vertrauten Dialektarten gestützter Stilisierung, die zu einem zeitweiligen Mitsprechen des literarischen Textes führt. Allerdings habe die Rezeption in Form eines „Für-sich-Sprechens“ insofern immer ihre Grenzen, als der Leser danach dränge, zu einem normalen Leseverhalten zurückzufinden. (Goetsch, 1985, S. 213)

Wie könnte man nun ausgehend von dieser Definition auditiver Stilisierung ergänzend Verfahren des Sichtbarmachens fassen? Welche Erwartungen stellt man an ein szenisches Sichtbarmachen? In welchem Verhältnis steht eine szenische Ausrichtung auf den Gesichtssinn etwa zum Erzählmodus der Deskription?

Wenn wir uns den Beginn von Nĕmcovás Erzählung *Karla* vergegenwärtigen, so kann an diesem Beispiel bereits ein wichtiges Verfahren einer ausgeprägt szenisch-visuellen Darbietung festgestellt werden:

Nejprvnější na pasece byla žena s děckem. „Doma jsme, chvála Bohu!“ zvolala, klesnouc na kolena [...]

„Doma jsme! – Zlaté Čechy! [...]“ tak a jinak znělo to se všech stran. Vojáci házeli čapkami do povětří, smáli se, výskali a mnohý stál v němém pohnutí [...]

„Krásný je to kraj!“ zvolal i důstojník [...].

„S dovolením – tentononc –, pane nadporučiku“, ozval se starý voják, hladě si dlouhé kníry, „tak krásný, že se nemůže člověk na něj ani dost vynadivat [...]“ (Němcová, *Spisy* VI, S. 141, Hervorhebung K. B.)

Die erste auf der Lichtung war eine Frau mit Kind. „Wir sind zu Hause, Gott sei Dank!“, rief sie aus und sank auf die Knie.

„Wir sind zu Hause! – Goldenes Böhmen! [...]“, so und anders klang es aus allen Richtungen. Die Soldaten warfen ihre Mützen in die Luft, sie lachten, jauchzten, und manch einer stand da in stummer Rührung [...]

„Schön ist dieses Land!“, rief auch der Offizier [...]

„Mit Verlaub – dieses Land –, Herr Oberleutnant“, ließ sich ein alter Soldat vernehmen, indem er über seinen langen Schnurrbart streichte, „ist so schön, daß man sich an ihm nicht sattsehen kann [...]“

Die Freude und das Ergriffensein des Soldatentrupps beim Anblick der heimatlichen böhmischen Landschaft wird hörbar gemacht, indem der Erzähler die Stimmen verschiedener Mitglieder des Trupps direkt zitiert. Daß sich hier der Erzähler die Aufgabe gestellt hat, die Rückkehr der Soldaten auch als Hörerlebnis darzustellen, unterstreicht die stimmliche Differenzierung der verschiedenen Sprecher (zvolat, smát se, výskat/ausrufen, lachen, jauchzen). Ergänzend zu den verschiedenen Stimmen als akustische Äußerungen von Freude wird dieser Moment auch sichtbar gemacht. Dies geschieht, indem auf die zitierte Rede immer Bemerkungen zur Körpergestik bzw. zur Bewegung durch den Raum, zur Proxemik, folgen.⁵ Proxemisch wird die Rede der Mutter („auf die Knie sinkend“) und körpergestisch die des alten Soldaten („den langen Schnurrbart streichend“) begleitet. Das turbulente Rufen der Soldaten hat eine visuell wirksame Ergänzung in deren freudebezeugenden Körperbewegung durch den Raum („warfen die Mützen in die Luft“). Diese lebhafteste Körperbewegung wird noch deutlicher, wenn es von anderen aus der Gruppe der Soldaten wiederum heißt, sie stünden „in stummer Ergriffenheit“ da: Diese Nicht-Bewegung eines Teils der dargestellten Figuren verstärkt den Eindruck der Bewegung der anderen, die ihren Emotionen nicht nur durch das Anheben der Stimmen, sondern auch körperlich Ausdruck verleihen.

Im Medium des szenischen Darstellens geschieht das Sichtbarmachen erzählter Gegenstände also durch das Zeigen auf das gestische und proxemische Handeln, so wie das Erzählte durch das Zeigen auf das Sprechhandeln der Figuren hörbar gemacht wird.

⁵ Den Begriff Proxemik verwende ich hier in Anlehnung an Fischer-Lichte, die theatralische Zeichen, die sich als Fortbewegung im Sinne einer Bewegung durch den Raum, realisieren, „proxemische“ Zeichen nennt. (Fischer-Lichte, 1994³, S. 87ff.)

Eine andere Variante des Sichtbarmachens könnte auch die Deskription visueller Eindrücke sein, die jedoch nur dann als szenisches Mittel aufzufassen ist, wenn sie vor allem zur Vorbereitung des Sprechhandelns und gestisch-proxemischen Handelns der Figuren dient. Ein derartiges Verfahren der Beschreibung läge etwa dann vor, wenn für die erzählende Instanz nicht mehr die erzählten Gegenstände an sich im Zentrum des Interesses stehen, sondern die Frage, wie diese Gegenstände so Erwähnung finden können, damit das darauffolgende Sprech- und gestisch-proxemische Handeln der Figuren in einem plausiblen Umfeld steht. Somit kann eine derartige Beschreibung weniger von großem Umfang sein, sondern müßte mehr skizzierenden Charakter haben. Die Deskription erhält somit eine ähnliche Funktion wie die Regieanweisung im Drama, die für den szenischen Dialogs ebenfalls vor allem die Rolle eines vorbereitenden Zusatzes spielt. Ein Beispiel, das für viele andere steht, entnehme ich wieder der Erzählung *Karla*. Die Kurzbeschreibung der böhmischen Landschaft, die der Soldatentrupp erblickt, bevor die unterschiedlichen verbalen, gestischen und proxemischen Reaktionen der Heimkehrenden auf den Anblick dieser Landschaft dargestellt werden, gestaltet sich so:

U východu z lesa byla paseka, na niž ještě sem tam jedle nebo smrk vyrůstaly, pod pasekou po vrchu dolů zelenaly se pole, uprostřed nich pak stála vesnice, jejíž roztroušené stavení ohražené byly ovocnými sady. (Ebd.)

Vor der Waldgrenze war eine Lichtung, auf der noch hie und da eine Tanne oder eine Fichte in die Höhe wuchsen, unterhalb der Lichtung den Abhang hinunter grünten die Felder, inmitten dieser stand ein Dorf, dessen verstreuten Häuser von Obstgärten umzäunt waren.

Auffällig ist bei diesem Passus das Fehlen eines bewertenden, gefühlsmäßigen Kommentars zu der beschriebenen Landschaft durch die erzählende Instanz im Gegensatz zum begeisterten Erleben der böhmischen Heimat durch die erzählten Figuren. Die Beschreibung bleibt skizzenhaft, wenngleich das Medium des Erzählens durch die Wahl der epischen Vergangenheitsform und das Vorhandensein von Prädikaten, was für die Regieanweisung im Drama untypisch ist, nicht verlassen wird.

Das Problem der Rezeption von erzählten Gegenständen als Rezeption von sichtbar und hörbar dargestellten ästhetischen Phänomene führt nun zu der Frage, wie man sich die Wahrnehmung dieser Gegenstände vorzustellen hat und wie diese sich von der Rezeption einer Theateraufführung durch den Zuschauer unterscheidet.

2.2.2. Die Rezeption szenischer Darstellung im Erzählwerk als Quasi-Wahrnehmung

In ihrem Aufsatz „Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung“ stellt Käte Hamburger die Erkenntnismodi Wahrnehmung und Vorstellung als wichtige Gestaltungsmomente der beiden Gattungen vor. (Hamburger, 1951, S. 7) Die Relevanz dieser Erkenntnismodi gehe aus der Auseinandersetzung mit dem Drama hervor, nämlich daher, weil die dramatische Kunst durch ihre enge Bindung an die Schauspielkunst immer das Moment der sinnlichen Wahrnehmung als dem ersten Bereich, der im Erkenntnisvorgang des Bewußtseins vor der Vorstellungsbildung durchlaufen wird, beinhaltet. Die Personen reden und sind gleichzeitig durch die Schauspieler auf der Bühne präsent. Dieses Moment fehlt jedoch der epischen Dichtung. Diese kann ihre Figuren, Landschaften und Handlungen nicht unmittelbar visuell präsent machen.

Unmittelbar sinnlich wahrgenommen werden bei der Lektüre eines Erzählwerks nur die gedruckten Buchstaben als Tonträger, die die Stimme des Erzählers vertreten. Der Leser muß die räumliche Präsenz der Figuren imaginieren. Wenn ein Autor eines Erzähltextes eine szenische Wirkung qua „Mimesis-Illusion“, um noch einmal Genette zu zitieren, erreicht, muß auf der Textebene etwas vorgegangen sein, das dem Leser den Schein einer sinnlichen Präsenz der dargestellten Figuren, Landschaften und Handlungen vermittelt. Der Begriff Schein meint hier, daß der Leser sich die erzählte Szene imaginativ umsetzt wie eine echte Wahrnehmung von Schauspielern auf der Bühne, er sich die Szene also quasi vergegenwärtigt und in der Vorstellung dauerhaft festhält – analog der Stimmcharakteristik, die sich Némcová dauerhaft vergegenwärtigt, so daß die Namensnennung für sie unnötig wird. D. h. der Leser hat den Eindruck, er habe die erzählten Gegenstände sowohl akustisch als auch visuell unmittelbar vor sich.

Der Akt des Lesens kann somit auch durch das Moment der Imagination als ein vorgestellter Wahrnehmungsprozeß verstanden werden. Diese imaginierte und fixierte Wahrnehmung wird hier – wie in der Einleitung bereits erwähnt – in Anschluß an Werner Wolf (1993) als „Quasi-Wahrnehmung“ aufgefaßt. Den Begriff Wahrnehmung begreift Wolf als „fokussierten sinnlichen Eindruck“ im Unterschied zur Perzeption, die er als vorbewußten sinnlichen Kontakt mit der Außenwelt versteht. In den Bereich der Kunst tritt Wahrnehmung – nach Wolf generell zu verstehen als sinnliche Kommunikation mit der Außenwelt – durch künstlerische Imitation. Wolfs Kernbegriff ist die ästhetische Illusion. Implikate der Illusion sind ein „(Quasi-)Erleben“ bzw. ein „(Als-ob-) Wahrnehmen“.

Wolf wirft auch die Frage auf: „Was ‚sieht‘ der Leser beim Verfolgen der Zeilen eines Erzähltextes im Unterschied zum Zuschauer eines Dramas [...]?“ (Ebd., S. 103ff.) Den Inhalt narrativ hervorgerufener Vorstellungen bestimmt Wolf als notwendigerweise „bildhaft“:

[...] der Inhalt narrativ evozierter Vorstellungen [besteht] hauptsächlich aus bewegten Bildern von reduzierter Determination, die mit einem unscharfen Film vergleichbar sind. Markiert die Beweg-

heit der Bilder die besondere Nähe narrativer Illusion zum Erleben und auch zur dramatischen Illusion, so indiziert ihre Unschärfe gleichzeitig eine deutliche Differenz im Vergleich zu diesen beiden Vorstellungsformen [...]. (Ebd., S. 106)

Wolfgang Iser nimmt ebenfalls das Bild als die „zentrale Kategorie der Vorstellung“ an. Für die Vorstellung muß im Unterschied zur Wahrnehmung nicht grundsätzlich ein Objekt vorgegeben sein, sie leiste vielmehr eine Vergegenwärtigung des Nicht-Gegebenen bzw. Abwesenden im Bild. Das Bildersehen der Einbildungskraft versteht er daher nicht als ein „optisches Sehen im eigentlichen Sinne“, sondern als „Versuch, sich das vorzustellen, was man als solches niemals sehen kann“. Somit würden auch „Ansichten zur Erscheinung kommen, die sich im unmittelbaren Wahrnehmen des Gegenstandes nicht hätten einstellen können“. Bezogen auf den Akt des Lesens spricht er auch von „einer Erfahrung der Lektüre, die häufig von einem mehr oder minder deutlichen Bilderstrom begleitet ist, ohne daß diese Bildfolgen – selbst dort, wo sie sich zu einem ganzen Panorama zusammenschließen – für uns selbst gegenständlich würden“. (Iser, 1994⁴, S. 220-222)

2.2.3. Die Fixierung des erzählten Szenarios

Diese beiden der Phänomenologie angehörigen Theoretiker scheinen für den analytischen Ansatz dieser Arbeit nicht ganz auszureichen. Das bloße Lesen eines Dramas vermittelt ja ebenfalls nur Quasi-Wahrnehmung statt echter wie das Theatererlebnis. Hinzukommen sollte die von Němcová ableitbare Fixierung eines Bildrahmens für eine dynamische Serie von Quasi-Wahrnehmungen. Diese Fixierung kommt dem Drama sehr nahe. Die präsentische Fixierung von Personen, Orten und Stimmtönen bei Němcová erlaubt die Unterscheidung von zwei Ebenen der Quasi-Wahrnehmung:

1. Ebene der visuellen und akustischen Konstanten: Figurenphysiognomie, Ort, Umstände bzw. Grundtöne der Stimmen.
2. Ebene der Variablen: gestisch-proxemische Angaben, Stimmtönvariationen usw.

Aus der durativen Präsenzvorstellung der Personen und Orte gehen die Konstanten hervor. Auf dieser Grundlage der Fixierung introduziert die Autorin die Variablen. Das Verhältnis von Konstanten und Variablen bestimmt eine Serie, die den Umfang einer Szene, eines Kapitels, mehrerer Kapitel oder auch nur Absätze haben kann.

2.3. Verfahren des szenischen Darstellens

2.3.1. Die szenische Relevanz der Zeitformen

Friedman möchte von einer echten szenischen Wirkung des Figurendialogs in der Erzählung erst dann sprechen, wenn die zugehörigen Inquitformeln im Präsens stehen. Die Funktion von Präsensformen für die Verben des Sprechens in Verbindung mit der Figurenrede ist evident. Der Autor kann damit seine Figuren wie im Drama vorführen, die Verben des Sprechens im Präsens können als Ersatz für die Regieanweisung, die die namentliche Benennung der sprechenden Figur deren Rede voraussetzt, angesehen werden. Ist damit die szenische Wirkung intensiver, als wenn die Inquitformeln in der Vergangenheitsform stehen? Hat der Leser den Eindruck, die Figuren näher vor sich zu haben?

Käte Hamburger hat sich mehrfach mit der paradoxen Wirkung der epischen Vergangenheits- und Gegenwartsform auseinandergesetzt. Die Wirkung des Präteritums besteht für sie darin, daß es für den Leser keine Vergangenheitsaussage über die erzählten Gegenstände bedeutet, sondern im Gegenteil dazu beitragen kann, ihm die erzählte Welt zu vergegenwärtigen.⁶ Das Faktum des Paradoxen bringt es dabei mit sich, daß diese erzählte Welt als gegenwärtige und fiktive zugleich rezipiert werden kann:

Die in den Romanen mitgeteilten Tatsachen sind nicht als vergangene, sondern als gegenwärtige erzählt – als gegenwärtige für den sich vorstellend in sie versenkenden Erzähler und Leser, und der Vergangenheitsmodus hat hier nur die Funktion, diese Tatsachen, die „Welt“ der Erzählung als eine nichtwirkliche, f i k t i v e und damit ausschließlich im Modus der V o r s t e l l u n g existierende kenntlich zu machen. Er ist gewissermaßen ein Hinweis darauf, daß wir es mit einer illusionären Welt zu tun haben. (Hamburger, 1951, S. 4, Hervorhebung d. Autorin)

Die fiktionsschaffende Funktion des Präteritums vergleicht Hamburger auch mit der Funktion der Bühne für das aufgeführte Drama. Das Präteritum mache wie die Bühne die „Grenze zwischen der wirklichen Welt des Zuschauers bzw. Lesers und der fiktiv ideellen der dramatischen wie der epischen Dichtung [kenntlich].“ (Ebd., S. 6)

Die These, die Verwendung des grammatischen Präsens könne „die Grenze zwischen Vorstellung und Wahrnehmung auslöschen“, bezeichnet sie nicht sehr glücklich als einen „Irrtum“. (Ebd.). In *Die Logik der Dichtung* knüpft Hamburger an die Diskussion über den Erkenntniswert des „historischen Präsens“ an. (Hamburger, 1994⁴, S. 84ff.) Sie kommt zu dem Fazit, daß beide Zeitformen gleichermaßen eine fiktional, sprich atemporal vergegenwärtigende Funktion ausüben. D. h. bei beiden Zeitformen wird in der Vorstellung des Lesers nicht sein Zeitverhältnis zu der erzählten Welt, sondern ihre Fiktionalität lebendig.

⁶ Mit dieser Auffassung des epischen Präteritums stellte sich Hamburger explizit in Gegensatz zur lange vorherrschenden und von Goethe und Schiller in ihrer gemeinsamen Schrift „Über epische und dramatische Dichtung“ mitbegründeten Ansicht, daß „der Dramatiker (Mime) die Begebenheit als vollkommen gegenwärtig darstellt und der Epiker (Rhapsode) sie als vollkommen vergangen vorträgt.“ (Hamburger, 1994⁴, S. 60)

Verwendet werde die Präsensform immer dann, „wenn wir den Inhalt einer Erzählung so gut wie den eines Dramas wiedergeben“. (Ebd., S. 92) Hamburger nennt diese Präsensform auch „reproduzierendes Präsens“. Bei einer solchen Verwendung verhielte es sich dann auch so, daß der Austausch mit Imperfektformen den Charakter der Fiktion aufheben würde, das Erzählte nähme den Charakter eines Wirklichkeitsdokuments an. Hamburger bestätigt also Friedmans These, daß eine echte szenische Wirkung des Figurendialogs nur durch Verwendung der Gegenwartsform bei den Inquitformeln entsteht.

Wenn Hamburger zu dem Ergebnis kommt, daß die Gegenwartsform letztlich die erzählten Gegenstände gegenwärtiger vorstellen läßt als das Präteritum, dann scheint es dennoch so zu sein, daß der Leser sich auch ein anderes Zeitverhältnis zur erzählten Welt vorstellt. Wolfgang Kayser sieht in Textstellen, an denen die Gegenwartsform verwendet wird, einen Hinweis darauf, daß der Erzähler in diesen Momenten derart von den Begebenheiten gefesselt ist, „daß er den zeitlichen Abstand überhaupt aufgibt [...] und aus der Gegenwart des Geschehens“ zu sprechen beginnt. (Kayser, 1965, S. 211) Die Verwendung des Präteritums oder Präsens hat somit nicht nur einen fiktionalen, sondern auch bezogen auf die Sprecherfigur einen zeitlichen Wert: Der Erzähler verändert nämlich mit der Perspektive den zeitlichen Abstand zum Dargestellten und demonstriert damit sein Vermögen, in „zwei Zeitordnungen“ zu leben – in der Zeitordnung des Erzählerstandpunkts und der Zeitordnung der erzählten Welt. (Ebd., S. 210f.)

2.3.2. Das direkt zitierte Figurengespräch

Titunik spricht bei der direkt zitierten Figurenrede von einem „markierten Redeereignis“ im Unterschied zum „unmarkierten“ der Erzählerrede. (Titunik, 1977, S. 133) Die durch doppelte Anführungsstriche graphische Absetzung der Figurenrede von der Rede des Erzählers signalisiere, daß die Rede der primären Erzählinstanz unterbrochen wird. Die graphische Absetzung verweise zugleich auch auf den Zeigenden, den Erzähler der dargestellten Welt. Vergleicht man den fiktiven Autor zitiertes Figurenrede im Medium des Erzählens mit dem Dramenautor, der die Gesamtäußerung des Dramas schafft, könnte man mit Veltruský auch sagen, daß die zitierte Rede von der Rede des fiktiven Erzählers „abstammt“. (Vgl. Veltruský, 1977, S. 25)

Die Markiertheit der Figurenrede initiiert aber beim Rezipienten auch die Bildung der Vorstellung einer sich von der Erzählerrede stimmlich unterscheidenden Figurenrede. Der Zeigegestus des direkten Figurenzitats hat somit eine Veränderung der Leserwahrnehmung im Bereich der auditiven Wirkung des Textes zur Folge. Die Aufmerksamkeit bei der Lektüre eines Figurengesprächs richtet sich also zunächst auch auf die Unterscheidung der verschiedenen Stimmen der zitierten Sprecher, d. h. auf das Rede- bzw. Gesprächsereignis, und nicht allein auf die Intentionen der sprechenden Figuren.

2.3.3. Besonderheiten des erzählten Figurengesprächs

2.3.3.1. Der ästhetische Kontrast zur primären Erzählerrede

Das Mischen von Erzähler- und Personenrede wird vor allem in seiner kontrastierenden und damit ästhetischen Wirkung herausgestellt. Wo Kunstmann die auditive Stilisierung bei Jaroslav Hašek untersucht, da hebt er die „oratio recta“ als dessen wichtigstes auditives Stilmittel hervor. Die auditive Wirkung besteht darin, daß die direkte Rede „ausgesprochen umgangssprachlich, während die reinen Erzählpartien durchweg schriftsprachlich sind“. (Kunstmann, 1971, S. 375)

In seiner Studie über den epischen Dialog verwendet Walter Koschmal den Begriff der Grenze, um den Kontrast zwischen den beiden Redeebenen zu bestimmen:

Grenze und isolierende Geschlossenheit sind die Hauptmerkmale von direkter Rede und Dialog. Die Replik zeigt sich zum einen, durch Anführungszeichen meist auch graphisch gekennzeichnet, inhaltlich und intonatorisch *i n s i c h* geschlossen. Sie ist aber auch von der folgenden Äußerung und vom Erzählertext deutlich abgegrenzt. (W. Koschmal, 1992, S. 7, Hervorhebung d. Autors).

Von szenischem und dramatisiertem Dialog in der Erzählkunst spricht er nur, wenn dieser „oral konzipiert“ ist. Der Rezipient werde zum „unmittelbar beteiligten Augenzeugen“. (Ebd., S. 11) Unmittelbarkeit begreift Koschmal im räumlichen Sinne. Mit jeder szenisch dargestellten Figur wird dieser auch eine Raumpräsenz geschaffen, was die räumlich-anschauliche Wirkung eines Textes erhöhen kann.

Räumlich gegliedert erscheint auch die graphische Absetzung dialogischer Textstellen innerhalb der Erzählerrede. Dies ruft, so Koschmal weiter, eine unterschiedliche Rezeptionshaltung beim Übergang von Erzähler- und Figurenrede auf den Plan: Der „oral verankerte Dialog“ werde „*a n d e r s* gelesen“.

Ausgehend von der Auffassung der zitierten Rede als stilistischer Grundform stellt auch Werner Günther ihre ästhetische Kontrastwirkung heraus. Die direkte Rede bedeute für denjenigen, der sie einsetzt, immer den Rückzug von der Referenz auf die Wirklichkeit, über die er etwas mitteilen will, denn er begnügt sich mit der Rolle, eine Bühne zu schaffen, auf der sich das Mitzuteilende nunmehr „in eigenster Gestalt entfaltet“ (W. Günther, 1928, S. 5). Innerhalb einer Erzählung stelle das Einfügen von direkter Rede ein „hervorragendes künstlerisches Mittel“ dar: Es verlange vom Dichter eine „Stimmgestaltung“, was sie wiederum mit dem Erzählakt in Kontrast setzt: „Nirgends vielleicht wird die ästhetische Funktion einer Pause deutlicher als beim Übergang von Erzählung in Rede“ (ebd., S. 7). Eine wichtige Bedeutung der direkten Rede sieht Günther ferner in ihrer „stilistisch objektiven Wirkung“, da der Erzähler als die vermittelnde Instanz hinter dem gesprochenen Wort zurücktritt. Und dies umso mehr, „je freier und nebensächlicher die Redeankündigung behandelt wird“ (ebd., S. 8).

2.3.3.2. Die Abhängigkeit der sekundären von der primären Kommunikation

Neben den Besonderheiten des ästhetischen Kontrasts zur Erzählerrede durch graphische und stilistische Absetzung gibt es noch eine weitere Differenz zum Figurensprach im Drama. Titunik bezeichnet die Figurenrede nicht nur als „markiertes Redeereignis“, sondern auch mit Bachtin als „berichtete Rede“ (im Unterschied zur berichtenden Rede des Erzählertexts). (Titunik, 1977, S. 133) Da es normalerweise im Drama nicht die Instanz eines vermittelnden Erzählers gibt und der Autorkontext sich gewöhnlich auf die Regieanweisungen beschränkt, fehlt der Figurenrede dort auch diese explizite Abhängigkeit von einem berichtenden Redekontext, wie sie für das Erzählwerk charakteristisch ist. Durch die direkte Rede konstituieren sich die dramatischen Figuren selbst. Im Erzählerwerk werden die Figuren von der Erzählerinstanz konstituiert, die letztlich Verantwortung trägt indes der Werkautor, der das Erzählwerk als Gesamtäußerung verfaßt. Die Verantwortung für die Gesamtäußerung bedeutet auch die Verfügung und Kontrolle des Autors über die Gesamtäußerung. (Ebd., S. 129)

Nach Veltruský hat auch der Dramenautor diese Verantwortung. Herta Schmid verweist hierzu auf Veltruskýs Auffassung, daß „die Repliken und Replikenkontexte der dramatischen Personen nur ‚Bedeutungen‘ (in der englischen Übersetzung ‚meanings‘) im übergreifenden Kontext des Autors sind“. (Veltruský, 1977, S. 16, nach H. Schmid, 1992, S. 40) Der Unterschied zum epischen Autor, so führt Herta Schmid den Gedankengang Veltruskýs weiter, besteht darin, daß dieser, um das Verhältnis der Reden epischer Personen zur eigenen Rede zu gestalten, über andere „Äußerungsmittel“ verfügt als der Dramenautor. „Während die epische Struktur einen Erzähler kennt, dessen Bedeutungsposition der des Werkautors näher ist als die der dargestellten sprechenden Personen, hat der dramatische Autor keine vollwertige eigene ‚Rede‘.“ (H. Schmid, ebd.)

In Anschluß an die semiotischen Untersuchungen zur literarischen Figurenkommunikation von Alena Macurová und Karel Hausenblas begreift so auch Jana Bartůňková den „literarischen Dialog/ und die übrigen Formen stilisierter verbaler Kommunikation der Figuren“ als eine „Komponente des literarischen Werks als Ganzem“:

Do procesu společenského sdělování vstupuje pak literární dialog právě v sémióze s komunikací primární. Teprve až jako celek, s jediným/dominantním/komunikačním záměrem a jedinou/dominantní/komunikační funkcí literární dílo sděluje jako společenský znak, jako znak funguje a jako znak se chápe. (Macurová, 1986, Ms., zit. nach Bartůňková, S. 27)

In den Prozeß der gesellschaftlichen Mitteilung tritt der literarische Dialog gerade in der Semiose mit der primären Kommunikation. Erst als Ganzes, mit einer einzigen/dominanten/kommunikativen Zielsetzung und einer einzigen/dominanten/kommunikativen Funktion teilt sich das literarische Werk als ein gesellschaftliches Zeichen mit, funktioniert es als Zeichen und wird als Zeichen verstanden.

Die Abhängigkeit der sekundären von der primären Kommunikation hat zur Konsequenz, daß bei der Untersuchung der semantischen Informationen eines szenischen Figurengesprächs immer auch der Kontext der Erzählerrede berücksichtigt werden muß. Besonders interessiert hierbei die Frage, welche Funktion der Einsatz direkt zitierter Rede hat. Eine mögliche Funktion, die darin besteht, daß der Autor über die Rede des Erzählers die sprechenden Figuren als Rollenträger vorführt, behandelt das folgende Kapitel. Da Nĕmcová in ihrem Werk immer wieder dargestellte Figuren als Erzähler auftreten läßt, die selbst wieder anderen Figuren der erzählten Welt Sprechrollen zuweisen, muß dabei das Argument der Verantwortung differenziert werden. Die Weitergabe der rollenzuweisenden Kompetenz vom Werkautor auf die dargestellten Erzählerfiguren impliziert immer auch ein Zurücktreten des Werkautors von der Hauptverantwortung über den Gesamttext und den Schein der verbalen Selbstkonstituierung der dargestellten Figuren.

2.3.3.3. Die zitierten Figuren als Rollen- und Bedeutungsträger

Die szenische Wirkung direkt zitierter, im Falle von Nĕmcová meist dialogischer Figurenrede kommt vor allem durch den Kontrast zur monologischen Erzählerrede zustande. Da der Figurendialog dem Erzählermonolog nicht gleichwertig, sondern untergeordnet ist, interessieren für die Analyse vielmehr Fragen der szenischen Gestaltung, d. h. wie bleibt der Autor bzw. Erzähler in der Figurenszene präsent, wie äußert sich seine gestaltende ‚Hand‘. Welche Bedeutungen werden vom Autor bzw. Erzähler durch die szenischen Gespräche geschaffen? Insofern, als die Figuren ‚Produkte‘ des Autos bzw. Erzählers sind, erreichen sie den Leser nicht nur ästhetisch als Vorstellung einer anderen Stimme, sondern auch als Rollenträger. Die Figuren repräsentieren erstellte und kontrollierte Rollen. Diese Rollen werden einerseits um der szenischen Wirkung willen geschaffen, andererseits als Bedeutungsträger. Der Leser kann durch das Merkmal der Gestaltetheit der Figurenrede Distanz zu den dargestellten Figuren aufbauen und diese sich als Rollen- und Bedeutungsträger vorstellen.

Wie das Erkennen der künstlichen Gestaltetheit der Figurengespräche durch Merkmale der Erzählerrede befördert werden kann, zeigte bereits die Untersuchung des Dreierbrieffragments. An einer Stelle ist Nĕmcová offensichtlich ein Fehler bei der Szenengestaltung unterlaufen – den Ehemann läßt sie die Tochter in direkter Rede die Frage stellen, wer ihr (Nĕmcová) Geld für eine Reise gegeben habe, statt ‚wer hat ihr das Geld gegeben?‘ heißt es ‚wer hat mir das Geld gegeben?‘ Das Phänomen der Interferenz, das hier durch das Verwechseln der Personalpronomina ‚mir‘ und ‚ihr‘ angezeigt wurde, macht deutlich, daß Nĕmcová den Kontext ihrer Kommunikation als Briefeschreiberin mit dem Adressaten Náprstek in den Kontext der von ihr zitierten Familienmitglieder einfließen läßt. Dieses Versehen bei der Gestaltung der Szene zeigt überdies sehr gut, daß für sie die primäre Kommunikation zwischen sich und dem Briefadressaten dominant ist. Diese Interferenz aus den späten

Briefen ist sicher eine Extremform der Vermischung von Merkmalen der Erzähler- und Figurenrede. Ähnliche Formen finden sich jedoch zahlreich in Nĕmcovás Reise-skizzen. Worauf solche Interferenzen verweisen ist der zweite übergeordnete Aspekt des szenischen Erzählens, nämlich der, bei dem die Kommunikation zwischen Erzähler und Leser aktualisiert wird; der Erzähler tritt als regieführender Sprecher auf und kann somit auch als diejenige Instanz aktualisiert werden, die die in die Erzählerrede eingebauten Szenen gestaltet.

2.3.4. Der Erzähler als Sprecherrolle

Die Vorstellung des Erzählers als ein dem Leser zugewandter Kommunikator ist Teil der mittlerweile gängig gewordenen Auffassung des Erzählers als einer Sprecherrolle, die der Autor erdichtet und für die Dauer des Erzählwerks einnimmt.⁷ Das Erzählen als Tätigkeit bedeutet also von seiten des Autors die Annahme einer inszenierten fiktiven Stimme. Vom Erzähler als einer „fiktiven Stimme“ spricht auch Genette, der in seiner Erzähltheorie der Kategorie der Stimme ein eigenes Kapitel widmet. Die Instanz der Narration, verstanden als die Produktionsinstanz des narrativen Diskurses, begreift er als autonom gegenüber der subjektiven und axiologischen Instanz des Autors. (Genette, 1994, S. 152) Das Moment der fiktiven Sprecherrolle verdeutlicht Kayser unter Verweis auf die Situation des Vorlesens für Kinder: Wer Kindern etwas vorliest, weiß, daß er sich „in ein Wesen verwandeln muß, für das die dichterische Welt mit ihren Wunderbarkeiten Wirklichkeit ist“. (Kayser, 1965, S. 206) Und es bleibt, so Kayser weiter, dem Vorlesenden dabei auch bewußt, daß er eine fiktive Erzählerstimme annimmt, indem er sich selbst beim Sprechen zuhören und die Stimme improvisierend modulieren kann. Genette wiederum definiert den Begriff „Narration“ als einen „produzierenden narrativen Akt“, den er als eine „Handlung wie jede andere auch“ in einer realen oder fiktiven Situation begreift.⁸ Bezogen auf die auktoriale Erzählsituation faßt Stanzel den Autor in der Gestalt des Erzählmediums als eine Instanz auf, die „zum Erzählten an Ort und Stelle eine bestimmte Haltung einnimmt“ und hierdurch die „Mittelbarkeit der Erzählung gleichsam dramatisiert“. (Stanzel, 1955, S. 25) Die Figur des Erzählers ist somit als eine aktiv gestaltete Rolle zu verstehen, bei der der Akteur Regisseur der Rolle und Sprecher der Rolle in einem ist. Erzählen enthält also per se immer auch ein szenisches Moment.

Allerdings ist diese szenische Ebene im Drama gerade nicht vorhanden: Im Nebentext ist der Autor nicht wie in der Epik über einen Erzähler als Rollenträger anwesend, hier ist nur eine szenische Ebene, zusammen mit den Figuren, vorhanden.

⁷ Vgl. auch ein Fazit aus Wolfgang Kayzers Aufsatz „Wer erzählt den Roman?“ (1965, S. 206-207): „der Erzähler eines Romans ist nicht der Autor [...] der Erzähler ist eine gedichtete Person, in die sich der Autor verwandelt hat.“

⁸ Die so verstandene Narration setzt er vom Begriff der „Erzählung“ als dem narrativen Text oder Diskurs im eigentlichen Sinne ab. (Genette, 1994, S. 16 u. 167)

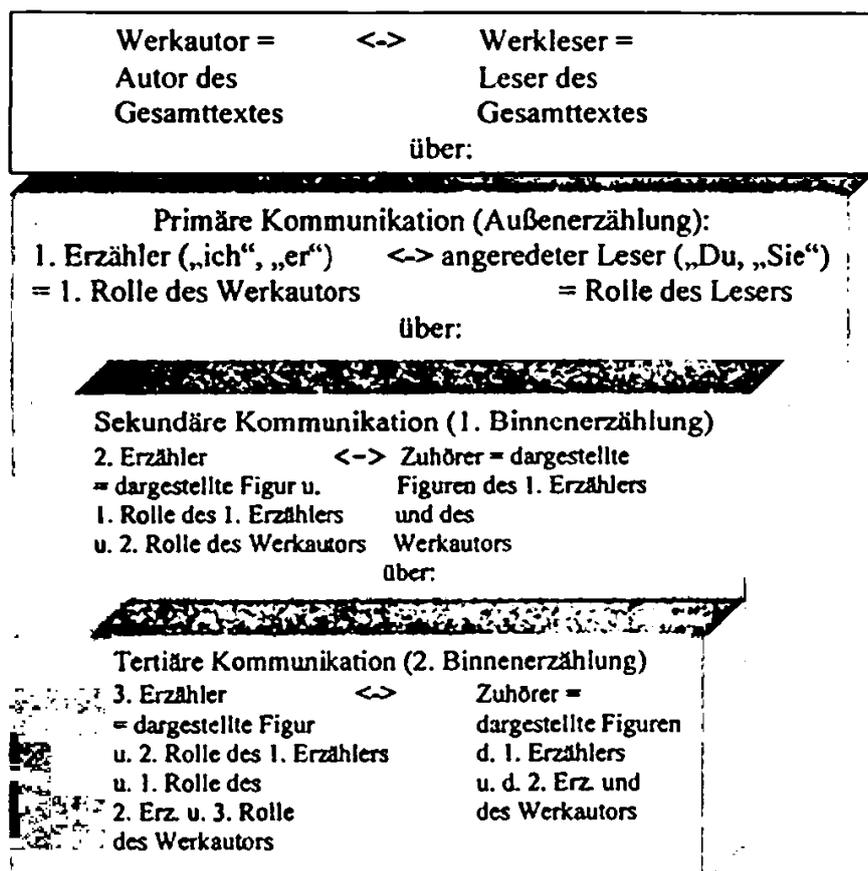
Hinzu kommt, daß sich im Drama die Figuren über ihre Sprechhandlungen konstituieren müssen, während in der Erzählung das Sprechenlassen der Figuren optional ist: Der Erzähler muß seine Figuren nicht als Sprechhandlende vorführen.

2.3.5. Die Ich-Erzählung und die Schachtelung der kommunikativen Ebenen

Für Nĕmcovás szenische Poetik ist ein wichtiges Moment ihre Vorliebe für die Ich-Erzählung. Die Dominanz dieses Erzählertyps in ihrem gesamten belletristischen Werk zeigt auch die sehr umfassende, hauptsächlich aber summarisch bleibende Überblicksuntersuchung von Agnes Šašek (1934) über die Komposition ihrer Erzählungen. Die kommunikative Wirkung der Ich-Erzählung ist evident: Durch die explizite Anwesenheit des „Ich“ wird das lesende oder zuhörende „Du“ als Adressat der künstlerischen Mitteilung, sofern der Erzähler es nicht direkt anspricht, mitgedacht.

Dies tritt bei Nĕmcová deshalb so hervor, weil die Ich-Erzählungen besonders auf der sekundären Kommunikationsebene zu finden sind. Daß dieses Erzählen von seiten der Figuren einen für ihre Zuhörer ästhetischen Wert hat, wird in den Texten von Nĕmcová mehrfach, z. T. auch explizit, verdeutlicht. Die erzählenden Figuren der sekundären Kommunikation werden ebenso wie der Erzähler der primären Kommunikation zu Trägern von Sprechrollen, die sie, um die Aufmerksamkeit ihrer Zuhörer aufrechtzuerhalten, ästhetisch wirksam gestalten müssen. Dies geschieht bei Nĕmcová oftmals so, daß die sekundären Erzähler selbst wieder auf einer dritten Ebene der Kommunikation andere oder sich selbst als Ich-Erzähler direkt zitieren.

Der Werkautor als derjenige, der den Gesamttext verfaßt, kann also verschiedene Sprecherrollen annehmen, indem er diese analog der Virtualisierung des Ichs der Autorin in Nĕmcovás Briefen an Náprstek ineinander verschachtelt. Adressat des Gesamttextes ist jetzt der Leser, der im Sinne der Quasi-Wahrnehmung zuhört und sieht, wie das Ich der Erzählerfiguren zu den übrigen Figuren spricht und wie diese reagieren. Um nochmals an das Schema der Redeverschachtelung in den Brieffragmenten anzuknüpfen, soll an dieser Stelle ein abstrahierendes Schema erstellt werden:



Es wurde bereits vielfach mit Verweis auf die Binnenerzählungen des Odysseus hervorgehoben, daß die Schachteltechnik ein fester Bestandteil der Romantradition darstellt. Ein ähnliches Schema, allerdings ohne ausführlichere Berücksichtigung des kommunikativen Aspekts des Erzählens, stellt auch Genette vor, wenn er die Technik des Verschachtelns als „Inklusionsschema“ mit Strichmännchen veranschaulicht, in deren Sprechblasen sich jeweils weitere Strichmännchen mit Sprechblasen befinden. Den Begriff des Verschachtelns verwendet er auch, diskutiert ihn aber als einen „traditionellen“ und „problematischen“ Begriff mit der Begründung, er lasse die „narrative Schwelle“, das Moment der Abhängigkeit zwischen den narrativen Ebenen“ zu wenig berücksichtigen. (Genette, 1994, S. 249f.) Bezogen auf diese „Schwelle“ unterscheidet Genette drei „Beziehungstypen“ zwischen der Schachtelerzählung, die er auch als metadiegetisch bezeichnet, und der primären Erzählung. Der erste „explikative Typ“ liegt dann vor, wenn die Schachtelerzählung – explizit oder implizit – auf die Frage antwortet: „Welche Ereignisse haben die gegenwärtige Situation herbeigeführt?“ Von rein thematischem Charakter ist der zweite Typ, dessen häufigste Ausführung im Verfahren der Ähnlichkeitsbildung zwischen Schachtelerzählung und primärer Erzählung, d. h. im Herstellen eines exemplum mit persuasiver Funktion, besteht. Beim dritten Typ gibt es keine explizite Beziehung zwischen den Schachtel-ebenen: „Ohne Rücksicht auf den metadiegetischen Inhalt erfüllt vielmehr der Akt

der Narration als solcher eine Funktion in der Diegese, und zwar eine Funktion der Zerstreung und/oder des Herauszügerns“. (Ebd., S. 166-167)⁹

Die Schachtelung von Ich-Erzählungen bei Némcová scheint es zu erlauben, die von den jeweiligen Erzählfiguren vertretenen Zeitordnungen intensiver zu vergegenwärtigen, als wenn die hier vorgeführte Welt allein von der primären Kommunikationsebene aus erzählt würde. Wie der Ich-Erzähler auf der primären Ebene können sich nämlich auch die Ich-Erzähler der anderen Ebenen zwischen dem Hier und Jetzt der erzählten Welt und dem Erzählerstandpunkt hin und her bewegen. Die Intensivierung der Vergegenwärtigung besteht also darin, daß dem Leser Erzählgegenstände aus mehreren Zeiträumen, die der Erlebniswelt der jeweiligen Ich-Erzähler zuzuordnen sind, näher gebracht werden können.

Für die Fragestellung des szenischen Erzählens ist die Schachtelung von Ich-Erzählsituationen auch insofern relevant, als sich hier für den Leser die direkt zitierte Figurenrede mit der Vorstellung eines Zuhörerkreises verbindet. Hierdurch wird auch der Erzählakt an sich vorgeführt, d. h. für den Leser erscheint das Erzählen in seiner Grundeigenschaft, der Übernahme und Inszenierung einer Sprecherrolle.

2.3.6. Das personale Erzählen. Die *camera eye*-Technik

Die Ich-Erzählform wechselt bei Némcová mit der Er-Erzählform. Er-Erzählform meint hier mit Stanzel, daß es im Unterschied zur Ich-Erzählform keine Identität mehr zwischen den Seinsbereichen von Erzähler und Figuren gibt. (Stanzel, 1995⁶, S. 83) Beiden Formen gemeinsam ist, daß das Erzählmedium sich frei auf der Zeitachse zwischen dem eigenen zeitlichen und räumlichen Standpunkt und dem der erzählten Welt bewegt. Eine Er-Erzählinstanz kann dabei jedoch noch weiter gehen und eine völlige Überschneidung der eigenen und der Perspektive einer erzählten Figur herstellen.

Die Er-Erzählsituation wird auch durch die Verbindung mit der *camera-eye*-Technik szenisch relevant. Der Wechsel der Bewußtseinsperspektiven bedeutet immer auch einen Wechsel der Wahrnehmungsperspektive. Indem sich der Erzähler die Wahrnehmungsperspektive seiner Figuren aneignet, ändert sich auch für den Leser das Medium, durch das die im Werk dargestellte Welt wahrgenommen wird. Es findet für ihn eine Fokussierung des dargestellten Raums statt. Szenisch wirksam wird diese Fokussierung deshalb, weil auch die visuellen und auditiven Merkmale dieses Raums intensiver vorstellbar werden. Es wird vom Erzähler also, um an das Bild vom „unscharfen Film“, das Wolf Werner für die bildhafte Vorstellung des Lesers von erzählten Welten verwendet hat, anzuknüpfen (vgl. Kap. 2.2.2. dieser Arbeit), eine schärfere und zugleich szenisch wirksamere Einstellung gewählt.

⁹ Als legendäres Beispiel für den dritten Typ nennt Genette die Ausführung der Schachtelerzählungen in *Tausendundeine Nacht*.

Daß die Literatur des 19. Jahrhunderts bereits filmische Elemente aufweist, ist nicht neu. Das Phänomen eines „Pré-Cinéma“ im „Poetischen Realismus“ des 19. Jahrhunderts siedelt Joachim Paech zwischen „Stil“ und „Schreibweise“ an. Den Begriff „Stil“ will er dabei „dicht“ am Autor definiert wissen, der Stil sei nämlich ein sprachlicher Ausdruck, der der „körperlichen Erfahrung des Autors [nahe] ist“ (Paech, 1996, S. 244). Im filmischen Stil drücke sich die persönliche Wahrnehmungserfahrung des Autors – wie etwa die der beschleunigten Wahrnehmung in der Eisenbahnfahrt – aus. (Ebd., S. 245)

Als „Mittel, die auf Umwegen das zu erreichen versuchen, was der Film unmittelbar schafft“¹⁰, nennt Paech das Verfahren des „angehaltenen Moments“¹¹. Der „angehaltene Moment“ wird, so Paech weiter, zu einem „gerahmten Tableau“ ausgeweitet, um ihn in „Rundblicken, Detailbeschreibungen, Intensivierungen an Ort und Stelle“ gestalten zu können. Typisch ist dabei, daß eine „Vielzahl von rasch aufeinander folgenden Blickpunkten summiert werden können“. (Paech, ebd., S. 246) Übertragen auf die Erzähltexte der Autorin und anknüpfend an das szenische Moment der präsentischen Fixierung ließe sich sagen, daß Nĕmcová bzw. ihre Erzählerfiguren nicht nur die Perspektiven wechseln, sondern daß ähnlich wie bei den Konstanten der Quasi-Wahrnehmung (Personen, Ort, Stimme, Umstände) auch eine Serie von Perspektivenwechseln wie bei einem „angehaltenen (filmischen) Moment“ fixiert werden kann. Es handelt sich dann um eine Fixierung auf die räumliche Blickperspektive von Erzähler und Figuren und den Vorgang des Perspektivenwechsels.

2.3.7. Die Sprecherrolle des Erzählers als Problem der Stil- und s k a z -Forschung

Im einleitenden Kapitel wurde zum Abschluß der Analyse des Nĕmcová-Fragments *Urozený a neurozený* das Fazit gezogen, daß sich in diesem Text eine sinnlich-freudvolle Beziehung zur direkt zitierten Rede, zum für eine Person spezifischen Idiolekt manifestiert. Gerade wenn man sich die auf den ersten Blick beinahe rührend anmutende Darstellung der Sonntagstreffen bei der Schwester durch den Stallmeister Jan als sprechendem Hauptakteur in Erinnerung ruft und dabei den Adressatenkreis der Nĕmcová-Texte, patriotisch gesinnte Tschechen und Tschechinnen, im Blick behält, trägt diese Redeäußerung einen fast schon magischen Sog zur Sympathiebekundung in sich. Die inszenierte mündliche Rede des einfachen Volkes, dem Träger patriotischer Idealvorstellungen von der tschechischen Gesellschaft schlechthin, läßt nicht nur die Sprache, sondern auch einzelne redundant gebrauchte Wörter in den Vordergrund treten. In der semiotisch ausgerichteten Literaturwissenschaft wird diese Ebene des sprachlichen Kunstwerks, die Ebene der Bedeutungsträger und spezifischer sprachlicher Besonderheiten der Äußerung, dem Stil zugeordnet, während, wie es Miroslav Červenka weiter ausführt, „die Bedingungen und der Zweck der

¹⁰ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris 1963, hier zit. nach ebd., S. 238.

¹¹ Diesen Begriff übernimmt Paech von Richard Brinkmann, „Der angehaltene Moment. Requisiten – Genre – Tableau bei Fontane“, in: *Dt. Vierteljahresschrift für Lit. wiss. u. Geistesgeschichte*, 53. Jg., 1979, H. 1, S. 429-462.

Äußerung sowie die entsprechenden Charakteristika des Sprechers und eventuell auch des Adressaten die Bedeutung darstellen“¹². Nicht zuletzt wurde an diesem Nĕmcová-Text festgestellt, daß die erzählten konflikthaltigen Ereignisse als Teil sowohl der thematischen Ebene als auch der Bedeutung durch die gleichzeitig dargebotene Freude am sprachlichen Akt des Erzählens für die Wahrnehmung abgeschwächt wirken. Die Ebene des Stils rückt somit in den Vordergrund.

Die offensichtliche Inszenierung der für die tschechische Landbevölkerung spezifischen Sprachverwendung, die bekanntermaßen auf Nĕmcovás langjährige ethnographische Beobachtung von gesprochenen Äußerungen in Böhmen und Mähren zurückgeht, erfordert neben dem Begriff des Stils auch eine Diskussion des in der formalistischen Erzählforschung viel diskutierten Begriffs des *skaz*. Dieser Begriff hat sich als nützlich erwiesen, um die stilistische Gestaltung des Materials der mündlichen Rede in Erzählwerken beschreiben zu können. Ějchenbaum hat mit seiner Studie zu Gogol's Erzählung *Šinel'* (*Der Mantel*) den Begriff des *skaz* als Beschreibungsmodell für die moderne Narrativik eingeführt.¹³ Er plädiert für eine vom Buchstaben losgelöste Wahrnehmung des Worts, das für ihn eine „lebendige, bewegliche Tätigkeit ist, die von der Stimme, der Artikulation und Intonation gebildet wird, zu denen dann Gesten und Mimik hinzutreten.“ (Ějchenbaum, 1988, S. 161). Wie für Nietzsche stand auch für ihn das Moment der Lebendigkeit des Erzählens an erster Stelle.¹⁴ Die Ursprünge eines lebendigen Erzählens sah er abseits von der „Gelehrsamkeit“ des Schrifttums in den Erzählungen von alten Bäuerinnen und Figuren aus der Volkspoesie auf ideale Weise verkörpert: „Das Schrifttum ist für den Wortkünstler nicht immer ein Positivum. Ein richtiger Wortkünstler trägt die primitiven, aber organischen Kräfte des lebendigen Erzählens in sich. Aufgeschriebenes ist in seiner Art ein Museum.“ (Ějchenbaum, ebd., S. 167). Ausdruck für ein solches lebendiges Erzählen ist der *skaz*, den er als Illusion einer unmittelbaren mündlichen Rede bzw. einer freien Improvisation begreift (ebd., S. 163). Die Sätze werden dabei nicht mehr vornehmlich nach logischen Prinzipien gebildet und miteinander verbunden, sondern – wie Ějchenbaum am Beispiel von Gogol's *Šinel'* herausgestellt hat – „mehr nach dem Prinzip ausdrucksvoller Rede, in der der Artikulation, der Mimik, den lautlichen Gesten usw. eine besondere Rolle zufällt.“ (Ějchenbaum, ebd., S. 129). Indem durch die Lautinszenierung die Beziehung zwischen Wort und Schrift ins vorderste Feld der Wahrnehmung gesetzt wird, nehmen hier somit für den Textaufbau auch des erzählerischen Werks Verfahren dramatischer und lyrischer Gattungen eine größere Bedeutung ein. Ějchenbaums Unterscheidung zwischen einem „nar-

¹² Miroslav Červenka, 1978, S. 72.

¹³ Ějchenbaum, 1988⁴ (1918), S. 161. Literaturhistorisch kommt der Begriff *skaz* aus der Volksdichtung und meint einen mündlich improvisierenden Erzählstil in der Folklore, der sich der geläufigen Umgangssprache bedient. Vgl. *Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, 1962-1975.

¹⁴ Nietzsches dekalogartiges Schreiben an Lou von Salomé „Zur Lehre des Stils“ enthält als Kernforderung den Satz „Der Stil soll leben“. Aus dem dritten ‚Stilgesetz‘ wird deutlich, daß Nietzsche den schriftlichen Stil als den mündlichen Stil nachahmendes Schreiben versteht: „Man muß erst genau wissen: ‚so und so würde ich dies sprechen und vortragen‘ – bevor man schreiben darf. Schreiben muß eine Nachahmung sein.“ (Zitiert nach Bleckwehn 1992, S. 56)

rativen“ und einem „reproduzierenden“ *s k a z* ist jedoch für die Analyse von Nëm covás Erzählwerk nicht geeignet.¹⁵ Dies nicht nur, weil Èjchenbaum die Möglichkeiten des Erzählers, hinter der direkt zitierten Figurenrede zurückzutreten, unberücksichtigt läßt. Es findet sich in ihren Texten auch keine ausgeprochene Neigung zu Sprachwitzen nach dem Muster der *calembours*, die Èjchenbaum für den narrativen *s k a z* als merkmalshaft bestimmt. Der „reproduzierende“ *s k a z*, der vornehmlich „komische Artikulationen, vom Lautlichen bestimmte *calembours*“ erfindet, gehört ebenfalls nicht zum vorrangigen Inventar von Nëm covás Erzählstil. Um die Art und Weise zu beschreiben, wie Nëm cová die Erzähler- und Figurenerzählerrollen zu lebendig sprechenden Kommunikatoren ausgestaltet, ist die Weiterführung des Èjchenbaumschen *s k a z*-Begriff bei V.V. Vinogradov, Michail Bachtin und Irwin Titunik besser geeignet.

Vinogradov beschreibt den *s k a z* nicht als Imitation mündlicher Rede, er sieht seine Bedeutung vielmehr in dessen weitergehenden Möglichkeiten. Wie Èjchenbaum begreift er *s k a z* als stilistisches Phänomen, das dem Schriftsteller jedoch nicht nur den Umgang mit mündlichen Äußerungsformen aufgibt, sondern ihm die Fähigkeit verleiht, neben dem „Inventar von Volksdialekten, Jargons“ auch frei über die „verschiedenen Genres der schriftlichen Rede“ zu verfügen (Vinogradov, ebd., S. 201). Die durch den „*s k a z*“ vorgegebene mündliche Rede ist nämlich immer mit der schriftlichen Literatursprache verflochten, weil sie innerhalb des Erzählwerks eine künstlerische Konstruiertheit charakterisiert, die ihrerseits die bekannten Formen der mündlichen Rede „erheblich verändert“: Sie läßt diese „in die Schriftsprache eingehen und selbst deren Elemente aufnehmen“. (Ebd., S. 179) Für die Analyse des *s k a z*, der also nicht reduziert als angestrebte Verschmelzung mit mündlicher Rede aufzufassen ist, sind daher von besonderem Interesse diejenigen „Signale“, die beim Leser die Vorstellung zu wecken, die gerade rezipierte Narration sei keine „unter den Bedingungen der Schrift, sondern des Vortrags“ geschaffene Rede (ebd., S. 191). Die Orientierung an der Form des Vortrags bringt es mit sich, eine weitere Charakteristik der mündlichen Rede mitzubedenken, nämlich die, daß beim Vortrag wiederum die Orientierung an der Schriftsprache vielfach evident ist. Der *s k a z* umfaßt somit nach Vinogradov zwei stilistische Grundformen des mündlichen und schriftlichen Ausdrucks, deren Verhältnis von der Spannung geprägt ist, die aus der Ausrichtung auf den jeweils entgegengesetzten Ausdrucks hervorgeht. Irwin R. Titunik faßt beide Richtungen zusammen:

¹⁵ Der „narrative“ *s k a z* beschränkt sich nach Èjchenbaum auf „Witze, auf vom Sinn her bestimmte *calembours*“, der „reproduzierende“ führt Verfahren der Wortmimik und -gestik ein, erfindet besondere, komische Artikulationen, vom Lautlichen bestimmte *calembours*, kapriziöse syntaktische Konstruktionen usw.“ (Ebd., S. 123-125)

1. als das System eines literarisch-fiktionalen Gebildes (*literary-fictional formation*), das sich an der vollständigen Illusion der natürlichen Ordnung der Rede als seiner idealen Grenze orientiert, und
2. als das des mündlichen Monologs, der sich an den Formen der Buchsprache als seiner idealen Grenze orientiert. (Titunik, 1977, S. 121, Hervorhebung des Autors)

Betrachtet Vinogradov das Phänomen *skaz* noch vorrangig als stilistisches Merkmal eines künstlerischen Textes, so verweist Michail Bachtin bereits darüberhinaus auf den Aspekt der Erzählperspektive und textuellen Wertungslenkung des *skaz*. Im Unterschied zu Eichenbaum begreift Bachtin den *skaz* nicht ausschließlich als Ausrichtung auf die mündliche Rede, sondern vor allem als Ausrichtung auf „fremde Rede“, die er stilisiert („und erst von daher, als Folge, auf die mündliche Rede“). (Bachtin, 1985, S. 206f. und 213). Stilisiert wird meist ein sozial fremder Redestil, der Autor übernimmt damit auch die durch die fremde soziale Schicht gegebenen Wertvorstellungen sowie das geistige Niveau:¹⁶

Uns scheint, daß der *skaz* in der Mehrzahl der Fälle der fremden Stimme wegen eingeführt wird, einer sozial bestimmten Stimme, die eine Reihe von Gesichtspunkten und Wertungen mit sich bringt, deren der Autor bedarf. Es wird nämlich ein Erzähler eingeführt, ein Erzähler aber ist kein literarisch gebildeter Mensch und gehört in der Mehrzahl der Fälle zu den niederen sozialen Schichten, zum Volk (gerade das ist für den Autor wichtig) und bringt die mündliche Rede mit sich. (Ebd., S. 214, Hervorhebung d. Autors)

Die autothematische Seite des *skaz* hebt schließlich Titunik hervor. Er sieht die Grundeigenschaft des *skaz* in der Doppelstimmigkeit von fremder Rede als berichtetem Text und der Autorrede als berichtendem Text. Die durch die Doppelstimmigkeit erkennbare Stilisierung der fremden Rede läßt nach Titunik den *skaz* auch als ein Verfahren begreifen, das die Orientierung auf die Wahrnehmbarkeit von Erzählen als Redeereignis bedeutet. (Titunik, 1977, S. 139).

Ausgehend von den Voranalysen zum Erzählwerk Nëmčovás ließe sich hier noch ergänzen, daß die Technik der Verschachtelung von Erzähler- und Figurenreden zu einer Kontrastierung mehrerer stilistischer Ebenen dienen kann. Ein so vervielfachter *skaz* bringt zudem eine Fokussierung der Aufmerksamkeit auf eine Paradigmatik der Redestile in einer Erzählung mit sich.

¹⁶ Als einschlägiges Beispiel nennt Bachtin hier den Erzähler Belkin als fremde Stimme von Puškin. (Ebd., S. 213)

Zusammenfassung und Ausblick

Die Auseinandersetzung der Erzählforschung mit dem Phänomen des szenischen Darstellens hat bestätigt, daß der szenische Modus nicht nur einen festen Bestandteil der Ausdrucksformen in der Erzählkunst bildet, sondern auch, daß szenische Wirkung von allen Sprecherebenen der Erzählung ausgehen kann: sowohl von der primären Ebene der Haupte Erzählinstanz, als auch von der sekundären Ebene der Figurenrede. Während auf der ersten Ebene das Hörenlassen des Sprechereignisses „Erzählen“ Ziel einer szenischen Darbietung ist, wird auf der zweiten Ebene das Hören- und Sehenlassen der dargestellten Erzählwelt angestrebt.

Für die Analysen von Nĕmcová's Erzählungen lassen sich mit den Ergebnissen aus der Erzählforschung folgende Fragen formulieren: In ihren Texten sind es vorrangig Vertreter der Landbevölkerung, deren spezifisches Idiom in der Zeit der tschechischen Nationalen Wiedergeburt sowohl als linguistisch wie auch als politisch-patriotisch bedeutsames Material aufgefaßt werden kann. Es muß daher herausgestellt werden, mit welcher noetischen Intention die Autorin diese Sprech- wie auch Sprachereignisse jeweils zum Ausdruck bringt. Wann und ob sie die Rede ihrer Figuren zu dem Zweck vorführt, Erkenntnisse über das durch die Sprache ausgedrückte Wertesystem oder den grammatisch-linguistischen Zustand der Sprache zu vermitteln, und wann und ob sie auf die Ausdrucksformen des Landvolks an sich und ihre ästhetische Relevanz als Folge der Kommunikationsfreude seiner Vertreter zeigt.

Die zweite Fragestellung betrifft die Art der Einbindung des szenischen Darstellens in das epische Ausgangsmedium. Hierbei sollen die zu analysierenden Texte daraufhin betrachtet werden, ob und wie Nĕmcová ihre theatralisierenden Verfahren bezogen auf das Medium des Erzählens verändert und weiterentwickelt.

Nicht weiter untersucht wurde hier die Frage nach potentiellen Unterschieden von weiblicher und männlicher Erzähler- bzw. Sprecherrolle. Für eine mögliche Weiterbeschäftigung mit diesem Desiderat der bohemistischen Forschung soll hier nur auf die Konzeption der „féminité dans l'écriture“ von Hélène Cixous verwiesen werden. In ihrem postfeministischen Ansatz der Differenz „spürt“ Cixous die Weiblichkeit in der Schrift durch das „Privileg der Stimme“. Schrift und Stimme seien „ineinander verflochten“, ihre „Einschreibung“ erfolge durch die Stimme als körperlicher Faktor, der die Logik ihres Diskurses vital aufrecht erhalte. (Cixous, 1975, S. 169) Ob diese von Cixous angenommene Verbindung von Schrift und weiblicher Stimme Folgen hat für die Erzählstrategien, ob etwa weibliche Autoren wegen eines solchen Privilegs der Stimme häufiger zur direkten Rede oder zur Darbietung von Sprechereignissen neigen, kann hier nicht beantwortet werden. Die Frage, ob Nĕmcová sich intertextuell mehr auf die Techniken weiblicher als männlicher Vorbilder stützt, muß ebenfalls offen bleiben.

3. ANALYSEN

Vorbemerkung

Um die Frage nach den Variationsmöglichkeiten des Szenischen und einer möglichen dynamischen Entwicklung der Poetik Nĕmcovás behandeln zu können, gehen die folgenden Analysen chronologisch nach der Entstehungszeit ihrer Werke vor. Daß mit Nĕmcovás Reiseskizzen wie bei den Brieffragmenten ein weiteres Mal eine literarische Form gewählt wird, in der das problematische Verhältnis zwischen zweckgebundener Aussage und künstlerisch-ästhetischer Gestaltung von Relevanz ist, hat zunächst zwei Gründe: Zum einen gilt für die Skizzengattung generell das Zusammenfügen von Einzelszenen als ein wichtiges Verfahren,¹ zum anderen werden Nĕmcovás Skizzen häufig als Texte aufgefaßt, die für ihre ersten künstlerischen Erzählungen eine vorbereitende Rolle spielen. (Vgl. *Dějiny české literatury*, II, 1960, hier die Kap. v. Štěpánek, S. 383, u. Vodička, S. 574) Ein weiterer Grund, diese Textart heranzuziehen, besteht darin, daß die Reiseskizzen im Anschluß an das lyrische Debut der Autorin entstanden sind und daher Aufschluß darüber geben können, wie Nĕmcová die in den Gedichten implizierten szenischen Verfahren daraufhin im Medium der Erzählprosa fortgeführt hat.

Da für die Generation der tschechischen Wiedergeburt die Beschäftigung mit der eigenen Volkskultur zur national-patriotischen Aufgabe erklärt wurde, enthalten auch Nĕmcovás Reiseskizzen aus dem westböhmisches Chodengebiet neben enzyklopädisch gesammelten folkloristischen Informationen politisch tendenzielle Aussagen. Wie in den Gedichten wird auch in den Skizzen diese politische Semantik auf der formalen Ebene von szenischen Verfahren unterstützt. Nĕmcová entwickelt dabei das im lyrischen Debutwerk erarbeitete szenische Moment der Kommunikationsgestaltung auf visueller Ebene weiter. Für die jeweils dargestellten Kommunikationssituationen schafft sie einen visuellen Rahmen, den sie während der Dauer des Gesprächs im Blick behält.

Während die Gedichte das Szenische nur implizieren, treffen wir in den Reiseskizzen also bereits auf explizit gestellte Szenen. Das Erstellen solcher Szenen äußert sich in dieser frühen Schaffensperiode der Autorin jedoch nicht vorrangig als Suche nach formalen ästhetischen Verfahren im Medium des Erzählens. Diese Szenen dienen vielmehr als Unterstützung zur anschaulichen Wiedergabe dokumentarischer Sachinformationen über die Volkskultur.

Auf künstlerisch formalem Gebiet trägt die in den Reiseskizzen deutlich werdende Auseinandersetzung mit dem visuellen Rahmen von Szenen bereits in der ersten vollendeten Novelle *Baruška* Früchte. Die Novellengattung per se ist schon durch

¹ Vgl. *Slovník literární teorie* (1984) zum Stichwort „črta“ (Skizze): „syžet je budován jako řetěz scén, výjevů ze života a pozorování vypravěče – autora“ (das Sujet ist gebaut wie eine Kette von Szenen aus dem Leben und den Beobachtungen des Erzähler-Autors). Ebenso wird auch in der *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (1962-1975) das Verbinden von Einzelszenen als das spezifische Prinzip des „očerk“ (Skizze) angesehen.

das theatraлиzierte Zurschaustellen des zentralen Konflikts charakterisiert. Doch dieses Kennzeichen der Novelle ist nur ein szenischer Aspekt in *Baruška*. Němcová erprobt hier verschiedene szenische Erzählverfahren. Besonders markant ist der schnelle Wechsel der Wahrnehmungsperspektiven der Erzählerin,² der als filmisches Verfahren behandelt werden soll. Der Wechsel der Wahrnehmungsperspektive kann in *Baruška* auch von der Erzählerin zu den Figuren erfolgen, was eine Verschachtelung des Sehens zur Konsequenz hat. Das Sehen und der Blick bilden zudem ein wichtiges thematisches Moment dieser Erzählung.

Die Erzählerin weist sich als Regisseurin des dargestellten Novellenkonflikts aus, wenn sie den Text stellenweise nur als dramaturgische Skizze vorführt. Für Němcovás künstlerische Entwicklung hat die Erzählung *Baruška* darüber hinaus im Bereich des rein Epischen wegweisende Funktion. Der Wechsel von der Rolle der auktorialen Erzählerin ins Medium des personalen Erzählens geht fließend vor sich. Das szenische Zurschaustellen der Figuren verbindet sich souverän mit Introspektionen in die Figuren.

Němcovás Hauptwerk *Babička* greift ebenfalls die in den vorangehenden Texten entwickelten szenischen Verfahren auf und setzt sie auf eine noch ausgefeiltere künstlerische Weise fort. Unter Ausnutzung der phonetischen Eigenschaften der Volkssprache gestaltet Němcová nun den kommunikativen sprachlichen Ausdruck von Erzählerin und Figuren ästhetisch anspruchsvoller. Dies zeigt sich besonders im souveränen Umgang mit der euphonischen Lautreihung und mit der von der Syntax der mündlichen Volkssprache inspirierten Satzintonation. Das akustische Moment der szenischen Kommunikation rückt somit gegenüber dem Visuellen, das noch in *Baruška* dominant war, in den Vordergrund. Wie in den Reiseskizzen spielen die Wechselgespräche der Figuren eine wichtige Rolle. Die Sprechhandlungen der Figuren und ihre Verteilung im Text haben in *Babička* eine über die szenische Wirkung hinausgehende bedeutungsschaffende Funktion insofern, als sie die textinterne hierarchische Ordnung der Figuren herausstellen helfen. Die Schachtelung der Sprechhandlungen führt wiederum den Erzählakt an sich als szenisch wirksames Textmoment vor. Daß man Němcovás szenische Poetik immer unter Berücksichtigung des Erzählmediums und nicht ohne weiteres ausschließlich mit Begriffen aus der Theater- bzw. Dramenforschung beschreiben kann, soll zum Abschluß der Exkurs zu Václav Černýs Vergleich von *Babička* mit einer Tragödie verdeutlichen.

² Die Erzählinstanz wird hier deshalb als weibliche angegeben, weil die Autorin beim Einstieg in diese Novelle ähnlich wie bei ihren Reiseskizzen vorgeht. Der erste Satz von *Baruška* lautet: „Bývá to obyčej v naši i mnohé jiné zemi [...]“ (Es war eine Sitte in unserem und in manchem anderen Land [...]). Mit der Verwendung des Possessivpronomens „naše“ (unser) stellte sich Němcová bereits in den Reiseskizzen in der Rolle der Autorin als dem tschechischen Kollektiv zugehörig dar. Im Unterschied zu jenen Texten, wo das „Ich“ der Autorin als dokumentierende Reporterin immer wieder hervortritt, geht in dieser Erzählung das „Ich“ anschließend vollkommen in der Funktion der Erzählerin als fiktive Sprechrolle auf.

3.1. Szenische Ästhetik als illustrierendes Begleitmoment: Němcová's Reiseskizzen

3.1.1. Zu Entstehung, literaturhistorischem Kontext und Gattung der *Obrazy*-Texte

In den vierziger Jahren begleitete Němcová ihren Mann nach Domažlice, wo er einen Teil seiner Amtszeit als Finanzwachangestellter verbrachte. Für Němcová war dies eine günstige Gelegenheit, in der folkloristisch bedeutsamen Region von Taus ihren Forschungen zur tschechischen Volkskultur ausgiebig nachzugehen. Der in Westböhmen nahe zur bayerischen Grenze siedelnde tschechische Volksstamm der Choden gilt bis in unsere Zeit, in der die regionale Tracht noch immer zum Straßenbild gehört, als traditionsverbunden. In der Geschichte traten die Choden als legendäres Kriegervolk hervor, das sich als Beschützer der Handelsstraße von Regensburg nach Prag einen Namen machte und während der Hussitenkriege als besonders kämpferisch galt, so daß ihre Kriegstaten bis heute zum patriotischen Erzählgut gehören.³

Während ihres Aufenthalts in dieser Region schrieb Němcová als Regionalkorrespondentin in den Jahren 1845 bis 1848 regelmäßig für die renommierten tschechischen Organe *Květy* (*Blüten*) und *Česká včela* (*Tschechische Biene*).⁴ Ergebnis dieser Tätigkeit sind zahlreiche Beiträge, in denen die Autorin unterschiedliche ethnographische, soziale und nationale Themen behandelt. Bekannt wurden sie v. a. unter den Titeln *Obrazy z okolí domažlického* (*Bilder aus der Tauser Region*) (1845-1847), *Selská svatba v okolí domažlickém* (*Eine Bauernhochzeit in der Tauser Region*) (1846) und *Dopisy z Lázní Františkových* (*Briefe aus Franzensbad*) (1846)⁵ Neben den Korrespondentenberichten nutzte Němcová diese Jahre auch zu ausführlichen sprachkundlichen Forschungen. Sie legte umfangreiche, mit Kommentaren versehene Listen mit dialektalen Ausdrücken an, wies auf dialektspezifische grammatische Umformungen der Morphologie hin, sammelte Sprichwörter und tschechische Ortsbezeichnungen.⁶ In diesen Arbeiten manifestiert die Autorin, die sich bis dahin nur mit einzelnen patriotischen Gedichten als künstlerische Schriftstellerin vorgestellt hat, ein ausgeprägt linguistisch-enzyklopädisches Interesse.

Mit ihren Zeitungsbeiträgen stellt sich Němcová zugleich in die Tradition der europäischen Reisebilder bzw. -skizzen; diese hatten im Tschechischen mit dem Jour-

³ So sollen die Choden während der Hussitenrevolution das kaiserliche Heer in die Flucht geschlagen haben, noch bevor es zu einer Schlacht kommen konnte, als sie begannen, den bekannten Hussitenchoral „Ktož jsú boží bojovníci“ („Wer die Gotteskämpfer sind“, aus den 20er Jahren des 15. Jh.) zu singen. Vgl. Pross-Weerth, 1986, S. 189f. Zur Bedeutung der Choden als paramilitärische Volksgruppe, die zum Schutz der Grenzwälder gegen die Bayern eingesetzt wurde, vgl. auch Kunstmann, 1988.

⁴ Vgl. hierzu die Bibliographie von Laiske, 1962, S. 17-28.

⁵ Die erste Serie von Němcová's Korrespondentenartikeln aus *Květy* wurde unter dem Titel *Skizzen aus der Umgebung von Taus* ins Deutsche übertragen und in der Zeitung *Ost und West* veröffentlicht. *Ost und West*, 10. Jg. 1846, H. 12 (29.1.), S. 46, sowie Fortsetzungen in: ebd., H. 13 (31.1.), Hf. 14 (3.2.).

⁶ Vgl. das Kapitel „Národopisné drobnosti“ (Ethnographische Kleinodien) in: Němcová, *Spisy* III, 1951, Bd. 3.

nalisten und Dramatiker Josef Kajetán Tyl und dem Dichter und Publizisten Karel Havlíček-Borovský noch weitere wichtige Vertreter. Allgemeines Kennzeichen der Skizzengattung ist die bewußte Stilisierung eines Textes zwischen nichtkünstlerischer und künstlerischer Ausformung. So stellt Friedrich Sengle für die Reisebilder aus der Zeit des Vormärz fest, daß in dieser als empirisch und vordergründig zweckhaft aufgefaßten literarischen Gattung „Erfahrungsbericht und fiktive Form ineinander übergehen“, sie „befruchten sich gegenseitig. Die Grenze wird oft bewußt überschritten, wie zwischen der Autobiographie und dem autobiographischen Roman.“ (Sengle, 1972, II, S. 243) Die Weitergabe des Reiseerlebnisses als eine persönlich unmittelbare Erfahrung spielt eine zentrale Rolle. „Indem man fährt, erfährt man die Welt“. (Ebd., S. 239)

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden – so Sengle weiter – die Reisebeschreibungen zur „obligaten Gattung“ und schließlich im 19. Jahrhundert zur „Modeerscheinung“: „jeder möchte nicht nur etwas erleben, etwas, so sagt man großartig, ‚erforschen‘; sondern er möchte auch darüber schreiben.“ (Sengle, 1972, II, S. 238ff.)

Im Falle von Nĕmcová von einer platten Übernahme eines literarischen Modephänomens zu sprechen, wäre verfehlt – das belegen ihre parallel erstellten akribisch sprachkundlichen Arbeiten. Was sie über ihre Reisen schreibt, soll nicht nur die Funktion haben, dem Publikum eine Region zu veranschaulichen; sie entspricht nicht nur einem zeitgenössischen, europaweiten Geschmack sentimentaler Reisesehnsucht, sondern läßt sich auch von einem unverhüllten politischen Engagement leiten. Eine wissenschaftliche, im Falle Nĕmcová ethnologische und linguistische Betätigung war in Folge der „Jungmann-Ära“ generell auf die Bedürfnisse der eigenen Nationalgesellschaft ausgerichtet.⁷ Das Problematisieren der Sprachenfrage unter der damaligen tschechischen Landbevölkerung, die sich dem Deutschen als Fremdsprache in Verwaltung und Schulausbildung gegenüber sah, ist nur ein Beispiel für das den Texten Nĕmcová ebenso inhärente patriotisch-engagierte Anliegen. In der Einleitung eines Beitrags für *Česká vĕsta* vom März 1846 wirft sie die Sprachenfrage explizit auf:

Zeptejte jen sedláka, který má Němce za ouředníka, podívejte se do vesnic, kde se všecko po německu vyjednává i ohlašuje, a podíváte se zmatkům a procesům, jaké z německých sva-tebních a jiných smlouv povstaly. (Nĕmcová, *Spisy* III, 1951, S. 39)

Fragen Sie nur einen Bauern, der einen Deutschen als Beamten hat, schauen Sie in die Dörfer, wo alles auf Deutsch verhandelt und verkündet wird, und Sie werden sich über das Durcheinander und die Prozesse wundern, die aus den deutschen Heirats- und anderen Verträgen hervorgingen.

⁷ Vgl. Macura, 1983, S. 20: „Obecně lze říci, že česká věda jungmannovského období se formuje výrazně se zřetelem ke společenským potřebám, zvláště pak k potřebě získat a uhájit národní věci prostor publicistickými prostředky.“ (Allgemein läßt sich sagen, daß sich die tschechische Wissenschaft der Jungmann-Ära deutlich mit Rücksicht auf die gesellschaftlichen Bedürfnisse formierte, insbesondere, was den Bedarf betraf, mit publizistischen Mitteln der nationalen Sache Raum und Verteidigung zu geben.)

Daß Nĕmcová gegenüber den Bildungsdefiziten der Landbevölkerung eindeutig Partei bezieht, widerspricht allerdings nicht der gängigen Form der Reisebeschreibung: „Es besteht, wie dies für weite Strecken der Biedermeierzeit überhaupt typisch ist, eine Spannung zwischen der trockensten Sachlichkeit und dem menschlichen Bedürfnis nach persönlicher Stellungnahme und Einordnung“ (Sengle, Bd. II, 1972, S. 244). Generell sind die *Obrazy*-Texte von der Tendenz geprägt, Sprache und Werte in der volkstümlich interessanten Region des Chodenlandes im Einklang mit den ideologischen Maßgaben der nationalen Wiedergeburtbewegung als Kern einer noch zu bildenden tschechischen Bürgergesellschaft vorzuführen.⁸ Die Analyse der Verwendung der direkten Rede, also der Textstellen, in denen Nĕmcová Vertreter der Landbevölkerung mit ihrem spezifischen Idiolekt sprechen läßt, muß daher immer auch berücksichtigen, daß diese Redebeispiele den Leser emotional bewegen sollen – sei es in Form eines solidarischen Gefühls oder angesichts gesellschaftlicher Rückständigkeit in Form einer aufklärerischen Erregung. Bei beiden Formen wird die besondere Situation der Frauen in der Landbevölkerung hervorgehoben. Nĕmcová berichtet wiederholt vom Schicksal unglücklich verheirateter Mädchen im Zuge der ihrerzeit noch gängigen Heiratsspekulation oder betont die Ausbildungsmängel junger Frauen.

Daß die literarische Zwittergattung der Reisebeschreibung zwischen Zweck- und künstlerischer Form viele Anhänger fand, liegt nach Sengle in der künstlerischen Normfreiheit:

Die Reisebeschreibung benötigt keinen konstruierten Aufbau, keine zielbewußte Handlungsführung [...]. Die Reisebeschreibung ist ihrem Wesen nach ein reines Nacheinander, in jedem Punkte gleich wichtig, gleich ‚frisch‘. Sie kann wenig Zusammenhang haben, ‚fragmentarisch‘ sein; aber sie entwertet keinen Teil um des Ganzen, um der Spannung willen. Die Handlungsneugier ersetzt sie durch das geschickt erregte und wachgehaltene Interesse am immer neuen, fremden Gegenstand [...]. (Sengle, 1972, II, S. 242)

Der künstlerisch-literarische Aspekt von Nĕmcovás Reiseskizzen beschäftigte bereits Mojmir Otruba (1965). In seiner ausführlichen Untersuchung von Nĕmcovás publizistischem Werk begreift er die in diesen Texten angewendete literarische Technik sogar als Vorgriff auf die moderne Prosa generell. Inwiefern sich Nĕmcová mit ihren Zeitschriftenbeiträgen auch den Weg zu ihrer eigenen künstlerischen Prosa gebahnt hatte, interessiert ihn zwar ausdrücklich nicht (ebd., S. 7), dennoch enthält seine Kurzstudie zu eben dieser Frage und zum Verfahren des inszenierten Erzählens im besonderen wichtige, da weiterführende Befunde: Hervorzuheben sind hier die Beobachtungen, daß neben dem „objektiven Stoff“ mit Erkenntnischarakter (informierende Beschreibungen) ein „subjektiver Stoff“ vorliegt, den das Subjekt der Autorin selbst darstellt, d. h. die Autorin macht sich in der Rolle der Erzählerin selbst wieder

⁸ Zur Vorstellung des Landvolks als Kern einer neuen tschechischen Gesellschaft vgl. auch Vladimír Štěpánek in *Dějiny české literatury*, Bd. II, 1960, S.383f., sowie Vodička, ebd., S. 573.

zum Gegenstand des Erzählens (ebd., S. 8) – die Reiseerfahrungen seien so auffällig und betont durch die Autorin vermittelt, daß das Subjekt des Autors v. a. ein inhaltliches Moment sei (ebd., S. 13); weiter macht Otruba auf den akustischen Eindruck der Texte aufmerksam, der auf die Verwendung mündlicher, umgangssprachlicher Rede und ihren Kontrast zu schriftlichen Äußerungen zurückgehe und eine bedeutungsschaffende Funktion erlange (ebd., S. 10); ein anderer Beleg für moderne Prosamethoden sei die Steigerung der Leseraktivität in Richtung einer Beteiligung am Entdecken und Neuerkennen der Wirklichkeit; der Leser müsse sich den Kontext der Beschreibungen selbst zu Ende denken, was die Abkehr vom allwissenden Erzähler und passiven Leser bedeute (ebd., S. 15); und schließlich eine „plastische“ Figurengestaltung, die daher rühre, daß Němcová ihre Figuren selbst sprechen und erzählen läßt. Es liege also neben der Orientierung am visuellen Material auch eine ausgeprägte Verwendung von akustischem Material vor (ebd., S. 18); bei dieser Art der Figurengestaltung spricht Otruba von „Szenen“, die er als Ausdruck einer „objektivierenden Tendenz“ begreift. (Ebd., S. 17)

3.1.2. Němcovás Reisetexte als dokumentarische Skizzen

Für die *Obrazy*-Texte setzt Otruba eine Gestaltungsabsicht der Autorin voraus, die eine gegenüber der empirischen Realität selbständige künstlerische Welt schafft.⁹ Diese Beurteilung weist er u. a. anhand der kreislinienförmigen thematischen Komposition der Texte nach (ebd., S. 12). Derartige Kompositionsverfahren lassen sich zwar in Němcovás Skizzen durchaus finden,¹⁰ dennoch ist in diesen Texten die ästhetische Funktion solcher und anderer der künstlerischen Literatur entlehnter Verfahren gegenüber dem pragmatischen Bedürfnis Němcovás, das in der Dokumentation volkskundlicher Gegenstände besteht, nicht dominant. Ein künstlerisches Sujet wird nicht aufgebaut, die dargestellten Personen, erlebten Ereignisse und Beschreibungen bleiben weitgehend voneinander unabhängig. An die Unterscheidung zwischen einem „dokumental'nyj očerk“ (Dokumentarskizze) und einem „chudožestvennyj očerk“ (Kunstskizze) in der *Kratkaja literaturnaja enciklopedija* (1962-1975) anknüpfend läßt sich bei Němcovás Skizzen klar von einer Tendenz zum dokumentarischen Typ und nicht zu dem an der künstlerischen Erzählung orientierten Skizzentyp sprechen. So sieht auch Janáčková – am Beispiel der Hochzeitsdarstellung in einer der Skizzen – den „ästhetischen Blickwinkel“ Němcovás als der Erkenntnisfunktion untergeordnet an. (Janáčková, 1985, S. 37) Die Ästhetik hat hier eine begleitende Funktion, um das Dokumentierte attraktiver darbieten zu können, d.

⁹ Die Vorstellung von einer durch das Kunstwerk geschaffenen eigenständigen Welt übernimmt Otruba hier von Jurij Lotman, ebd., S. 14.

¹⁰ An mehreren Einzelbeiträgen läßt sich zeigen, daß Němcová ein zu Beginn der Beschreibung aufgeworfenes Thema an einer darauffolgenden entfernteren Textstelle erneut anführt. Vgl. z. B. den ersten Teil der zweiten Serie von Němcovás Korrespondentenartikel, in dem die Autorin eingangs Kritik an der Wahl des Deutschen als Verwaltungssprache in Böhmen übt und schließlich über mehrere Umwege überraschenderweise wieder über die Erwähnung eines tschechische Chroniken lesenden Bauerns, zum Ausgangsthema zurückkehrt (Němcová, *Spisy* III, S. 39-41)

h. nicht die sprachliche Komposition selbst tritt in den Mittelpunkt des Leserinteresses, vielmehr beherrscht das dokumentierte Material die Aufmerksamkeit des Rezipienten.¹¹ Die ästhetisierenden Verfahren in Němcová's Skizzen lassen sich auch als einen Unterhaltungsfaktor begreifen.¹²

Wie äußert sich nun in diesen dokumentarischen Skizzen die Neigung der Autorin, visuelle und akustische Erfahrungen szenisch zu verarbeiten? In einer ihrer ersten Skizzen drückt sich bereits ihre besondere Aufnahmebereitschaft für das akustische Moment der Volkssprache aus, deren Wirkung sie sodann in die synästhetische Wiedergabe eines visuellen Eindrucks von goldenen Funken faßt:

V celém okolí mají ti lidé řeč, zlatý poklad, já poslouchám jako u vidění. Kde se jich dotknete, jako by zlaté jiskry pršely. (Němcová, *Spisy* III, 1951, S. 9)

In der ganzen Umgebung haben die Leute eine Sprache, einen goldenen Schatz, ich höre zu wie im Traum. Wo Sie sie anrühren, ist es, als ob goldene Funken regneten.

Die starke Verbundenheit mit der Sprache des Volkes zeigt sich so auch in den Skizzen in der auffällig häufigen Verwendung der direkten Rede und von Wechselgesprächen. Sechs Gestaltungsmomente lassen sich anhand solcher zitierter Wechselgespräche festhalten:

1. Der Rückgriff auf das szenische Potential ländlicher Riten
2. Das Herstellen von Rollentypen und das ungefähre Zitieren von Personenrede wie für einen imaginären Schauspieler
3. Die szenische Kommunikation zwischen Erzählinstanz, Leser und Figuren über Personalpronomen
4. Die direkte Rede und das szenische Gespräch Autorin-Volksvertreter als ästhetisches Begleitmoment
5. Die direkte und indirekte Rede als Dokumentation des ästhetischen Sprachklangs der gesprochenen Volkssprache
6. Das Volk als Erzähler

¹¹ In dem Aufsatz „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“ (Die dichterische Benennung und die ästhetische Funktion der Sprache) ergänzt Jan Mukařovský die drei Funktionen des Bühler'schen Organonmodells, die er als praktische Funktionen bezeichnet, um eine vierte, die ästhetische Funktion. Diese Funktion lenkt die Aufmerksamkeit auf den künstlerischen Ausdruck selbst und ist in der Kunst dominant. Die expressive, darstellende und appellative Funktion hingegen sind in der Kunst ästhetisch modifizierte Begleitfunktionen. Umgekehrt stellt es sich in nichtkünstlerischen Medien dar, in denen die ästhetische Funktion eine untergeordnete Rolle spielt und die praktischen Funktionen der Sprache dominieren. Vgl. Mukařovský, 1984 (1938), S. 56ff.

¹² Auf die Rolle der ästhetischen Funktion außerhalb der Kunst geht Mukařovský ausführlich ein. Vgl. Mukařovský, 1966, S. 18ff.

3.1.3. Die Gestaltung der szenischen Kommunikation

3.1.3.1. Die Verwendung des szenischen Potentials ländlicher Riten

In dem für *Česká včela* verfaßten dreiteiligen Beitrag *Selská svatba v okolí domázlíkém* (*Eine Bauernhochzeit in der Umgebung von Taus*) werden die einzelnen Phasen des regionalen Heiratsbrauchs chronologisch von der Heiratsspekulation bis zu den wechselnden Orten des auf die Trauung folgenden Fests mit seinen Liedern und Tänzen beschrieben. Die jeweiligen Komponenten des Brauchs werden zu Einzelszenen geformt. Für den Aufbau der Szenarien relevant ist das weitgehend unkommentierte Vorführen von Einzelaktionen wie etwa die der Wechselgesänge oder der Brautentführung sowie des ‚Brautverkaufs‘. (Vgl. auch Janáčková, 1985, S. 37f.) Bei diesen Handlungen nutzt Němcová, wie bei den von ihr gesammelten folkloristischen Mini-dramen, die rituell vorgeschriebene szenische Dramaturgie:

Nyni je prodej nevěsty. Družba přijde a pravi: „Ženy, co chcete za nevěstu, já bych ji rád koupil.“

„Ó holečku, ta je drahá, kdož ví, máš-li tolik peněz?“

„A hle, chtěly byste ji draho prodat a není celá.“

„A což by chybělo, je celá a k tomu nová.“

„Tak ji ukažte!“

Ženy nechtí nevěstu ukázat, protože jí stěvic chybí, bez něhož musela jít přes celou vesnici. Tu vytáhne družba nevěstin stěvic a začne ženy pokoušet, že mají nevěstu o jednom stěvicí, že ji nekoupí.

„Mlč, hubo pomlouvačná!“ zakřikne droužka, „[...] tu vidíš, že má dva.“ Přitom postaví na stůl dva stěvice, které sama sobě svlekla.

„Kterak by to mohly být nevěstiny stěvice, vždyť jsou zpědu kované?“

Ženy musí mlčet a konečně mu dají, co za stěvic žádá.

(Němcová, *Spisy III*, S. 34)

Jetzt ist der Verkauf der Braut. Der Brautwerber kommt und spricht: „Frauen, was wollt Ihr für die Braut, ich würde sie gerne kaufen.“

„Ach, Freund, die ist teuer, wer weiß, ob du soviel Geld hast?“

„Sieh mal an, Ihr würdet sie teuer verkaufen wollen und sie ist nicht perfekt.“

„Aber was soll denn fehlen, sie ist perfekt und noch dazu neu.“

„So zeigt sie!“

Die Frauen wollen die Braut nicht zeigen, weil ihr ein Schuh fehlt, ohne den sie durch das ganze Dorf gehen mußte. Da zieht der Brautwerber den Brautschuh hervor und beginnt die Frauen zu necken, sie hätten eine Braut mit nur einem Schuh, und daß er sie nicht kaufe.

„Schweig, verleumderisches Mundwerk!“, schreit eine Gevatterin, „[...] da siehst du, daß sie zwei hat.“ Dabei stellt sie zwei Schuhe auf den Tisch, die sie sich selbst ausgezogen hat.

„Wie könnten das die Brautschuhe sein, die sind doch von vorne beschlagen?“

Die Frauen müssen schweigen und ihm schließlich das geben, was er für den Schuh verlangt.

Der dokumentierende Blickwinkel wird von der Autorin nicht durchgängig eingehalten, hin und wieder läßt sich auch kritischer Kommentar vernehmen. Dies geschieht in einer auktorialen Charakterisierung der an dem Hochzeitsritual beteiligten Frauen wieder in Form eines Gesprächs, beispielsweise dann, wenn Němcová die

heftigen emotionalen Reaktionen der Braut auf die traurigen Gesänge der Frauen beklagt und die sorglose Antwort einer Sängerin als naiv beschreibt:

[nevěsta] plakala až hrůza. „Dorlo“, povídala jsem vedle mne stojící ženě, „přestaňte zpívat, vždyť nevěstě srdce div nepukne.“ „I to nic nedělá, paní, to musí být“, byla naivní odpověď. (Ebd., S. 31)

[die Braut] weinte grauenvoll. „Dorla“, sagte ich zu einer Frau, die neben mir stand, „hört auf zu singen, das Herz der Braut zerbricht doch fast.“ „Das macht auch nichts, meine Dame, das muß so sein“, war die naive Antwort.

3.1.3.2. Das Schaffen von Rollentypen und das ungefähre Zitieren der Personenrede

Die szenische Wirkung führt Janáčková (1985, S. 37f.) auch auf das Fehlen von Eigennamen im den Hochzeitsritus dokumentierenden Text zurück. Die Personen treten nur unter Erwähnung ihrer Funktion „Braut“ (nevěsta) und „Bräutigam“ (ženich) auf und stellen somit nur noch Rollentypen dar. Verfahren der Typisierung hebt Štěpánek am Beispiel der *Obrazy* von Havlíček-Borovský und Němcová als eine spezifische künstlerische Beschreibungstechnik hervor, die sich im Gegenüber von konkreter und verallgemeinernder Ausführung äußert:

Smysl pro přiznačnost detailu, občasné zachycení charakteristického dějového momentu a individuálních postav oživily obecný popis a výklad podáním umělecky konkrétním a umělecky zobecnujícím. (*Dějiny české literatury*, 1960, S. 383)

Der Sinn für das Bezeichnende des Details, das zeitweise Einfangen eines charakteristischen Handlungsmoments und individueller Figuren belebten die allgemeine Beschreibung und Erklärung durch eine künstlerisch konkrete und eine künstlerisch verallgemeinernde Wiedergabe.

Diese Beobachtung ist für die Untersuchung der Verwendung der direkten Rede in den *Obrazy*-Texten von Němcová heuristisch wertvoll. Wenn die Autorin an zahlreichen Stellen Menschen, denen sie in dieser Region begegnet ist, in direkter Rede zu Wort kommen läßt, dann geht es ihr oftmals nicht nur darum, ihre Reiseerfahrungen am Beispiel einer individuellen Äußerung zu konkretisieren und zu veranschaulichen. Die Abweichung vom empirisch Nachweisbaren hat häufig seinen Beweggrund in der Aufgabe, die sich die Autorin selbst gestellt hat, nämlich eine für die jeweils beobachtete Menschengruppe typische Sprechweise vorzuführen. Ein treffendes Beispiel hierfür bietet wieder die Dokumentation von Hochzeitsriten, wenn Němcová die feilschenden Eltern sprechen läßt:

Táta ženichův řekne: „Já dám Jiříkovi statek, tolik polí, tolik luk, dobytek a nářadí, co dáte vy Káči?“

„My jí dáme šest aneb více tisíc, tolik a tolik obilí a nábytku, k tomu ještě dobytek.“

„Co přidáte?“

„Nerádi bychom čeho přidali.“

„No, ještě krávu?“

(Němcová, *Spisy* III, S. 24)

Der Brautvater sagt: „Ich gebe Jiří den Hof, soviel Felder, soviel Wiesen, Vieh und Geräte, was gebt ihr Káča?“

„Wir geben ihr sechs oder mehrere tausend, soundsoviel Getreide und Möbel, dazu noch Vieh.“

„Was gebt ihr dazu?“

„Ungern würden wir etwas zugeben.“

„Na, noch eine Kuh?“

Die Verwendung des unbestimmten Worts „tolik“ (soviel) bei den Mengenangaben der Eltern für die Ausstattung der Kinder macht deutlich, daß es sich hier nicht um die wortwörtliche Wiedergabe eines von der Autorin miterlebten Gesprächs handeln kann. Der Eingriff Němcovás in die zitierte Rede ist offensichtlich, eine Heiratsverhandlung in ihrem wortwörtlichen tatsächlichen Verlauf hätte konkretere Mengenangaben beinhaltet. Das fiktive Moment äußert sich in der sich vom verifizierbaren Ereignis abkehrenden Bearbeitung des Redematerials. Němcová kann das einmalig stattgefundenene Gespräch somit als ein Muster für eine Vielzahl ähnlich verlaufender Gespräche in dieser Region vorführen. Die Verwendung der direkten Rede dient hier zum Aufbau eines Sittenbilds, „es soll das Wissen eines regionalen Brauchs vermittelt werden“. (Janáčková, 1985, S. 38) Die eingeführten Vornamen, Jiřík und Káča, verweisen nicht auf Individualrollen, sondern sind bewußt als gängige Vornamen (dt. etwa Schorsch und Kathi) gewählt, so daß sich die Verhandlungen um Ausstattung von Braut und Bräutigam zur Hochzeit als typisches, allgemeingültiges Ritual vorführen lassen. Das wird auch in der darauf folgenden epischen Fortsetzung des Mini-dialogs deutlich:

Přidají-li rodiče Káčiny krávu aneb co druhá strana žádá, potřepají si vespolek ruce a smlouva je hotova; nepřidají-li, není z toho nic a jde se dál. Zdali se Jiřík Káči a Káča Jiříkovi líbí, po tom se nikdo neptá a také při smlouvě ani jeden ani druhý nebývá.

Wenn Káčas Eltern die Kuh oder das, was die andere Seite fordert, zugeben, schütteln sie sich gegenseitig die Hände, und der Vertrag ist fertig; geben sie nicht zu, wird daraus nichts, und man geht weiter. Ob Jiřík Káča oder Káča Jiřík gefällt, danach fragt niemand, und weder der eine noch der andere ist bei dem Vertrag dabei.

Das ungefähre Figurenzitat führt die zitierten Wechselgespräche als nur noch skizzierte Gespräche vor. Diese skizzierten Figurenreden könnte man auch als Ausführung der Gattung „Skizze“ auf wortwörtliche Art und Weise, nämlich im Sinne einer angedeuteten Aufzeichnung dokumentarischen Materials begreifen. Da diese Skizze über einen Hochzeitsbrauch gerade das zitierte Figurengespräch zur wortwörtlichen Illustrierung der Gattung benutzt, ließe sich

dieser Text auch als ein Regieentwurf für ein Bühnenspiel lesen, das noch ausgeführt werden kann. Sehr deutlich bleibt hier das Autorensujet – wieder mit Otruba gesprochen – im Medium des geschriebenen Textes als beobachtender (und gestaltender) Mensch „anwesend“.

Zugleich wirft das ungefähre Figurenzitat ein Licht auf den für die *Obrazy*-Texte typischen Beschreibungsgestus im Berichtteil, der die zitierte Rede der Figuren begleitet. Němcová stilisiert hier Verfahren mündlicher Kommunikation auf der Ebene der primären Kommunikation zwischen Erzähler und Leser: Die Sätze sind einfach gebaut und erinnern durch ihre pointierte, regelmäßig rasonierende Gestaltung mehr an einen mündlichen Vortragsstil. Dies zeigt die Einleitung zu dem oben zitierten Gespräch über eine Mitgift:

Když jdou rodiče do výmluvy a odevzdají synu statek aneb když mu statek koupí, musí sobě hledat bohatou nevěstu; při čemž se na srdce velký ohled nebere. Musil by to být rázný chlapík a k tomu hodně zamilovaný, aby se na jmění neohlížel a děvče bez pomoci do statku si přivedl. [...] Není-li holčina strana proti tomu, vezme ženichův táta některého kmotra za svědka a jde s ním na smlouvu. Holčiny rodiče mají též své svědky a tak začnou, sedíce za stolem, ve jménu Páně o štěstí svých dětí smlouvat, kdo dá víc. (Ebd.)

Wenn die Eltern zur Aussprache gehen und an den Sohn ein Gehöft abgeben oder wenn sie ihm ein Gehöft kaufen, muß er sich eine reiche Braut suchen, wobei er auf das Herz keine große Rücksicht nimmt. Das muß ein entschlossener und noch dazu ein sehr verliebter Kerl sein, daß er nicht auf das Vermögen Rücksicht nimmt und ein mittelloses Mädchen auf das Gehöft führt. [...] Wenn die Seite des Mädchens nicht dagegen ist, nimmt sich der Vater des Bräutigams irgendeinen Gevatter zum Zeugen und geht mit diesem zum Vertragsabschluss. Die Brauteltern haben auch ihre Zeugen, und so beginnen sie, an einem Tisch versammelt, im Namen des Herrn zum Wohl ihrer Kinder darüber zu verhandeln, wer mehr gibt.

3.1.3.3. Die szenische Kommunikation über Personalpronomen

Ein weiteres Verfahren, im Medium des szenischen Darstellens Rollentypen zu schaffen, äußert sich in der Verwendung der Personalpronomen. Dieses Benennungsverfahren bestimmte bereits die Debutgedichte, wo das lyrische Ich sich gegenüber dem angesprochenen „Ihr“ (vy) zum Propagator politischer Thesen erhebt, der die tschechischen Frauen als geneigte Leserinnen zur politischen Tat bewegen will; ebenfalls über Personalpronomen werden auch noch in den Náprstek-Briefen die Streitparteien Němcová gegen Němec als die Rollentypen Opfer und Täter vorgeführt.

In der zweiten Serie der *Obrazy*-Texte, die von März bis August 1846 als Fortsetzungsartikel in *Česká včela* erschienen waren, bestimmt die Kommunikation über Personalpronomen sowohl die Ebene der Berichtinstanz und des Lesers als auch die Ebene der Kommunikation zwischen Berichtinstanz und Figuren.¹³ In dieser Skiz-

¹³ Die erste Serie mit diesem Titel erschien von November bis Dezember 1845. Vgl. Němcová, *Spisy* III, 1951. Die Zeitung *Česká včela* (hrsg. v. K. Havlíček-Borovský) wie auch das von Tyl herausgegebene Blatt *Květy* waren zu dieser Zeit für die tschechischen patriotischen Intellektuellen wichtige Publikationsforen. Buchverlage, die in ihr Programm auch tschechisch verfaßte Werke aufgenommen

zenreihe beschäftigt sich Němcová mit einer Vielzahl scheinbar in freier Assoziation aneinandergfügter volkskundlicher Themen. Neben der Sprachenantinomie angesichts von Deutsch als Verwaltungssprache und Tschechisch als Volkssprache spielt die Beschäftigung mit der niederen Bildung des Volkes und des daraus resultierenden landwirtschaftlichen Rückstands eine wichtige Rolle. Ebenso bedeutsam sind die zahlreichen ethnographischen Schilderungen, die bevorzugt Heiratssitten und das Thema der unglücklichen Verheiratung von jungen Mädchen behandeln. Das Thema des Erzählens als eine typische gesellige Verhaltensweise der Landbevölkerung nimmt gegenüber den anderen eine Rahmenfunktion ein.

Was alle Beiträge miteinander gemein haben, ist die spezifische Gesprächshaltung der Autorin. Bereits einleitend stellt sie sich als Vertreterin der tschechischen Emanzipationsbewegung vor. Die erste Skizze beginnt mit einer empörten Reaktion auf einen Beitrag in einer deutschsprachigen Prager Zeitung, in dem der Autor die Tschechen dazu aufgerufen habe, vom Wiedererlernen ihrer Nationalsprache zugunsten des Deutschen Abstand zu nehmen. Der Gestus der Empörung wird maßgeblich für den Gesprächscharakter der Texte insofern, als er der Autorin erlaubt, sich als Mitglied der Gemeinschaft ihrer tschechischen Leserschaft vorzustellen. Dies wird explizit auch in der strikten Gegenüberstellung der „pánové“ und „my“, den „Herren“, die das Primat der deutschen Sprache sichern wollen, einerseits und den Tschechen („wir“) andererseits. Die „pánové“ bilden den Gesprächsgegenstand, mit dem die Kommunikation zwischen der Autorin und den gebildeten tschechischen Lesern eröffnet wird. Das „wir“ spaltet sich in dieser Kommunikation auf in das „ich“ der Autorin und die Anredeform „Ihr“ der angesprochenen Tschechen.

Řeč takových pánů, jako se nedávno jeden v *Prager Zeitung* vyskytl, jde lehce od huby, ale není v ní velkého požehnání. Máme pospíšet, abychom se jen německy naučili a česky zapomněli, z toho že vzejde pravá blaženost. Ano, jen kdybychom se tím neodloučili od převeliké části národu našeho, která od nás poučení a osvícení očekává. Raději si ti pánové oči zastřou a uši zacpou a řeknou vám, že dáváte neslušné věci do časopisů, napišete-li, že lid až hrůza v pověrách vězí a že se mu té nejskrovnější stravy duševní nedostává. (Ebd., S. 39-40)

Die Rede solcher Herren, wie unlängst einer in der *Prager Zeitung* vorkam, ist leicht daher gesagt, aber ein großer Segen ist darin nicht. Wir sollen uns beeilen, nur deutsch zu lernen und tschechisch zu vergessen, hieraus gehe die wahre Glückseligkeit hervor. Ja, nur wenn wir uns damit nicht von dem übergroßen Teil unseres Volkes verabschieden würden, der von uns Belehrung und Aufklärung erwartet. Lieber halten sich diese Herren die Augen zu und verstopfen sich die Ohren und sagen Ihnen, Sie würden ungehörige Dinge in die Zeitschriften setzen, wenn Sie schreiben, daß das Volk ganz furchtbar im Aberglauben verfangen sei und daß ihm nicht die geringste geistige Nahrung zuteil werde.

hätten, gab es nur wenige. Dies hatte auch den ökonomischen Grund, daß aufgrund der geringen Verbreitung der tschechischen Schriftsprache derartige Publikationen keine bedeutende Auflagenhöhe möglich machten (s. *Dějiny české literatury*, II, S. 327ff.).

Die „Herren“, deren konkrete Angriffe gegen die tschechischen Patrioten die Autorin als Aufhänger für ihre Skizze über die Sprachenfrage benutzt, werden nicht weiter differenziert. Auch auf der grammatischen Ebene nicht, d. h. sie werden immer nur im Plural bzw. in der Verbform der 3. Person Plural als Gruppentypus behandelt. Wir erfahren nur, daß sie für die deutschsprachige *Prager Zeitung* Artikel gegen die Emanzipation der tschechischen Sprache schreiben. In der von Němcová eröffneten Kommunikation bekommen sie keine Rolle zugeteilt, d. h. sie werden nicht in die Kommunikationssituation etwa durch direkte Anrede wie im Falle der tschechischen Leser der Skizze miteinbezogen, sie sind nur Gesprächsgegenstand.

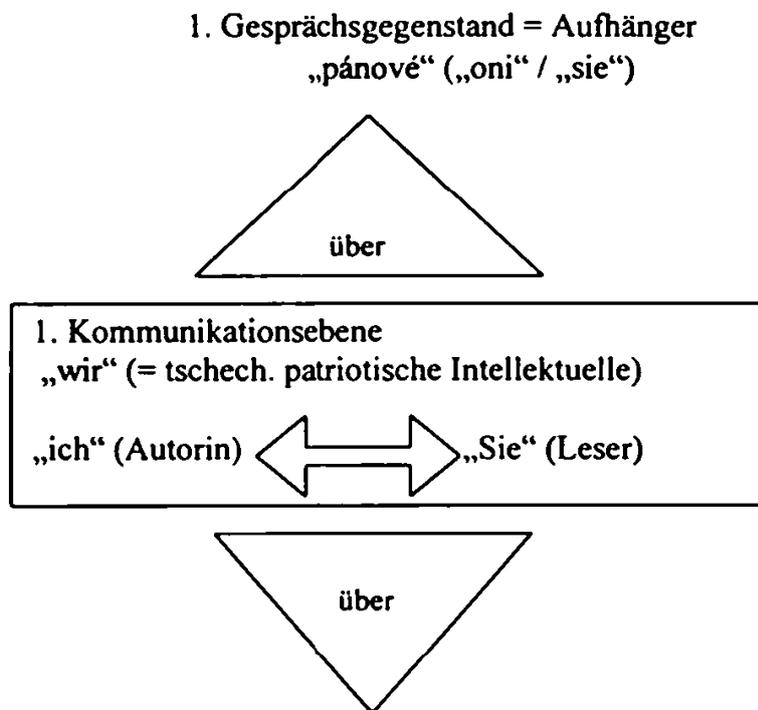
Das „wir“ wird im Unterschied zu den „pánové“ deutlich differenzierter vorgeführt. Auf der grammatischen Ebene erscheint es in den verschiedenen Deklinationsformen von „uns“: „nás“, „nám“, „námi“ in Verbindung mit dem Possessivpronomen „unser“ (nás) und der Verbform der 1. Person Plural und kann auch in den folgenden Texten als Signal für die durch die Wir-Form angesprochene tschechische Leserschaft wie auch für die solidarische Haltung der Autorin dieser gegenüber häufig wiederkehren. Die Bestandteile dieses „wir“, das „Ich“ der Autorin und die Anredeform „Ihr“ für die patriotischen Mitstreiter bilden die zentrale Kommunikationssituation dieser Skizzen. Gleichzeitig vermittelt die Wir-Form auch den Eindruck einer quasi-unmittelbaren Gesprächssituation. In einer dem Publikum zugewandten Reflexion der Gattung der Reisebeschreibung, auf die ein Appell zur vermehrten Pflege von Obstbaumkulturen in Böhmen folgt, heißt es:

Cestující popisují nám cizí krajiny jako zahrady, všude po polích zelenají se stromy a jsou k užítku i k utěšené ozdobě. Jenom u nás bývá někdy jednotvárnost až k umlčení, nic než planina a holé role, nikde stromku, nikde křoviny. (Ebd., S. 41)

Reisende beschreiben uns fremde Landschaften wie Gärten, überall auf den Feldern grünen Bäume und sind zum Gewinn wie zur erfreuenden Zierde da. Nur bei uns gibt es manchmal eine Einförmigkeit bis zum Umfallen, nichts als Ebene und kahler Acker, nirgendwo ein Baum, nirgendwo Gebüsch.

Ihre Leserschaft versucht Němcová also durch die Wir-Form direkt vor Augen zu behalten. Die Gruppe der „pánové“ ist der Gegenstand der gemeinsamen Empörung von Autorin und Leserschaft, die das Gruppengefühl, ausgedrückt durch das „wir“, hervorrufen soll, und für die Autorin ist er zugleich der Aufhänger für das Erstellen einer Kommunikationssituation mit den angesprochenen Lesern. Im folgenden Teil der Skizzensammlung hat diese Quasi-Kommunikation das tschechische Volk („náš národ“, „lid“/„unsere Nation“, „das Volk“) und seinen materiellen und kulturellen Zustand zum Gegenstand.

Die Rollenverteilung bei der zu Beginn dieser Skizzenserie eröffneten Kommunikation zwischen den Deutschen (bezeichnet als „oni“ / „Sie“) und den Tschechen (bezeichnet als „my“ / „wir“, das sich wiederum in das „ich“ der Autorin und das „Ihr“ der miteinbezogenen tschechischen gebildeten Leser aufteilt) ließe sich folgendermaßen in einem Schema darstellen:

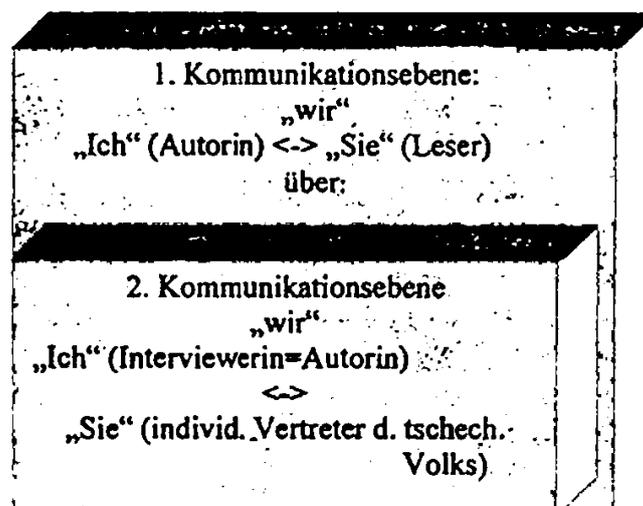


2. Gesprächsgegenstand =
eigentlicher Gegenstand der Dokumentation:
„das tschechische Volk“ („ono“ / „es“)

Die den Beiträgen übergeordnete explizite Kommunikationsachse von realer Autorin und realem Publikum, auf der zwischen beiden Instanzen bereits besagte Solidarität in bezug auf das gemeinsame emanzipatorische Ziel besteht, wird auf der Textebene durch eine weitere Kommunikationsachse ergänzt. Dies geschieht durch das direkte Zitieren der Stimmen von Vertretern des Volks, denen die Autorin auf ihren Wanderungen durch das Chodenland begegnet ist. Die Autorin tritt als jemand auf, der auf Vertreter der Landesbevölkerung zugeht oder von ihnen selbst aufgesucht wird und darauf diese Menschen in der Rolle der Interviewerin zum Sprechen und Erzählen bewegt. Aufrechterhalten werden die Gespräche dadurch, daß die Autorin, die sich selbst als Reporterin in den Texten das Wort erteilt, Aussagen ihrer Interviewpartner kommentiert und Zwischenfragen stellt. Oftmals verharrt die Autorin auch eine Weile in der Rolle der Zuhörenden und läßt die von ihr zitierten Personen unkommentiert zu Wort kommen.

Die Verwendung der direkten Rede ist im Vergleich zu den beschreibenden und rasonierenden Textteilen auffällig umfangreich. Ähnlich wie in den letzten Erzählfragmenten können Gespräche auch ohne Inquitformeln wiedergegeben werden. Auf dieser zweiten Kommunikationsebene wird also der Gesprächsgegenstand der ersten Ebene, das tschechische Volk, durch individuelle Repräsentanten des Volks in Kommunikation mit der Reporterin dargestellt. Dabei führt Němcová ein zweites „wir“ ein, das auf dieser Ebene der Kommunikation das „Ich“ der Autorin und die jeweiligen Gesprächspartner bezeichnet. Ausgedrückt wird dieses „wir“ durch die Verwendung der Verbform der 2. Person Plural.

Die Autorin muß man sich als eine Sprechinstanz vorstellen, die zwischen beiden Kommunikationsebenen zum einen in der Rolle als Vermittlerin des dokumentarischen Materials gegenüber dem intellektuellen Publikum und zum anderen in der Rolle als Reporterin, die sich selbst im Interview mit Vertretern des Landvolks vorführt, hin und her wechselt:



3.1.3.4. Die direkte Rede und das szenische Gespräch Autorin–Volksvertreter als ästhetisches Begleitmoment

Im ersten Teil der zweiten Bildersammlung stellt Němcová die Begegnung mit einer jungen Spinnerin in Form eines Wechselgesprächs mit rasonierenden Einschüben dar. Dieses wird von der Reporterin mittels einer Frage nach der ausgefallenen Verzierung des Spinnrads der jungen Frau initiiert:

„To máte od sedláka?“ ptám se mladé ženy. – „Ne, to mám od milého, kterého jsem měla dříve ráda.“ dala mi za odpověď a vypravovala s upřímnou důvěrností o hořkém tajemství srdce svého. Ona je též obětí selské špekulace. [...] Jaká to zlá věc, že je sedláku dítě jako nedítě, když se tu jedná o živobytí nebo o statek. – „Co říká váš milý, když vás teď potká?“ ptala jsem se jí, když dokončila. – „Ušklibne se a zapálí až po uši,“ odpověděla a oči se jí zalily. (Ebd., S. 40)

„Haben Sie das von dem Bauern?“, frage ich die junge Frau. – „Nein, das habe ich von dem Liebsten, den ich einst gern mochte“, gab sie mir zur Antwort und erzählte mit aufrichtiger Vertraulichkeit von dem bitteren Geheimnis ihres Herzens. Sie ist auch ein Opfer der ländlichen *Spekulation*. [...] Was für eine böse Sache, daß für den Bauern das Kind nicht mehr wie ein Kind ist, wenn es sich um den Lebensunterhalt oder ein Gehöft handelt. – „Was sagt Ihr Liebster, wenn er Sie heute trifft?“, fragte ich sie, als sie schloß. – „Er verzerrt das Gesicht und errödet bis über die Ohren“, antwortete sie und die Augen wurden ihr feucht.

Im Unterschied zu dem einleitend zitierten Gespräch zweier Eltern über die Ausstattung von Braut und Bräutigam als Teil des Hochzeitsrituals, das noch im Moment der nur ungefähren, entwurfsmäßigen Redewiedergabe deutliche Merkmale einer Bearbeitung aufweist, fehlen an dieser Textstelle derart offensichtliche Eingriffe in das Material von etwas mündlich Vernommenen. Während in jenem Gespräch von einer wortwörtlichen Wiedergabe zugunsten eines skizzenhaften Regieentwurfs zu einem Hochzeitsritual zurückgetreten wird, scheinen hier die Antworten der jungen Frau zwar authentischer, aber durch den eingeschobenen Kommentar der Autorin wird die szenische Wirkung des direkt wiedergegebenen Figurenzitats deutlich zurückgenommen. Dieses direkt zitierte Gespräch zwischen Reporterin und junger Landfrau wird von der Autorin dem Leser zur Erkenntnisvermittlung vorgestellt. Die Rede der jungen Frau wird hier also nicht primär um der szenischen Wirkung willen wiedergegeben, sondern um den bäuerlichen Brauch der Mitgiftspekulation am Beispiel eines konkreten Opfers zu illustrieren. Daß die Autorin hier auch nicht vorrangig den ästhetischen Wert der Rede von Volksvertretern im Blick hat, belegt auch der eingeschobene längere Kommentar, mit dem sich Nĕmcová von ihrer Gesprächspartnerin vorübergehend abkehrt, um sich wieder dem Leserpublikum zuzuwenden. Anstatt die Frau selbst über das „bittere Geheimnis ihres Herzens“ sprechen zu lassen, bringt sie die Ursache dieser Bitternis, die ländliche Mitgiftspekulation, selbst auf den Punkt: „Sie ist auch ein Opfer der bäuerlichen *Spekulation*.“

In den darauffolgenden Kommentaren („Was für eine böse Sache, daß für den Bauern das Kind nicht mehr wie ein Kind ist, wenn es sich um den Lebensunterhalt oder ein Gehöft handelt.“) dient der affekthafte Ton ähnlich wie in den einleitenden empörten Ausrufen zur Sprachenfrage dazu, bei den Lesern eine solidarische Reaktion mit Vertretern des einfachen Landvolks hervorzurufen. Nur daß hier nicht mehr das Volk gegenüber den „Herren“ verteidigt wird, die die Bewegung der tschechischen Spracherneuerung bekämpfen. Indem die Heiratsspekulation als ein Beispiel rückständiger Bauernbräuche vorgeführt wird, dokumentiert Nĕmcová hier neben der ästhetisch-theatralischen Seite der ländlichen Kultur angesichts ihrer Hochzeitsbräuche auch die häßliche Kehrseite ländlicher Bräuche.

Im Falle des Gesprächs mit der Spinnerin ist das Vorführen eines Figurenzitats ein rein ästhetisches Begleitmoment. Die engagierten Kommentare der Autorin versetzen den Leser vor allem in die Rolle eines Lernenden. Nicht das Sprechhandeln von Vertretern des Bauernvolks soll hier im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, sondern das Thema eines ländlichen Brauchs. Das ‚Lernziel‘ besteht in der Aufklärung

darüber, wie der Brauch der Heiratsspekulation rein materielle Familieninteressen über das individuelle Bedürfnis nach einer Liebeshochzeit stellt und hiermit das weitere Leben junger Menschen zerstören kann.

3.1.3.5. Die Verwendung direkter und indirekter Rede als Dokumentation des ästhetischen Sprachklangs der gesprochenen Volkssprache

Ein offenbar anderes Ziel verfolgt das Zitieren direkter Rede bei der darauffolgenden Gesprächswiedergabe zum Thema des „volání“, einem Brauch, dem im Deutschen etwa das „Fensterln“ entspricht. Die Einleitung zu diesem Gespräch macht bereits deutlich, daß für den Leser bei dieser Szene mehr die Rolle des entspannt Zuschauenden als des erregt Mitdenkenden und Lernenden vorgesehen ist:

Po obědě jsem musela vypravovat o naší Praze. Tu přijde pacholek do dvěří, smekne čepičku: „Vítám vás, teta!“ přivítá mne, dá zase na hlavu, sedne vedle nás a poslouchá s otevřenou hubou. (Němcová, *Spisy*, III, S. 40-41).

Nach dem Mittagessen mußte ich über unser Prag erzählen. Da kommt der Knecht zur Tür herein, nimmt die Mütze ab: „Willkommen, Tante!“, begrüßt er mich, setzt die Mütze wieder auf, setzt sich neben uns und hört mit offenem Mund zu.

Die mimische Ausführung der kommunikativen Haltung des Knechts – „hört mit offenem Mund zu“ – verfährt hier anders als im Falle der Rede der unglücklichen Spinnerin. Dort erfahren wir von der jungen Frau, daß ihr nach der Erzählung von ihrem Unglück Tränen in die Augen traten – „antwortete sie und ihre Augen wurden feucht“. Auf die kritisch-engagierten Kommentare der Reporterin über die ländliche Heiratsspekulation hin wirkt dieser die Mimik der Gesprächspartnerin betreffende Zusatz wie eine klischeehafte Ergänzung zu diesen Kommentaren von geringer theatralischer Wirkung. Der Auftritt des Knechts bleibt hingegen ohne Kommentar der Autorin. Bei dieser vorgeführten Begegnung mit einer Tauser Bauernfamilie legt sie die Rolle der Lehrerin gegenüber dem intellektuellen Lesepublikum ab, um sich wieder als Reporterin vor Ort zu präsentieren. Im Medium des schriftlichen Erzählens schafft sie nämlich eine quasi-unmittelbare Wahrnehmungssituation. Diese Quasi-Unmittelbarkeit wird hier wieder im Wechsel der Zeitstufen von epischem Präteritum zu Präsens und der asyndetisch-aufzählenden Wiedergabe der Einzelhandlungen des Knechts deutlich: „Nach dem Mittagessen mußte ich [...] erzählen / Da kommt der Knecht / nimmt die Mütze ab / begrüßt mich / setzt sich neben uns / hört mit offenem Mund zu.“ Der Wechsel der Berichtsperspektive von der Gegenwart des Lesepublikums zur Gegenwart des berichteten Ereignisses wird hier auf gängige Weise durch das Wort „tu“ (da) angezeigt.

Der Beitrag der Präsensform zur Herstellung einer Quasi-Unmittelbarkeit wird auch nach der narrativen, im Präteritum gehaltenen Überleitung zum Gespräch über das „volání“ ausgenutzt:

Potom mne vedli po hospodářství a do nového srubu, který vystavěli na dvoře od kamene pro boží oheň. Vidím tam lože i ptám se, kdo tam spí. – „I to děvečka, nechce nám na sejpce spát; ono je to skrže to volání.“ – Jaképak volání?“ „Inu, když má holka chlapce, tedy k ní večer přijde a volá na ni u okénka, aby mu otevřela. Proto tomu říkáme volání.“ (Ebd., S. 41, Hervorhebung von K. B.)

Dann führten sie mich über den Bauernhof und zu der neuen Hütte, die sie auf dem Hof aus Stein wegen des Gottesfeuers aufgestellt haben. Ich sehe dort eine Liege und frage, wer dort schläft. – „Ach, das Mädchen, es möchte nicht auf dem Federbett schlafen; das ist wegen des Fensterlins.“ – „Was für ein Fensterln?“ „Na, wenn ein Mädchen einen Freund hat, dann kommt er abends zu ihr und ruft nach ihr am Fenster, damit sie ihm öffnet. Deshalb nennen wir das Fensterln.“

Im Unterschied zum Gespräch mit der jungen Spinnerin stellt sich die Autorin hier als unwissend dar, indem sie auf die Erwähnung des volkstümlichen Terminus des „Fensterlins“ hin nach dessen Bedeutung fragt. Ihre Gastgeber als Vertreter des Volkes und Gegenstand ihrer Beobachtungen läßt sie eigenständig antworten. Dabei bleibt jedoch offen, wer aus der Bauernfamilie ihr tatsächlich antwortet. Vermutlich ist es der Bauer selbst, der im direkt anschließenden Satz erwähnt wird („K večeru dal sedlák zapřáhnout a dovezl mne domů.“ / Gegen Abend ließ der Bauer anspannen und brachte mich nach Hause). In den Antworten der Gesprächspartner deutet sich an, daß es auch in dieser Szene um die Auseinandersetzung eines Mädchen mit einem Volksbrauch geht. Indem sich die Autorin aber diesmal jeglichen Kommentars enthält, kann sich die Aufmerksamkeit des Lesers mehr auf das Sprechhandeln der zitierten Figuren richten. Daß die Autorin beim Zuhören volkssprachlicher Sprechäußerungen Genuß und verklärte Emotionen empfindet, belegt eine Stelle in einer ihrer ersten Skizzen, die im selben Zeitraum entstanden sind. Hier bezeichnet sie die volkssprachlich-mündliche Grammatik der Landbevölkerung als eine Liebeserklärung an das tschechische Volk:

Srdce mi okřálo, když jsem přijela na místo, kde mne domácí paní oslovila: „Až budou chtít maso, tak jim pro ně pošlu.“ Tento čtvrtý pád středního pohlaví je jako svaté přikázání lásky k lidu našemu, který nám milý jazyk mateřský v celé neporušenosti zachoval. (ebd., S. 9).

Das Herz wurde mir munter, als ich an dem Ort angekommen war, wo mich die Hausherrin ansprach: „Sobald sie Fleisch wollen, schicke ich für sie danach.“ Dieser vierte Fall des dritten Geschlechts ist wie eine heilige Liebeserklärung an unser Volk, das uns die liebe Muttersprache in voller Unberührtheit erhalten hat.

Auf eine genußhafte Seite des Hörsinns verweist Goethe in seinem Straßburger Romanfragment *Arienne an Wetty* von 1770. Dort behandelt er den Gesichtssinn wegen der mit ihm verbundenen allzu kopflastigen Erkenntnis als den kältesten Sinn, wohingegen für ihn der Geruch und das Gehör für „Genuß“ stehen. (Vgl. Utz, 1990, S. 91) Indem Němcová die Sprache des Landvolks nicht nur linguistisch durch Begriffserläuterungen als regionale Besonderheit vorführt, sondern auch die Technik des Einfügens von Originaltönen verwendet, spricht sie die intellektuellen Führer der

Nationalen Wiedergeburt nicht nur sachlich-wissenschaftlich an, sondern auch über die eigentümliche Ästhetik der Volkssprache.

Die ästhetische Bewertung der zitierten Rede über das „voláni“ geht soweit, daß die Autorin im darauffolgenden Textpassus, dem Abschluß des ersten Teils dieser *Obrazy*-Serie, selbst in den ländlichen Jargon verfällt, indem sie ihre Beschreibung mit den indirekt wiedergegebenen Äußerungen des Bauern interferieren läßt:

Na cestě mi vypravoval, že má z knih, které mu půjčujem, velikou radost. Izidor Lhotský se mu náramně líbil, ted' čte Spravedlivou kroniku českou, ale o Palečku nechce ani slyšet, ten prý se jim nelíbí. (Ebd.)

Auf dem Weg erzählte er mir, daß er an den Büchern, die ich ihm leihe, große Freude hat. Izidor Lhotský hat ihm ungeheuer gefallen, jetzt liest er die *Gerechte tschechische Chronik*, aber vom *Paleček* will er noch nicht einmal was hören, der gefällt ihnen angeblich nicht.¹⁴

Die Interferenz zwischen der Rede der Autorin und der Rede des Bauern äußert sich hier lexikalisch, wenn Němcová einzelne Wendungen von ihrem Gesprächspartner in der Wiedergabe der erlebten Rede übernimmt. So ist der gesamte Passus mit den Beurteilungen der Bücher durch den Bauern mehr eine Paraphrase der von der Autorin empirisch vernommenen Originaläußerung. Dies zeigt sich auch in der Verwendung der Präsensform „jetzt liest er [...]“, d. h. die Autorin weicht ab von einem distanzierten, vermittelnden Beschreibungsgestus – ein solcher würde vorliegen, wenn die Erzählerin etwa geschrieben hätte „gerade las er [...]“ – zugunsten der Illusion einer unmittelbaren Vergegenwärtigung des erlebten Gesprächs. Der Autorin geht es an dieser Stelle offenbar nicht nur darum, wieder auf das eingangs bereits aufgeworfene Thema der Bildung des Landvolks zu rekurrieren, sondern auch zugleich die akustisch-ästhetische Seite ihrer Sprache zu aktualisieren. Diesmal bedient sie sich nicht der direkten, sondern der indirekten belebten Rede, um die Figuren auf diese Weise als Sprechhandelnde im Bewußtsein zu halten.

3.1.3.6. Die ästhetische Aufwertung der Volkssprache als politisch-ideologisches Programm der Autorin?

Die Interferenz zwischen der Rede der Reporterin und der Rede des Bauern ist aber auch politisch-ideologisch relevant. Vološinov verweist in seiner Studie „Das Wort im Leben und das Wort in der Poesie“ auf den soziologischen Aspekt der Sprache und die Abhängigkeit des Stils von der hierarchischen Beziehung zwischen den Teilnehmern eines künstlerischen Ereignisses. Der grundlegende Ton des Stils einer Aussage, so Vološinov, sei v. a. durch den bestimmt, über den die Rede geht und in welcher Beziehung – ob über ihn, unter ihm oder auf gleicher Stufe der sozialen

¹⁴ Welche Chronik Němcová hier meint, bleibt laut den Herausgebern und Kommentatoren dieser Textedition (Karel Krejčí und Bohuslav Havránek) offen. Josef Jungmann habe eine solche Chronik nicht erwähnt. „Paleček“ ist der Titel einer humoristischen Zeitschrift aus den Jahren 1841-1847. (Vgl. ebd., S. 226)

Hierarchie mit ihm – er sich zum Sprechenden befindet. (Vološinov, 1982, S. 103) Die durch die Form der indirekten Rede explizit werdende Interferenz zwischen der Rede Němcová und der Rede des Bauern stellt zwar zwei hierarchisch voneinander zu trennende Redestile gegenüber, den schriftsprachlichen Berichtstil der Vertreterin der städtischen, gebildeten Bevölkerung und den mündlichen Stil des Bauern als Vertreter des ländlichen, bildungsmäßig rückständigeren Kontexts. Indem am mündlichen Stil des Bauern jedoch auch der klanglich-ästhetische Wert hervortritt, findet ein Ausgleich der ursprünglich hierarchisch voneinander getrennten Stilstufen statt. Man könnte auch sagen, daß Němcová hier mittels stilistischer Interferenz die demokratischen Ideale der nationalen Emanzipationsbewegung der Tschechen umsetzt und den Bauernstand in seiner sozial niederen Stellung qua akustisch ästhetische Mystifizierung der Volkssprache aufwertet.

Im selben Berichtakt eröffnet die Autorin noch eine weitere semantische Dimension der retrospektiv wiedergegebenen Figurenäußerungen, was durch den Einschub des Wortes „prý“ (angeblich) signalisiert wird – „aber von Paleček will er nichts wissen, der gefällt ihnen angeblich nicht.“ Die Pluralform im Personalpronomen „jim“ (ihnen) bezeichnet weitere Personen des Landvolks, für deren Leseneigungen der Bauer hier offenbar mitzusprechen scheint. Durch das Wort „prý“ distanziert sich die Reporterin gleichsam von dem kollektiven Urteil des Bauern, d. h. sie aktualisiert den Umstand, daß es sich hier nicht um eine eigene Erfahrung handelt – denn nicht sie selbst hat mit den anderen Leseinteressierten gesprochen –, sondern um die des Gesprächspartners. Die Zeitschrift *Paleček*, die im Urteil des Bauern so schlecht wegkommt, war eine Zeitschrift, die von dem Erzähler Fr. J. Rubeš herausgegeben wurde, der mit seinen Erzählungen auch als Vorläufer von Němcová künstlerischer Prosa gilt.¹⁵ Die einschränkende Formel „der hat ihnen wo h l nicht gefallen“, trennt die persönliche Erfahrung vom fremden Urteil. Das freimütige Rasonieren des Bauern über Gefallen und Nicht-Gefallen bekommt in der retrospektiven Wiedergabe durch die Autorin somit sowohl eine anerkennende als auch eine mit Skepsis versehene Konnotation. Dies ist aber auch nicht verwunderlich, schließlich erfährt Němcová in dem Gespräch, daß der Bauer Erzählungen über die Bauernkriege und nationale historische Chroniken dem zeitgenössischen literarischen und publizistischen Schaffen vorzieht. Somit konfrontiert sie in diesem Passus die Ambition der tschechischen patriotischen Schriftsteller, eine Literatur zu schaffen, die dem europaweiten Vergleich standhalten kann, mit dem Dilemma, daß die Träger der Volkssprache, für die von den Intellektuellen diese Literatur geschaffen wurde, selber an ihr überhaupt keinen Geschmack finden („von Paleček will er noch nicht einmal was hören“). Die Idealisierung der ländlichen Bevölkerung im Moment der Mystifizierung ihrer sprachlichen Ausdrucksformen wird hier also durch die spezifische Auswahl der Äußerungen des Bauerns problematisiert.

¹⁵ Neben seiner Prosa war Rubeš ein wichtiger Deklamator der Wiedergeburtsideologie in Gedicht- und Liedform, vgl. Macura, 1983, S. 18.

Eine derartige kontroverse Thematisierung von Wiedergeburtsidealen bleibt indes bei einem anderen Beispiel von Redewiedergabe im zu dieser Stelle vorausgehenden Teil des Textes aus. Hier zitiert Němcová die Erzählung einer Reisegefährtin über einen Brunnen, die zugleich als Beleg für die Art und Weise volkstümlichen Benennens gelesen werden kann:

„Vidite, tamhle u té kapličky je studánka, tam stála před léty lipa a pod tou lipou seděl sv. Vojtěch a spal. Tu přijde pastěť a z bezbožnosti mu zatroubí do ucha: sv. Vojtěch se probudil a pastěť ohluchl. Od té chvíle, kdo by chtěl zatroubit, každý ohluchne, a proto musí za trest bičem praskat. Studánce říkají po tu dobu Vojtěška.“ (ebd., S. 40).

„Sehen Sie, dort bei dieser Kapelle ist ein Brunnen, dort stand vor Jahren eine Linde und unter dieser Linde saß der heilige Adalbert und schlief. Da kam ein Hirte und aus Gottlosigkeit blies er ihm ins Ohr: Der heilige Adalbert wachte auf, und der Hirte wurde taub. Seit dieser Zeit wird jeder taub, der das Horn blasen möchte, und muß deshalb zur Strafe mit der Peitsche knallen. Der Brunnen wird seither Adalbertsbrunnen genannt.“

Dem Stil nach erinnert diese Äußerung an eine Kurznarrative im Sinne des von André Jolles verwendeten Begriffs des „Mythus“ als bezogene Form der Mythe.¹⁶

Němcová selbst führt dieses Zitat als letztes in einer Serie von Beispielen für den im Volk noch verbreiteten Hang zum Aberglauben an. In diesem Fall gibt die Geschichte der Landfrau mythenähnlich eine Antwort darauf, warum ein bestimmter Brunnen nach dem Heiligen Adalbert benannt ist. Die ausführliche Wiedergabe des Zitats läßt jedoch den Anlaß seiner Aufnahme in den Text – Němcovas Sammlung von Belegen für ländlichen Aberglauben – in den Hintergrund treten. Die aufgrund der einfachen Lexik und Syntax naiv wirkende Erzählweise der Gesprächspartnerin erzeugt hier jedoch keine Komik, sondern vielmehr den Eindruck einer spezifischen Poetik volkstümlich mündlichen Erzählens. Die Vorstellung der Idealität der Volkssprache wird hier nicht durch komische Effekte gebrochen. Man müßte bei diesem Textbeispiel vielmehr von einem dokumentarisch-enzyklopädischen Zitieren von direkter Rede sprechen.

3.1.3.7. Das szenische Gespräch als Mustergespräch zwischen Prager Intellektueller und Bauernstand. Die Reporterin als Lehrende

Das Thema der Lese- und Erzählaktivität des Landvolks wird vielfach behandelt, im dritten Teil dieser *Obrazy*-Serie beispielsweise fast ausschließlich in Form eines Wechselgesprächs zwischen der Autorin und einem Bauern. In dem Gespräch wird erneut das Verhältnis eines Vertreters der Regionalbevölkerung zur Landesgeschichte und zur zeitgenössischen tschechischen Literatur aufgezeigt:

¹⁶ Vgl. Jolles, 1969, S. 109. Indem der Mensch ein Analogon zur Genesisdarstellung bildet, versucht er sich selbst Erkenntnis über eine Erscheinung zu verschaffen.

Tuty dny zaklepe někdo na dvéře, já zavolám „dále“. Vejde sedlák, přeje „dobrého zdraví“ a udělá hlubokou poklonu. Ptám se ho, co žádá.

„Jdu s prosbou k vám. Byl jsem u m–rychtáře a ten mi povídal, že jste mu zapůjčili knížky k čtení. Já jsem taky milovník pisma, prosil bych vás tedy, kdybyste pro mne něco měli k čtení, já bych vám od toho zaplatil, co byste chtěli.“

„My nepůjčujem knihy za peníze, ale když rád čtete, půjčím vám knihu z dobré vůle.“ Jdu tedy a hledám něco příhodného, on se zatím ohlížel po pokoji.

„Prosím vás, pani,“ ptá se a ukazuje na obrazy pověšené kolem po zdi. „Kdo jsou ti pánové?“ „To je Karel Čtvrtý, otec vlasti.“ povídám, počnouc od prvního. „To je sv. Prokop, opat sázavský!“

[...]

„A tito pánové skládají knížky?“ opakoval po mně a ostře přehlížel řadu českých spisovatelů.

„Tuten je švihák,“ řekl, ukázav na Tyla. „Ten je taky asi dobrýčtveračina. Copak skládá?“ ptal se a ukázal na našeho Čelakovského.

I jdu, vezmu „*Ohlas písní českých*“ a přečtu mu „*Českého sedláka*“.

„Vždyt' jsem si to myslel, že to bude něco takového, to mu z očí kouká,“ tak řekl a pustil se do srdečného smichu.

[...]

Když odcházel, nařizovala jsem mu, aby nečetl knihu jen sám pro sebe.

„To není starost, nač bych to pro sebe čtal, kdybych neměl také jiným povědět, co je hezké, ani by mě to netěšilo.“

Podala jsem s úctou sedláku, jež hloupým nazývají, ruku a přikázala mu, aby přišel brzy zase. (Němcová, *Spisy*, III, S. 44-45)

Die Tage klopft jemand an die Tür, ich rufe „Herein!“. Es tritt ein Bauer herein, er wünscht „gute Gesundheit“ und macht eine tiefe Verbeugung. Ich frage ihn, was er wünscht.

„Ich komme mit einer Bitte zu Ihnen. Ich war beim Dorfschulzen, und der sagte mir, daß Sie ihm Bücher zum Lesen ausgeliehen haben. Ich bin auch ein Liebhaber der Schrift und würde Sie also bitten, wenn Sie etwas zum Lesen für mich hätten, ich würde Ihnen das zahlen, was Sie wollten.“

„Wir verleihen Bücher nicht für Geld, aber wenn Sie gerne lesen, leihe ich Ihnen aus freiem Willen ein Buch.“ Ich gehe also, um etwas Geeignetes zu suchen, er schaute sich derweilen im Zimmer um.

„Entschuldigung, meine Dame“, fragt er und zeigte auf die Bilder, die ringsum an der Wand aufgehängt sind. „Wer sind diese Herrschaften?“

„Das ist Karl IV., der Landesvater“, sage ich, indem ich beim ersten beginne. „Das ist der heilige Prokop, der Abt von Sázava!“

[...]

„Und diese Herrschaften verfassen Bücher?“, wiederholte er mich und schaute scharf über die Reihe von tschechischen Schriftstellern.

Dieser da ist ein Geck“, sagte er, als er auf Tyl zeigte. „Der ist wohl auch ein guter Possenreißer. Was schreibt er?“, fragte er und zeigte auf unseren Čelakovský.

Ich gehe, hole das Buch *Widerhall tschechischer Lieder* und lese ihm das Gedicht *Der tschechische Bauer* vor.

„Das habe ich mir doch gedacht, daß das so etwas sein wird, das sieht man ihm an den Augen an.“, so sprach er und begann, herzlich zu lachen.

[...]

Als er fortging, wies ich ihn an, er möge das Buch nicht nur für sich allein lesen.

„Keine Sorge, warum würde ich es für mich allein lesen, wenn ich es nicht auch anderen erzählen sollte, was hübsch ist, würde es mich nicht einmal freuen.“

Respektvoll gab ich dem Bauern, den sie gewöhnlich dumm nennen, die Hand und gebot ihm, bald wieder zu kommen.

Der szenische Charakter des Gesprächs ist durch die dramaturgische Einführung in das Szenario deutlich markiert. Es kommt zu einer hörbaren Vergegenwärtigung der Ankunft des Bauern an der Haustür (das Klopfen) und der Begrüßung (die direkt zitierte Begrüßungsformel). Die Autorin präsentiert sich daraufhin in zweierlei Gestalt: in der einer Darstellerin auf einer imaginierten Bühne, die sich selbst die Anweisung gibt, den Anklopfenden hereinzubitten („ich rufe ‚Herein!‘“) und sich somit zugleich die Rolle der Regisseurin zuweist. Sinnfälliges Beispiel für diese Doppelrolle von Regisseurin und Akteurin ist der betont knapp beschriebene Eintritt des Bauerns, der sich ebenfalls wie eine technische Anweisung für einen imaginären Schauspieler liest – „er wünscht mir ‚Viel Gesundheit! und macht eine tiefe Verbeugung“. Um die szenische Wirkung nicht zu unterbrechen, reduziert sich auch die Überleitung zu dem folgenden Gespräch auf die Minimalformel „Ich frage ihn, was er wünscht.“, ohne etwa weiter auf das Äußere, die Kleidung bzw. Physiognomie des Besuchers näher beschreibend einzugehen.

Im Vergleich zur Gesprächszene mit der jungen Spinnerin liegt hier bereits ein deutlich ausgefeilteres Szenario vor. Der Leser wird hier expliziter dazu angeleitet, die Rolle der Autorin als Ich-Erzählerin des Ganzen von ihrer Rolle als Gesprächspartnerin der Landbevölkerung zu abstrahieren. Dies evoziert eine stärkere Konzentration auf die Sprechhandlungen an sich. Ähnlich wie die Unterhaltung mit der Spinnerin wirkt so auch diese Gesprächswiedergabe im Sinne der demokratischen Ziele der Wiedergeburtbewegung mustergültig für die Kommunikation zwischen einem städtischen patriotischen Intellektuellen und einem Vertreter des Landvolks. Daß die Prager Reporterin die Bauern, denen sie auf ihren Reisen begegnet, als interessante Gesprächspartner behandelt, veranlaßt an einer anderen Stelle auch einen Bauern, bei Němcová eine bäuerliche Herkunft anzunehmen. (Vgl. Janáčková, 1994, S. 50) Die Gespräche der Autorin mit Vertretern des Landvolks bezeichnet Janáčková daher auch als einen „Faktor demokratischer zwischenmenschlicher Beziehungen“ in Němcovás Reiseskizzen:

Přimo v proudu vypravování tak Němcová v Obrazech z okolí domažlického charakterizuje uvolňující rozhovory jako činitele demokratických vztahů mezi lidmi. Jako sílu, která ruší přehradu mezi stavy, odstraňuje nedůvěru, jež předtím vládla odshora dolů i zdola nahoru. (Ebd.)

Direkt im Fluß des Erzählens charakterisiert Němcová in *Bilder aus der Tauser Region* das spannende Gespräch als einen Faktor demokratischer Beziehungen zwischen den Menschen. Als eine Kraft, die die Barrieren zwischen den Ständen aufhebt, Mißtrauen beseitigt, das zuvor von oben nach unten und von unten nach oben herrschte.

Das Beispiel des oben zitierten szenischen Gesprächs des lesehungrigen Bauerns mit der Reporterin führt jedoch das Moment der Hierarchie wieder ein. Es besteht hier eine einseitige Beziehung zwischen der intellektuellen Schriftstellerin als Lehrerin einerseits und dem Bauern als ihrem Schüler andererseits. Die Autorin ist es, die dem Bauern die städtische Schriftkultur bringt und ihn schließlich dazu „anweist“ („nařizovala jsem mu [...]“), die geliehenen Bücher auch anderen zum Lesen zu geben.

Musterhaft für die demokratische Ideologie der Wiedergeburt wird das Gespräch wieder im Schlußpassus, in dem die Autorin beschreibt, daß sie dem Bauer „mit Respekt“ die Hand zum Abschied gereicht habe. Die Hervorhebung der respektvollen Einstellung zum Bauer in Verbindung mit der Bemerkung, daß er ansonsten im allgemeinen als „dumm“ aufgefaßt werde, verleiht der gesamten Skizze auch einen ausgesprochen lehrhaften Charakter gegenüber der Leserschaft.

Nicht nur dem Bauer, sondern auch dem Leser wird hier die Rolle eines Lernenden zugewiesen. In der Szene über die Heiratsspekulation diene der lehrhafte Duktus dem Initiieren einer ethischen Diskussion um einen die individuellen Wünsche junger Menschen mißachtenden ländlichen Brauch. Hier hingegen verfolgt die gestalterische Musterhaftigkeit der Szene den Zweck, zunächst das ungewöhnliche Moment der Begegnung zwischen einer intellektuellen Frau und einem per se als ungebildet verrufenen Bauern herauszustellen sowie im zweiten Schritt durch den respektvollen Umgang der Vertreterin des städtischen Kontexts der Prager nationalpatriotischen Kreise mit einem Vertreter ländlichen Kontexts dieser Begegnung einen vorbildhaften Charakter zu verleihen.

Gleichzeitig findet in der Unterhaltung mit dem Bauern auf eine andere Weise eine Annäherung und ein Ausgleich der Lehrebenen statt, wenn die Autorin den Bauer Sympathie gegenüber ihren Schriftstellerkollegen Tyl und Čelakovský bekunden läßt. Im Unterschied zur affektbeladenen Ablehnung des ersten Bauern, mit dem sie in dieser *Obrazy*-Serie über die zeitgenössische humoristische Literatur spricht, reagiert dieser Gesprächspartner auf das Verlesen des Čelakovský-Gedichts *Der tschechische Bauer*, bei dem es sich um eine deftige Verulkung des Bauernstands und seines zwiespältigen Verhältnisses zum Herrenstand handelt, mit einem „herzlichen Lachen“. Diese Gesprächsszene kann somit als eine Tendenzskizze gelesen werden, die das Idealbild einer harmonischen Übereinstimmung von Intellektuellen und Bauernstand gemäß den demokratischen Inhalten der Wiedergeburtsideologie zeichnet.

3.1.3.8. Das erzählfreudige Volk. Die Reporterin als Lernende

Nicht mehr als Lehrende, sondern als Lernende präsentiert sich die Erzählerin in der 9. Skizze dieser *Obrazy*-Serie. In der Rolle der Schülerin ordnet sie sich dem Wissen der ländlichen mündlichen Tradition willig unter. Němcová läßt in dieser Skizze eine neunzigjährige Bäuerin ausführlich über den Regionalhelden Kosina, den Anführer eines Bauernaufstands der Choden aus dem 17. Jahrhundert, erzählen. Dies geschieht wieder in Form eines gestellten Szenarios, was sich vor allem in der Wahl von Ort und Zeit zeigt: Die Begegnung der Reporterin mit der alten Frau findet an einem Sonntag nachmittag statt, am arbeitsfreien Tag der Woche, nach Kirchgang und Mittagessen sitzen die Dorfbewohner in geselligen Runden unter den Linden vor ihren Häusern:

Bylo to v neděli odpoledne, když jsem si do té vesnice zašla. Před prahy hrály děti, pod lípami a v sadech seděli muži, ženy, chlapci i děvčata a hovořili [...]. Také moji známi seděli vně pod lipou. (Ebd., S. 60).

Es war Sonntag nachmittag, als ich in diesem Dorf vorbeikam. Vor den Häusern spielten Kinder, unter den Linden und in den Gärten saßen Männer, Frauen, Jungen und Mädchen und unterhielten sich. [...]. Auch meine Bekannten saßen draußen unter der Linde.

Das Zitieren der Erzählung der Bäuerin ist an dieser Stelle sowohl von zweckhafter als auch ästhetischer Funktion: Zum einen dient sie der Information über einen historischen Helden aus dem Stamm der Choden und damit der Förderung des Nationalstolzes der Leser, zum anderen wird auch die zwanglose Freude an der Erzählweise der Bäuerin von den umstehenden Freunden der Autorin betont. Was den Informationscharakter der Erzählung betrifft, stellt Němcová in der Rekonstruktion des Gesprächs mit der Bäuerin gegenüber dem Leser ihre vormals mangelnde Kenntnis über den Bauernführer wieder heraus, um der Erzählung eine szenische Motivierung zu geben. Die kurzweilige Seite der Erzählung wird durch das Erwähnen der begeisterten Reaktionen der Familie angeführt, die diese schon mehrmals gehört haben und immer noch gerne hören:

Když jsme již hodnou chvíli všelicos provídali, ptá se mě stará: „A jestlipak slyšela paní o našem Kosinově“ – „Něco jsem slyšela, ale nevím, zdali to pravé. Vy to budete ovšem nejlépe vědět, když byl Kosina odtud?“ „Ba to že byl, tamhle z toho statku,“ ukazovala na jeden statek vdole. „Chcete-li, budu vám tu nešťastnou příhodu povídat?“ „Povídejte, budu ráda poslouchat.“ – „Nechte mne povídat, bábo, vy začnete zas od konce,“ namítal syn. „Jen mne nech, Honzo, ona mi bude paní rozumět.“ Druzí také na sedláka křičeli, aby bábě radost nekazil, a on jí musel nechat. Když si odkašlala, začala, jak jí syn radil, od začátku. (Ebd., S. 61)

Als wir schon eine gute Weile mancherlei besprochen haben, fragt mich die Alte: „Ob Sie wohl schon etwas von unserem Kosina gehört haben“ – „Etwas habe ich schon gehört, aber ich weiß nicht, ob das wahr ist. Sie aber werden das am besten wissen, da Kosina von hier ist?“ „Gewiß war er das, dort aus diesem Gehöft“, sie zeigte auf ein Gehöft weiter unten. „Wenn Sie wollen, werde ich Ihnen dieses unglückliche Ereignis erzählen?“ „Erzählen Sie, ich werde gerne zuhören.“ – „Laßt mich erzählen, Großmutter, Sie fangen wieder vom Ende her an“, warf der Sohn ein. „Laß mich bloß, Honza, die Dame wird mich verstehen.“ Die anderen schrien ebenfalls auf den Bauern ein, er solle der alten Frau nicht die Freude verderben, und er mußte sie lassen. Als sie abgehustet hatte, begann sie, wie ihr der Sohn geraten hat, vom Anfang her.

Aus dieser Szene wird deutlich, wie der Informationsgehalt der Erzählung in Zweifel gerät, als der Sohn der Bäuerin einwirft, diese gebe alles in falscher Reihenfolge wieder. Daß dieser Umstand die übrigen Teilnehmer der Sonntagsgesellschaft nicht davon abhält, die Bäuerin zum Erzählen zu bewegen, lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erzählweise an sich. Diese muß in der Tat von besonderer Art sein, wie die Reaktion der Zuhörer nach Abschluß der Erzählung zeigt:

Stařena se zamlčela a po nás řel mráz. Všickni mlčeli jako pěny a muži, podeptené hlavy v dlanich, hleděli záduřčivě k zemi.

Die Greisin verstummte, und uns lief es eiskalt den Rücken herunter. Alle schwiegen erstarrt, und die Männer schauten, den Kopf in die Hand gestützt, nachdenklich zu Boden.

„Jedes Kind“ in der Gegend soll, wie im weiteren ausgeführt wird, diese Geschichte kennen. Gegenstand der Erzählung ist ein wundersames Ereignis, das von dem Bauernführer Kosina auf den Tag genau vorausgesagt worden sei. Lamingar, „ein Herr aus der Fremde“, der Kosina hinrichten ließ, soll genau ein Jahr und einen Tag nach der Hinrichtung in seinem Schloß, kaum daß er ein letztes Mal über Kosina gespottet hatte, ein tödlicher Schlag getroffen haben. Das Erzählen dieser Geschichte, die die Neunzigjährige wiederum von einer 105 Jahre alte Bäuerin weitergegeben bekommen hat, trägt zwar einerseits dazu bei, ländliches historisches Gedächtnis zu pflegen. Entscheidend ist aber auch der Erhalt einer ästhetischen Wirkung der Wiedergabe solcher Erzählungen; das äußert sich dann etwa, wenn aus der Nichtexaktheit der Fakten kein Hehl gemacht wird. So tritt bereits im Erzähleinstieg der Bäuerin das die Faktengenauigkeit einschränkende Wort „prý“ (neben „angeblich“ auch: etwas „soll“ sein) gleich zweimal auf:

„Za starých časů byli prý ti naši sdedláci tuze váženi [...]. Někde až tuze daleko je město a to se jmenuje Mediolán; tam prý táhl jednou německý císař a chtěl je rozbořit [...].“ (Ebd., S. 62, Hervorhebung K. B.)

„In alter Zeit sollen unsere Bauern sehr geschätzt gewesen sein [...]. Irgendwo sehr fern ist eine Stadt, und die heißt Mediolán; dorthin soll einmal der deutsche Kaiser gezogen sein mit der Absicht, sie zu zerstören.“

Ebenso unklar bleibt das historische Datum und die genauen historischen Umstände der erzählten Ereignisse:

„Jaký čas od té doby až k nešťastné přihodě s Kosinou uplynul, to vám řici nemohu, ani kterak se to stalo, že obec naše v poddanství přišla.“ (Ebd.)

„Wieviel Zeit bis zum unglücklichen Vorfall mit Kosina vergangen war, kann ich Ihnen nicht sagen, noch wie es geschah, daß unsere Gemeinde unterworfen wurde.“

Bei dem Vorführen der Erzählung der alten Bäuerin handelt es sich bereits um eine objektivierte Ästhetik, denn die Autorin stellt die Bauern und sich selbst als ästhetisch Erlebende dar.

Die Erzählung der Bäuerin kann somit auch als Vorbild für die Prager Schriftstellerzunft gewertet werden. Zugleich aber wird diese aus der mündlichen Volkskultur heraus entstandene, kollektive, ästhetisch-sprachliche Feier der Regionalgeschichte zu einer für die städtische intellektuelle Literatur lehrreichen Erzählform. Die Reporterin weist sich und ihrem Lesepublikum in der Szene mit der erzählfre-

digen Bäuerin also die Rolle der Lernenden zu, während sie noch gegenüber dem Bauern, der sie um Lektürestoff bittend besucht, als Lehrende aufgetreten ist. Zwischen ihr und den von ihr interviewten Vertretern des Landvolkes besteht somit ein Verhältnis des wechselseitigen Lernens.

Der kurzweilige Charakter der bäuerlich-ländlichen Erzählform bedeutet jedoch hier noch nicht die Dominanz der ästhetischen Funktion, wie sie für die künstlerische Literatur merkmalshaft ist. Die Verwendung der direkten Rede im Medium des szenischen Erzählens erfüllt in Nĕmcová's publizistischem Werk vorrangig ein pragmatisches Ziel, d. i. das Zeigen volkstümlicher Erzählformen und zeitgenössischer ländlicher Themen. Ein Verfahren, das in der Wiedergeburtkultur generell sehr populär war, wenn man etwa an die Tradition des tschechischen Volkstheaters denkt. In der Zeit der *Bouda (Bude)*, der ersten, 1776 gegründeten „vaterländischen“ Volksbühne (*vlastenecké divadlo*), bestand das Repertoire vielfach aus szenischen Vergewärtigungen aktueller gesellschaftlicher und politischer Ereignisse (Kindermann, 1962, S. 631).¹⁷ Obwohl Nĕmcová im Medium szenischen Erzählens vielfach den ideologischen Bedarf ihrer Zeit bedient, so etwa, indem sie es nicht an einem biedermeierlichen Beispiel für die friedliebenden Bauern, dem linguistischen Reiz seiner Sprache u. ä. fehlen läßt, zeigt sie dennoch eine den zeitgenössischen Erwartungen zugleich widerstrebende Tendenz. Dies geschieht immer dann, wenn die Autorin das szenische Verfahren dazu nutzt, um Rückständigkeit und Ignoranz in der Landbevölkerung schärfer anklagen zu können.

Das Stellen von Szenen in den Reiseskizzen Nĕmcová's bedeutete in diesen Texten lediglich ein ästhetisches Begleitmoment der vorwiegend lehrhaften Absicht. Dominant wird bei Nĕmcová die ästhetische Funktion in szenischen Darstellungen erst in ihrer künstlerischen Prosa.

¹⁷ Als Beispiel nennt Kindermann die Dramatisierung eines seinerzeit aufsehenerregenden Duells zweier Aristokraten, das beim Publikum große Beliebtheit fand.

3.2. Die Novelle *Baruška*. Die Welt als Theater und die Schachtelung des Sehens

In ihrer ersten Novelle, die den tragischen Fall einer stolzen Bauerntochter zum Thema hat, gelangt Němcová's szenischer Blick zu einer ersten bemerkenswerten künstlerischen Ausführung. Die Szenen, die die Autorin in *Baruška* vorführt, verweisen auf ein wesentlich differenzierteres Schaffensvermögen als noch die mitunter sperrig wirkenden episodischen Miniszene der Skizzen. Erschienen ist die Erzählung *Baruška* zum ersten Mal im Jahr 1852. Ihr vorausgegangen war Němcová's intensives Studium der deutschen, französischen, russischen und englischen künstlerischen Literatur im Anschluß an die Beschäftigung mit der Skizzenliteratur. (Vgl. Otruba, 1964, S. 90) In ihrer eigenhändig angefertigten Bücherliste aus den Jahren 1845-1851 stehen Namen wie Puškin, Gogol', Wieland, Kleist, die Gebrüder Grimm, Lessing, Goethe, Schiller, Heine, Jean Paul, Dickens, Scott, Byron, George Sand, Boccaccio, Cervantes, der Werktitel *Slovo o polku Igorove* sowie Homer. Erhalten geblieben sind Exzerpte Němcová's aus Werken von Shakespeare und George Sand. (Vgl. Urban 1970, S. 14, 91-94)¹⁶

Die umfangreiche Beschäftigung mit Werken der künstlerischen Literatur erwies sich für Němcová's eigenes Schaffen als sehr fruchtbar. Im Unterschied zur Skizzenliteratur wählt sie in dieser Erzählung die Figur eines Bauernmädchens nicht primär, um den Leser anhand eines individuellen Beispiels über das soziokulturelle Phänomen der tschechischen Dienstmädchen in Wien zu informieren. Die Kenntnis der Leser von diesem Phänomen kann sie vielmehr voraussetzen; um was es in *Baruška* geht, ist nicht mehr das Darbieten von Informationen aus dem durch Reisen zusammengetragenen Erfahrungsschatz der Autorin, sondern das Initiieren eines Erkenntnisvorgangs beim Leser durch die künstlerische Darbietung eines schicksalhaften Ereignisses der Hauptfigur. Indem sich Němcová für die anspruchsvolle Erzählgattung der Novelle entschieden hat, hat sie sich auch künstlerisch formalen Fragen gestellt, die beim Verfassen einer Novelle gelöst werden müssen, d. h. der Art und Weise der sprachlichen und formal-kompositionellen Darbietung des Themas. Die ästhetische Funktion des Textes ist nicht mehr wie noch in den Reiseskizzen ein Begleitmoment, sondern wird somit gegenüber der pragmatischen Funktion der belehrenden Information dominant.

Für Verfahren der szenischen Darbietung zeigt die Autorin auch in *Baruška* ein ausgeprägtes Interesse: zum einen auf der Ebene der Erzählinstanz, die auf transparente Weise die Geschehnisse der Figuren einem Regisseur gleich uneingeschränkt führt, wobei hier die Textinterferenzen im Medium des szenischen Erzählens wieder eine Rolle spielen; zum anderen auf der Ebene der Raum-Zeit-Gestaltung, die an die Perspektivenwechsel des Kameraauges erinnert, sowie auf der Ebene der Figurencharakterisierung, die ebenfalls nicht unabhängig von den Verfahren des Perspekti-

¹⁶ Urban hält das Erzählwerk von Gogol', das bereits in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts teilweise in tschechischer Übersetzung (von Karel Havlíček Borovský) vorlag, für eine der bedeutendsten Stützen Němcová's während ihrer Suche nach schöpferischen literarischen Lösungen. (Ebd., S. 100ff.) Zur Rolle Gogol's in der tschechischen Literatur der Wiedergeburt vgl. auch Táborská, 1958.

venwechsels und dem Motiv des Sehens und des Blicks betrachten werden kann. Das Motiv des Blicks führt zu einer Schachtelung der Szenengestaltung insofern, als nicht nur der fiktive Leser in die Rolle des Zuschauers auf ein Szenario verwiesen wird, sondern auch ein Teil der erzählten Figuren, die sich andere Figuren zu Bühnenobjekten machen. Die explizite Erwähnung des fototechnischen Verfahrens der Daguerrotypie, das 1839, erst wenige Jahre vor dem Entstehen dieser Novelle entwickelt wurde, verweist überdies darauf, daß sich Nĕmcová für ihre Raumerfassung auch mit der aufkommenden Kunst der Photographie, also mit einer auf visuelle Wahrnehmung ausgerichteten Raumdarstellung auseinandergesetzt hat.

Die Erzählung im Ganzen kann auch als Bestätigung der These Otto Ludwigs von der weitreichenden Freiheit des Erzählautors, gattungsheterogene künstlerische Gestaltungsverfahren miteinander zu verbinden, gelesen werden. Das Medium des Erzählens bleibt immer bewußt, das Einbinden gattungsfremder Darstellungsverfahren wird zur Bereicherung des Ausgangsmediums.

Eine zentrale Rolle nimmt hier auch das Gleiten zwischen den verschiedenen Spektren des Erzählmodus ein. Die Erzählerin spielt einerseits mit der Rolle der von außen auf ein Geschehen blickenden Betrachterin, die vorgibt, dem Leser ein unabhängig von der erzählten Wirklichkeit tatsächlich stattgefundenes Ereignis zu vermitteln, dessen Zeuge sie gewesen sei. Bei der Wiedergabe dieser Zeugenschaft bedient sie sich sowohl einer distanziert reflektierenden Außensicht,¹⁷ aus der Einblicke in die psychologische Verfassung der Figuren möglich sind, als auch einer personalen bis neutralen Sicht auf die erzählten Gegenstände, aus der eine szenische Quasi-Wahrnehmung hergestellt wird.¹⁸

3.2.1. Das Thema der Novelle

Das Thema der Erzählung *Baruška* dreht sich um den Gegensatz von Stadt und Land, der am Beispiel der Liebesgeschichte des Dienstmädchens Baruška und des Kunstmalers Vojtěch, einem Großstadtbohemien, konkretisiert wird. Ähnlich wie in ihren Skizzen entwickelt Nĕmcová das zentrale Thema zunächst als These und Antithese. Zu Beginn der Erzählung wird ohne Umschweife in die soziale Frage der Verschickung von tschechischen Dienstmädchen vom Land in die Großstadt in Form eines allgemein gehaltenen Problemaufwurfs eingeführt. Dabei kommentiert sie skeptisch stereotype gesellschaftliche Werthaltungen. Die Eltern der Mädchen seien der Mei-

¹⁷ Zur Unterscheidung von Außen- und Innenperspektive vgl. auch Stanzel, 1995, S. 72f. Hier bezeichnet Stanzel die Opposition Außen- und Innenperspektive als eine eigenständige Konstituente der Mittelbarkeit des Erzählens, die vor allem die raum-zeitliche Vorstellung, die sich der Leser vom Erzählten macht, bestimmt. Eine Erzählung, deren Geschehen dem Leser von einem Außenstandpunkt berichtet wird, versetzt ihn in eine andere Wahrnehmungslage als ein Geschehen, das sich von innen darstellt. Ein wichtiger Unterschied wird durch das Ausmaß des „Wissens- und Erfahrungshorizonts“ des Erzählers geschaffen.

¹⁸ Stanzel zeigt auf, daß das Gleiten zwischen dem auktorialen und personalen Erzählmodus für die moderne Literatur durch das Zurückdrängen des persönlichen Erzählers an Bedeutung gewonnen hat. (Ebd., S. 242ff.)

nung, die Dienstmädchenaufenthalte ihrer Töchter bedeuteten für diese eine Chance, neben dem Erlernen der Haushaltsführung auch noch eine gute Heiratspartie zu machen. Die Erzählerin hingegen wendet sich den Gefahren für die tschechischen Bauemmädchen in der Großstadt, dem dort herrschenden menschlichen Chaos und den drohenden Verführungen zu.

Das Motiv der drohenden Verführung bildet bis zum Höhepunkt, der spektakulären Verhaftung Baruškas als Hure, das spannungssteigernde Moment. Die negative Werthaltung der Erzählerin gegenüber der Stadt knüpft einerseits unmißverständlich an die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch weitverbreiteten Stereotypen des „Schreckbilds Stadt“ und seines idealen Gegenbilds vom Land an,¹⁹ andererseits wird die ideale Vorstellung vom Bauern als unverfälschtem, da ursprünglichem Menschen relativiert, wenn die Erzählerin ihn hier als rückständig und der städtischen Schmucksucht zugeneigt charakterisiert. Nach Meinung der Erzählerin erhofften sich nämlich viele eitle Eltern einen gesellschaftlichen Aufstieg der Tochter durch deren potentielle Verheiratung in das Stadtbürgertum. Im folgenden wird zu zeigen sein, wie Němcová den zeitgenössischen stereotypen Gegensatz von Stadt und Land zum Zwecke der Einbeziehung ihres vorrangigen Leserpublikums, des tschechischen patriotischen Intellektuellen als Anhänger einer Landidealisierung, abruft, um diesen literarischen Gemeinplatz kritisch zu beleuchten.

So findet bereits der Gegensatz von Stadt und Land in der die Erzählung abschließenden „sehr rauschenden“ (velmi hlučná) Hochzeit von Baruška als Vertreterin des ländlichen und Vojtěch als Vertreter des städtischen Milieus ein überraschendes Ende. Unerwartet ist dieses Ende deshalb, weil es letztlich die positive Meinung der Eltern von der Stadt, daß nämlich ihre Töchter dort auch ihr Lebensglück in der Ehe mit einem Stadtbürger finden können, entgegen der warnenden Stimme der Erzählerin bestätigt.

Die Gegenüberstellung verschiedener Wertzuordnungen gegenüber dem Topos Stadt mit abschließender Versöhnung von Stadt und Land wird im Verlauf der Novelle auch von dem Motiv des ‚Lernens‘ parallelisiert. Sowohl die Eltern der Dienstmädchen als allgemeine Gruppe von Meinungsträgern wie auch Baruška und ihr Vater als individuelle Beispiele aus der Landbevölkerung sehen sich gegenüber der großstädtischen Bevölkerung in der Rolle von Lernenden:

[Baruška] často řekla k sobě: Jak se já tam budu nemotorně chovat! Budou se mně vysmívat [...]
Ale doložila zase: Inu zato se něčemu přiučíš [...]! (Němcová, *Spisy* IV, S. 42)

[Baruška] sagte oft zu sich: Wie werde ich mich dort ungelenk anstellen! Sie werden mich auslachen [...]
Doch dann fügte sie hinzu: Na, dafür lernst du etwas hinzu [...]

¹⁹ Vgl. hierzu die detaillierte Darstellung von Friedrich Sengle, 1963.

Kačenka, ein Dienstmädchen aus derselben Kleinstadt wie Baruška, avanciert aufgrund ihres bereits längeren Aufenthalts in der Großstadt ebenfalls zur „Lehrerin“, wenn sie Baruška rät, zum Schutz vor den allgegenwärtigen zudringlichen Männern einen ständigen Begleiter zu suchen.

Baruška chystala se domů a učitelkyně Kačenka vyžádala si dovození k doprovodu přítelkyně své.
(Ebd., S. 61)

Baruška machte sich auf den Heimweg, und die Lehrerin Kačenka erbat sich die Erlaubnis, die Freundin zu begleiten.

Zu diesem ständigen Begleiter wählt sich die Heldin den Maler Vojtěch, dessen Rede sie wie eine Schülerin folgt:

Baruška pozorně poslouchala, jako by se učiti chtěla. (Ebd., S. 62)

Baruška hörte aufmerksam zu, als ob sie lernen möchte.

Die mit dem Motiv des Lernens betonte hierarchische Seite des Stadt-Land-Gegensatzes wird zum Schluß von Vojtěch aufgehoben, wenn er – nach dem Bekenntnis der Reue für den von ihm zu verantwortenden gesellschaftlichen Fall seiner Braut – das Lehrer-Schülerin-Verhältnis auflöst, indem er seine eigene Unzulänglichkeit zugibt und für den weiteren Verlauf ihrer Liebesbeziehung voraussieht, daß sie beide voneinander lernen werden.

Aus diesem Passus wird neben der vordergründigen Versöhnung von städtischem und ländlichem Milieu das eigentliche national- und kulturhistorische Fazit der Novelle deutlich. Der stereotype Stadt-Land-Gegensatz wird hier nur dazu benutzt, eine Versöhnung im Sinne der Wiedergeburtsideologie vorzuführen, nämlich die zwischen der Landbevölkerung als ‚natürlichem‘ Kern der nationalen Emanzipation und den Künstlern, hier vertreten durch den Kunstmaler Vojtěch, als Teil ihres städtischen intellektuellen Kerns.

3.2.2. Der sittliche Fall Baruška: eine dramatische Versuchsanordnung

Die Novelle zur Zeit Němcová erforderte die modellhaft plakative Wiedergabe eines sittlichen Kasus. Die Überschneidungen von narrativen und dramatischen Verfahren galten als gattungsinhärent. Die Novellentheorie des 19. Jahrhunderts hat ausgehend von August Wilhelm Schlegels Vergleich der Novelle mit dem Drama immer wieder auf die Rolle des zentralen Konflikts und des Wendepunkts in dieser Erzählgattung hingewiesen.²⁰

So verfährt Němcová auch bei der Komposition des zentralen Ereignisses, die einer dramatischen Versuchsanordnung ähnelt, gattungsbewußt. Hier die wichtigsten

²⁰ A. W. Schlegel, „Über die Novelle“, hier zitiert nach *Theorie der Novelle*, 1992, S. 19.

Teile dieses ‚Experiments‘: Versucht man Gustav Freytags idealtypische Pyramide des dramatischen Handlungsaufbaus auf Němcovás Novelle zu übertragen, so ist die Komposition dieser Erzählung musterhaft von der dramatischen Norm der Fünf – plus – Dreiteiligkeit gekennzeichnet: Diese umfaßt die fünf Hauptgliederungsteile Exposition, Steigerung, Höhepunkt/Umkehr, Fall und Katastrophe bzw. Lösung sowie die drei „szenisch wirksamen Momente“, die sich unterteilen in das „erregende“ Moment zwischen Einleitung und Steigerung, das tragische Moment zwischen Höhepunkt und Umkehr und das Moment der letzten Spannung (zwischen Umkehr und Katastrophe). (Freytag, 1992¹³, S. 102ff.)

Die Exposition umfaßt in *Baruška* zunächst den prologartigen Einstieg in das historisch-soziale Problem der vom Land stammenden Dienstmädchen in den Großstädten. Darauf wird die Erzählung zugespitzt auf das Einzelschicksal von Baruška. Die Beschreibung des väterlichen Bauernhofs als mustergültige, wohlhabende Landwirtschaft und das dortige Wirken Baruškas als vorbildliche Pflichterfüllung läßt den späteren gesellschaftlichen Abstieg des Mädchens umso deutlicher hervortreten. Die Figur der Baruška wird gegenüber den anderen Figuren durch ihre herausragenden Fähigkeiten erhöht. Němcová setzt hier also den dramatischen Kunstgriff des Herstellens einer „Fallhöhe“ für nichtadlige Helden ein, um den tragischen Fall ihrer Heldin wirksamer gestalten zu können.

Die Ankunft von Baruška in der Stadt ließe sich als das „erregende Moment“ der Novellenhandlung beschreiben. Das hübsche Bauernmädchen ist sogleich Objekt erotisch-gieriger Blicke von geckenhaft gekleideten Männern. Die Brillen dieser voyeuristischen Männer werden zu „Fangnetzen“ für die beobachteten weiblichen Objekte. Bei dieser überzeichneten Szene, in der die Erzählerin die Gecken mit der Verwendung der Metapher der Brillen als Jagdwerkzeug wie Mädchenräuber auftreten läßt, ist die eingangs heraufbeschworene Gefahr der Verführung in der Großstadt wiederzuerkennen:

Ve velkých městách bývá jeden zvláštní druh diváků, je hezky vyšňofeni, jako na divadle se pohybující, zavěšeny mají rozličné skla, jichž se honem chápají, když pocítí nablízku ženštinu; ihned, jako by tenata byla ta skla, v nichž by uloviti chtěli ty zástěrky, je předstrčí lakotnému oku. (Ebd., S. 46)

In großen Städten gibt es eine besondere Art von Zuschauern, sie sind hübsch aufgeputzt, sie bewegen sich wie auf dem Theater, haben verschiedene Gläser umgehängt, die sie eilig ergreifen, wenn sie eine Frau in der Nähe spüren; sofort, als ob diese Gläser Fangnetze seien, in denen sie die Schürzchen fangen wollen, stecken sie sie vor das gierige Auge.

In dieser bedrohlich dargestellten Situation begegnet Baruška auch zum ersten Mal Vojtěch. Der junge Mann nähert sich der Kutsche des Vaters aus dem Kreis dieser Gecken und bietet sich als Wegführer zum Haus der Verwandten an. Im Nu stellt er zu Baruška körperlichen Kontakt her, er nimmt sie bei der Hand, eine Zudringlichkeit, die von der Bauerntochter neugierig erwidert wird. Seine Rolle als Verführer wird sogleich wortwörtlich als eine Art realisierte Metapher, die im alltäglichen

Sprachgebrauch nur noch unbewußt benutzt wird, eingeführt. Als Schelm charakterisiert, mißbraucht er das Zutrauen Baruškas, um Vater und Tochter über einen längeren Umweg zum Zielort zu lenken. Verführen heißt ja schließlich, jemanden von der vorgesehenen (Lebens-)Bahn wegzuführen. Diese List wird der Maler bei einem späteren Treffen mit Bartoš und Baruška noch einmal wiederholen. So wie er das hübsche Mädchen von ihrem räumlich-realen Weg abkommen läßt, so wird er sie in der Höhepunktsszene auch vom Weg der Unschuld führen.

Die Steigerung der Handlung geht einher mit den auf das erste Treffen Baruška und Vojtěch hin folgenden und zunächst rein zufällig stattfindenden Begegnungen der beiden. Der junge Mann, den Kačenka bei einem späteren Gespräch qua seines Berufs als Kunstmaler zur Gruppe der für die Landmädchen besonders gefährlichen „Herren“ (páni) zählt, wird nicht nur mehrfach in Gesellschaft der lüsternen Gecken erwähnt, sondern verfolgt Baruška auch wie ein Schatten. Überall, wo sie sich am ersten Tag auch aufhält, überall sieht oder begegnet sie dem zukünftigen Verführer: einmal zwischen den gaffenden Herren im Wirtshaus, wo sie mit ihrem Vater und Kačenka einkehrt, ein weiteres Mal im und vor dem Theater, wo er ihr, nachdem sie ihren Vater aus den Augen verloren hat, zweifelhafte Hilfe anbietet; er will sie nämlich gleich vom Ort des Theaters und aus der Nähe des Vaters wegführen. Das dritte Mal trifft sie ihn, ebenfalls zufällig, nach einem Besuch bei Kačenka. Spannungssteigernd ist auch sein impertinentes Verhalten bei diesen Begegnungen. Wie die anderen Männer beobachtet er sie ungeniert ausdauernd. Dem Vater gelingt es nicht, ihm sein zweites Angebot als Wegbegleiter in der fremden Stadt auszureden. Hartnäckig setzt er sein Vorhaben, Baruškas Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, gegen den Vater durch, um sie dann ein weiteres Mal über einen Umweg nach Hause zu führen.

Die vierte Begegnung mit dem Künstler am verhängnisvollen Tag ihrer Verhaftung ist im Unterschied zu den vorangegangenen nicht mehr zufällig, Baruška hat sich mit Vojtěch bereits verabredet. Die Steigerung der Handlung bis zum Höhepunkt, der peinigenden Verhaftung Baruškas im Hotel einer Kupplerin, geht auch durch die plakative Beschreibung und Darstellung des Mädchens im Kontakt mit anderen Figuren der Erzählung zielgerichtet vor sich. Die Hausfrau, für die sie dienen soll, sieht in Vojtěch, den diese vorab vom Fenster aus mit dem neuen Dienstmädchen beobachtet hatte, sofort den zukünftigen Geliebten Baruškas. Im Haushalt der Verwandten wird Baruška von den anderen Angestellten schlecht behandelt. Die Köchin setzt ihr miserables Essen vor, das sonst nur Hunde bekämen. (Ebd., S. 56) Das Mädchen drängt es geradezu raus aus dieser Gesellschaft. Nach dem Ratschlag Kačenkas, die Kollegin sollte sich einen ständigen männlichen Begleiter suchen, ermuntert sie Baruška, hierfür Vojtěch zu wählen. Das Gespräch mit Kačenka und die elende Behandlung im Haushalt der Verwandten haben Baruškas Gewissen gegenüber der Hausherrin verändert. Um mehr Zeit mit dem Maler herauszuschlagen,

weicht sie bereits vom Weg ihrer bisher beschriebenen tadellosen Tugendhaftigkeit ab, sie wird unehrlich und denkt sich falsche Ausreden für ihr spätes Heimkommen aus. (Ebd., S. 63)

Bei dem verabredeten Treffen führt Vojtěch sie in ein Hotel, wo auch Dirnen verkehren. Durch die mehrmalige Wiederholung des „schrecklichen“, „teuflischen“ Blicks der Wirtin-Kupplerin, der gegenüber den gierigen Blicken der Männer noch eine Steigerung an Bedrohlichkeit darstellt, wird die sich für Baruška herannahende Gefahr angekündigt. Es gehört zur plakativen Ausgestaltung dieses Dramas um eine Mädchenehre, daß die Bauerntochter mit dem Maler in ein Zimmer „nach oben“ geht, von wo sie nach ihrer Entdeckung durch die Polizei wieder hinuntergeführt werden soll. Mit der eintretenden Polizeirazzia wird der Höhepunkt der Handlung in der Verführungsszene abgebrochen. Eine die Ehre des Mädchen aufhebende sexuelle Verführung findet nicht explizit statt, die Heldin bleibt dennoch öffentlich schuldig²¹ durch den Ort der Verhaftung, das Stundenhotel und Bordell.

Die Szene des Wendepunkts endet auf der Straße, Baruška ist als verhaftete Dirne wie bei ihrer Ankunft in der Großstadt den Blicken der gaffenden Passanten ausgesetzt und fällt in Ohnmacht.

Bei ihrer Vernehmung durch die Polizei kann sie den Beamten von ihrer Unschuld überzeugen und kommt frei. Aus Schandgefühl versucht sie, sich im Fluß zu ertränken. Im Unterschied zum im 18. und 19. Jahrhundert nachgerade normierten Novellensujet vom geschändeten Bauernmädchen, das keinen anderen Ausweg als den Selbstmord kennt, wird Baruška gerettet.²² Unterstrichen wird diese somit auch gattungstypologisch zu verstehende Wende durch das nun veränderte Motiv des Blicks. Litt Baruška zuvor in der Großstadt unter den wilden, erotisch-penetranten Blicken der Männer und den furchterregenden Blicken der Kupplerinnen, so trifft sie nun der zärtliche Blick der gutmütigen Witwe, die das Mädchen in ihrem Hause aufnimmt. (Ebd., S. 73)

Auf Vermittlung der Witwe hin wird Baruška wieder im Haus des Vaters aufgenommen, das heimatliche Umfeld behandelt sie aber zunächst hochnäsig. Die Erzählung geht nun in einen Briefwechsel zwischen Baruška und Vojtěch über, der noch wegen seines Ungehorsams gegenüber der Polizei im Gefängnis sitzt. Dieser Briefwechsel bildet eine Art Moment der letzten Spannung insofern, als die Heldin erst ihr Vertrauen in den Geliebten wiederfinden muß. Nach der gewöhnlichen Vor-

²¹ Zur sexuellen Konnotation der Unschuld vgl. Pia Schmid, 1989. Schmid zeigt hier anhand von Frauenzeitschriften um 1800 die allmähliche „sexuelle Aufladung“ von „Unschuld“ im Zusammenhang mit dem Motiv der „verfolgten Unschuld“ bürgerlicher Frauen durch den Typ des adligen Verführers.

²² Nikolaj Karamzins *Bednaja Liza* (*Die Arme Liza*) kann hier als einer der Schlüsseltexte für dieses Novellensujet genannt werden. Als Anlaß für dieses Novellensujet dienten oftmals Zeitschriftenmeldungen über derartige Begebenheiten, von denen zu jener Zeit offensichtlich vermehrt berichtet wurde. So weist Pia Schmid darauf hin, daß in den deutschen Frauenzeitschriften vom Anfang des 19. Jahrhunderts das Auftreten von jungen Herren aus dem Adel, die ihr ererbtes Vermögen durchbringen und nach dem symbolischen Besitz der Nicht-Adligen, der Unschuld der jungen Frauen, trachten, sehr häufig Erwähnung findet. (Vgl. P. Schmid, S. 424f.)

stellung ihrer Zeit versprechen nämlich die Verführer Liebe und Ehe, halten das Versprochene aber nicht. Der Vater Baruškas erkennt, nachdem er die Bilder Vojtěchs der ansässigen Gräfin gezeigt hatte, daß auch der Beruf des Kunstmalers Geld für den Unterhalt einer Familie einbringen kann. Vojtěch wird freigesprochen, einer Liebeshochzeit als Ende und Lösung dieser tragischen Fallgeschichte steht nun nichts mehr im Wege. Dies vorab zur Inszenierung der Dienstmädchenfrage auf der Ebene der Handlung, die Němcová hier durch die Übernahme gängiger Kompositionsgesetze des Dramas ins Medium des Erzählens erreicht. Auf der Ebene der Erzählinstanz folgt die Autorin bestehenden Formen des Erzählens in der Wahl einer auktorialen Erzählerin, sie bringt sie aber auch als eine Regisseurin der Handlung ins Spiel, die die Handlung als dramaturgische Skizze vor sich ausbreitet.

3.2.3. Die Regieführung der Erzählerin

Während es in den Skizzen kaum möglich war, zwischen der Instanz der realen Autorin und der der Erzählerin zu unterscheiden, führt in *Baruška* eine markante, auktoriale Erzählerpersönlichkeit durch den Ablauf der Ereignisse. Die gestaltende Kraft der Erzählerin bleibt dem Leser immer bewußt. Dies geschieht zunächst durch die häufigen direkten Anreden des Lesers, in denen die Erzählerin dem Leser die Rolle eines Mitzuschauers und Mitwissers zuweist. Bei der Schilderung der sonntäglichen Treffen junger Mädchen auf dem Bauernhof von Baruškas Vater wie auch bei der der Ankunft Bartošs und seiner Tochter in der Großstadt versetzt die Erzählerin sich und den Leser in eine zuschauende Außenperspektive:

„Mezi těmito děvčaty brzo rozeznal bys Barušku, dceru Bartošovu [...]“ (Ebd. S. 40) „Laskavý čtenář ví, že to jest Bartoš a Baruška dcera jeho, která má ve velkém městě vstoupiti ve službu u pana strýčka.“ (Ebd. S. 46)

„Unter diesen Mädchen würdest du bald Baruška erkennen [...]“ / „Der geneigte Leser weiß, daß das Bartoš ist und Baruška, seine Tochter, die in der Großstadt in den Dienst des Herrn Onkel eintreten soll.“

Zugleich simuliert die Erzählerin die Wahrnehmungsperspektive der Städter bei der Beschreibung der neugierigen Blicke der Passanten, deren Aufmerksamkeit der einfache Kutschwagen von Bartoš bei der Einfahrt in die Großstadt erregt:

[...] dojíždělo množství rozličných vozů, ale jeden zvláště vábil na sebe zraky koljdoucích. Byla to obyčejná bryčka s jedním koněm a s jedním sedadlem. Zde seděl na straně náruční sedlák, asi padesátník dobře zachovalý [...] . Vedle tohoto neustále pobízejícího sedláka sedělo děvče, u něhož marně celodenní jetí, slunce, vítr a prach, u něhož marně kroj a šátek přes hlavu snažil se zatajiti, že jest velmi hezké. Laskavý čtenář ví, že to jest Bartoš a Baruška dcera jeho [...]. (Ebd., S. 45)

[...] eine Vielzahl von Wagen kamen an, aber einer lockte besonders die Blicke der Passanten auf sich. Es war eine gewöhnliche Kutsche mit einem Pferd und einem Sitz. Hier saß auf der rechten Seite ein Bauer um die fünfzig [...]. Neben diesem ständig mit der Peitsche schlagenden Bauern

saß ein Mädchen, bei dem die Tracht und das Tuch über dem Kopf vergeblich zu verdecken versuchten, daß es sehr hübsch war. Der geneigte Leser weiß, daß das Bartoš ist und Baruška, seine Tochter [...].

Mit der Schaffung dieser transparenten Kommunikationsebene zwischen Erzählinstanz und Leser, die hierarchisch deutlich über und damit auch außerhalb des erzählten Geschehens liegt, verstärkt Nĕmcová den Eindruck eines aus der Distanz sich abspielenden visuellen Szenarios, dem der Leser in der Zuschauerrolle aufmerksam folgen kann.

Daß dieses Szenario auf transparente Weise von der Erzählinstanz geschaffen wird, belegen auch die Textstellen, in denen die Erzählerin interferierend in die direkt zitierten Reden seiner Figuren eingreift. In der Skizze über den Tauser Hochzeitsbrauch zeigte sich dieses Paradoxon der Präsenz von Merkmalen der Erzählinstanz in der direkten Rede der Figuren als unkonkrete Mengenangabe der Mitgift während des Gesprächs der feilschenden Eltern.

Ein analoges Phänomen, diesmal als unkonkrete Ortsangabe, findet sich auch in *Baruška*, wenn sich der Vater bei der Ankunft in der Großstadt verirrt und die umstehende, gaffende Menge um Auskunft fragt:

Vtom si ale vzpomněl, že neví, kam zajet. Zastavil tedy, vyhledal v kapse ceduličku a řekl k těm, ježto byli nejbližší: „Prosim vás, kdepak jest ta a ta ulice, ten a ten dům?“ (Ebd., S. 46, Hervorhebung K. B.)

Da erinnerte er sich aber, daß er nicht weiß, wohin er fahren muß. Er hielt also an, suchte in der Tasche einen Zettel und sagte zu denen, die am nächsten waren: „Entschuldigen Sie, wo ist denn die und die Straße, das und das Haus?“

In ähnlicher Weise kürzt der Erzähler auch bei der Wiedergabe des abschließenden Briefwechsels zwischen den Liebenden das erste Schreiben von Vojtěch um den Namen des Unterzeichnenden ab: „[...] S nejhlubší úctou a t. d.“ ([...] Mit dem tiefsten Respekt u s w.). (Ebd., S. 76, Hervorhebung K. B.)

Eine hingegen implizite Interferenz zwischen Erzähler- und Figurenrede liegt an einer Stelle vor, wenn die Erzählerin in den ausgeführten Inquitformeln zum direkten Figurenzitat darauf verweist, daß diese Äußerungen nicht exakt der ‚Originalversion‘ entsprechen. Der Vater Baruškas sagt zu seinem Verwandten in der Stadt bei der Begrüßung etwas „asi v ten způsob“ (etwa auf die Art). (Ebd., S. 48)

Mit den Eingriffen der Erzählerin in die direkt zitierte Rede der Figuren und der Ausführung der Inquitformeln so, daß die Figurenrede die Nichtverbürgtheit zitierter Reden offenlegt, gibt sich die Erzählerin klar als diejenige zu erkennen, die die Rede ihrer Figuren selbst gestaltet. Die direkte Redewiedergabe erscheint wie in den Reisebildern als dramaturgische Skizze, deren Vorgaben zu Sprechrollen noch von imaginären Schauspielern ausgefüllt werden müssen. D. h. die Erzählerin wird

von Němcová als eine Instanz eingesetzt, die die Sprechhandlungen der Figuren nicht exakt bzw. vollständig ausführt, sondern noch im Stadium eines Entwurfs wiedergibt.

Als Regisseurin von Sprechhandlungen in Verbindung mit Gesten und einer choreographischen Anordnung der Figuren im Raum zeigt sich die Erzählerin bei der Darstellung der Begrüßungsszene im Hause des Onkels, die sie wie eine gestellte und typische Kontaktherstellung zwischen Verwandten, die sich lange nicht gesehen haben, vorführt:

Všecko bylo uloženo, kde mělo býti; i Bartoš s Baruškou stáli už před milostpaní a panem Slavičkem strýcem. I řekl Bartoš po obyčejném pozdravení, nač pan Slaviček přívětivě poděkoval, přijav pracovitou ruku Bartošovou, asi v ten způsob: „Pane strýče! Jest to dávno, co jsme se neviděli; ale věru, mezi tisíci byl bych vás poznal podle rodu. [...] Odpověděl Slaviček: „Věru hezkou to máš dceru, Bartoši, (přitom pan Slaviček vzal Barušku za brádičku) a doufám, že pod vládou paní mě stane se co denně milejší [...]“ (Ebd., S. 48; Hervorhebung K. B.)

Alles war geordnet, wie es sein soll; da stand Bartoš mit Baruška schon vor der gnädigen Frau und dem Herrn Onkel. Da sagte Bartoš nach der üblichen Begrüßung, für die sich Herr Slaviček freundlich bedankte, indem er die arbeitssame Hand von Bartoš ergriff, etwa in der Art: „Herr Onkel! Lange ist es her, daß wir uns gesehen haben; aber wahrlich, unter Tausenden würde ich Sie vom Familienschlag her erkennen. [...] Slaviček antwortete: „Du hast eine wirklich hübsche Tochter, Bartoš, (dabei faßte Herr Slaviček Baruška ans Kinn) und ich hoffe, daß sie unter der Führung meiner Frau täglich lieber wird [...]“

Die szenisch-skizzenhafte Ausführung zeigt sich auch in dem Klammerzusatz, in der die Geste des Onkels, das Anfassen von Baruškas Kinn, wie eine Regieanweisung hinzugefügt wird. Diese szenische Skizze bleibt aber auch hier im Medium des Erzählens, was durch den einführenden Erzählerkommentar („Alles war geordnet, wie es sein sollte“) erkennbar ist. Dieser Kommentar, der das Einhalten der konventionellen Formen bei dieser Begrüßung feststellt, verdeutlicht zugleich, daß sich Němcová ähnlich wie bei der Wiedergabe der Hochzeitsriten hier den theatralischen Effekt von gesellschaftlich-konventionalisierter Alltagskommunikation zunutze macht.

3.2.4. Perspektiv- und camera eye-Technik. Die Schachtelung des Sehens

In *Baruška* wird eine besondere Technik der Raumgestaltung mehrmals wiederholt: Von einer Panoramaperspektive ausgehend nähert sich bei stufenweiser Einengung der Perspektive das Blickfeld der Erzählerin den zentralen Figuren und Handlungsorten. Figuren und Handlungsorte werden zu einer Art optischer Fluchtlinie des Erzählerblicks. Sie arbeitet mit einer räumlichen Perspektivierung des darzustellenden Geschehens. Unter Verwendung der Lubbockschen Begriffsopposition „telling/showing“ hebt auch Stanzel hervor, daß „showing“ als szenisches Darstellen

eine Affinität zum Perspektivismus zeigt.²³ Besonders markant ist dieses Verfahren zu Beginn der Novelle, wo es dazu dient, die Hauptfigur Baruška in ihren verschiedenen Lebensmilieus vorzuführen – in der heimatlichen Landwirtschaft einerseits und in der feindlichen Großstadt andererseits. Innerhalb des Erzählsyntagmas bildet die sich perspektivisch verengende Raumdarstellung auf der Ebene des Sujets eine Zuspitzung des Erzählberichts ausgehend von dem Prolog zur sozialen Frage der tschechischen Dienstmädchen allgemein bis zur zentralen Figur der Bauerntochter Baruška:

Das Voranschreiten von der Beschreibung des Heimatstädtchens Baruškas bis zum Hof ihres Vaters, der erst von außen und darauf von innen, wo Baruška mit dem Gesinde tätig ist, beschrieben wird, schafft einen perspektivisch in die Tiefe weisenden Raum. Diesen Eindruck vermittelt zumindest die Bewegung des Erzähleraues vom Außenraum des Städtchens und der Straße in den Innenraum des landwirtschaftlichen Hofes der Familie Bartoš. Indem der fortschreitende Blick auf dem Weg zu seinem im voraus feststehenden Ziel, der Heldin Baruška, an einigen Stellen anhält und detaillierter beobachtet, entsteht aber auch der Eindruck eines Nebeneinanders von Detailbildern. Das Erzählerauge lenkt den Leser nicht nur in die Tiefe des Raums, sondern es führt die Gegenstände der erzählten Räume auch an den Leser heran. Dieses einer Ausschnittsvergrößerung in der Photographie oder dem Wechsel von Panorama- zu Nahaufnahme der Kamera vergleichbare Verfahren erscheint dann nicht mehr als eine kontinuierliche Bewegung durch den Raum, sondern eher wie ein Springen zwischen verschiedenen Standortperspektiven. Dabei nähert sich nicht mehr der Beobachter den Gegenständen, sondern die Gegenstände scheinen auf ihn zu bewegt zu werden. Die verschiedenen Blickpositionen ermöglichen es, das Erreichen des Zielgegenstands zu verzögern und immer wieder ein detailliertes Zwischenbild zu zeigen. Beispielhaft hierfür ist die Beschreibung des Zugangs zu dem Bauerngehöft und der beiden Gärten davor:

Ku cestě byly dvě zahrádky ne sice cizím kvítím se honosici; ale růže, karafiáty, isop, šalvej, levandule, balšánek, lilie, pivonky a jiné letní kvítí se zde nacházelo, i po jarních byly ještě památky [...]; mezi těmi ale kuchyňské rostliny se vypínaly, jako by chtěly říci: to jest pro nás, vy voničky jste jen ledaco; ale my, česnek, cibule, kopr, pažitka, okurky a my jiné, my jsme zde doma. (Ebd., S. 38-39)

Am Weg lagen zwei kleine Gärten, die zwar nicht mit fremdländischen Blumen prahlten, aber es gab hier Rosen, Nelken, Ysop, Salbei, Lavendel, Pfefferminze, Lilien, Pfingstrosen und andere Sommerblumen, und von den Frühlingsblumen waren da noch Vergißmeinnicht [...]; zwischen ihnen ragten aber Küchenkräuter hervor, so als wollten sie sagen: das ist für uns, von euch Duftblumen gibt es nur das eine oder andere; aber wir, der Knoblauch, die Zwiebel, Dill, Schnittlauch, Gurke und wir anderen, wie sind hier zu Hause [...].

²³ Stanzel nennt die Durchführung der *camera eye*-Technik im Medium des Erzählens auch „Sicht-Bericht“-Darstellung. Stanzel, 1995⁶, S. 160.

Ähnlich detailliert beschrieben wird auch das ‚Zielbild‘ – mit Baruška als Hauptfigur –, deren hautnahe Porträtaufnahme das erste perspektivisch sich verengende Raumbild abschließt:

Jesti ta Baruška čipemé děvče, v jejím černém oku velkém plane bystrý hled [...]. A ta řasa na víčkách a to obočí tak shoduje se s tím klenutým, takřka průsvitavým čelem, a ten vtipný nosiček a ta bradička kulatá a mezi nima čisté, zdravé rty s voňným dechem, přes stejné malé čisté zoubky vanoucím [...]. (Ebd., S. 40)

Diese Baruška ist ein flinkes Mädchen, in ihren schwarzen Augen brennt ein gescheiter Blick [...] .Und diese Wimpern an den Lidern und die Augenbrauen paßten so zu der gewölbten, sozusagen durchscheinenden Stirn, und diese witzige kleine Nase und das kleine runde Kinn, und dazwischen die reinen gesunden Lippen mit dem duftenden Atem, der über die gleichmäßigen kleinen sauberen Zähne wehte [...].

Bei der Darstellung des Herkunftsmilieus der Hauptfigur gibt es also zwei Bewegungsarten des Erzählerblicks: zum einen die voranschreitende Bewegung, die sich zuerst auf das Herkunftstädtchen der Hauptfigur aus einer Gesamtschau richtet und sich langsam der Hauptfigur in ihrem familiären Milieu nähert; zum anderen wählt die Erzählerin während ihres wandernden Sehens Detailbilder aus, die sie mit einer camera eye-ähnlichen Technik wie eine Nahaufnahme näher zu sich und dem Leser heranzubewegen scheint. Beide Bewegungen finden im ständigen Wechsel mit der auktorial-kommentierenden Erzählweise statt. Eine imaginierte Rede der Nutzpflanzen in der Gartenbeschreibung wie die über die visuelle Darstellung hinausgehende Erwähnung von Baruškas duftendem Atem tragen als Signale für die allwissende Erzählinstanz dazu bei, daß das Medium der Erzählung bewußt bleibt. Die perspektivisch-visuelle Gestaltung der Milieudarstellung unterläuft diese auktoriale Erzählform mit deren pädagogischer Grundhaltung, wie sie noch bei der einführenden ethischen Diskussion der Dienstmädchenfrage vorherrschte. Der Leser wird nicht mehr nur angehalten, ethische Fragestellungen konzentriert zu reflektieren, sondern erhält auch zeitweise die Gelegenheit, sich dem zu erwartenden sittlich relevanten Ereignis aus der Sicht eines entspannten Zuschauers zu nähern.

Eine ähnliche, sich verengende Perspektivtechnik findet bei der Darstellung der Ankunft Baruškas in der Großstadt, wohin sie der Vater mit der Kutsche begleitet, in noch konziserer Form als bei der einführenden Fokussierung des Erzählerblicks Anwendung. Die betreffende Textstelle sei hier unter Hinzunahme des Absatzbeginns wiederholt zitiert, um zu zeigen, wie sich der Blick der Erzählerin von einer Außensicht auf die Straße, auf der Bartoš und Baruška in die Stadt einfahren, der Kutsche der beiden als Fluchtpunkt nähert:

V sobotu už slunce zacházelo. Z velkého města hmulo se mnoho lidu dílem na procházku, dílem ubírajíce se z práce, neb jdouce ještě po rozličném tovaru a zámyslu. Naproti dojíždělo množství rozličných vozů, ale jeden zvláště vábil na sebe zraky koljdoucích. Byla to obyčejná bryčka s jedním koněm a s jedním sedadlem. Zde seděl na straně náruční sedlák, asi padesátník. Vedle tohoto [...] sedláka sedělo děvče, u něhož [...] mamě kroj a šátek přes hlavu snažil se zatajiti, že jest velmi hezké. Laskavý čtenář ví, že jest Bartoš a Baruška dcera jeho. (Ebd., S.45)

Am Samstag war die Sonne schon untergegangen. Aus der großen Stadt strömten viele Menschen teils zu einem Spaziergang, teils auf dem Weg von der Arbeit. Dem gegenüber kamen eine Vielzahl von Wägen an, aber einer von ihnen lockte besonders die Blicke der Passanten auf sich. Es war eine gewöhnliche Kutsche mit einem Pferd und einem Sitz. Hier saß auf der rechten Seite ein Bauer um die fünfzig [...]. Neben diesem [...] Bauern saß ein Mädchen, bei dem [...] die Tracht und das Tuch über dem Kopf vergeblich zu verdecken versuchten, daß es sehr hübsch war. Der geneigte Leser weiß, daß das Bartoš ist und Baruška, seine Tochter [...].

In diesem Passus nimmt sich die auktoriale Erzählerin bis auf die abschließende Anrede des Lesers zunächst weitgehend zurück, es herrscht eine personale Erzählhaltung vor. Der Eindruck einer personalen Darstellung wird darin deutlich, daß die berichtende Instanz Baruška und ihren Vater so darstellt, als sehe sie diese beiden Figuren wie die anderen Passanten zum ersten Mal. Daß es sich hier um eine Quasi-Wahrnehmung handelt, wird von der Erzählerin selbst hervorgehoben, wenn sie in der formelhaften Anrede an den „geneigten Leser“ die Identität des Bauern und die des Mädchens auf der Kutsche offenlegt. Hierdurch stört sie den zuvor aufgebauten szenischen Erlebnisvorgang nachhaltig, der Leser ist wieder aus seiner Zuschauerrolle herausgerissen und angehalten, sich auf die Handlungsebene der Erzählung und den bevorstehenden sittlichen Kasus der Hauptfigur einzustellen.

Da wir erfahren, daß Bartoš und seine Tochter auch den Blick der Passanten auf dieser Straße fesseln, könnte man hier bereits von einer Schachtelung des Sehens sprechen: Die Erzählerin versetzt sich in die Rolle eines neutralen Beobachters, der Gegenstände wahrnimmt, auf die zur gleichen Zeit auch Figuren der erzählten Welt schauen.

Wie sehr Němcová mit dem Akt des Sehens und Zuschauens in dieser Erzählung beschäftigt war, belegt der Umstand, daß in *Baruška* auch der Besuch einer Theateraufführung Erzählgegenstand wird. Am Tag der Ankunft besuchen Baruška und ihr Vater das Theater. Für Baruška ist dies die erste Theateraufführung in einer Großstadt, der sie beiwohnt. Sie wird als Theaterneuling beschrieben, für den das gerade aufgeführte Stück nur eine Attraktion unter vielen darstellt. Ihr Blick wird nicht nur von der Theateraufführung gefesselt, sondern auch vom Gebäude des Theaters, den feierlich gekleideten Besuchern und der Musik. (Ebd., S. 52) Baruška ist als Theaterbesucherin und als auffälliger Neuling im Großstadttheater selbst wieder ein theatrales Objekt für eine andere Figur der Erzählung, den Maler Vojtěch. Dieser wiederum gerät in der Perspektive der Erzählerin und Lesers ebenfalls zu einer wie von neuem erlebte, unbekanntere Figur im gesamten Szenario:

Naproti Barušce [...] stál muž mladý, štíhlý, dlouhovlasý, vousatý, jenž zase naopak nehleděl na divadlo, nehleděl kolem sebe, nýbrž zdálo se, jako by se zvláštní libostí takřka daguerotypoval v myslí své city Baruščiny. Neušla mu žádná stopa citů rozmanitých na upřímné tváři Baruščiné. Baruška byla jemu divadlem. Byl to opět náš známý malíř. (Ebd., S. 52)²⁴

Baruška gegenüber [...] stand ein junger Mann, schlank, langhaarig, bärtig, der im Gegenteil wiederum nicht auf das Theater noch um sich herum schaute, sondern es schien so, als ob er mit einer besonderen Vorliebe in seinen Gedanken die Gefühle Baruškas sozusagen wie mit einem Daguerreotyp aufnahm. Es entging ihm keine Spur der verschiedenartigen Gefühle auf Baruškas aufrichtigem Antlitz, Baruška war für ihn das Theater. Das war wieder der uns bekannte Maler.

Im Unterschied zur Darstellung der Ankunft Baruškas in der Stadt gibt es an dieser Stelle keine nurnehr zweiteilige Schachtelung des Sehakts, sondern bereits eine dreiteilige: Wir haben hier Baruška, die auf das Theater mit allem drumherum, und wir haben Vojtěch, der Baruška fixiert; sein Blick wird dabei explizit mit einem Fotokamcraauge verglichen; und drittens wird wieder der Blick der Erzählerin als personales Sehen aktualisiert, wenn sie die bereits eingeführte Figur des Vojtěch zunächst wie eine ihr unbekanntere Figur darstellt.

Ein umgekehrtes raumperspektivisches Verfahren, nämlich von der Nahaufnahme zur Panoramaaufnahme, liegt vor, wenn erzählt wird, wie Baruška beim Verlassen des Theatergebäudes ihren Vater aus den Augen verliert. Diese Szene beginnt mit der Aufforderung von Bartoš an seine Tochter, sich gut in der hinausdrängenden Menge an ihm festzuhalten; sie geht dann über in eine Beschreibung aus dem Blickfeld eines weit über dem Geschehen liegenden Standorts. Die Wahl der Vogelperspektive wird deutlich durch den Vergleich Baruškas, die sich in der Menge immer mehr von ihrem Vater entfernt, mit einem Wassertropfen, der sich an einem Flußufer solange im Kreis dreht, bis ihn eine Strömung weiterreißt:

„Drž se mne, ať se neztratíme, nesnadné jest shledání se v takovém davu.“ Pustili se proudem lidu hmoueiho se ku dvetim; Bartoš ovšem svalovitý dobře takřka kleštil cestu; ale ostychavá Baruška brzo byla odtržena a čím prospěšněji prodíral se Bartoš, tím více opožďovala se Baruška, jak kapka u břehu dlouho se otáčející, nežli ji pohlti proud kupředu pádící. Bartoš byl už na náměstí a Baruška ještě v divadle samém. (Ebd., S. 53)

„Halt dich an mir fest, damit wir uns nicht verlieren, in einer solchen Menge findet man sich nicht leicht wieder.“ Sie gaben dem Menschenstrom nach, der sich zur Tür stürzte; der muskulöse Bartoš indes bahnte sozusagen gut den Weg; aber die schüchterne Baruška war bald von ihm losgerissen, und je erfolgreicher Bartoš sich durchschlug, desto mehr entfernte sich Baruška, die sich wie ein Tropfen am Ufer lange drehte, bis der vorausstürzende Strom sie verschlingt. Bartoš war schon auf dem Platz und Baruška noch im Theater selbst.

²⁴ Eine ähnliche Verschachtelung des zuschauenden Blicks findet sich auch in die Malerei von Antoine Watteau, der bei Darstellungen von Musik- oder Tanzszenen ebenfalls die Zuschauer der Musikanten und Tanzenden mit einbezog, die selbst dann wieder eine Szene für sich bilden können. So zeigt beispielsweise das Bild „Les comédiens sur le champ de foire“ (Anf. 18. Jh.) zwei zur Musik eines kleinen Musikensembles tanzende Paare auf einem Jahrmarkt, andere Paare sitzen im Schatten hoher Bäume und beobachten die Tanzenden oder blicken sich selber verliebt an.

Das Verfahren der Annäherung an die Figuren durch Perspektivierung dient in der Erzählung auch dazu, die beiden zentralen Figuren, Baruška und Vojtěch, herauszustellen, denn nur sie hebt die Erzählerin auf diese Weise hervor.²⁵ Wie im Falle von Baruška bewegt sich die Erzählerin auch auf Vojtěch einem Kameraauge vergleichbar zu. Bei der Ankunft Baruškas in der Stadt wird, nachdem der Vater die am nächsten zur Kutsche stehenden Personen nach dem Weg gefragt hat und darauf ein unverständliches Gewirr mehrerer Stimmen antwortet, der Maler aus der Menge der eifrig auf die Frage des Vaters reagierenden, gaffenden Männer getrennt und als Individuum detaillierter beschrieben:

Tu hned ozývalo se více hlasů, jeden tak, druhý jinak volal, že nebylo možná něco si vybrati z toho. [...] Bartoš se tajně zlobil [...] myslel si pak: Počkám, až se budu moct zeptati sprostého člověka, s těmi nic zde není, to jsou jen halamy rozpustilé. Ale jako by byl četl v duši jeho, řekl jeden z nich: „Nehoršte se, já vás upřímně doprovodím až k tomu domu.“ Byl to mladý muž vysoký, štíhlý, s tváří podlouhou, vlasy dlouhými a vousy pěkně spořádanými. Hlas jeho byl zvučný, nezakalený a pohled dobrosrdečně čtverácký. (Ebd., S. 46)

Da meldeten sich sofort mehrere Stimmen, der eine rief so, der andere anders, so daß es nicht möglich war, sich daraus etwas auszuwählen. [...] Bartoš ärgerte sich insgeheim [...] dann dachte er sich: Ich warte, bis ich einen einfachen Menschen fragen kann, mit denen hier ist das nichts, das sind nur ungezogene Bengel. Aber als ob er in seinen Gedanken lesen könnte, sagte einer von ihnen: „Regen Sie sich nicht auf, ich werde sie zuverlässig zu diesem Haus führen.“ Es war ein junger Mann, hoch gewachsen, schlank, mit einem länglichen Gesicht, langen Haaren und einem schön gerichteten Bart. Seine Stimme war klangvoll, ungetrübt und der Blick gutherzig schelmisch.

Die Textstellen, die durch das Verfahren der Verschachtelung von Schakten sowohl der Erzählerin als auch der Figuren gekennzeichnet sind, bedeuten eine Intensivierung der Darstellung des dramatischen Konflikts. Die novellentypische zügige Wiedergabe der Figurenaktivität und -sprechhandlungen wird wie im filmischen „angehaltenen Moment“ für die Dauer des Verschachtelns von Schakten unterbrochen. Diese Unterbrechung besteht genauer in der Fixierung dieser Schachtelung. Die fixierende Instanz ist die Werkautorin, sie wechselt zwischen der Rolle der auktorialen Erzählerin zur Rolle des personalen Quasi-Wahrnehmens. Die durative Präsenzvorstellung von Figuren und Orten im Medium der personalen Quasi-Wahrnehmung charakterisiert sich sodann durch den Wechsel und das Nebeneinander verschiedener Blickstandorte der Erzählerin. Mal nimmt sie die Perspektive von Baruška, mal die von Vojtěch an, dann betrachtet sie wieder beide Figuren aus der Perspektive eines Quasi-Augenzeugen.

²⁵ Vgl. hierzu auch Stanzel, ebd., S. 156: „Erzählende Perspektivierung ist weniger auf die Entdeckung der räumlichen Ordnung der Dinge und ihrer Relationen zueinander als auf die Selektion der dargestellten Objekte und auf die semiotische Gewichtung, die Verteilung der Sinnakzente auf die einzelnen Gegenstände im Raum, gerichtet.“ Diese Funktion der perspektivierenden Darstellung dürfte auch für den Film gelten.

3.2.5. Die Welt der Großstadt als Theater

Die Technik der Schachtelung des Sehens führt bei der Darstellung der Ankunft Baruškas auch zur Vorführung der Großstadtwelt als Theater. Die Erzählerin macht hier die auf Baruška neugierig blickenden Voyeure explizit zu Zuschauern:

(Laskavý čtenář ví, že to jest Bartoš a Baruška dcera jeho, která má ve velkém městě vstoupiti ve službu u pana strýčka;) ale z diváků také by to byl mnohý rád věděl, kam to hezké děvče jede. Ve velkých městách bývá jeden zvláštní druh diváků, ježto hezky vyšňofeni, jako na divadle se pohybující, zavěsény mají rozličné skla, jinchž se honem chápají, když pocítí nablízku ženštinu [...]. (Ebd., S. 46, Hervorhebung K. B.)

(Der geneigte Leser weiß, daß das Bartoš ist und Baruška, seine Tochter, die in der großen Stadt in den Dienst bei dem Herrn Onkel treten soll,) aber von den Zuschauern/Sonderlingen²⁶ würden das auch gerne viele wissen, wohin das hübsche Mädchen geht. In großen Städten gibt es eine besondere Art von Zuschauern/Sonderlingen, die hübsch aufgeputzt sind und sich wie auf dem Theater bewegen, umgehängt haben sie verschiedene Gläser, die sie eilig ergreifen, sobald sie in der Nähe eine Frau spüren [...].

Die Schachtelung des Sehens entsteht hier durch die Anwesenheit der auf seine Figuren blickenden Erzählerin und die Benennung eines Teils der Figuren als Zuschauer, die auf wiederum andere Figuren schauen. Zugleich findet aber auch eine Schachtelung der theatralischen Sicht auf die Großstadtwelt statt. Ebenso wie Baruška und ihr Vater für die gaffenden Männer zu unfreiwilligen Theaterfiguren im Großstadtschauspiel werden, führt auch die Erzählerin diese Männer nicht nur als Theaterzuschauer mit Augengläsern, sondern selbst wieder als Schauspieler vor, wenn sie sagt, sie würden sich „wie auf dem Theater“ bewegen.

Die Erwähnung der Augengläser bedeutet zugleich eine weiteres Moment der Schachtelung. Die Augengläser nutzen die Männer dazu, um sich die hübschen Mädchen vom Land durch die vergrößernde Wirkung des Brillenglases besser ansehen zu können. Ähnlich wie die Erzählerin mit der Technik des Kameraauges die Einstellung ändert, wechselt somit auch bei den Figuren der Männer das Blickfeld von einer ferneren zu einer näheren Sicht auf das ‚Objekt der Begierde‘.

3.2.6. Figurencharakterisierung: erzählte Figuren und Figurenrollen

In *Baruška* ist es nicht nur die Erzählerin, die zwischen den Rollen als Regisseur und auktorialer bzw. neutraler Berichtinstanz hin- und hergleitet. Ähnlich verhält es sich auch bei den Figuren, die sowohl als erzählte Figuren durch den psychologischen Kommentar der Erzählerin charakterisiert werden, als auch als Rollenträger und Sprechhandelnde auftreten. Dies macht in besonderem Maße die Figur des Malers Vojtěch deutlich.

²⁶ Das Wort „divák“ hat im Tschechischen des 19. Jahrhunderts sowohl die Bedeutung „Zuschauer“ als auch „Sonderling“, „Wilder“. Vgl. *Slovník spisovného jazyka českého*, 1989. Němcová scheint hier offenbar mit beiden Bedeutungen zu spielen.

Zunächst zu Vojtěch als Rollenträger. Die Erzählerin führt diese Figur durch eine präzise Beschreibung seiner Physiognomie und Stimme ein, sie stellt also – szenisch wirksam – sofort einen visuellen und akustischen Eindruck von dieser Figur her, wenn sie seine Physiognomie (groß, längliches Gesicht, gepflegter Bart) und seine „klangvolle“, „ungetrübte“ Stimme eigens beschreibt.

Diese „auktoriale“ Charakterisierung durch die Erzählinstanz, die so auch als Beschreibung im Nebentext für einen imaginären Schauspieler gelesen werden kann, geht darauf in eine figurale Charakterisierung als Fremdkommentar anderer Figuren über, in dem die Reaktion von Baruška, ihrem Vater und der umstehenden gaffenden Männer auf das Angebot des Malers erwähnt wird.²⁷ Während Baruška sich zustimmend äußert, der Vater hingegen mit einer Skepsis ausdrückenden Geste (er greift sich unsicher an die Stirn) und schweigend reagiert, kommen die anderen Männer explizit als scherzhaft Warnende zu Wort:

[...] ti ostatní šviháci ale žertovně volali: Nevěšte, Baruško, tomu malíři! (Ebd., S. 47)

[...] die übrigen Gecken aber riefen scherzhaft: Glaubst nicht diesem Maler, Baruška!

Rollenträger ist er jedoch zunächst insofern, als sein eigentlicher Name, Vojtěch Levenský, im ersten Teil der Novelle nicht erwähnt wird.²⁸ Bezeichnet wird er entweder unter Verweis auf seinen Beruf als „malíř“ oder mit dem für sein langhaariges, bärtiges Äußeres sprechenden Namen „Vlasáček“. Die Erzählerin tritt hier explizit von ihrer Rolle als allwissenden Berichterstatterin zurück, indem sie vorgibt, den Eigennamen von Baruškas Verfolger nicht zu kennen und deshalb aufgrund seiner langen Haare den Namen „Vlasáček“ (etwa der „Langhaarige“) vorschlägt:

[...] Vlasáček (tak jmenujeme toho malíře pro dlouhé vlasy, pokud jeho pravé jméno nezvime) [...] (Ebd., S. 52)

[...] der Langhaarige (so nennen wir diesen Maler wegen seiner langen Haare, solange wir seinen richtigen Namen nicht wissen) [...]

Als „Vlasáček“ und „malíř“ (Maler) bleibt er eine rätselhafte Gestalt, von der unterschwellig für die Tugend Baruškas immer wieder Gefahr ausgeht, womit ihm die Rolle des potentiellen Verführers und Ehrverletzers zugewiesen wird. Seine namentliche Identität deckt die Erzählerin erst kurz vor der Verhaftung Baruškas auf, als das

²⁷ Pfister unterscheidet in bezug auf das Drama zwischen einer figuralen Charakterisierung, wenn die charakterisierende Information die einzelne Figur zum Sender hat, und einer – aus der Erzählforschung abgeleiteten – auktorialen Charakterisierung, wenn die Information vom „impliziten Autor“ als ihrem Aussagesubjekt vermittelt wird. (Pfister, 1994, S. 251; s. v. a. auch die detaillierte Übersicht über die einzelnen Techniken der Charakterisierung auf S. 252).

²⁸ Vgl. hierzu auch wieder die von Janáčková hervorgehobene Charakterisierung der Figuren Braut und Bräutigam in der Skizze über einen Tauser Hochzeitsbrauch, die in der bloßen Erwähnung ihrer Funktion innerhalb des Brauchs als Braut und Bräutigam ebenfalls vorrangig als Rollenträger und nicht als individuelle Personen aufzufassen sind. (Janáčková, 1985, S. 37f.)

Bauernmädchen sich bereits in dem Bordell befindet und ihren Begleiter ängstlich fragt: „Kam jste mne to, pane Lesenský, dovedl?“ („Wo, Herr Lesenský, haben Sie mich hingeführt?“; ebd. S. 65).

3.2.7. Das dramatische Experiment des sittlichen Kasus und die theatraлизованierte Erzählung: zum Bedeutungsaufbau der Novelle

Für den Bedeutungsaufbau der Novelle *Baruška* haben sowohl der Handlungsaufbau, die dramatische Versuchsanordnung als auch der Wechsel der Erzählerin zwischen Regisseurin und auktorialer Berichterstatterin wie auch der Wechsel in der Figurencharakterisierung entscheidende Konsequenzen. Ausgehend von diesen Gestaltungsmomenten lassen sich zwei Bedeutungsebenen unterscheiden: der durch die dramatische Komposition in Verbindung mit dem theatraлизованierten Erzählen gegebene und der auktorial-erzählerische Bedeutungsaufbau. Auf der ersten Ebene wird im wesentlichen der zentrale Konflikt zwischen Stadt- und Landkontext bzw. der Konflikt um die Gefahren der Großstadt für ein Mädchen vom Land entwickelt. Das Ergebnis des plakativ vorgeführten Konflikts gibt der Position der im Prolog erhobenen, vor den sittlichen Gefahren der Großstadt warnenden Stimme zunächst recht. Baruška verliert ihre Ehre und öffentliche Unschuld. Das Stereotyp vom „Schreckbild Stadt und Idealbild Land“ ist erfüllt. Doch die zweite erzählerische Ebene, auf der die reflektierend berichtende Außenperspektive der Erzählerin mit einer psychologischen Innensicht wechselt, gibt dem Geschehen ein anderes semantisches Gewicht. Auf dieser Ebene erfährt der Leser nämlich eine weiterführende Charakterisierung der Figuren, die dem Stereotyp vom armen, verführten Bauernmädchen und dem gefährlichen Großstadtverführer entgegenläuft.

In der auktorialen Beschreibung der Innensicht der Personen zeigt sich vielmehr ein Liebespaar, das sich in freier Entscheidung findet. Das Stereotyp von der überwältigten, naiven und passiven ländlichen Frau und dem triebgesteuerten und zugleich raffinierten, verführenden städtischen Mann weicht einem revidierten Bild dieser Paarkonstellation. Der Text baut nämlich erst auf der Ebene der dramatischen Darstellung ein bekanntes Stereotyp auf, um es schließlich auf der Ebene der auktorialen Erzählung zu demontieren. Diese Demontage erfolgt mittels der Innensicht der Figuren, die den Leser vor die Frage stellt, ob Baruška wirklich so unschuldig in ihr Verhängnis geschlittert ist und ob Vojtěch in ihr wirklich nur eine attraktive, naive Beute gesehen hat.

Um diese Fragen zu beantworten, muß zunächst erläutert werden, wie das literarische Stereotyp einer fatalen Liebesbeziehung aufgebaut wird, um es schließlich demontieren zu können. Dieses Stereotyp beruht auffälligerweise weniger auf einer expliziten Charakterisierung der Frau als unschuldigem Opfer und des Manns als draufgängerischem Verführer. Es wird vielmehr ein Gegensatz zwischen Frau und Mann bezüglich ihres jeweiligen Lebensmilieus vorgeführt. Differenzierendes Merkmal dieser beiden gegensätzlichen Milieus sind zunächst die Blicke derjenigen,

die in der Umgebung des Mädchens und des Malers gezeigt werden. Hierdurch entstehen zwei Figurengruppen, die bezogen auf ihr Verhältnis zu Baruška divergieren; Figurengruppen, die wiederum für den zentralen Konflikt zwischen Stadt und Land stehen: die wild und unheimlich blickenden Großstädter und die Nachbarn im Landstädtchen, deren Blick auf Baruška keinen besonderen Wert zu haben scheint – der Blick der Landbewohner wird überhaupt nicht charakterisiert. Die Beschreibung des Blicks der Großstädter ist auch wesentlich dafür verantwortlich, daß Baruška in die Rolle eines Objekts sexueller Begierde gerückt wird.

Als libidinöser Blick wird der Blick des Großstädters gleich zu Beginn der Erzählung mit dem scheinbar erotikfernen Leben der Landbewohner kontrastiert. Diesen Gegensatz stellt die Erzählerin heraus, indem sie vorgibt, die Selbstsicht der Landmädchen zu kennen, um diese gegenüber dem Städter zu vertreten. Ohne bewußt erotisierend gekleidet zu sein wie etwa die Frauen in der Großstadt, würden sie keine (erotische) Verzückung ohne Liebe kennen, die Trennung von Liebe und Erotik sei ihnen noch als schandhaft bewußt. (Ebd., S. 40) Um die Auseinandersetzung zwischen den einander fremden Kontexten von künstlicher Erotik und unschuldiger, da mit dem hohen Wert der Liebe einhergehender Verzückung einzuführen, wählt die Erzählerin die Darstellung des vergnügten sonntäglichen Beisammenseins der Landmädchen auf dem Gut von Bartoš. (Ebd.) Diese Darstellung präsentiert sich als ein Zwiegespräch der Erzählerin mit dem Leser, in dem die Erzählerin vorrangig den Städter sieht und dem sie, bevor sie ihn direkt anspricht, sein verlogenes Lebensmilieu und seinen libidinösen Blick vorführt. Die Erwähnung der Begierde des imaginierten städtischen Beobachters, der in jedem der Mädchen ein „Opfer wittert“, nimmt bereits die spätere Darstellung der auf Baruška gaffenden Großstädter als lechzende Raubtiere voraus:

[...] děvčat v neděli po poledních službách Božích skvivalo tolik v své panenské kráse a poupátkové bujnosti, že by měšťák, jenž nevidívá než jen strojené vnady, lživé mravy a naučené způsoby i neslyšivá než dávno rozmyslené, přežvykané otázky, na něž žádná odpověď se neočekává, [...], že by pravím měšťák nevěděl kam hleděti dříve, a kdyby voliti měl, že by nemohl se rozhodnout: to ale jisto, že by poznav zde svatost panen, zastydl by se za soběckou chtivost, jenž vyčihává sobě v každé děvě obět svou. Pocitiš, měšťáku, jakou moc má prostota, jenž nezná rozkoše bez lásky vzájemné, a jak ostudné jest děliti je od sebe. (Ebd., S. 40)

[...] am Sonntag nach den Gottesdiensten glänzten mit ihrer jungfräulichen Schönheit und ihrer knospenden Übermütigkeit so viele Mädchen, daß ein Städter, der nichts anderes zu sehen bekommt als künstliche Reize, verlogene Sitten und angelemte Formen und nichts hört als längst durchdachte, wiedergekäute Fragen, auf die keine Antwort mehr zu erwarten ist [...] daß, sage ich, ein Städter nicht wüßte, wo er zuerst hinschauen sollte, und wenn er wählen sollte, könnte er sich nicht entscheiden: Das ist aber sicher, daß er, indem er hier die Heiligkeit der Jungfrauen kennenlernte, sich für seine egoistische Begierde schämte, die in jedem Mädchen ihr Opfer wittert. Spürst du, Städter, welche Macht die Schlichtheit hat, die keine Verzückung ohne gegenseitige Liebe kennt, und wie schändlich es ist, diese voneinander zu trennen.

In der darauffolgenden Fokussierung des Blicks auf die Titelfigur Baruška hält die Erzählerin das imaginierte Gespräch mit dem Leser und Städter aufrecht, indem sie ihn auf seine Vorstellung und Konzeption der weiblichen Hauptfigur aufmerksam macht. Nicht durch äußerliche, auffällige Schönheit soll Baruška aus dem sonntäglichen Kreis der Landmädchen hervorstechen, sondern nur, so will die Erzählerin den Blick eines imaginären Beobachters gelenkt wissen, durch ihre herzliche Gastfreundschaft:

Mezi těmito děvčaty brzo rozeznal bys Barušku, dceru Bartošovou, ne pak pro větší krásu neb šperk, nýbrž jen tím, že ona, jsouc doma, všem rovně chce přívětivostí a ochotností svou dokázati, že jsou její milí hosté a přítelkyně, a proto [...] pozorovateli více bývá na očích. (Ebd.)

Unter diesen Mädchen würdest du bald Baruška erkennen, die Tochter von Bartoš, nicht wegen größerer Schönheit oder des Schmucks wegen, sondern deshalb, weil sie, hier zuhause, allen in gleicher Weise durch Freundlichkeit und ihr Entgegenkommen beweisen will, daß sie ihre lieben Gäste und Freundinnen sind, und deshalb wird sie [...] dem Beobachter umsomehr zum Blickfang.

Die Erzählerin weist hier also explizit einen männlichen Blick auf Baruška und die mit ihm verbundene männliche Obsession von der schönen Frau zurück, mit dem Ziel, eine vor allem sittlich-ideale Vorstellung der Heldin im Bewußtsein des Lesers entstehen zu lassen. So erklärt sich auch ihr auf die detaillierte Beschreibung der äußeren Erscheinung Baruškas folgende Fazit, daß es sich bei der Bauerntochter um keine ideale, göttinnenähnliche „antike Schönheit“ handle, sondern um ein „hübsches, liebes Mädchen“, wie es sie in der Wirklichkeit auch gebe:

Všecko spolčilo se k tomu, aby se mohlo říci: že Baruška jest jak náleži hezké, milé děvče, byť by nebyla takovou krásou, jako jmenují antickou; jenž myslím hodí se více bohyném nežli našim děvčatům skutečným. (Ebd., S. 41)

Alles führte dahin, sagen zu können: daß Baruška ein, wie es sich gehört, hübsches, liebes Mädchen ist, wenn sie auch nicht eine solche Schönheit ist, die man antik nennt, die, wie ich denke, besser zu Göttinnen paßt als zu unseren wirklichen Mädchen.

Dieser Kommentar liest sich nicht nur wie eine Absage an den männlichen Blick auf den weiblichen Körper als eine ewiges Objekt sexueller Begierde, sondern auch als eine Festschreibung des eigenen künstlerischen Standorts. Němcová will nämlich nicht in die Trivialität der zu ihrer Zeit gängigen Dienstmädchenliteratur abdriften; das Fazit ihrer Erzählung, das Bündnis von ländlichem und künstlerischen Kontext veranschaulicht in der Heirat von Baruška und Vojtěch, zeigt eher eine Verinnerlichung der patriotischen Wiedergeburtsideologie und nicht das Bestreben, eine platte tragische Liebesgeschichte aus bekannten literarischen Schubladen zusammenzutragen. Daher soll Baruška gerade nicht zu einem bloßen Signifikanten für eine den Konflikt tragende Dienstmädchenrolle degradiert werden, so wie es der Fall wäre, wenn Baruška dem trivial-literarischen Geschmack folgend die Rolle der schönen, gefallenen Frau zugewiesen bekäme. Die Erwähnung ihrer Schönheit ließe sie in

jenem Falle auf in der Kulturgeschichte geläufige Weise zu einem entsubjektivierten Körper werden, der die Phantasmen des männlichen Blicks, aber auch des dem männlichen folgenden weiblichen Blicks repräsentiert.

Němcová hat, wenn sie diese Reduktion der Heldin auf ein sinnlich-erotisches Objekt zurückweist, mit der Titelheldin offensichtlich etwas anderes vor. Obgleich sie sie mit der Hervorhebung ihrer Gastfreiheit wiederum als Personifikation des zeitgenössischen slavischen Bauernideals auftreten läßt,²⁹ fehlt es zugleich nicht an einer individuellen Charakterisierung, die Baruška aus ihrem weiblichen und ländlichen Kontext hervorhebt. Baruška, so läßt die Erzählerin den Leser in der Exposition wissen, verfügt über eine für ihr Milieu außerordentliche Bildung, die sie sich mit Hilfe des örtlichen Pfarrers erworben hat. Der Bildung und Scharfsinnigkeit („důvtipnost“) Baruškas inhärieren bereits eine Verbindungslinie zwischen Stadt und Land, da es die Bildung ist, aufgrund derer Baruška Sehnsucht nach neuen Lernmöglichkeiten in der Stadt verspürt, zugleich aber weiß sie die Ruhe zu schätzen, die das Landleben bietet. (*Baruška*, S. 45)

Noch bevor Baruškas Bildung Erwähnung findet, wird die Titelfigur als eine ihren konventionellen weiblichen Kontext durchbrechende junge Frau präsentiert, die ihr Leben nicht in den Schemata von Heirat, Kindererziehung und häuslichen sowie bäuerlichen Pflichten vor sich sieht. So wird zweimal erwähnt, daß sie trotz zahlreicher Freier noch „nicht ans Heiraten denkt“ (Ona ještě nemyslí na vdávání [ebd., S. 41]; Baruška ale vskutku nemyslela na vdávání [Baruška dachte aber tatsächlich nicht ans Heiraten; ebd., S. 42]). Eine Haltung, die sie mit dem emanzipatorischen Argument der für ein junges Mädchen notwendigen Erweiterung von Bildung und Erfahrung begründet:

[...] vždyť pak se jí zdálo, že je ještě děcko, že musí se ještě mnohému přiučit. Toto měla proto na mysli, poněvadž otec byl tak vždy mluvil dokládaje: „Musíš, holko, do města, abys poznala svět [...]“. (Ebd., S. 42)

[...] denn dann schien es ihr, daß sie noch ein Kind sei, daß sie noch viel dazu lernen muß. Das hatte sie deshalb im Sinn, weil der Vater immer so gesprochen hatte, wobei er hinzufügte: „Mädchen, du mußt in die Stadt, damit du die Welt kennenlernst [...]“.

Die Tatsache also, daß Baruška für ein Bauernmädchen ungewöhnlich intellektuell gefördert wurde, ist bereits ein Beleg dafür, daß es sich bei der Titelfigur nicht um ein gänzlich naives Mädchen vom Lande handelt. Bartoš selbst muß auch Vertrauen in den Verstand seiner Tochter haben, wenn man bedenkt, daß von seiner Seite trotz der impertinenten Präsenz des Malers an keiner Stelle Warnungen an die Tochter ausgesprochen werden. Ein Fehlmoment, das verwundert, geht doch aus der Reaktion von Bartoš und Baruška auf die gaffenden Gecken in der Großstadt hervor, daß Bartoš diesen zudringlichen Personen sehr skeptisch und ablehnend gegenübersteht. Als der Vater einige dieser Männer nach dem Weg fragt und sich daraufhin ein un-

²⁹ Vgl. Herders ‚Slavenkapitel‘. (Herder, 1909)

verständliches Stimmengewirr erhebt, in dem jeder um die Aufmerksamkeit von Barůška buhlt, zeigt die Tochter amüsierte Sympathie, während Bartoř sich ärgert.

Es ist schließlich auch Barůřkas Gelehrsamkeit und Bildung, die sie gegenüber Vojtěch aus der Rolle des einfach zu verführenden Bauernmädchens heraustreten läßt. Wenn Vojtěch die Wegunkundigen vom Lande auf einen Umweg lenkt und Barůška ungeniert die Hand festhält und drückt, dann fällt ihm an dieser Stelle nicht nur die Rolle des zukünftigen Verführers zu. Indem die Erzählerin hier die Innenperspektive des Malers beleuchtet und auf seine „gewissen Ziele“ hinweist, bestätigt sich diese Figurencharakterisierung auf der Ebene des Außenberichts. Zugleich erfährt Vojtěchs Rolle eine Differenzierung, die durch Barůřkas reges Interesse an ihrer neuen Umgebung motiviert wird. In Barůška sieht Vojtěch darauf nicht mehr nur ein Objekt, eine leichte Beute; angesichts der für ihn unerwarteten Neugier des Mädchens, das aus einer ‚verlockenden Gelegenheit‘ zur anregenden Gesprächspartnerin wurde, verspürt er auf einmal Respekt vor ihr:

Mladý pán [...] vzal Barůřku za ruku, tiskl jí ruku; a Barůřka v prostotě mravů nelěčených potiskla i jeho ruku, čímž mladý pán byl o svém vítězství přesvědčen. Barůřka ale vidouc ten onen kostel, to ono značné stavení, přeptávala se co a jak, odkud, k čemu, i měl mladý pán nač odpovídati. [...] Barůřka přeřla z povděčnosti v důvěru a mladý pán zponenáhla cítil na místě jistých záměrů úctu před panenským duchem zvědavým. Byl mladý pán sám zaražen, cítě tuto změnu v sobě [...]. (Ebd., S. 47)

Der junge Herr [...] nahm Barůřka an der Hand, drückte ihr die Hand; und Barůřka drückte mit der Einfachheit ungekünstelten Benehmens ebenso seine Hand, wodurch der junge Herr seines Sieges gewiß war. Als Barůřka aber diese Kirche hier, da jenes bedeutende Bauwerk sah und dies und das fragte, woher, wozu, da hatte der junge Herr was zu beantworten. Barůřka gelangte aus Dankbarkeit zu Vertrauen, und der junge Herr spürte plötzlich anstelle bestimmter Absichten Respekt vor dem neugierigen, jungfräulichen Geist. Der junge Herr war selbst betroffen, als er diese Veränderung in sich spürte.

Aus der Erwähnung der Stimmungen der beiden, die sich auszutauschen beginnen, wird auch deutlich, daß es sich bei dieser beginnenden Liebesbeziehung nicht um eine einseitige Konstellation von dem Mädchen als Opfer und dem jungen Mann als egoistischem Verführer handelt, sondern um ein freiwilliges gegenseitiges Aufeinanderzugehen, das im folgenden und besonders während des Versöhnungsprozesses, den der Briefwechsel der beiden markiert, immer wiederkehrt. Vojtěchs leichtsinnige Wahl eines Bordells für ein Treffen mit Barůřka kann unter Berücksichtigung der Innenperspektive des Liebespaars dann mehr als Erfüllung der Rollenerwartung durch die Figur selber verstanden werden, die sie schließlich im Zuge der „Läuterung“ abstößt. Barůřkas spektakuläre Verhaftung, die mit der Erwähnung mehrerer Ohnmachtsanfälle der Titelfigur wieder alle Klischees vom Schicksal der öffentlich gewordenen Schande eines Landmädchens erfüllt (vgl. Pia Schmid, 1989), reduziert sich in ihrer Funktion vor allem auf die Erfüllung der Novellenorm des tragischen Wendepunkts. Zugleich markiert diese Stelle aber auch einen Wendepunkt auf der narrativen Ebene der psychologischen Innensicht der Figuren, besser vielmehr einen

Wendepunkt in der Figur des Malers selbst, der durch die fürchterliche Konsequenz, die sein Handeln für Baruška hat, geläutert wird und von nun an seine erotischen Begierden zugunsten der Ehrenrettung des Mädchens zurückstellt.

Němcová benutzt in dieser Erzählung die Schablone vom sittlichen Kasus des gefallenen naiven Bauernmädchens in der sittenrohen Großstadt, die sie den literarischen Konventionen ihrer Zeit gemäß in die an dramatischen Verfahren reiche Novellengattung überführt, aus zweierlei Gründen: 1. um im Einklang mit nationalpatriotischen Vorstellungen das Bündnis von Künstlertum und Bauerntum zu schließen; 2. zur Revision bestehender Frauenbilder. Und dies in zweierlei Hinsicht: In der Hauptfigur Baruška erkennen wir einerseits das emanzipatorische Idealbild einer jungen Frau, die Bildung mindestens ebenso großschreibt wie das Finden des Lebensglücks in einer Heirat. Interessant ist hier auch die Abkehr von der noch von der Aufklärung ausgehenden Vorstellung, an der weiblichen Gelehrsamkeit könnte das Laster und die Unmoral zugrunde gehen. (Vgl. Bovenschen, 1979, S. 80) In *Baruška* stellt zunächst die Sittenpolizei – und nicht das gelehrte Mädchen – die ‚Moral‘ wieder her, indem sie in dem Stundenhotel das Paar auseinanderreißt. Baruška entwickelt also durch ihre Gelehrsamkeit kein Schutzverhalten gegenüber dem nach ihrer jungfräulichen Unschuld trachtenden Begleiter, sondern geht mit selbstbewußter Neugier auf dessen Annäherungen ein. Bezogen auf zeitgenössische Geschlechterbilder durchläuft auch der Kunstmaler eine Entwicklung. Vojtěch legt sein Geckentum, das in Frauen nur Jagdobjekte sieht, ab und erkennt in Baruška eine gleichwertige Partnerin. Baruška wiederum begegnet dem gierigen Blick der Gecken nicht als bekanntes abstoßendes männliches Verhalten, sie bleibt Vojtěch gegenüber als einem Vertreter der Gecken offen und vorurteilsfrei.

Im Anschluß an Gudrun Langers Befund von den versagenden Müttern in *Babička* (Vgl. Gudrun Langer, 1998) kann zugleich in dieser Erzählung ein Abweichen vom zeitgenössischen Ideal der Mütter, die ihre Kinder tschechisch und patriotisch zu erziehen haben, festgestellt werden. Eine solche Mutterfigur tritt hier zunächst nicht auf, Baruška hat keine Mutter. Von Bartoš heißt es, daß er seit vielen Jahren Witwer ist. Baruška fehlt somit die Mutter als Lebensvorbild, und sie muß sich selbst eine weibliche Identität schaffen. Maßgeblich beteiligt ist daran ihr Vater, der ihr Bildungsmöglichkeiten verschafft. Baruškas ungewöhnliche Persönlichkeitsentwicklung erlaubt es schließlich Němcová, ihre Figur zu einem Gegenbild anderer versagender Mütter in dieser Erzählung aufzustellen. Gemeint sind hiermit die Dienstherrinnen der böhmischen Bauernmädchen, die zwar mit den Mädchen verwandt sind, sie aber dennoch, kaum angestellt, hochnäsiger („pyšně“) als Menschen unterster Kategorie behandeln.³⁰ Ein Gegenbild zu diesen Frauen ist Baruška insofern, als sie, nachdem sie durch die Hochzeit mit dem erfolgreichen Maler selbst

³⁰ Wenn ihre Kinder böse sind, schickt sie Frau Slaviček zu den Dienstmädchen an den Tisch, ansonsten dürfen sie nicht beim Personal sitzen, dann ruft sie die Mutter mit „Pfuť“-Rufen zurück; die Dienstherrin von Kačenka, paní Dorotka, die offenbar Baruška aus dem Heimatstädtchen gut bekannt ist, läßt sich von ihr nicht mehr umarmen, da sie nun ein Dienstmädchen ist. (Němcová, *Spisy*, IV, S. 58)

Dienstherrin wird, ihren Standesgenossinnen neue Verhaltensregeln gegenüber dem Dienstpersonal anempfiehlt:

Jen ty hrdé bezsrdečné paničky nezvaly ji rády do svých spolků, a to proto, že nemohla tiše snést zlořečení jejich na čeládku. Tu vždy řekla: „Milujte je, ujměte se jich ubohých, nestavte se tak vysoko nad ně a nešlapejte je nohama jako otroky; důvěřujte jim; poučujte je a budete vidět, že dobrou budete mít čeládku. My se svou vždy žijeme v dobrém srozumění; nepovažuji je ovšem za nižší sebe, u jednoho stolu jíme, hovoříme s nimi, ptáme se, kde co chybí, vyslyšíme jejich stesky a bolesti, pomáháme, kde můžeme, a tím získáme více než vy přísnoští!“ (Ebd., S. 86)

Nur die stolzen herzlosen Hausherrinnen luden sie nicht gern zu ihren Gesellschaften ein, und dies deshalb, weil sie nicht still ihr Lästern über das Dienstpersonal ertragen konnte. Da sagte sie immer: „Liebt sie, nehmt Euch der Armen an, erhebt Euch nicht über sie, und tretet sie nicht mit den Füßen wie Sklaven; vertraut ihnen, lehrt sie, und Ihr werdet sehen, daß Ihr ein gutes Dienstpersonal haben werdet. Wir leben mit dem unsrigen immer in gutem Einvernehmen; wir betrachten sie allerdings nicht als niedriger als uns selbst, wir essen an einem Tisch, unterhalten uns mit ihnen, fragen, wo was fehlt, hören ihre Klagen und Schmerzen, helfen, wo wir können, und hierdurch gewinnen wir mehr als Sie durch Strenge!

Baruška wird zur Verkünderin einer emanzipatorischen Aufhebung des herrschenden sozialhierarchischen Rollendenkens und damit auch zur Trägerin der demokratischen und patriotischen Ziele der Wiedergeburtbewegung. Der Müttermythos der Wiedergeburt, den Němcová selbst noch den Maßgaben ihrer Zeit entsprechend in ihrem Frühwerk vertrat, kommt zum Abschluß der Erzählung implizit zum Tragen. Die Erzählung endet mit der Rückkehr Baruškas und Vojtěchs von ihrer Italienreise und mit diesem knappen und zugleich vielsagenden Satz:

Když se z Říma vrátili, přinesla Baruška dědčkově k potěšení živý obrázek. (Ebd., S. 87)

Als sie aus Rom zurückgekehrt waren, brachte Baruška dem Großvater zur Freude ein lebendes Bildchen.

Um was für ein „lebendes Bildchen“ es sich hier handelt, dürfte dadurch klar sein, daß aus Bartoš nun ein „Opa“ (dětčček) wurde. Die Erzählung kann somit auch als das Vorführen einer Persönlichkeitsgenese des Idealbilds nicht nur der neuen Frau, sondern auch der neuen Mutter verstanden werden. Eine sicher in der Mitte des 19. Jahrhunderts äußert heikle Genese, verbindet sich doch in der Titelfigur libidinöse, erotische Neugier mit mütterlicher Fürsorge. Die neue Mutter, das ist für Němcová kein asketisch-unerotisches, sich für die Zukunft von Kindern und Vaterland aufopferndes Wesen, es ist eine leibhaftige Frau, die sich ihren Weg selbst sucht, dabei durchaus auch mal auf Umwege und Abwege gerät, aus diesen aber gerade die notwendige Erfahrung schöpft, um eine gute Patronin für die Hausangestellten zu werden.

Dramatisierung und Theatralisierung des Erzählens dienen Nĕmcová in der Novelle *Baruška* dazu, konventionelle Denkmuster schärfer herauszustellen, das Medium des auktorialen Erzählens demontiert zugleich diese hervorstechenden Denkschablonen. Die Erlebnisillusion, die das szenische Gestaltungsmoment beim Leser initiiert, wird durch den Wechsel zum auktorialen Erzählen immer wieder unterbrochen, um beim Leser einen Erkenntnisvorgang und eine neue Sicht auf bestehende konventionelle Werthaltungen ermöglichen zu können. So verwundert es auch nicht, daß in dieser Erzählung im Unterschied zu anderen Texten Nĕmcovás Sehen und Hören wie auch Sehen- und Hörenlassen nicht gleichwertig behandelt werden. Die Dominanz des Sehens – ausgedrückt auch durch das zentrale Motiv des Blicks und durch das Motiv des Malerberufs von Vojtěch – als die Sinneswahrnehmung, die kulturell mit Forschen und Erkennen konnotiert ist, bestätigt die Ausrichtung auf das Initiieren eines Erkenntnisvorgangs beim Lesers.

Die Schachtelung und Perspektivierung des Sehens erweitert die noetische Dimension dieser Novelle. Fördert das auktoriale Erzählen, isoliert genommen, einen Erkenntnisbereich im sozio-kulturellen und sittlichen Bereich, fördert wiederum das Ineinandergehen des auktorialen Erzählens mit den anderen Darstellungsformen einen Erkenntnisvorgang über die künstlerisch-ästhetische Darbietung des sittlichen Kasus von Baruška, das Medium des Erzählausdrucks kann so ebenfalls das Bewußtsein des Lesers erreichen.

3.3. *Babička* (Die Großmutter). Szenisches Darstellen unter den Bedingungen des Erzählmediums

3.3.1. *Babička* als Sammeltext für szenische Verfahren früherer Texte. Die Stärkung des Erzählmediums

In der Novelle *Baruška* nahmen das Sehen und Sehenlassen als eine der beiden Grundkomponenten des szenischen Darstellens neben den Sprechhandlungen der Figuren als Gegenstand des Hörens und Hörenlassens den größten Raum ein. In dem drei Jahre später erschienenen umfangreichsten Erzählwerk Nĕmcová, *Babička*, wird das Gewicht wieder auf die Sprechhandlungen gelegt. Im Lichte des vorangegangenen Werks von Nĕmcová, den Skizzen und der Erzählung *Baruška*, erscheint *Babička* wie ein Sammeltext, in dem die davor ausgetesteten Verfahrensweisen neu bearbeitet und kombiniert Verwendung finden. So nutzt die Autorin beispielsweise bei der Darstellung der Hochzeit von Kristla und Mila im XVIII. Kapitel wieder die szenische Wirkung volkstümlicher Rituale; das Hochzeitspaar erscheint wie in den ethnographischen Skizzen mit einigen wenigen Ausnahmen, bei denen es mit den Vornamen erwähnt wird, als die Rollentypen „nevěsta“ (Braut) und „ženich“ (Bräutigam). Die nicht an den rituellen Tänzen und Wechselgesängen beteiligten Teilnehmer werden wie die auf *Baruška* schauenden Männer mehrfach als Zuschauer bezeichnet. In einer der Skizzen über das Tauser Land gab es die mythenähnliche Erzählung einer örtlichen Reisebegleiterin Nĕmcová, die erklären sollte, warum ein Brunnen nach dem heiligen Adalbert benannt ist. In *Babička* tritt die Großmutter selbst als Mythenkennerin im V. Kapitel auf. Mit den Enkeln trifft sie auf einer gemeinsamen Wanderung auf eine Kapelle und erklärt den Kindern den Grund für den Ort der Kapelle mit einer Erzählung über eine taubstumme Ritterstochter, die durch ein Wunder wieder hören gelernt haben soll. Hierauf habe ihr Vater aus Dank diese Kapelle errichten lassen. (Nĕmcová, *Babička*, 1951, V, S. 48-50) Die Großmutter ist es auch, die den Kindern das Wissen um die alten böhmischen Sagen der Ritter von Blanik und um den heiligen Wenzel sowie die biblische Erzählung von David und Goliath und von der mythischen Figur der Sybille vermittelt. Allerdings geschieht dies in *Babička* anders als noch bei der Darstellung der alten Bäuerin in den Reiseskizzen, die die Autorin ausführlich in direkter Rede vom Chodenhelden Kosina erzählen ließ. Von diesen Erzählungen der Großmutter den Enkeln gegenüber erfährt der Leser nur dann, wenn sie die Kinder im Gespräch mit der Großmutter als bekannt erwähnen. (Vgl. XI, S. 142f.)

Auch in *Babička* findet sich szenisches Darstellen sowohl im Medium des personalen Erzählens als auch in Form unmittelbarer Gesprächswiedergaben. Hier kann jedoch bereits von einer Weiterentwicklung der szenischen Poetik Nĕmcová gesprochen werden, was sich darin ausdrückt, daß die szenischen Verfahren deutlicher vom Medium des Erzählens ausgehen und mehr noch als in früheren Texten fließender in Formen des mittelbaren Erzählberichts und der Beschreibung übergehen und umge-

kehrt. Die zahlreichen Wechselgespräche der Figuren finden zwar auch an vielen Stellen ohne Zugabe von Inquitformeln statt, die Regel sind jedoch Wechselgespräche, bei denen die direkt zitierte Rede der Figuren von ein bis mehreren Sätzen der Erzählerin unterbrochen wird, die das Gesagte nicht nur stimm- und körpergestisch begleiten, sondern auch reflektierende und psychologische Kommentare der Erzählerin enthalten. Wie in *Babička* szenisches Darstellen unter den Bedingungen des Erzählmediums stattfindet, soll die Wiedergabe einiger zentraler Ereignisse des Textes zeigen.

3.3.2. Drei Ereignisse der Erzählhandlung und ihr szenisches Inventar

3.3.2.1. Die Ankunft der Großmutter auf der Alten Bleiche

Gegenstand der Erzählung des I. Kapitels sind das Milieu des Heimatortes der Großmutter, ein Bergsdorf an der schlesischen Grenze, und die Umstände, unter denen die Hauptfigur diesen Ort verläßt. Von der Großmutter erfahren wir gleich in den ersten beiden Absätzen, daß sie in zweierlei Hinsicht die soziale Rolle der „Mutter“ innehat: Zum einen als biologische Mutter ihrer beiden Töchter und ihres Sohnes, zum andern im übertragenen Sinne als Funktionsrolle innerhalb des Dorfkollektivs gegenüber den anderen Dorfbewohnern:

Nežila osamotněla ve své chaloupce; všickni obyvatelé vesničky byli bratřimi jí a sestrami, ona jim byla matkou, rádkyní, bez ní se neskončil ani křest, ani svatba, ani pohřeb. (I, S. 10)

Sie lebte nicht einsam in ihrem Häuschen; alle Dorfbewohner waren für sie Brüder und Schwestern, sie war ihnen eine Mutter und Ratgeberin, ohne sie wurde keine Taufe, keine Hochzeit, kein Begräbnis abgehalten.

Das Milieu, aus dem die Großmutter kommt, ist also eine geordnete Welt sozialer Gleichheit, in der die Menschen ihr gegenüber wie Brüder und Schwestern leben. Eine Charakterisierung, die im tschechischen Kontext dieser Zeit immer auch an die Idealgemeinschaften der hussitischen Gemeinden erinnert. Sie stellt somit diesen Texteingang auch in den ideologischen Kontext der Wiedergeburt, die mit ihrem Ideal vom Volk den Bauer mit dem städtischen Intellektuellen gleichsetzte und somit ebenfalls in der hussitischen Tradition stand.³¹

Die Großmutter nimmt in dieser Idealgemeinschaft als Mutterfigur die übergeordnete Rolle der ratgebenden, weisen alten Frau ein. Die Umsiedlung zu ihrer Tochter bedeutet zunächst einen deutlichen Rollenwechsel. Die Tochter benötigt nämlich die Großmutter nicht als weise Ratgeberin aufgrund ihrer Lebensreife, sondern als Be-

³¹ So wurde beispielsweise von Thám auch der Widerstand gegen die Vorherrschaft der deutschen Sprache gegenüber der tschechischen Sprache im Lichte des Streits zwischen Hussitismus und Jesuitentum aufgefaßt. Ältere Formen der Schriftsprache bezeichnete er als „hussitisch“, um sie gegenüber der „jesuitischen“ Barocksprache abzusetzen. Die Reformen Joseph II., allen voran die Aufhebung der geistlichen Zensur, empfand man als eine Erneuerung des hussitischen Geistes. (Vgl. Vodička, 1958, S. 42)

treuerin ihrer Kinder und Haushälterin auf der Alten Bleiche, sie selbst steht zusammen mit dem Vater der Kinder im Dienste des Fürstenschlosses. An einer Stelle heißt es, daß Frau Prošek ihre Mutter nur ungern gehen lassen würde, da sie durch ihren Dienst im Schloß niemanden hätte, an den sie wie der Mutter die Hauswirtschaft und die Kinder abgeben könnte. (I, S. 14)

Der Wechsel von der Stellung der souveränen weisen Frau in den Haushalt der Familie ihrer Tochter bedeutet auch in bezug auf das soziale Milieu zunächst eine deutliche Veränderung. Anstelle sozialer Gleichheit erwartet die Großmutter in ihrer „neuen Heimat“ (I, S. 11) eine Welt sozialer Unterschiede, nicht nur angesichts des Gegenübers der Schloß- und Dorfbewohner, sondern auch im Gegenüber der städtischen Kultur der Tochter und der volkstümlich-ländlichen der Großmutter, die auch mit den Etiketten „herrschaftlich“ (panský) und „bäuerlich“ (selský) eine den gängigen Vorstellungen gegenläufige, hierarchisch-qualitative Bewertung erfahren. Die herrschaftliche Lebensführung der Tochter und die bäuerliche der Mutter erhalten dabei in Nĕmcovás künstlerischem axiologischem Kontext eine zeitgemäße Bewertung, in der die bäuerliche Kultur der herrschaftlichen gegenüber als überlegen aufgefaßt wurde. Im Text drückt sich diese soziale Sichtweise der Wiedergeburtbewegung im Unwohlsein der Großmutter angesichts des neuen Haushalts der Tochter aus: Am liebsten würde sie wieder zurück in ihre alte Heimat („[...] začalo ji být nevolno, nepohodlno v novém domovu. A kdyby těch vnučátek nebylo, ona by záhy zase do své chaloupky se byla vrátila.“/[...] es begann ihr unwohl und ungemütlich im neuen Heim zu werden. Wären da nicht die Enkel gewesen, wäre sie sofort wieder in ihr Häuschen zurückgekehrt). (I, S. 13-14).

Im weiteren Verlauf der *Babička*-Erzählung nimmt die Großmutter auch in ihrem neuen Lebensumfeld nach und nach eine ihrer Bedeutung in der alten Heimat gleichkommende, herausragende Rolle ein. Sie wird wieder zu einer zentralen Mutterfigur, nicht nur für die Kinder der Tochter, sondern auch gegenüber den übrigen Bewohnern und Besuchern des Aupa-Tals. So wird sie nicht nur von den Kindern, sondern auch von allen anderen Figuren „babička“ genannt. Am Schluß, wenn die Glocken im Tal ihren Tod verkünden, zitiert die Erzählerin die trauernden Talbewohner als Kollektiv: „Když zazněl umiráček, hlásající všemu lidu, že ‚není více babičky‘, zaplakalo celé údolíčko.“ (Als die Totenglocke erklang und allen verkündete, daß ‚es keine Großmutter mehr gibt‘, weinte das ganze kleine Tal; XVIII, S. 246., Hervorhebung K. B.).

Wie sehr Nĕmcovás Text eine Abkehr von konventionellem sozialen Rollendenken darstellt, belegt die Wiedergabe der Ankunft der Großmutter bei der Familie der Tochter. Die Großmutter wird nicht wie eine Haushälterin, sondern wie ein hoher Gast empfangen. Der Verlauf des Empfangs und das vorangehende Warten auf die Großmutter wird aus verschiedenen Blickebenen erzählt. Ausgehend von einer reflektierend-erklärenden Perspektive schwenkt die Erzählerin über zu einer unmittelbaren Wiedergabe, die in sich wieder durch zweierlei Perspektiven charakterisiert ist: die der personalen Erzählinstanz selbst und einer, die sich der der Enkel annähert.

Gemeinsam ist diesen Perspektiven, daß sie alle den Eindruck erwecken, die Erzählerin befände sich in unmittelbarer Nähe des wiedergegebenen Geschehens. Sie beschreibt das Geschehen zwar aus der Rolle des Beobachters, aber dennoch aus geringer Distanz in affektiver Beziehung zum Beobachteten. Dies äußert sich zunächst in der Apostrophe, die das Umschwenken von der Erzählung über die alte Heimat der Großmutter, ihr Abschiednehmen und die Abreise zur Familie der Tochter und zur Alten Bleiche markiert:

Jakého to očekávání, jakého radování na Starém bělidle! (I, S. 11)

Was für ein Warten, was für eine Freude auf der Alten Bleiche!

Was folgt, ist eine kurze Erklärung des Namens „Alte Bleiche“, die auch durch die Erwähnung der Tochter als Frau Prošková (und nicht etwa mit dem später erst genannten Vornamen Teréza) wieder die Distanz des erzählenden Betrachters belegt:

Tak totiž nazýval lid osamělé stavení v rozkošném údolíčku, jež paní Prošková, babiččině to dceři, za byt vykázáno bylo. (Ebd.)

So nannte nämlich das Volk das einsame Gebäude in dem entzückenden kleinen Tal, das Frau Prošková, die Tochter der Großmutter, als Bleibe zugewiesen worden war.

Darauf ist die Stimme der Erzählerin erneut unmittelbar vom Ort des Geschehens aus wahrzunehmen, die Erzählerin wird direkte Zeugin der Äußerungen der aufgeregt wartenden Kinder, auch solcher Äußerungen, die die Kinder „allein unter sich“ von sich geben:

Děti vybíhaly každou chvíli na cestu dívat se, nejede-li už Václav, a každému, kdo šel kolem, vypravovaly: „Dnes přijede naše babička!“ Samy pak mezi sebou si ustavičně povídaly: „Jakápak asi ta babička bude?“ (Ebd.)

Die Kinder liefen jeden Augenblick auf den Weg, um zu schauen, ob nicht Václav käme, und jedem, der vorbeiging, erzählten sie: „Heute kommt unsere Großmutter!“ Unter sich besprachen sie unaufhörlich: „Wie wird diese Großmutter bloß sein?“

Das Herannahen der Kutsche mit der Großmutter wird darauf noch wie aus der Distanz der außenstehenden Beobachterin wiedergegeben.

Tu konečně přijíždí k stavení vozík! „Babička už jede!“ rozlehlo se po domě; pan Prošek, pani Bětka nesouc na rukou kojence, děti i dva velicí psové, Sultán a Tyrl, všecko vyběhlo přede dvěma vítat babičku. (Ebd.)

Da endlich fährt ein Wagen zu dem Gebäude! „Die Großmutter kommt!“, ertönte es im Haus; Herr Prošek, die Hausherrin, Bětka mit dem Säugling auf dem Arm, die Kinder und die zwei großen Hunde, Sultán und Tyrl, alle liefen vor die Tür, um die Großmutter zu begrüßen.

Die berichtende Distanz der Erzählerin gegenüber den Eltern, die sie „Herr Prošek“ und „Hausherrin“ nennt, relativiert sich indes mit der Übernahme der gefühlsgeladenen Erwartung der Großmutter von seiten der Bewohner der Alten Bleiche, was den Zusatz „endlich“ im ersten Satz erklärt. Der Ausruf „Die Großmutter kommt!“ dringt durch das Haus – diese Formulierung läßt die Berichtsperspektive im Haus bei seinen Bewohnern selbst vermuten. Bereits der Satz „Da endlich fährt ein Wagen zu dem Gebäude!“ zeigt, daß die Erzählerin hier ihren Figuren nicht nur emotional, sondern auch räumlich sehr nahe ist. Sie scheint wie sie aus derselben Blickposition das Herannahen des Wagens wahrzunehmen. Auch wenn die Bewohner der Alten Bleiche, die Eltern, die Kinder, Bětka mit dem Säugling und die beiden Hunde, vor das Haus laufen, bleibt der Eindruck bestehen, daß die Erzählerin sich in unmittelbarer Nähe befindet, zu der beschriebenen Gesellschaft dazugehört.

Die Erzählerin blickt also nicht von außen auf das erzählte Ereignis, sondern sie läßt sich von dem Ereignis und seinem Ort ‚umraumen‘. Was hier mit dem Begriff „umraumen“ gemeint ist, zeigt die Verwendung der direkten Rede in diesem Passus. Der Ausruf „Babička už jede!“ wird nicht einer sprechenden Figur oder näher konkretisierten Figuren wie etwa den Kindern, dem Knecht oder den Eltern zugeordnet. Das Nennen eines sprechenden Subjekts wäre dann notwendig, wenn die Erzählerin für den Leser ein Szenario aufstellen würde. Aus der Wendung „ertönte im Haus“ wird deutlich, daß die Erzählerin hier einen akustischen Eindruck wiedergibt, der so nur im Medium der Erzählung Erwähnung finden kann, auf der Bühne müßte immer eine Tonquelle in Form einer konkreten Stimme oder etwa auch eines Stimmengewirrs vorhanden sein. Es liegt somit keine szenische Darstellung vor, die sich dadurch auszeichnet, daß dem Leser ein Szenario vorgestellt wird, sondern ein für das personale Erzählen typische und nur in diesem Medium des Erzählens mögliches Spiel mit dem Wechsel von Berichtsperspektiven. Dieser Wechsel der Erzählstandorte spielt nur mit der szenischen Wirkung visueller und auditiver Quasi-Wahrnehmung, ohne eine bühnenähnliche Szene zu organisieren.

Anders verhält es sich bei dem darauffolgenden Passus, der die erste Begegnung mit der Großmutter zum Inhalt hat.

S vozu slězá žena v bílé plachetce, v selském obleku. Děti zůstaly stát, všechny tři vedle sebe, ani s babičky oka nespustily! Tatínek jí tiskl ruku, maminka ji plačíc objímala, ona pak je plačíc též líbala na obě líce. Bětka přistrčila jí malého kojence, boubelatou Adelku, a babička se na ni smála, jmenovala ji malé robátko a udělala jí křížek. Pak ale ohlidla se po ostatních dětech, volajíc na ně tónem nejupřímnějším: „Moje zlaté děti, moje holátka, co jsem se na vás těšila!“ (I, S. 11)

Vom Wagen stieg eine Frau in weißem Kopftuch, in Bauernkleidung. Die Kinder blieben stehen, alle drei nebeneinander, ohne den Blick von der Großmutter abzuwenden! Der Vater drückt ihr die Hand, die Mutter umarmt sie weinend, sie küßt sie dann ebenfalls weinend auf beide Wangen. Bětka streckt ihr den kleinen Säugling hin, das pausbäckige Adelchen, und die Großmutter lachte sie an, nannte sie ein kleines Kindchen und machte ihr ein Kreuz. Dann aber schaute sie sich nach den anderen Kindern um und rief ihnen mit dem aufrichtigsten Ton zu: „Meine Goldkinder, meine Vögelchen, was habe ich mich auf euch gefreut!“

Diese Textstelle unterscheidet sich in mehrererlei Hinsicht von den vorausgegangenen. Daß die Erzählerin sich der Perspektive der Kinder annähert, belegt das Umschwenken bei der Benennung der Figuren. Aus „pan Prošek“ (Herrn Prošek) und „paní“ (Hausherrin) werden „tatínek“ (Vater, Papa) und „maminka“ (Mutter, Mama), die Großmutter wird neutral als „Frau“ (žena) bezeichnet, so als ob der Berichtende sie zum ersten Mal sähe. Dennoch ist dieser Passus als Kindheitserinnerung wenig glaubwürdig. Dazu fehlt ihr das erzählende Eintauchen in die wiederzugebende Raumzeit, das Eindruckshafte der Auswahl des Erzählten. So, wie hier die Ankunft der Großmutter dargeboten wird, erscheint das Ereignis mehr in einem grob skizzierten Ablauf. Die Wiedergabe wirkt wie eine zügig vorgenommene Aufzählung der Einzelhandlungen der Figuren. Die Skizzenhaftigkeit und Zügigkeit der Wiedergabe wird auch durch den syntaktisch und lexikalisch einförmigen Stil unterstrichen. Die Sätze verlaufen nach dem Schema Subjekt– Prädikat–Objekt. Die Einzelhandlungen beschränken sich weitgehend auf die Wiedergabe der Gesten (händedrücker, umarmen, küssen, das Kind hinstrecken). Wie sehr sich hier die Erzählerin stilistisch zurückhält, zeigt die Begrüßung von Mutter und Tochter, von der es eintönig heißt, daß die Tochter die Mutter weinend umarmt, diese die Tochter ebenfalls weinend auf beide Wangen küßt.

Davor wird auffällig schnell das Äußere der Großmutter abgehakt („mit weißem Kopftuch, in Bauernkleidung“). Daß es sich aus der Sicht der Kinder um ein ungewöhnliches Aussehen handeln muß, wird allein durch die Reaktionen der Kinder deutlich, die sich im Unterschied zu den übrigen Figuren, die auf die Großmutter zugehen, nicht von der Stelle bewegen – es heißt sogar an einer weiteren Stelle, daß sie „wie angewurzelt stehen blieben“ („zůstaly stát, jako by je přimrazil“) –, dabei starren sie den Ankömmling unentwegt an.

Diese Reaktion wird sich im weiteren Verlauf als spannungserzeugende Vorbereitung für die detaillierte Beschreibung der aufwendigen Bauerntracht der Großmutter erweisen, die im nächsten Absatz erfolgt („Obdivujou tmavý kožíšek s dlouhými varhánkami vzadu, řáskou zelenou mezulánku, lemovanou širokou pentli [...]“ [Sie bewundern die dunkle Pelzjacke mit den langen Falten hinten, das faltige grüne Mieder, das mit einem breiten Band gesäumt ist]; I, S. 12). Eine szenische Präzisierung der Reaktion der erstaunten Kinder wäre jedoch zur Spannungserzeugung nicht notwendig. Gemeint ist hier der eingeschobene Zusatz, daß die Kinder, als sie die Großmutter vom Wagen steigen sehen, „alle drei nebeneinander“ stehen.

Es findet hier also eine Art choreographischer Anordnung der Einzelhandlungen der Figuren statt: der übrigen Figuren, die zur Begrüßung auf die Großmutter nach und nach zugehen, und der Kinder, deren Stehenbleiben in der Dreierformation im Unterschied zur Bewegung der anderen umso auffälliger ist. Der skizzierte Charakter der Ankunft der Großmutter in Verbindung mit einer expliziten Choreographie der Bewegungsabläufe lassen das Ereignis als szenisch konzipiert erscheinen. Dieser Eindruck wird auch durch die Hervorhebung der Stimmen verstärkt. Die Großmutter und ihre Tochter weinen bei der Begrüßung, wenn die Großmutter die jüngste Enke-

lin hingestreckt bekommt, lacht sie wieder. Die akustische Wirkung der Begrüßungsszene verbindet sich mit konkreten Personen. Die Stimme der Großmutter als zentraler Figur wird dabei am ausführlichsten ins Spiel gebracht, im Hinweis auf ihr Stimmtimbre („tónem nejupřímnějším“ / „mit dem aufrichtigsten Ton“) mit darauffolgendem direktem Sprechzitat („Moje zlaté děti [...]“ / „Meine Goldkinder [...]“). Diese dramaturgische Einführung der Großmutterstimme wird aber sogleich mit einem allein für die Narrativik spezifischen Klingenslassen ihrer Stimme kombiniert. Dies geschieht im Moment der Wiedergabe ihrer Reaktion auf den Säugling Adélka, die hier nicht in direkter Rede Erwähnung findet, sondern als Interferenz der Figurenstimme mit der Erzählerinnenstimme („jmenovala ji malé robátko a udělala ji křížek“ / nannte sie ein kleines Kindchen und machte ihr ein Kreuz).

In der skizzenhaften Darstellung des zentralen Ereignisses des Werkeinstiegs, die Ankunft der Großmutter, zeigt sich die Erzählerin auch in *Babička* wieder als Regisseurin. Diese Erzählhaltung ist im Kontext des vorangehenden Passus über die wartenden Bewohner der Alten Bleiche für die Textgestaltung insgesamt gesehen von weitergehender Bedeutung. Wenn von der Aufregung in der Alten Bleiche vor der Ankunft der Großmutter die Rede ist, steht die Erzählerin noch – wie insbesondere das einleitende apostrophische Sprechen zeigte – in emotional-affektiver Nähe zu dem Ereignis. Bei der Darstellung der Ankunft selbst rückt sie von dem Ereignis ab, um einer Regisseurin vergleichbar die Fäden der Einzelhandlungen zu ziehen. Gleichzeitig jedoch stellt sie durch die veränderte Benennung der Eltern zu „tatínek“ und „maminka“ eine neue Nähe zu den Figuren und ihren Handlungen her, eine Nähe, die die Erzählerin mit einem der Kinder identifizieren läßt. In der Sekundärliteratur wird vielfach die älteste Enkelin, Barunka, als Erzählerin genannt, die zugleich als alter ego der Autorin aufzufassen ist.³² Doch welches der Kinder an dieser Textstelle die Erzählerrolle innehaben soll, interessiert hier zunächst nicht, zumal es an dieser Stelle auch keinen expliziten Hinweis gibt. Festgehalten soll nur werden, daß es zu einer offensichtlichen Interferenz von erzählendem und erlebendem Subjekt kommt. Merkmale des undeutlichen zeitlich-räumlichen Standpunkts der Erzählerin vermischen sich mit Merkmalen des konkreten Raum-Zeitstandpunkts der erzählten Figuren. Der Standpunkt der Erzählerin ist insofern vorherrschend, als ihre gestaltende Hand sichtbar bleibt, weil sie von den Figuren, deren Wahrnehmungsperspektive sie stellenweise einnimmt, gleichzeitig in der personalen Form berichten kann.

Die stellenweise Übernahme des ‚fremden‘ Bewußtseinsstandpunkts der Kinder durch die Erzählerin bedeutet aber insgesamt einen Wechsel der Bewertungsperspektive. Aus ihrer eingangs gewählten auktorialen Perspektive stellt die Erzählerin den Umzug der Großmutter implizit als einen sozialen Abstieg von der weisen alten Frau und Ratgeberin in ihrem Heimatdorf zur Haushaltshilfe bei der Tochter dar. Aus der Perspektive der Kinder wird die Großmutter wieder zu einer sozial eindrucksvollen Gestalt. Die hohe Bedeutung der Großmutter, die eigentlich als eine Art

³² S. zuletzt Ibler, 1993.

Haushälterin kommt, wird durch die szenische Gestaltung angezeigt. Zu ihrem Empfang werden die sie erwartenden Bewohner der alten Bleiche, die Eltern, die Kinder, die Magd und selbst die Hunde zu einem ehrerweisenden ‚Empfangskomitee‘ gruppiert.

Die Darstellung der Ankunft der Großmutter verfügt noch über ein anderes theatrales Verfahren, das der Inzenierung von Figurenkostümen. Grund für die weniger engagierte Begrüßung der Großmutter durch die Enkel ist der Umstand, daß diese völlig vom Anblick der für sie ungewöhnlichen Tracht der Großmutter gefesselt sind. Hier operiert die Erzählerin aber wieder mit rein narrativen Verfahren. Die räumliche Wirkung, die die Kostüme der Schauspieler auf der Theaterbühne immer mit sich bringen³³, wird im Anschluß an die Empfangsszene wieder durch einen Perspektivenwechsel der Erzählerin angezeigt. Nachdem es von den Kindern heißt, sie könnten gar nicht den Blick von der Großmutter lassen, wählt die Erzählerin die Augenhöhe der Kinder, um die Tracht der Angekommenen detailliert zu beschreiben. Dabei bleibt sie aber in der personalen, d. h. nach Stanzel in der den Erzähler implizierenden, Erzählform und berichtet vom Gang der Kinderblicke und zugleich von dem, was diese gerade sehen:

Obdivujou tmavý kožíšek [...] líbí se jim červený květovaný šátek, jež babička na placku vázaný má pod bílou plachetkou; posedují na zem, aby dobře prohlídnout mohly červený cvikel na bílých punčochách a černé pantoflíčky. (I, S. 12)

Sie bewundern die dunkle Pelzjacke [...] es gefällt ihnen das rotgeblümete Kopftuch, das die Großmutter unter der weißen Haube flach geknotet trägt; sie setzen sich auf die Erde, um die roten Zwickel an den weißen Strümpfen und die schwarzen Pantoffeln gut untersuchen zu können.

Was hier auf der Ebene der Erzähltechnik passiert, ist also im eigentlichen Sinne nicht mehr als szenisch zu bezeichnen. Die Darstellung der Tracht präsentiert sich dem Leser nicht als Quasi-Wahrnehmung, also als quasi unmittelbares sinnliches Erfahren der Kleidung der Großmutter. Dies wäre der Fall, wenn die Erzählerin in der personalen Form den Bewußtseinsstandpunkt der Kinder übernehmen würde. Dargestellt wird vielmehr der Blick der Kinder auf die Tracht, es handelt sich also bereits um die Reflexion über die sinnliche Erfahrung eines Gegenstands durch eine dritte Person. D. h. der Leser kann erkennen, daß das Gesichtsfeld der Kinder völlig von der Tracht ausgefüllt ist. Dadurch wird sich der Leser aber auch zugleich der räumlichen Präsenz der Großmutter für die Kinder bewußt, in der Rolle desjenigen, der auf die Kinder schaut, erfährt er deren Blickobjekt selbst als räumlich wirksam. Němcová verfolgt dabei vor allem ein ethnographisches und eher statisch beobachtendes Interesse an der Tracht als Kostüm.³⁴

³³ Die Rolle des Raum-Körper-Gefühls in Verbindung mit dem Kostüm hat auf dem Theater eine lange Tradition. Ein besonderes Gewicht legte der Raumerfahrung durch Kostüme der Bauhauskünstler Oskar Schlemmer bei. Vgl. Oskar Schlemmer, (1927) 1994.

³⁴ Oskar Schlemmer indes geht der Frage nach der organischen oder geometrischen Gestaltung der Raumwahrnehmung durch die Art der Kostüme nach.

Die herausragende Rolle der Großmutter wird im weiteren Verlauf der Erzählung aufrechterhalten. Die Großmutter ist im folgenden diejenige Figur, die als erste als individuelle Sprecherin auftritt. Die Äußerungen der auf die Großmutter wartenden Familie der Tochter wurden zuvor nur als kollektive Rede zitiert. Zugleich wird auch das Stimmtimbre der alten Frau präzisiert, die Verwendung des Superlativs („mit dem aufrichtigsten Ton“) unterstreicht ebenfalls ihre zentrale Rolle. Zum anderen gewinnt die Figur der Großmutter durch ihre Tracht eine deutliche Raumpräsenz. Diese kleidungsbedingte Raumpräsenz wird in *Babička* fortan durch die wiederholte Erwähnung der Feiertags- und Alltagstrachten der Großmutter beibehalten. An dem Beispiel der Ankunft der Großmutter wurde auch deutlich, wie Nĕmcová bei der szenischen Bearbeitung von Erzählgegenständen theatralesisierende Verfahren und Verfahren, die nur im Medium der Erzählung möglich sind, fließend ineinandergreifen läßt.

3.3.2.2. Der Kirchengang

Den sonntäglichen Kirchengang der Bewohner des Aupa-Tals führt die Erzählerin im vierten Kapitel als sinnliches Erlebnis, als Augenweide vor. Zunächst äußert sich dies wieder wie bei der Begrüßung der Großmutter in den Reaktionen der Kinder, diesmal beziehen sie sich wieder auf ihre Tracht, und zwar auf den Sonntagsstaat der Großmutter. Dieser sei auffällig „hübscher“ als die Alltagstracht.

Děti si povídaly, že je babička v neděli „hrozně hezká!“ (IV, S. 34)

Die Kinder erzählten sich, daß die Großmutter am Sonntag „furchtbar schön“ sei!

Aus der Wiedergabe dieses kindlich affektiven Geschmacksurteils wird deutlich, daß wir hier noch narrativ vermittelte Information lesen. Die Erzählerin zitiert das Urteil der Kinder nicht vorrangig, um mittels einer zitierten Rede auf eine Sprechhandlung zu zeigen, sondern um ihre Aussage mit der Hinzunahme von ‚Originaltönen‘ ästhetisch zu beleben.

Die auffällige Feiertagskleidung der Großmutter wird zwar davor nur anhand zweier Details, der Schuhe und der Kopfhaube, beschrieben – und somit ähnlich skizzenhaft wie bei der Szene von Großmutter's Ankunft –, der Unterschied aber zu jener Skizze der Figurenkleidung liegt darin, daß hier der subjektive Charakter des sinnlichen Erlebens der Erzählerin erkennbar bleibt. Dies belegen die Details der Beschreibung der Schuhe und der Kopfbedeckung, die auch deutlich machen, daß die Erzählerin nicht wie eine Regisseurin auf die Figurenkostüme zeigt, sondern wie die Figuren der Kinder (oder auch der Eltern) in direkter Nähe der Großmutter – sowohl in der aktuellen räumlichen Situation des Kirchengangs als auch im Sinne des alltäglichen Zusammenlebens – zu lokalisieren ist. Die Beschreibung beschränkt sich zwar nur auf die erwähnten zwei Details, diese werden jedoch so wiedergegeben, wie es

nur im Medium des vermittelnd erklärenden und vergleichenden Erzählens und nicht im Medium des szenischen Vorführens möglich wäre. So stechen die Schuhe nicht nur dadurch hervor, daß sie rot sind, sondern auch durch den Wert, „neu“ zu sein; von dem „Täubchen“ aus weißen Stoffbändern, das die weiße Kopfhaube der Großmutter ziert, heißt es, daß es „ihr wie ein echtes“ im Nacken säße. Vergleiche dieser Art im Drama sind nicht aufführbar, da die Bühne nur Anwesendes zeigen kann. Auch die Beschreibung ihres Gesichtsausdrucks als „klarer“ und „liebvoller“ aktualisiert mehr die Erzählinstanz als die Vorstellung eines Szenarios für die Sinne:

V neděli se jim zdála babička vždy trochu jinačí, tvář jasnější, laskavější; také bývala pěkněji přistrojená, na noze nové černé pantoflíčky, na hlavě bílý čepec s holubičkou ze škrobených bílých kalounů. Seděla jí v týle jako opravdová. (Ebd.)

Am Sonntag erschien die Großmutter ihnen immer etwas anders, das Gesicht klarer, liebenswürdiger; sie war auch hübscher hergerichtet, an den Füßen neue schwarze Pantoffeln, auf dem Kopf eine weiße Haube mit einem Täubchen [dt. auch „Flügelhaube“] aus gestärkter weißer Borte. Es saß ihr im Nacken wie ein echtes.

Von ausgeprägterem szenischem Charakter ist hingegen der darauffolgende Passus, in dem die Erzählerin den Kirchgang unter Hinzunahme auch anderer Bewohner des Aupa-Tals als ein besonderes Festereignis vorführt. Die anderen Kirchgänger aus dem Aupa-Tal werden räumlich geschickt in den Kontext der zentralen Figuren von *Babička* aufgenommen. Die Bewohner der Alten Bleiche (die Eltern mit den Kindern) sowie des nächsten Umfelds der Mühle (die Müllersfrau und ein Gevatter) und die anderen (anonym erwähnten) Talbewohner begegnen einander auf dem Weg zum Spätgottesdienst („na hrubou“ – die Großmutter geht zur Frühmesse, „na ranni“). Sie begrüßen sich, worauf der Blick zur übrigen Dorfgesellschaft rüberschwenkt:

Lidé jdoucí na hrubou vítali je od slova božihó, oni je pak k slovu božimu. Někdy se zastavili, poptali se jedni druhých, jak se mají tu, jak tam, co se přihodilo na Žemově, co ve mlýně. V zimě potkal málokterého Žemovského, aby šel do městečka do kostela, cesta byla po příkré stráni nebezpečná, v létě si z toho ale nic nedělali, zvláště mladá chasa. V neděli dopoledne se cesta po lukách k městečku netrhla. Tu jde volným krokem stařena v kožichu a plachetce a vedle ní podpíraje se o hůl kráčí starý muž; baže starý, vždyť pak nosí v hlavě hřeben, tu módu mají jen stařečkové. Ženy v bílých čepcích s holubičkami, muži v beranicích neb furiantských vydrovkách je předhoni, ženouce se přes dlouhou lávku k stráni. (IV, S. 35)

Die Leute, die zum späten Gottesdienst gingen, grüßten sie von Gottes Segen, jene sie wiederum zu Gottes Segen. Manchmal hielten sie an, fragten einander, wie es hier und dort ging, was sich in Žemov und was in der Mühle ereignet habe. Im Winter traf man kaum einen aus Žemov, der in die Stadt zur Kirche ging, der Weg war auf der steilen Seite gefährlich, im Sommer machten sie sich aber daraus nichts, besonders das Jungvolk. Am Sonntag vormittag war der Weg über die Wiesen zum Städtchen viel begangen. Da ging mit langsamem Schritt eine Alte im Pelz und mit einem Kopftuch, und neben ihr schritt ein auf den Stock gestützter alter Mann; freilich alt, denn er trug einen Kamm auf dem Kopf, diese Mode haben nur die Alten. Frauen in weißen Flügelhauben, Männer in Schaffellmützen oder in protzigen Otterkappen überholen sie, wenn sie über den langen Steg zum Abhang jagen.

Dieser Passus beginnt ähnlich wie die Ankunftsszene der Großmutter mit einer knapp skizzierenden Erzählhaltung. Die hiermit intendierte Einstellung des Lesers auf eine Szene wird teilweise aufgegeben, wenn die Erzählerin beginnt, zwischen dem Kirchgang im Sommer und im Winter zu unterscheiden; eine Gegenüberstellung, die wie der Vergleich vom Drama nicht aufführbar ist. Wenn es von dem Weg zur Kirche heißt, er sei im Winter am steilen Abhang gefährlich, dann wird dem Leser keine konkrete Erfahrung der Gefährlichkeit des Weges vorgestellt, sondern er muß sich diese Charakterisierung selbst bildlich ausmalen: etwa mit Bildern eines durch Regen, Tauwasser bzw. Schnee oder Eis rutschigen, unsicheren Wegs.

Szenisch erfaßt ist das sommerliche Treiben der Gottesdienstbesucher wieder, wenn deren Bewegungsgestik präzisiert wird. Eine alte Frau geht „gemächlich“ („volným krokem“), der alte Mann neben ihr „schreitet“ am Stock. Hieran schließt sich eine Darstellung des Bewegungsgestus der mittleren und jungen Generation an. Frauen und Männer „jagen“ („ženouce se“) an dem alten Paar vorbei. Die Erzählung gipfelt im Vorführen der besonderen Gangart der Jugend, was durch den Einschub des „aber“ in den ersten Satz, der die Mädchen und Burschen des Tales zum Inhalt hat, ausgedrückt wird.

Shůry dolů ale přicházejí tancujícími krokem děvčata jako laně a za nimi pospíchají bujni junkové jako jeleni. (IV, S. 35, Hervorhebung K. B.)

Von oben aber kommen tanzenden Schritts die Mädchen wie Hirschkühe, und ihnen nach eilen ausgelassene Burschen wie Hirsche.

Im Anschluß an diese nuancierten, auf den Gestus des Gangs konzentrierte Bewegungsdarstellungen folgt ein Passus, der die Wahrnehmung der Bewegung mit dem visuellen Erleben von Details der farbenfrohen Trachten, die zwischen Bäumen und Sträuchern zu erblicken sind, verbindet:

Tu prokmitne stromovím nadychaný rukávec bílý, tu zachytne se na křoví červený vlající od ramene fábora, tu strakatí se vyšivaná kamizolka chlapce, až konečně celý veselý sbor vyžene se na zelený pažit. (Ebd.)

Da schimmert durch die Bäume ein hauchdünner weißer Ärmel, da verfängt sich in den Sträuchern ein rotes, von einer Schulter wehendes Band, da schillert der bestickte Wams eines Knaben, bis schließlich die ganze fröhliche Gruppe auf den grünen Rasen herausjagt.

Bewegung wird in dieser Textstelle nicht mehr nur als spezifische Gangart, sondern wiederum auch metonymisch ausgedrückt: Der weiße Ärmel, der durch die Bäume schimmert, das rote Band, das sich im Gebüsch verfängt, und das bunt schillernde

Wams suggerieren als *pars pro toto*, als Bekleidungsstücke, die für ihre Träger stehen und zu einem Farbenspiel des betrachtenden Auges werden, die spielerische, lebhaft bewegte Bewegung der Landjugend.³⁵

Berücksichtigt man den Umstand, daß die Kleidung der Frauen der mittleren Generation ein abgewandeltes Wiederaufgreifen des Sonntagsstaats der Großmutter darstellt – sowohl die Großmutter als auch die Frauen tragen weiße (Flügel)Hauben mit „Täubchen“ –, so kann auch hier ein Wechsel der Erzählperspektive festgehalten werden. Wird der Kopfschmuck der Großmutter noch aus der Nahaufnahme vorgeführt, blickt die Erzählerin auf den gleichartigen Kopfschmuck der anderen reifen Frauen des Tales aus einer Panoramaperspektive. Für die Figuren hat dies Konsequenzen hinsichtlich ihrer Raumpräsenz gegenüber dem Leser. Indem die Großmutter gleich zu Beginn der Darstellung des Treibens der Kirchgänger aus direkter Nähe vorgeführt wird, hat dieses auffällige Detail ihres Sonntagsstaats, die Haube mit dem „Täubchen“, für den Betrachter eine den Blick bündelnde Funktion. Die Großmutter gerät ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Bei den anderen wird diese trachtspezifische Kopfbedeckung zusammen mit der Bewegungsgestik zum Unterscheidungsmerkmal der Generationen, besonders gegenüber der jüngeren Generation. Die Raumwirkung ist in ihrem Falle mehr durch die spezifische Art der Bewegung durch den Raum und weniger durch das ‚Kostüm‘ gegeben.

Die Darstellung des Kirchgangs scheint hier von Némcová in erster Linie male- risch als ländliches Genrebild mit szenischen Zusätzen konzipiert zu sein. Insgesamt lassen sich drei räumlich zu verstehende Stufen einer malerischen Fixierung unterscheiden: Im Vordergrund sehen wir die Großmutter als die zentrale Figur des Bildes, im Hintergrund die mittlere Generation der Dorfbewohner mit ihren verschiedenen szenisch wirksamen Bewegungsarten, auf der dritten Stufe sind im Gebüsch die bunten Kleidungsstücke der sich wild bewegenden Jugend zu erblicken.

Die Kleidung als Blickfang für den Betrachter spielt schließlich auch bei der Darstellung der großen Fronleichnamsprozession eine zentrale Rolle.

³⁵ Es ist nicht auszuschließen, daß Némcová an dieser Stelle den Osterspaziergang von Faust und Wagner im ersten Teil des Faustdramas anklingen läßt, insbesondere den bekannten Passus, an dem es bei Goethe heißt „Selbst von des Berges fernem Pfaden / Blinken uns farbige Kleider an.“ (Goethe, 1959, S. 189)

3.3.2.3. Die große Prozession

Die Trachten und Festbekleidung der Prozessionsbesucher werden von dem Erzähler explizit als „Augenweide“ apostrophiert. Die Wiedergabe der Kleidungsdetails beginnt mit einer emphatischen Aufzählung der verschiedenartigen Moden. Auch hier wird wieder die Kleidung so herausgestellt, daß die anonym bleibenden Menschen, die sie tragen, als Figurentypen erscheinen:

Jaká pastva očím, ten strakatý průvod! Co tu krojů! Co tu nádhery! Tu vystrojené děti, tu skvostný ornát kněžský, tu pán v moderním fraku, tu poctivý soused v kabátu padesátiletém, tu junák ve vyšivané kamizole, tatík v dlouhém po paty kabátu. Paní jednoduše, ale elegantně ustrojené vedle vyšperkovaných, nevkusné přistrojených. Měšťanky v krajkových čepcích i v zlatých a stříbrných, selky v škrobených čepcích a v bílých plachetkách, děvčata ve vínkách i v červených šátkách. (VIII, S. 111)

Was für eine Augenweide, dieser bunte Umzug! Was für Trachten! Was für eine Pracht! Da die festlich gekleideten Kinder, da das glänzende Ornat des Priesters, da ein Herr im modernen Frack, dort sein rechtschaffener Nachbar in einem fünfzig Jahre alten Mantel; da ein Bursch in gesticktem Wams, der Vater in einem Mantel bis zu den Knöcheln. Einfach, aber elegant gekleidete Damen neben reich geschmückten, geschmacklos hergerichteten. Städterinnen in Spitzenhauben, goldenen sowie silbernen, Bäuerinnen in gestärkten Hauben und in weißen Kopftüchern, Mädchen mit Kränzen und mit roten Tüchern.

Kleidung als Sinnengenuß für das Auge ist also zunächst der Gegenstand dieser Textstelle. Die szenische Wirkung dieses Passus hinkt freilich, der Grund hierfür liegt in der völlig vernachlässigten akustischen Wirkung des festlichen Umzugs und der Bewegungsarten der Teilnehmer. Wir haben es hier wie bei der Darstellung des Kirchgangs mehr mit einer malerisch-visuellen als mit einer akustisch hervortretenden szenischen Wiedergabe eines Ereignisses zu tun. Ausgehend vom Gesamtbild führt die Erzählerin und Betrachterin den Leser auf die Details zu, was durch die anfänglich redundante Verwendung des Zeigeworts „da (sind, ist)“ erkennbar ist. Die Präsenzvorstellung der Erzählerin muß man sich also eher als ein Bild denken, durch das sie den Leser weist.

Der Grund, weshalb hier auf die akustische Wahrnehmung und ihre die szenische Wirkung wesentlich unterstützende Funktion verzichtet wird, zeigt sich im nur durch einen Gedankenstrich und ohne Absatz getrennten direkt folgenden Passus. Hier wird auf die Funktion von Kleidung wortwörtlich als Aushängeschild der sozialen Rolle und Gesinnung hingewiesen:

Jako každý poznal, že je Stanických dům hostinec, podle štítu, tak byl šat toho lidu vyvěsním štítem jejich smýšlení a dílem i zaměstnání. Najisto byl k rozeznání kapitalista a řemeslník od ouředníka, sedlák od chalupníka, a dle kroje bylo vidět, kdo starých mravů a obyčejů se přidržuje a kdo světa nového se chytá, jak babička říkala. (Ebd., S. 111-112)

Wie jeder erkannte, daß das Haus der Stanický dem Schild nach ein Gasthaus ist, so war auch die Kleidung dieser Leute ein Aushängeschild für ihre Gesinnung und zum Teil auch des Berufs. Klar unterscheidbar waren der Kapitalist und der Handwerker vom Beamten, der Groß- vom Kleinbauer, und der Tracht nach konnte man sehen, wer sich an die alten Sitten und Gebräuche hält und wer der neuen Welt verhaftet ist, wie Großmutter immer sagte.

Indem die Kleidung der Prozessionsteilnehmer zwar als eine Art Kostüm verschiedener sozialer und gesinnungsmäßiger Rollentypen vorgeführt wird, ansonsten aber auf Bewegungs- und andere körperliche sowie mimische Gesten und auf eine verbale Kommunikation unter den Figuren gänzlich verzichtet wird, reduziert sich der szenische Eindruck. In den Vordergrund tritt mehr der reflektionsanregende Effekt dieser Aufzählung des Kleidungsschmucks. Der Leser schaut weniger auf eine bunte Szenerie, als daß er angeregt wird, sich eine Vorstellung von der Vielfalt und der integrativen Bedeutung derartiger menschenanziehenden Feiertage wie der Fronleichnamsprozession zu schaffen. Vorgeführt wird hier nämlich neben der sinnlich ansprechenden Kleidungsvielfalt auch das Nebeneinander von urbaner und ländlicher Kultur. Beide Kulturen lassen sich zwar noch kleidungsbedingt voneinander unterscheiden, doch sie bestehen in der Darstellung nicht als kulturelle Gegensätze, sondern werden in einem gleichberechtigten Nebeneinander vorgeführt. Eine Ausnahme bildet allerdings die Erwähnung der „geschmacklos hergerichteten“ Damen, die deutlich macht, daß das erzählende Subjekt eine Geschmackswertung zugunsten des schlichteren, bäuerlichen Kleidungsstils vertritt.

Um der Frage nach den Verfahren szenischen Erzählens in *Babička* nachzugehen, soll im folgenden auch eigens die Verwendung der direkt zitierten Figurenrede und das Verhältnis von primärer und sekundärer Kommunikation untersucht werden.

3.3.3. Die zentralisierende Wirkung der Sprechhandlungen

Der Großteil des Gesamttextes besteht aus Wechselgesprächen der Figuren untereinander, also aus direkt zitierter Rede. Das direkte Zitieren von Sprechhandlungen geht soweit, daß auf den Gesamttext verteilt mehrfach Haupt- und Nebenfiguren umfangreiche Binnenerzählungen in den Mund gelegt werden. Die Verteilung der zitierten Rede und dieser Binnenerzählungen auf die Figuren stellt die Rede der Hauptfigur, der Großmutter, ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Die Großmutter ist die erste Figur, deren Rede direkt zitiert wird. Im ersten Kapitel wird ein Teil ihrer Abschiedsrede gegenüber der alten Bětka, bevor sie zur Tochter und zu den Enkeln abreist, wiedergegeben:

„Nevim, jak se mi tam líbit bude a jestli přece zde neumru mezi vámi.“ (I, S. 11)

„Ich weiß nicht, wie es mir dort gefallen wird und ob ich nicht doch hier unter euch sterben werde.“

Die Redezitate der Großmutter in den beiden ersten Kapiteln sind gegenüber denen der anderen dargestellten Bewohner der Alten Bleiche anzahlmäßig dominant. Charakteristisch für diese Zitate ist, daß sie sowohl als Sprechbeispiele für die mündliche Ausdrucksweise der Großmutter, als auch als beispielhaft für das Wertesystem der alten Bäuerin angeführt werden. So bestehen ihre ersten Äußerungen, mit denen sie die Kinder in einen sorgsamem Umgang mit dem Brot und anderen Gegenständen des Haushalts unterweist, überwiegend aus volksmythologischen Spruchweisheiten:

„Po drobečkách se šlapat nesmí, to prý duše v očistci plačou.“

„Kdo se nesrovnává s chlebem, nesrovnává se s lidmi.“

„a to si pamatuj přísloví: Dobrá hospodyňka má pro pírkou přes plot skočit.“ (I, S. 15-16)

„Auf Brotkrumen darf man nicht treten, da sollen die Seelen im Fegefeuer weinen.“

„Wer nicht mit dem Brot umzugehen weiß, weiß nicht, mit den Menschen umzugehen.“

„merke dir also das Sprichwort: Eine gute Hausfrau soll für ein kleines Federchen über den Zaun springen.“³⁶

Am Ende des ersten Kapitels heißt es schließlich, daß sich die gesamte Haushaltsführung der Alten Bleiche nach dem „Wort der Großmutter“ zu richten hat:

Brzy se v domě řídilo všecko dle babiččina slova, každý ji jmenoval „babičko“, a co babička řekla a udělala, bylo dobře. (I, S. 19)

Bald richtete sich im Haus alles nach dem Wort der Großmutter, jeder nannte sie „Großmutter“, und was die Großmutter sagte und tat, war gut.

Nachdem feststand, wer im Haus der Tochter ‚den Ton angibt‘, fällt auf, daß in den darauffolgenden Kapiteln die Anzahl und der Umfang der Wechselgespräche deutlich zunimmt. In Kapitel I und II ist noch die berichtende und beschreibende Rede der Erzählerin, in die vereinzelte Redeäußerungen der Figuren, vor allem der Großmutter, eingliedert werden, dominant. In den anderen Kapiteln halten sich Erzählerbericht bzw. -beschreibung und Wechselgespräche entweder die Waage, oder die Wechselgespräche der Figuren überragen an Umfang deutlich die Erzählerrede.

Der Hauptfigur, der Großmutter, kommt auch auf der Ebene der direkt zitierten Rede die Hauptprechrolle zu. Von den insgesamt vier großen Binnenerzählungen werden ihr allein drei zugewiesen: 1. die Erzählung über ihre Begegnung mit Kaiser

³⁶ Zur semantischen Funktion der Sprichwörter in *Babička* vgl. Grzybek, 1991.

Josef II. als Kind (Kap. IV), 2. die Erzählung über ihre Schicksalsjahre als Soldatenfrau gegenüber der Fürstin (Kap. VII), 3. die Erzählung über die Hindernisse ihrer Eheschließung gegenüber Kristla (Kap. XIV).

Auf der Ebene der Sprechhandlungen bildet somit in *Babička* die Großmutter das Zentrum der dargestellten Welt.³⁷ Auf dieses Zentrum beziehen sich die Sprechhandlungen der übrigen Figuren. Zugleich gehen alle Sprechhandlungen auch von der Großmutter aus. Ab dem dritten Kapitel beginnt die Großmutter, zusammen mit den Enkeln das Aupa-Tal zu erwandern. Je mehr Menschen die Großmutter auf ihren Wegen begegnet, desto mehr Wechselgespräche finden statt. Die Standardmuster dieser Figurengespräche sind folgende: 1. Die Großmutter wird im Gespräch mit den sie fast ständig begleitenden Enkeln dargestellt; 2. sie besucht andere Figuren des Romans, worauf es dort zu Wechselgesprächen bzw. Binnenerzählungen kommt; 3. es wenden sich Figuren mit Gesprächsabsicht an die Großmutter – wie beispielsweise Kristla, wenn sie von der Abreibung erzählt, die der ihr nachstellende Schloßbedienstete von den Dorfjungen erhalten hat; oder die Fürstin, die auf dieses Ereignis hin zum Namenstag von Herrn Prošek in die Alte Bleiche kommt, um mit der Großmutter über den Vorfall zu sprechen. (Kap. IX, S. 123f. bzw. 127f.) Höhepunkt dieser Wechselgespräche auf der Ebene der klanglichen Wirkung der Sprechhandlungen bilden im letzten Kapitel die rituellen, kollektiven Wechselgesänge der jungen Frauen und Männer anlässlich der Hochzeit von Kristla und Mila. Für eine Hochzeit wiederum, für deren Zustandekommen die Großmutter vermittelnde Gespräche mit der Fürstin geführt hat.

3.3.4. Das zentralisierte Figurensystem ohne Hierarchie mit zwei Außenseitern

Die Großmutter bildet jedoch durch ihr Wandern zwischen den Figuren ein Zentrum, von dem auf die Bewohner des Aupa-Tals kein hierarchisierender Impuls ausgeht. Die Großmutter ist nämlich nicht die einzige Figur, die als sprechbegabt charakterisiert wird. Bei der Binnenerzählung des Jägers über Viktorka, die das gesamte 6. Kapitel einnimmt, wird wie bei der Erzählung der Großmutter über ihre Begegnung mit Joseph II. ausdrücklich das Interesse an der ästhetischen Form der Rede von seiten der zuhörenden Figuren hervorgehoben.³⁸

Die Rolle als Mythenerzählerin kann sie auch an die Enkel abgeben. Im 11. Kapitel erzählt Barunka die zuvor von der Großmutter gehörten Weissagungen der Sybille für die Zukunft der böhmischen Länder. (XI, S. 143)

³⁷ Vgl. auch V. Maidl, 1996, S. 44: „u Němcové lze hovořit o otevřeném komunikativním prostředí. Babička se stává jeho ústředním bodem, navazuje velmi rychle kontakty jak v rámci rodiny (děti), tak s okolními sousedy (mlynář, myslivec).“ (bei Němcová läßt sich von einem offenen Kommunikationsmilieu sprechen. Die Großmutter wird zu seinem zentralen Punkt, sie knüpft sehr schnell Kontakte sowohl innerhalb der Familie [Kinder] als auch mit den örtlichen Nachbarn [Müller, Förster] an).

³⁸ Zum ästhetisch spielerischen Charakter der Erzählung des Försters vgl. auch Berwanger, 1995.

Längere Sprechauftritte bekommen auch Kristla und ihre Freundin Anča zugeteilt: Kristla berichtet der Großmutter über die ihr unangenehmen Nachstellungen des Schloßbediensteten Talian (Kap. IX, S. 123ff.), und Anča erzählt Barunka die Geschichte von dem Grab mit den neun Kreuzen. (Kap. X, S. 138)

Insgesamt entsteht der Eindruck, daß allen Figuren, mit denen die Großmutter Kontakt aufnimmt oder die zu ihr Kontakt suchen, auch als Sprechhandelnde in Form direkter Zitate ihrer Reden das Wort erteilt wird. Eine herausstechende Ausnahme bildet die Figur der Viktorka, die bezogen auf das Sprechhandeln der Figuren eine Nullstelle bildet: Sie wird als jemand charakterisiert, der immer schweigt. Zugleich werden jedoch auf der Ebene der thematischen Äquivalenzen zahlreiche Parallelen zwischen der Lebensgeschichte der unglücklichen und wahnsinnigen jungen Frau zur Biographie der Großmutter hergestellt.³⁹ Fünfzehn Jahre irrt Viktorka durch die Wälder des Aupa-Tals, nachdem der Geliebte, der sie geschwängert hat, die Gegend verlassen hatte; fünfzehn Jahre verbringt die Großmutter im fremden Preußen, wo ihr Mann Jiří, wie Viktorkas Geliebter ein Soldat, gefallen ist. Wie die Großmutter einmal ihrem zukünftigen Bräutigam Jiří alleine auf einem Feld begegnet, trifft auch Viktorka den „schwarzen Jäger“ alleine und unerwartet auf einem Feld an. Daß Viktorka die einzige Figur ist, die als schweigend dargestellt wird, d. h. nicht das positiv konnotierte Idiom des Landvolks von sich gibt, könnte mit Ibler auch als Verweis darauf bewertet werden, daß Viktorka einem „fremden Soldaten“ gefolgt ist. (Ibler, 1993, S. 350) Die Großmutter folgte indes einem tschechischen Soldaten nach Preußen. Viktorka hat durch ihr Abkommen vom Weg der Tugend, auch im patriotischen Sinne, ebenso die tschechische Sprache verloren. Das Wiegenlied für das von ihr getötete Kind ist eine der wenigen sprachlichen Äußerungen, die Viktorka von sich gibt.⁴⁰

Eine weitere Außenseiterin in dem insgesamt redseligen tschechischen Kollektiv des Aupa-Tals ist die Tochter der Großmutter, Teréza. Zwar gibt es auch einige direkte Redezitate dieser Figur, aber zu Beginn heißt es von ihr explizit, sie sei „wortkarg“ (málomluvná). (I., S. 14) Zugleich heißt es dort, daß die Tochter im Unterschied zur Großmutter „herrschaftliche“ (panský) Kleidung und Möbel bevorzugt. Sie hebt sich also vom volkstümlich-tschechischen Lebensstil ab, was sich wie die Abkehr Viktorkas von den tschechischen Männern als Brautfreiern als unvereinbar mit der Redseligkeit und Sprechbegabung des einfachen Landvolks erweist.

Der demokratisierende Impuls der volkstümlichen Redseligkeit zeigt sich auch im Verhältnis zwischen der Großmutter als herausragender Vertreterin des Dorfkollektivs und der Fürstin. Im Kontext der konventionellen, gesellschaftlichen Hierarchie stünden die Fürstin und das Schloß hierarchisch über den Bewohnern des Aupa-Tals. Doch die von der Großmutter ausgelöste egalitäre Redekunst verlagert das Schloß und die Fürstin an die Peripherie des Geschehens. Indem die Milieudarstellung vor-

³⁹ Mit den Parallelen dieser beiden Figuren beschäftigt sich eingehender Janáčková, 1982.

⁴⁰ Auf das Moment des Schweigens innerhalb der sonst überwiegend redseligen Figuren dieses Romans geht ebenfalls Janáčková, 1995, ein.

rangig die Figuren als Sprechhandelde vorführt, stellt die Fürstin nur eine Sprechfigur unter vielen dar, die auf die Großmutter als Zentrum ausgerichtet sind.⁴¹

Das Moment einer Emanzipation von einem hierarchischen System kann man in *Babička* aber auch auf einer anderen Textebene erkennen. Gemeint ist hier das Verhältnis von Erzählerin und Figuren. Durch Verfahren der Redeinterferenz und Schachtelung der Sprechhandlungen wird in Němcovás Hauptwerk auch dieses Verhältnis gewissermaßen demokratisiert.

3.3.5. Die Dehierarchisierung der Erzähler- und Figurenrede durch Interferenzen und die Schachtelung der Kommunikationsebenen

Wenn man Němcovás Hauptwerk *Babička* unter dem Eindruck der frühen Skizzen und der Erzählung *Baruška* liest, dann erscheint die Darstellung der Figurengespräche und der direkten Rede zunächst unspektakulär glatt und gefällig. Hier kann nicht mehr von einer szenischen Versuchsanordnung gesprochen werden. Derart gewagter Umgang mit der direkten Figurenrede, daß sie um Regieanweisungen in Klammern ergänzt werden oder daß sich in ihr die Erzählerin explizit durch das Verfahren des ungefähren Zitats manifestiert, ist in *Babička* nicht zu finden. Das Figurengespräch fügt sich der berichtenden Instanz der Erzählerin selbstverständlicher ein. Die Unterscheidung der Stimme der Erzählerin von den Stimmen der von ihr zitierten Figuren ist nicht mehr so klar konturiert wie in Němcovás Frühwerk. Trotz der graphischen Abtrennung dieser Stimmen voneinander durch Doppelpunkt und Anführungsstriche ist die kontrastierende Wirkung der verschiedenen Redesubjekte abgeschwächt.

Robert Adam (1995) erklärt dieses Phänomen in *Babička* durch zahlreiche Beispiele, die ein interferierendes Verhältnis zwischen Erzähler und Figurentext belegen. Den Begriff der Interferenz verwendet Adam nicht. Sein Aufsatz versteht sich als kritische Auseinandersetzung mit Doležels These, Němcovás Werk weise eine klassische epische Struktur auf, da bei ihr noch eine klare Opposition zwischen Erzähler- und Personentext vorliege. Adam weist indes an zahlreichen Textstellen verschiedenste Formen einer gegenseitigen Durchdringung (*prolinání*) von beiden Textarten nach, wie sie nach Doležel für den „modernen epischen Typ“ charakteristisch ist. (Doležel, 1958)

⁴¹ Vgl. auch Maidl, 1996, S. 44: „Zmíněná komunikativnost se projevuje nejen ve vyprávěních a v navazování kontaktu se sobě rovnými, ale také směrem k vrchnosti – ba dá se říci, že díky jí a samozřejmě díky ochotě adresáta (kněžny) naslouchat je ve fiktivním světě Němcové prolomena distance mezi zámkem a ‚podzámčím‘.“ (Die erwähnte Kommunikativität äußert sich nicht nur in den Erzählungen und der Kontaktaufnahme mit Gleichrangigen, sondern auch gegenüber der Schloßherrin – ja, es ließe sich sagen, daß dank ihrer und selbstverständlich auch dank der Bereitwilligkeit des Adressaten (der Fürstin), ihr zuzuhören, die Distanz zwischen dem Schloß und den Bewohnern unterhalb des Schlosses in der fiktiven Welt Němcovás durchbrochen wird.)

Die Stimmen der Figuren und ihre jeweils spezifischen Merkmale sind im Erzählertext vielfach deutlich präsent, ähnlich wie im allerdings weniger häufigen Fall die Stimme der Erzählerin sich in der zitierten Figurenrede wiederfindet. Als ein Beispiel für die Durchdringung des Erzählertexts mit Merkmalen der Figurenrede kann mit Adam folgende Textstelle angeführt werden, in der es um die Schwierigkeiten der Großmutter mit den ‚neumodischen‘ Kleidern der Enkel geht:

Umýti se dětem pomohla, ale se strojením ji to nechtělo chodit. Do těch knoflíčků, háčků a terek na bundičkách a šatičkách nemohla se veznat, obyčejně, co patřilo vpřed, obrátila vzad. (II, S. 21, Hervorhebung Adam)

Beim Waschen half sie den Kindern, aber das Ankleiden wollte nicht klappen. Mit diesen Knöpfchen, Häkchen und Flitterkram an den Jäckchen und Kleidchen konnte sie nicht zurechtkommen, gewöhnlich kehrte sie das, was nach vorne gehörte, nach hinten.

Adam führt diesen Passus als ein Beispiel dafür an, wie Teile der Erzählerrede semantisch und stilistisch von der Figurenrede gefärbt sein können. Ein bekanntes Phänomen der erlebten Rede, das dadurch entsteht, daß die Erzählerin sich von ihren Figuren eine Benennungsart „entlehnt“, um sich der Figur entsprechend angemessener ausdrücken zu können. (Adam, 1995, S. 428)

Wie sich Merkmale der Erzählerrede in der Figurenrede äußern können, zeigt ein Passus, der ähnlich paradox erscheint wie das Verfahren des ungefähren Zitats in Němcová's früheren Texten. In *Babička* handelt es sich um das Verfahren der indirekten Redewiedergabe im Figurenzitat:

Pan myslivce šel právě kolem a přezděl Adelku: „že je malá hastrmanka“ (III, S. 27). Na cestě škadlil obyčejně pan otec Vilímka a Jana, ptaje se jednoho: „ví-li, kam pěnkava nosem sedá?“, druhého: „ví-li, kde je z vola kostel?“ (III, S. 29).⁴²

Der Herr Förster kam gerade vorbei und gab Adelchen den Spitznamen: „daß sie eine kleine Wassernixe sei“

Auf dem Weg neckte gewöhnlich der Herr Vater Vilém und Jan, indem er den einen fragte: „ob er wisse, wohin sich der Fink mit der Nase setzt?“, den anderen fragte er: „ob er wisse, wo die Kirche aus [freiem] Willen⁴³ sei?“

Die Angabe des Inhalts der Originaläußerung des Jägers, der zur jüngsten Enkelin der Großmutter sagt, sie sei eine kleine Wassernixe, wirkt ungewöhnlich, weil die Erzählerin nicht die der Originaläußerung entsprechende Syntax übernimmt. Statt dessen führt sie durch die Verwendung der Satzkonjunktion „že“ (daß) die Rede des Jägers als Teil der eigenen Rede an. Ähnliches gilt für die paradoxe Verwendung der Satzkonjunktion „-li“ in den zitierten Fragen des Vaters an die Söhne. Trotz graphischer Abgrenzung liegt hier im Grunde keine direkte Rede vor (Adam, 1995, S.

⁴² Hervorheb. v. Adam, 1995, S. 430.

⁴³ Mit der Scherzfrage „kde je z vola kostel?“ spielt der Vater offenbar mit dem Namen des nahegelegenen Ortes „Zvol“, den er in die Präposition „z“ (aus, von) und das Wort „vol“ (etwa zu übersetzen als „Wille“) zerlegt.

430). Am Inhalt der Aussage der Erzählerin würde sich nichts ändern, wenn die Anführungsstriche wegfielen und die Äußerung des Jägers oder des Vaters in indirekter, von der Erzählerrede abhängiger Form wiedergegeben würde. Dann läge wieder eine Interferenz in der umgekehrten Richtung vor: Die Figurenrede würde wieder so wirken, als ob sie auf die Erzählerrede ausstrahlte. Durch das Paradox der indirekten Rede als Zitat behält die Erzählerin aber Oberhand über die Redegestaltung; sie behauptet sich als diejenige, die die Figurenrede auswählt und wiedergibt. Andererseits ließe sich aber auch sagen, sie versuche, durch die graphische Abgrenzung der eigentlich indirekten Rede den Figuren deren Äußerung wieder zurückzugeben. Dies mit der Wirkung, daß der Inhalt der Figurenrede als Originaläußerung wahrgenommen wird. Durch den Redehalt kann also auch die Stimme des Jägers und des Vaters mitgehört werden. Die ungewöhnliche Interferenz der Erzählerrede mit der Figurenrede gibt hier nicht nur den Erzähler als Gestalter der Rede zu erkennen, sondern stellt auch den Kontrast beider Redesubjekte heraus.

Durch die zahlreicheren Interferenzen der anderen Richtung – die Fälle, in denen die Figurenrede ohne graphische Abgrenzung innerhalb der Erzählerrede wahrnehmbar ist – wirkt das Erzählen dennoch monotoner und gleichförmiger als im Erzählwerk vor *Babička*, und das, obwohl die Figurengespräche einen überwiegenden Teil des Gesamttextes ausmachen. Dieser Befund wirft im Blick auf unsere These von der szenischen Poetik Němcovás einige Fragen auf.

Wirkt in *Babička* das Erzählte durch die abgeschwächte Unterscheidung von Erzähler- und Figurentext weniger szenisch? Bedeutet das wechselseitige Durchdringen von Erzähler- und Figurentext, daß der Leser das Erzählte weniger quasi-sinnlich, d. h. weniger als Zuschauender und Zuhörer wahrnimmt und daß dafür seine Aufmerksamkeit mehr auf die durch das schriftliche Wort referierten Vorstellungen der künstlerischen Wirklichkeit gelenkt wird?

Um die Frage nach der szenischen Wirkung der sekundären Kommunikationsebene eingehender behandeln zu können, möchte ich im folgenden zwei markante Beispiele für diese Kommunikationsebene genauer untersuchen: die Erzählungen der Großmutter gegenüber dem Müllerpaar und gegenüber der Fürstin sowie die Erzählung des Jägers über Viktorka. Dabei richtet sich der Blick auf die Frage nach dem ästhetischen Eindruck dieser Gesprächssituationen, darauf also, ob mit der Verwendung der direkten Rede ein ästhetischer Stimmenkontrast aufgebaut wird oder ob durch die Interferenz von Erzähler- und Figurenrede die Kontrastwirkung reduziert wird.

Die umfangreichen Erzählungen der Großmutter und des Jägers sind nicht nur durch die Präsenz eines Publikums miteinander vergleichbar, sondern auch durch ein anderes gemeinsames Merkmal: Beide Figuren lassen in ihren Erzählungen selbst wieder die von ihnen erwähnten Personen in direkter Rede sprechen, so daß es zu einer weiteren Verschachtelung der literarischen Kommunikation auf einer dritten (stellenweise sogar auf einer vierten) Ebene kommt.

Um die Frage des Stimmenkontrasts oder -einklangs zu untersuchen, sind gerade diese umfangreicheren Figuren-Erzählungen wichtig. Denn es gibt hier neben der übergeordneten Erzählerinstanz eine sekundäre Erzählerinstanz, deren Stimme selbst wieder mit denen der von ihr erwähnten Figuren interferieren kann.

Vorab muß allerdings erst die Frage nach den Merkmalen der primären und sekundären Redeäußerungen behandelt werden, die kontrastieren bzw. übereinstimmen können. Diese sind für den Leser vorrangig sprachlich-stilistischer Art und betreffen die Syntax, Lexik und dialektale Färbungen.

3.3.6. Der Sprachstil auf der primären Erzählebene

Zur Illustration der Erzählerrede auf der primären Kommunikationsebene sei hier ein Passus gewählt, welcher der Erzählung der Großmutter über ihre Begegnung mit Kaiser Josef II. vorausgeht. Das Gespräch findet im Haus der Dorfmüller statt; davor erfahren wir, daß die Großmutter mit den Enkeln jeden Sonntag nachmittag die Bewohner der Mühle, das Müllerpaar und die Tochter Mančinka, besucht, um gemeinsam den Wochenfeiertag gesellig zu verbringen. Es handelt sich hier auch um die Beschreibung des gewohnheitsmäßigen Charakters dieser Besuche:

Odpoledne chodivala s dětmi do mlýna; to bylo už jako vyjednáno, děti se na to půdne velmi těšily. Mlynářovic měli také dcerku, v stáři Barunky, říkali jí Mančinka, a to bylo děvče dobré a hravé.

U mlýna před vraty stála socha svatého Jana Nepomuckého mezi dvěma lipama; tam sedávala v neděli po obědě panimáma, někdy také žemovská kmotra, co zůstávala na stráni, a Mančinka. Pan otec stál před nimi pohrávaje pikslou, cosi ženám povídaje. Jakmile zahlídli babičku s dětmi okolo struhy přicházet, běžela jim Mančinka vstříc, a pan otec maje již zase pantofle a vyhrnuté nohavice i šedou kamizolu na sobě, šoural se pomalu za ní s žemovskou kmotrou. Panimáma ale obrátila se do mlýna, „těm dětíčkám něěho přichystat, aby to dalo pokoj,“ přitom dokládajíc. A než ty dětíčky přišly, už byl přichystán stolek, buď pod okny, v zahradě nebo na ostrůvku, aneb v zimě v sednici; na stolku byly dobré buchty, chléb, med, pomazánka, smetana, a ještě nakonec přinesl pan otec v košíku čerstvě načesaného ovoce, anebo panimáma přinesla ošatku suchých křížal a švestek. Káva a podobné panské piti, to nebylo tenkrátě ještě mezi lidem v módě. (IV, S. 36)

Am Nachmittag ging sie mit den Kindern zur Mühle, das war schon wie verabredet, die Kinder freuten sich schon den halben Tag sehr darauf. Die Müllerfamilie hatte auch eine Tochter im Alter von Barunka, sie sagten zu ihr Mančinka und das war ein braves und verspieltes Mädchen.

Bei der Mühle am Tor stand eine Statue des Heiligen Nepomuk zwischen zwei Linden; dort saß gewöhnlich am Sonntag nach dem Mittagessen die Frau Mutter, manchmal auch eine Gevatterin aus Žernov, die am Hang wohnte, und Mančinka. Der Herr Vater stand vor ihnen, wobei er mit der Pfeife spielte, den Frauen etwas erzählend. Sobald sie die Großmutter mit den Kindern um den Mühlengraben herum kommen sahen, lief ihnen Mančinka entgegen, und der Vater, der wieder Pantoffeln, hochgekrempeelte Hosen und ein graues Wams anhatte, schlurfte zusammen mit der Žernover Gevatterin langsam hinter ihr her. Die Frau Mutter aber begab sich in die Mühle, „den Kinderchen etwas vorzubereiten, damit es Ruhe gäbe“, wie sie dabei beteuerte. Und bis die Kinderchen kamen, war der Tisch schon hergerichtet, sei es an den Fenstern, im Garten oder auf der

kleinen Insel, oder im Winter in der Stube; auf dem Tisch waren gute Buchteln, Brot, Honig, Brotaufstrich, Sahne, und dann brachte schließlich noch der Herr Vater einen Korb voll frischgepflücktem Obst herbei, oder die Frau Mutter brachte einen Korb mit Dörrobst und Zwetschen. Kaffee und ähnliches herrschaftliches Getränk waren damals unter dem Volk noch nicht in Mode.

Melodische Gleichförmigkeit durch Parataxe und Parallelismen. – Der Satzbau ist auffällig schlicht. Einfache Verknüpfungen des Musters Subjekt- Prädikat-Objekt bestimmen den ersten Absatz. Längere Satzkonstruktionen sind überwiegend parataktisch angelegt. Die Tendenz zur Parataxe wird von der häufigen Verwendung des Partizip Präsens unterstrichen (Pan otec stál před nimi p o h r á v a j e p i k s l o u, c o s i ž e n á m p o v í d a j e ./Der Herr Vater stand vor ihnen, wobei er mit der Pfeife spielte, den Frauen etwas erzählend/; a pan otec m a j e j i ž z a s e p a n t o f l e [...] n a s o b ě, š o u r a l s e p o m a l u z a n í./und der Herr Vater, der wieder Pantoffeln [...] anhatte, schlurfte langsam hinter ihr her/; Panímáma ale obrátila se do mlýna, „tĕm dĕtičkám něčeho přichystat, aby to dalo pokoj,“ p ř i t o m d o k l á d a j í c ./Die Frau Mutter aber begab sich in die Mühle, „den Kinderchen etwas vorzubereiten, damit es Ruhe gäbe“, wie sie dabei beteuerte). Den Eindruck syntaktischer Schlichtheit verstärkt noch ein weiteres Merkmal des Satzbaus, die Dominanz anaphorischer Satzeingänge:

– to bylo už jako vyjednáno / a to bylo dĕvĕe dobrĕ a hravĕ / to nebylo tenkráte ještĕ mezi lidem v modĕ

– das war schon wie verabredet / und das war ein braves und verspieltes Mähdchen / das war damals unter dem Volk noch nicht in Mode

Derartige Befunde sind freilich nicht neu. In seinem „Versuch einer Stilanalyse“ aus dem Jahr 1925 hat bereits Jan Mukařovský die Satzkonstruktion in *Babička* eingehend untersucht mit dem Ergebnis, daß Nĕmcovás Stil von der Tendenz zur Nebeneinanderreihung von Sätzen, d. h. zu syntaktischen Gefügen von Hauptsätzen ohne Nebensätze, sowie zu einem asyndetischen (konjunktionslosen) Beiordnen von Hauptsätzen charakterisiert sei.⁴⁴ Hierdurch erklärt sich für Mukařovský im wesentlichen die vielzitierte „plastische Wirkung“ von Nĕmcovás Erzählstil. Die weitgehend parataktische Syntax erlaube es der Schriftstellerin, eine Vielzahl von gleichzeitig, z. T. nur in einem Bruchteil eines Augenblicks ablaufenden Detailhandlungen nacheinander zu erzählen. Dies habe zur Folge, daß die derart angehäuften Details, selbst die zunächst völlig unscheinbar wirkenden unter ihnen, einzelne Handlungsmomente „in ihren vielen Dimensionen und mit ihrer ganzen vielgestaltigen Veränderlichkeit“ schaffen. (Mukařovský, 1948, S. 314) Diese Beobachtung führt Lubomir Doležel weiter, wenn er die verräumlichende Wirkung dieser parataktischen Erzählweise hervorhebt. Der Sinn (smysl) dieser Satzkonstruktion liege nicht allein darin, „die

⁴⁴ Mukařovský, 1948 (1925), S. 317-318. Das Verfahren des Parallelismus als Haupttendenz der Syntax Nĕmcovás behandelt ausführlicher Josef Hrabák, 1945.

Gleichzeitigkeit [von Details, K. B.] in ein Nacheinander zu zerlegen“ (Mukařovský), sondern im Nacheinander auch die Gleichzeitigkeit einzufangen, die Details nicht nur in einer zeitlichen Folge aufzuschichten, sondern auch in ihrer räumlichen Gliederung (Doležel, 1958, S. 27).

Der Eindruck der Gleichförmigkeit bei Němcovás Erzählstil ist nach Mukařovský ein klangliches Phänomen, das wiederum auf den einfachen Satzbau zurückgehe. Bei lautem Lesen fließen die Sätze „in melodischen Wellen der gleichen Tonhöhe“ (S. 318). Die Ausrichtung auf diese Satzmelodie wird auch dadurch deutlich, daß Konjunktionen – z. B. „nebot“, „ale“ oder „proto“ –, welche die Satzaussage und damit auch die Intonation zuspitzen, in *Babička* selten sind.⁴⁵ Der Vergleich mit Tonwellen erweist sich auch als gewinnbringend, wenn man ein weiteres Merkmal von Němcovás Erzählstil berücksichtigt: die starke Tendenz zur Bildung von Euphonien und Inversionen.

Euphonien. – Haben schon die Parallelismen eine deutlich klanglich-rhythmisierende Wirkung, so wird die klangliche Bearbeitung der Sätze besonders auf der lexikalischen Ebene deutlich, auf der euphonische Verfahren vorherrschen. Das augenfälligste Beispiel hierfür ist in diesem Passus die Aufzählung der Leckereien, welche die Müllersfrau für ihre Gäste am Sonntag nachmittag vorbereitet:

[...] na stolku byly dobré buchty, chléb, med, pomazánka, smetana, a ještě nakonec přinesl pan otec v košíku čerstvé načesaného ovoce, anebo panimáma přinesla ošatku suchých křízal a švestek. (Hervorhebung K. B.)

Die Aufzählung der Leckereien verläuft bewußt nach dem Kriterium der lautlich-vokalischen Äquivalenz (chleb / med bzw. pomazánka / smetana). Zum Satzende hin werden die euphonischen Gruppen länger und setzen neben den Vokalen „i“ und „a“ auch die ‚Zischlaute‘ „č“, „ř“, „š“ und „z“ zueinander in Beziehung.

Syntaktische Inversionen. – In unserem Textbeispiel finden sich Beispiele für das Verfahren der Satz inversion. So zeigt sich auch hier die bereits von Mukařovský eingehend beschriebene Vorliebe Němcovás, das Verb entgegen der grammatischen Konvention an das Satzende zu setzen:

Pan otec stál před nimi pohrávaje pikslou, cosi ženám povídaje [...] (anstatt ‚cosi povídaje ženám‘)

Jakmile zahlidli babičku s dětmi okolo struhy přicházet [...] (anstatt ‚Jakmile zahlidli babičku s dětmi přicházet okolo struhy [...]‘)

Die Satzkonstruktion hat somit immer auch die Funktion, die Sätze als klangliches Phänomen wahrnehmbar zu machen. In Verbindung mit den anderen Textebenen

⁴⁵ Um ein Gegenbeispiel zu diesem gleichförmigen Satzbau anzuführen, zitiert Mukařovský hier aus Palackýs *Dějiny národu českého*. (Mukařovský, 1948, S. 319)

schafft die Ebene der klanglichen intonatorischen Gestaltung, wie es Mukařovský glücklich formuliert hat, eine suggestive Atmosphäre. Diese suggestive Wirkung habe zur Folge, daß der Leser sich zu den erwähnten Details noch weitere hinzudenkt, die nicht explizit erzählt werden.

Direkte Rede und explizite Interferenz. – Im zweiten Absatz der zitierten Textstelle findet sich ein weiteres prägnantes Beispiel der Interferenz zwischen Erzähler- und Figurenrede. Der Erzähler zitiert hier zunächst in direkter Rede eine Äußerung der um das leibliche Wohl des lieben Besuchs besorgten Müllersfrau:

Panímáma ale obrátila se do mlýna, „těm dětičkám něčeho přichystat, aby to dalo pokoj,“ přitom dokládajíc.

Die Frau Mutter aber wandte sich zur Mühle, „den Kinderchen etwas herrichten, damit es Ruhe gäbe“, wie sie dabei beteuerte.

Nach Adam ist in diesem Falle der direkten Rede der „stilistische Standpunkt“ der zitierten Figur durch die graphische Abgrenzung „explizit gekennzeichnet“ (Adam, 1995, S. 431). Das Zitat der Figur könnte man auch vergleichen mit dem gängigen journalistischen Verfahren, in den eigenen Bericht Originaltöne von Interviewpartnern einzufügen. Ähnlich wie im jüngeren Medium des Rundfunks zur Steigerung der ästhetischen Hörbarkeit von Beiträgen und um einer Stimmenmonotonie vorzubeugen verschiedene Stimmen einander abwechseln, so dient auch in Printmedien das Zitieren von Originaltexten einer lebendigeren, abwechslungsreicheren, da stimmenreicheren Präsentation des zu Berichtenden. Das Figurenzitat in unserem Passus der *Babička*-Erzählung hat hier offensichtlich ebenfalls vorrangig die Funktion, einen Stimmenkontrast herzustellen, der es erlaubt, neben dem Stil der Erzählerin noch weitere Sprechstile auf der Ebene der Figuren vorzustellen.

Daß es hier um die Vermittlung eines Stimmenkontrasts geht, unterstreicht im darauffolgenden Satz das eigentliche Phänomen der Interferenz: Die Erzählerin übernimmt in der Fortsetzung ihres Berichts Teile der Äußerung des vorangegangenen Figurenzitats:

A než ty dětičky přišly, už byl přichystán stůlek [...]

Und bis die Kinderchen kamen, war der Tisch schon hergerichtet [...]

Wir haben es hier auch mit dem Phänomen einer expliziten Interferenz von Erzähler- und Figurentext zu tun, d. h. der Stimmenkontrast wirkt weiter und bleibt für den Leser wahrnehmbar.

Diese Textstelle, die auf eine Stimmen- und Stilvielfalt in der Erzählung verweist, sticht aus der beschriebenen Gleichförmigkeit der Sonntagnachmittage in der Mühle deutlich heraus. Das Moment der Gewohnheitsmäßigkeit des nachbarschaftlichen Treffens wird durch die häufigen Verben in der Iterativform betont:

Odpoledne chodivala [babička] s dětmi do mlýna [...]
 [...] tam sedávala v neděli po obědě panimáma, někdy také žernovská kmotra, co zůstávala na
 stráni [...]

Am Nachmittag ging sie mit den Kindern zur Mühle [...]
 [...] dort saß gewöhnlich am Sonntag nach dem Mittagessen die Frau Mutter, manchmal auch eine
 Gevatterin aus Žernov, die am Hang wohnte [...]

Das Anführen des „Originaltons“ der Müllersfrau belebt durch den Wechsel zu einer zweiten Stimme und Stillage die Gleichförmigkeit, die sich auch auf der Ebene des schlichten und parallelistischen Satzbaus sowie der unverschnörkelten, direkt auf die zu benennenden Objekte zugehenden Lexik ausdrückt. Mit anderen Worten: Die Verwendung der direkten Rede, die hier noch einen besonderen Akzent dadurch erhält, daß auf sie ein Erzählersatz folgt, der in expliziter Interferenz zur Figurenrede steht, hat demnach die Funktion, den monoton gleichförmigen Fluß der Erzählerrede zu unterbrechen. Es entsteht somit sowohl eine ästhetische Spannung zwischen den verschiedenen Stillagen als auch durch die explizite Interferenz eine Art der Synthese zwischen zwei Stillagen, bei der beide Stilformen noch wahrnehmbar bleiben.

Das Beispiel dieses direkten Figurenzitats und der expliziten Interferenz führt die Frage nach dem spezifischen Stil der Erzählinstanz in *Babička* weiter zu einem anderen prägnanten Merkmal: das Nebeneinander von schriftsprachlichen und volkssprachlich mündlichen Elementen.

3.3.7. Němcová's Beziehung zur Volkssprache und ihren Klangmöglichkeiten

Untersuchungen über die Verwendung volkssprachlicher Elemente in Němcová's Werk liegen bereits in größerer Fülle vor. Am eingehendsten hat sich dieser Frage der Linguist und Němcová-Herausgeber Bohuslav Havránek gewidmet. Zentrale Bedeutung schreibt Havránek dem Aufenthalt Němcová's im Chodenland zu, wo sie bewußt mit der mündlichen Sprache des einfachen Volks in Kontakt kam. Diese Erfahrung habe nicht nur dazu geführt, daß Němcová in zahlreichen Erzählwerken Elemente des Chodendialekts einfügte, sondern auch dazu, daß sie sich ihre eigene Muttersprache aus dem nordböhmischen Gebiet von Ratibořice wieder wachrief. (Havránek, 1964, S. 3) Die Sprache ihrer Kindheit fand erst mit dem Aufenthalt im Chodenland Eingang in ihr künstlerisches Werk. In ihrer Jugend las sie vorrangig Werke der deutschsprachigen Literatur, später erst auch die tschechischsprachigen Werke ihrer Schriftstellerkollegen aus der Bewegung der Nationalen Wiedergeburt. Ihre ersten Werke standen noch weitgehend unter dem Einfluß bestehender literatursprachlicher Stereotypen der Romantik und tschechischen Wiedergeburt. Die Volkssprache, die sie als Kind besonders von ihrer Großmutter gehört hatte, wird erst später eine wichtige Stütze ihrer künstlerischen Sprache. Von neuem belebt worden sei

sie durch Němcovás ausgeprägte Offenheit und Sensibilität („citlivost“, Havránek) gegenüber jedem sprachlichen Milieu, in dem sie verkehrte. Němcovás Umgang mit der Erzählsprache erweckt den Eindruck, als klängen ihr während des Schreibens regionale mündliche Sprechweisen, Klangparadigmen der Volkssprache im Ohr: entweder solche, die sie in der Kindheit regelmäßig vernommen hat und die ihr somit im phonetisch-intonatorischen Gedächtnis blieben, oder solche, die sich ihr aus späteren bzw. aktuellen Hörerfahrungen aufdrängen. Das Ausnutzen der klanglichen Möglichkeiten der Volkssprache besteht darin, daß die Merkmale solcher phonetisch-intonatorischer Hörerfahrungen mit den der Autorin bekannten schriftsprachlichen Konventionen ineinander übergehen, mit diesen also gleichzeitig auftreten.

Welche Merkmale der mündlichen Volkssprache integriert nun Němcová in ihre Literatursprache? Die Antwort auf diese Frage soll hier wieder mit Havránek gegeben werden.⁴⁶

Konkrete Übernahmen aus der Volkssprache. – Havránek hebt drei Bereiche hervor: Die lokale sprachliche Färbung zeigt sich a. in der Verwendung spezifischer phonetischer Formen, am auffälligsten aber b. in der Phraseologie und c. der Syntax.

a. Lokale Phonetik. – Der erste Bereich, die Übernahme einer lokalen Phonetik, ist nach Havránek nicht außergewöhnlich, da es für das Tschechische zu jener Zeit noch keine einheitliche Phonetiknorm gab. Ähnliches stellt Havránek auch für Karel Hynek Mácha fest, dessen Sprache ebenfalls weniger mit dem Prager Tschechisch als mit der mittelböhmischen Region von Sedlčansko, die er in seiner Jugend häufig besuchte, zusammenhänge. Bei Němcová zeigt sich die regionale Phonetik besonders in der Übernahme der spezifischen lautlichen Quantität einzelner Wörter. So ist der Vokal „u“ in dem tschechischen Wort für Spinnrocken „kužel“ bei Němcová lang: „kúžel“. Aus dem Diphtong „ou“ in dem Wort „strouha“ (Graben, Rinne) wird bei ihr wiederum ein einfaches „u“: „struha“.

Was die auffällige Verwendung des Instrumentals ohne Präposition „s(e)“ betrifft, hält Havránek die Vermutung für überholt, daß Němcová hier eine Neigung zur „Hyperkorrektur“ gehabt habe. Das Setzen der Instrumentalform ohne Proposition ist für die „spisovná čeština“ (Schrifttschechisch) kennzeichnend, während die „obecná čeština“ (Gemeintschechisch) den Instrumental häufiger der grammatischen Norm widersprechend mit der Präposition bildet. Die These vom Hang zur Hyperkorrektur bei Němcová meint, daß die Autorin aus Gründen sprachlicher Unsicherheit auch dann die Präposition „s(e)“ weggelassen hat, wenn die Regeln der „spisovná čeština“ diese eigentlich erforderten, und zwar wohl in der Absicht, das Niveau ihrer Literatursprache höher erscheinen zu lassen. Nach Havránek müsse man aber auch hier von einer dialektalen Erscheinung im zeitgenössischen Nordböhmen, der Heimat Němcovás, sprechen. Diese Instrumentalbildung sei dabei nicht mehr als eine grammatische oder syntaktische Besonderheit zu werten, sondern als eine phonetische.

⁴⁶ Vgl. Havránek, 1964, S. 4f.

Es sei an dieser Stelle nochmals mit Havránek betont, daß Nĕmcová in erster Linie in der Schriftsprache schrieb, also nicht in einem Lokaldialekt, die einschlägigen dialektalen Erscheinungen sind vielmehr ein charakterisierender Bestandteil ihrer Literatursprache, der ihre Sensibilität für regionale Sprechweisen verdeutlicht. Nach Havránek soll Nĕmcová diese dialektale Phonetik unbewußt verwendet haben. Für unsere Ausgangsthese, daß Nĕmcová mit ihrem Erzählwerk besonders das Auge und das Ohr des Lesers ansprechen möchte, ist jedoch Havráneks Betonung der Bedeutung der phonetischen Übernahmen aus dem Kindheitsdialekt nicht unerheblich.

Vielleicht haben sich der Schriftstellerin bestimmte phonetische Erscheinungen beim Schreiben nicht bewußt als dialektal angeboten; betrachtet man indes die sehr bewußte Anordnung der den Erzählfluß rhythmisierenden Euphonien in der oben ausführlich behandelten Textstelle, so kann – hier sei ein kurzer spekulativer Passus erlaubt – vermutet werden, daß diese regionale Phonetik unter lautlich-ästhetischen Gesichtspunkten von Nĕmcová in die Erzählsprache einbezogen wurde.⁴⁷ Nĕmcová war sich vielleicht nicht mehr bewußt, daß und warum sie den Instrumental entgegen den grammatischen Regeln ohne Präposition verwendete; aufgrund der Spracherfahrung in der Kindheit erschien ihr womöglich diese Art der Instrumentalbildung nicht ungewöhnlich und später dann offenbar fraglos für eine klangliche Gestaltung der jeweiligen Textstelle besser geeignet. Die Bearbeiter der dieser Untersuchung zugrunde gelegten Textedition von *Babička*, zu denen auch Havránek gehört, führen im Anhang mehrere Beispiele von Nĕmcovás Instrumentalverwendung an, bei denen sie teils die Präposition „s(e)“ ergänzt, teils die ursprüngliche Fassung belassen haben.⁴⁸ Die Entscheidung für das Hinzufügen der Präposition bzw. das Beibehalten der Nĕmcová-Version scheint sich dabei auch an einem klanglichen Modell des Erzählens orientiert zu haben. Dies zeigt sich besonders dann, wenn die euphonische Gestaltung der Autorin unverändert bleibt, wie in folgenden Beispielen, die hier um ihren jeweiligen unmittelbaren Satzkontext ergänzt werden:

[...] a pan otec stál před mlejnící, vítal veselou tváří své lidi [...] (IV, S. 46)

[...] und der Herr Vater stand vor dem Haus und begrüßte mit fröhlicher Miene seine Leute[...]

Der rhythmische Gleichklang der Vokalfolge verleiht dem Erzählfluß eine heitere Gleichförmigkeit. Das Einfügen der Präposition „s“ (vítal [s] veselou tváří své lidi) würde die Euphonie der Buchstabenlaute „v“ stören, auch durch die unerwünschte Gleichklanguntergruppe „s ve- / své“, die die Harmonie des zweimal als Anfangsbuchstabe (vi-/ve-) und zweimal als zweiter Buchstabe am Wortanfang (tv-/sv-) auftretenden „v“ bräche. Wie die präpositionslose Instrumentalform an weiteren Text-

⁴⁷ Vgl. hierzu auch V. Šklovskij: „Worte kommen als Motivierung von Lauten“. (Šklovskij, 1974, S. 26)

⁴⁸ Vgl. die Anmerkungen der Herausgeber in: Nĕmcová, 1951, S. 251.

stellen zur Unterstützung der klanglichen Wirkung des Erzählens eingesetzt wird, veranschaulicht auch das folgende Beispiel aus dem Gespräch Viktorkas mit der alten Schmiedin:

„Však to je to nejhorší, kmotra, že se nemohu už pokojnou myslí pomodlit,“ plakalo děvče. (VI, S. 67, Hervorhebung K. B.)⁴⁹

„Doch das ist das schlimmste, Gevatterin, daß ich schon nicht mehr mit ruhigem Sinn beten kann“, weinte das Mädchen.

Die klangliche Beziehung der Instrumentalform mit dem Hauptverb „pokojnou myslí pomodlit“ ist hier noch besonders akzentuiert durch die Inversion des „už“, das hier dem verneinten Modalverb nachgestellt wird und eine lautliche Zäsur innerhalb des Nebensatzes bewirkt. Hierdurch wird zugleich die Häufung des Vokals „o“ in der gesamten Sequenz, besonders in deren zweiten Hälfte, hervorgehoben. Aus diesen Textstellen wird deutlich, daß sich bei Němcová die regional-dialektale Verwendung des Instrumentals mit einer auf die lautliche Wirkung ausgerichteten Sprachgestaltung verbindet.

Nun zu den beiden anderen Bereichen, in denen sich ein ähnliches, ästhetisches Zusammenspiel von schriftsprachlichen und dialektal-mündlichen Formen findet, die Phraseologie und die Syntax.

b. Phraseologie. – Zur Bedeutung von volkssprachlicher Phraseologie in der Literatursprache Němcovás stellt Havránek fest, daß diese für die spezifische lebendige Wirkung ihrer Literatursprache verantwortlich sei. Sie trage nämlich dazu bei, daß die Texte trotz ausgeprägter rein buchsprachlicher Formen wie der Konjunktion „an“ oder des rein schriftsprachlichen Partizips als mündliche Erzählungen wahrgenommen werden können. Němcová bediene sich also nicht allgemein bekannter, mündlicher Formen der „obecná čeština“ wie der Adjektivendung „ej“ anstatt „ý“ oder der Vorschaltung des Konsonanten „v“ vor mit dunklen Vokalen beginnenden Wörtern (vodpoledne). Ihre Mittel seien durch die Übernahme bekannter phraseologischer Wendungen aus der Volkssprache „tiefgründiger“ (hlubši, Havránek, 1964, S. 6). Hierzu sei ein Beispiel aus dem ersten Kapitel von *Babička* zitiert.⁵⁰ Bei der Beschreibung der Reaktionen der Enkel während der ersten Begegnung mit der Großmutter wählt Němcová gerne phraseologische Wendungen. Wenn die Großmutter ihre Enkel begrüßt, sind sie zunächst von dem „aufrichtigsten Ton“ ihrer Stimme und

⁴⁹ In der *Babička*-Edition von 1999 wird allerdings an dieser Stelle der Instrumental mit der Präposition „s“ gesetzt. (Němcová, 1999, S. 73)

⁵⁰ Havránek entnimmt seine Beispiele der Erzählung *Dobry člověk (Der gute Mensch)*, und hieraus wieder einem Wechselgespräch von Dienstmädchen über ihre Herrinnen. (Havránek, 1954, S. 5-6). Da es sich hier um die zitierte Rede von Vertreterinnen des einfachen Volkes handelt, sind die Beispiele Havráneks für dieses Kapitel meiner Arbeit, in dem es um die Beschreibung des Stils der Haupterzählinstanz geht, weniger geeignet.

der für sie ungewöhnlichen Bauerntracht so überwältigt, daß sie, um diese Textstelle noch einmal anzuführen, wie „gelähmt“ (jako by je přimrazil), im Deutschen auch „wie angewurzelt“, stehen bleiben:

Eine komische Wirkung der kindlichen Reaktionen auf das mit großer Aufregung erwartete erste Treffen mit der Großmutter erreicht Němcová auch an einer weiteren Stelle mit Hilfe der Phraseologie. Die Kinder nehmen mit großer Neugierde einen festen Gegenstand in der Schürze der Großmutter wahr, und als Jan in die Schürze greifen will, hindert ihn seine älteste Schwester Barunka daran. Dieser im Flüsterton vor sich gehende Streit gerät den Kindern zu laut, was Němcová folgendermaßen beschreibt:

To šepnutí bylo ale trochu hlasitě – bylo je slyšet za devátou stěnou. (I, S. 12)

Das Flüstern war aber etwas laut – es war noch hinter der neunten Wand zu hören.

Diese Wendung ist zugleich umgeben von der zweimaligen Verwendung des schriftsprachlichen Transgressivs:

Barunka, odstrčila ho, šeptajíc mu: „[...]“
Babička si toho všimla [...] sáhla do kapsáře tkoucí: „[...]“ (ebd.)

Barunka flüsterte ihm zu, indem sie ihn zurückstieß: „[...]“
Babička bemerkte dies [...] griff in die Tasche und sagte: „[...]“

c. *Syntax*. – Wie äußert sich schließlich die Orientierung an der Syntax mündlicher Rede? Die Merkmale, die am Beispiel der Erzählung über die Sonntagsbesuche der Großmutter mit den Enkeln in der Mühle für die Syntax festgestellt werden konnten – einfache, gleichförmige und oftmals auch parallelistische Sätze –, benennt Havránek mit dem Begriff der Linearität (Havránek, 1964, S. 8). Der lineare Satzbau vermittelt den Eindruck einer „einheitlichen, fließenden Linie der Zusammenschaltung von Ereignissen“ (jednotná plynulá linie řadění dějů). Selbst in Fällen, in denen eine kompliziertere, hypotaktische Syntax vorliegt, bleibt dieser Eindruck bestehen. Die lineare Wirkung der Syntax ist daher für Havránek nicht grammatisch, sondern stilistisch zu erklären – stilistisch insofern, als eine solche Linearität auch ein Kennzeichen der gesprochenen Sprache ist.

Ruft man sich an dieser Stelle Mukařovskýs Befund ins Gedächtnis, demzufolge der Erzählstil Němcovás durch einen melodisch komponierten Satzbau gekennzeichnet ist, der den Eindruck eines gleichförmig fließenden Rhythmus vermittelt, so muß mit Havránek ergänzt werden, daß diese spezifische Tongestaltung ihren Ursprung in der Volkssprache hat. Die Wirkung der Mündlichkeit impliziert Mukařovský indes selbst, wenn er vorschlägt, *Babička* mit lauter Stimme zu lesen, um Němcovás Stil besser erfassen zu können.

3.3.8. Der Sprachstil in der sekundären Kommunikation

3.3.8.1. Die Erzählung der Großmutter über die Begegnung mit Joseph II.

Die erste längere Erzählung der Großmutter spielt wie die darauf folgende über ihren Aufenthalt in Preußen sowie die Erzählung des Jägers über Viktorka eine besondere Rolle beim Aufbau der sekundären Ebene der Erzählkommunikation als derjenigen Ebene, auf der die Figuren untereinander kommunizieren. Indem die Großmutter wie auch der Jäger selbst wieder andere Figuren in direkter Rede sprechen lassen, werden sie ihrerseits auf einem begrenzten Raum des Gesamttextes zur übergeordneten Erzählinstanz. Es besteht also bereits durch diese herausragende Position eine Nähe zum Erzählertext auf der Ebene des Gesamtwerks.

Um die stilistischen Merkmale der Großmuttererzählung erkennen zu können, muß berücksichtigt werden, wie diese Erzählung im Vorfeld motiviert ist. Hieraus erklären sich nämlich zum einen die Position der Großmutter innerhalb des sonntäglichen Kreises in der Mühle, zum anderen die Erwartungen dieser Zuhörer an Großmutter's Erzählung.

Die Erzählung der Großmutter über ihre Begegnung mit Kaiser Joseph II. wird motiviert durch das vorausgehende Gespräch der Großmutter mit den Gastgebern und Besuchern in der Mühle. Thema des Gesprächs sind zunächst die napoleonischen Kriege und die an ihnen beteiligten „Potentaten“. Ein Thema, bei dem das Wissen der Großmutter über die Kriegsherren von den Gesprächsteilnehmern sehr geschätzt wird. So heißt es, daß sie sich in militärischen Fragen gut auskenne und ihr jeder glauben würde.⁵¹ Das Thema der napoleonischen Kriege bricht ab, als einer der Gäste, wohl aufgrund der guten Kenntnisse der Großmutter von den Kriegsherren, sie fragt, ob sie Kaiser Joseph II. auch persönlich gekannt habe.

Die Großmutter spielt somit schon im Vorfeld ihrer eigentlichen großen Erzählung die Rolle einer Wortführerin und der weisen Instanz des Figurengesprächs. Daß sie sich dieser Rolle bewußt ist, zeigt sich in ihrer Reaktion auf die Frage nach ihrer persönlichen Begegnung mit dem österreichischen Kaiser. Mit überlegenem Selbstbewußtsein sagt sie:

„Jakpak bych byla neznala, vždyt' jsem s nim mluvila, vždyt' mi tuhle ten tolar vlastní svou rukou dal.“ (IV, S. 41)

„Wie sollte ich ihn nicht gekannt haben, ich habe doch mit ihm gesprochen, er hat mir doch diesen Taler eigenhändig gegeben.“

Es ist unvermeidlich, daß darauf die Gäste in der Mühle und allen voran die Kinder wissen wollen, wie sich diese Begebenheit mit dem Taler genau zugetragen hat. Die Großmutter lenkt jedoch höflich ein, die Gastgeber hätten ihre Geschichte doch bereits gehört. Die Reaktion der Müllersfrau darauf belegt, wie die Großmutter nicht

⁵¹ „ona měla mnoho zkušenosti, znala vojenský stav, ji každý věřil.“ (sie hatte viel Erfahrung, kannte das Militär, ihr glaubte jeder; IV, S. 40).

nur als Trägerin historischen und anekdotischen Wissens im Kreis ihrer Zuhörer, sondern auch unter ästhetischen Gesichtspunkten als gute Gesprächspartnerin geschätzt wird:

„Hezký výklad může člověk dvakrát i třebas kolikrát poslouchat bez omrzení, jen povídejte,“ pravila panimáma. (Ebd.)

„Einer schönen Darbietung kann man zweimal und meinetwegen mehrmals ohne Verdruß zuhören, erzählt nur“, sprach die Frau Mutter.

An die anschließende Erzählung richten sich somit von seiten der Zuhörer – wie auch des Lesers – besondere ästhetische Erwartungen. Eine Erwartungsspannung, die sich auch darin äußert, daß die Großmutter die Kinder anweist, ähnlich wie bei einer bevorstehenden künstlerischen Vorführung „still zu sitzen“.

Der erste Satz ist zunächst für den Leser ernüchternd. Der Einstieg in die Erzählung ist gleich von einer expliziten Bearbeitung der Rede der Großmutter durch die Erzählerin des Gesamttextes gekennzeichnet. Wenn die Großmutter den Ort der Begegnung mit dem Kaiser erwähnt, folgt in Klammern der für die zeitgenössischen Leser von *Babička* aktualisierte Name des Ortes:⁵²

„Když se stavěl Nový Ples (Josefov), byla jsem výrostek [...]“ (Ebd.)

„Als Nový Ples (Josefov) erbaut wurde, war ich noch klein [...]“

Die Autorin, die selbst Trägerin eines enzyklopädischen Wissens war, neigte generell dazu, dieses Wissen auch in ihren künstlerischen Texten mit zu verarbeiten, sei es in Fußnoten oder in Klammern. Innerhalb der zitierten Figurenrede weisen derartige Eingriffe jedoch immer auf die Präsenz der Haupterzählinstanz hin.

Diese Präsenz der Erzählerin der ersten Kommunikationsebene äußert sich auch stilistisch. Schließlich haben wir es hier nicht mit einer naturalistischen Wiedergabe einer biographischen Begebenheit aus dem Munde einer alten böhmischen Bäuerin zu tun. Die Erzählerin zitiert keine authentische Volkssprache, wie der erste Teil der Ausführungen der Großmutter deutlich zeigt:

„Vedle našeho statku bydlela vdova Novotná, v malé chaloupce. Živila se děláním vlněných hou-
ni; když měla trochu díla pohromadě, nesla je do Jaroměte nebo do Plesu na prodej. Bývala u ne-
božky mámy pečená vařená a my děti bývaly u ni kolikrát za den. Naš tatík stál jejímu synu kmo-
trovstvím. Když jsem už kousek práce zmocila mohla, řekávala mi Novotná, když jsem k ní přišla:
,Pojď sednout k stavu a uč se [...].‘ Já byla jakživa do práce jako oheň, nedala jsem se k ničadné
pobízet [...]. Tu dobu býval císař Josef velmi často na Novém Plese; povídalo se všude o něm, a
kdo ho viděl, vážil si toho jako nevíme čeho.“ (IV, S. 42)

⁵² Nový ples meint die spätbarocke Festungsanlage, die Joseph II. bei dem ostböhmischen Ort Ples am Zusammenfluß von Metuje und Úpa bauen ließ. Heute heißt die Stadt Jaroměř und gehört zum Kreis Náchod. In der *Babička*-Ausgabe von 1999 steht wiederum kein Klammerzusatz mit „Josefov“ innerhalb der Rede der Großmutter, sondern ist eine Fußnote zugefügt. (Němcová, 1999, S. 46)

„Neben unserem Gehöft wohnte die Witwe Novotná in einer kleinen Hütte. Sie ernährte sich mit der Herstellung von Pferdewolldecken; wenn sie wieder einige Stücke zusammen hatte, trug sie sie nach Jaroměř oder Ples zum Verkauf. Sie war immerzu bei der seligen Mutter, und wir Kinder waren bei ihr mehrmals täglich. Unser Vater wurde der Pate ihres Sohnes. Als ich schon ein Stück Arbeit leisten konnte, sagte mir die Novotná immer, wenn ich zu ihr kam: ‚Komm setz dich zum Webstuhl und lerne [...]‘ Ich war immer schon feurig bei der Arbeit und habe mich zu nichts treiben lassen müssen [...]. Zu dieser Zeit war der Kaiser Joseph sehr oft in Nový Ples; überall erzählte man von ihm, und wer ihn sah, würdigte dies wie ich weiß nicht was.“

Untersucht man diesen Passus nach den stilistischen Merkmalen, kommt man zu ähnlichen Ergebnissen wie bei der Analyse des Stils der Haupterzählinstanz: einfache, Hauptsätze beordnende Syntax, Tendenz zu Parallelismus (vgl. mehrmaliger Satzeinstieg mit „když“), zur die Satzmelodie befördernden Inversion (když jsem už kousek práce zmoci mohla; když jsem k ní přišla; brzy jsem se tomu řemeslu tak naučila, že jsem je dobře zastat mohla).

Was den volkssprachlichen Charakter dieser Rede gegenüber der Erzählerrede allerdings stärker unterstreicht, sind die zahlreicheren Phraseologismen (pečená vařená; být do práce jako oheň; nedat se pobízet; kdo ho viděl, vážil si toho jako nevím čeho). In der Häufigkeit der volkssprachlich phraseologischen Wendungen liegt auch das eigentliche Mittel, einen Stimmenkontrast herzustellen. Dies zeigt sich besonders dann, wenn die Großmutter ihrerseits wieder die Personen, die an ihrer Begegnung mit dem Kaiser beteiligt sind, in direkter Rede zitiert. Hier ist es insbesondere die Rede der Witwe Novotná, der Patin der kleinen Madla, die überwiegend durch Phraseologismen gekennzeichnet ist:

„Čemu se člověk z mládeži naučí, k stáru jak by našel.“ (IV S. 42)
 „Dělával, dělával, zlatý panáčku, ale už je o žněch dvě léta, co dodělal.“ (Ebd., S. 43).⁵³
 „Já také říkám Madle: jen se uč, Madlo, čeho se naučíš, o to tě ani dráb neoloupi.“ (Ebd.).
 „[...] zato je sporá a do práce jako hrom.“ (Ebd.)
 „cisař pán je cisař pán, a to je přece jen něco říci.“ (Ebd., S. 45).

„Was jemand von Jugend an lernt, geht ihm im Alter wie geschenkt.“
 „Er arbeitete, arbeitete, werter Herr, aber sind es schon zur Ernte zwei Jahre her, daß er gestorben ist.“
 „Ich sag's auch der Madlena: Lern nur, Madlena, was du erlernt hast, kann dir nicht einmal ein Häschler rauben.“
 „[...] dafür ist sie kräftig und bei der Arbeit eine Wucht.“
 „der Herr Kaiser ist der Herr Kaiser, und das hat schon etwas zu sagen.“

Nicht nur die verschwenderisch häufigen volkssprachlichen Wendungen unterscheiden die Rede der Patin von der der erzählenden Großmutter, sondern auch die auffällig enge Anlehnung an andere mündliche Redeformen, beispielsweise das Auslassen des Hilfswords „být“ (sein) bei der Bildung der Imperfektform in der ersten Person:

⁵³ Euphemistische Aussage über das zwei Jahre zurückliegende Ableben ihres Mannes als Antwort auf die Frage des Kaisers, ob ihr Mann die Stoffe gewebt hat.

„Já někdy k stavu přihlidla, naučila se tkát [...]“ (IV, S. 43)

„Já jí to ale pověděla, kdo jste.“ (Ebd., S. 44)

„Já slýchala [...]“ (Ebd., S. 45)

„Manchmal schaute ich zum Webstuhl hin, lernte weben [...]“

„Ich habe ihr aber erzählt, wer ihr seid.“

„Ich hörte [...]“

Entscheidender für den Kontrast ist jedoch ein anderes Phänomen des sprachlichen Ausdrucks der Patin, das vorab als Unbeholfenheit wahrgenommen wird. Hier zwei Beispiele:

„Hloupá holka, to není floutna ani muzikant, to bude nějaký pán, co dohlíží k stavení, však je tu vidívám chodit. To má takovou rourku a v ní je skličko a skrze to se dívá; a to prý je daleko vidět. To vidí všude, kde a kdo co dělá.“ (IV, S. 42)

„Dummes Mädchen, das ist keine Flöte noch ein Musikant, das wird irgendein Herr sein, der auf das Gebäude aufpaßt, ich sehe ihn da doch gehen. Der hat so eine Röhre und in der ist ein kleines Glas und durch das schaut er, und dadurch soll man in die Ferne schauen können. Da sieht er überall, wo und wer was tut.“

„Inu, já nevím, jak vám fikají, ale to vy jste jeden z těch, co tu chodí dohlížet na ty lidi, a skrze tu trubičku se na ně díváte, ne-li?“ (IV, S. 44)

„Mein Gott, ich weiß nicht, wie man zu Ihnen sagt, aber Sie sind einer von denen, die hier laufen und nach den Leuten schauen, und durch dieses Röhrchen schauen Sie nach ihnen, nicht wahr?“

Auch in der Rede der Großmutter wird die Ich-Form der Verben im Imperfekt oftmals ohne das Hilfwort „být“ gebildet, doch hier ist diese Ellipse von euphonischer und ästhetischer Relevanz:

„Já byla jakživa do práce jako oheň“ (IV, S. 42).

„Já zatím dívala se ustavičně na tu trubičku a myslela jsem si, jak to asi skrze ni kouká ten pán.“ (Ebd., S. 43).

„Ich war immer schon feurig bei der Arbeit“

„Ich schaute derweilen unaufhörlich auf das Röhrchen und dachte mir, was der Herr wohl da durch sieht.“

Die Ellipse befördert hier den Wohlklang der Satzmelodie, während sie in der Rede der Patin eine authentischere, d. h. auch eine naturalistische Wiedergabe der Volkssprache vorführt. In diesem Sinne ist auch das Phänomen der sprachlichen Unbeholfenheit zu verstehen, nämlich als naturalistische Nachahmung der für das mündliche Sprechen typischen Unvollständigkeit von Sätzen oder redundanten Wiederholung einzelner Satzteile.

Der Stimmenkontrast zeigt sich am Beispiel dieser ersten längeren Figurenerzählung somit nicht am wirksamsten beim Übergang von der primären Kommunikationsebene zu sekundären, sondern vielmehr beim Übergang von der sekundären zu tertiären Ebene. Daß die Stimmen der Figuren erst auf dieser Ebene deutlich ästhetisch differenziert werden, hat im Kontext der Erzählung der Großmutter eine nicht unwesentliche Funktion. Die Aufmerksamkeit des Lesers läßt sich, indem die stilistische Differenz zwischen dem Erzähler- und Großmuttertext weniger deutlich prononciert wird, von der vorausgegangenen Gesprächsszene in der Mühle stärker auf den Verlauf der Großmuttererzählung richten.

Die Antworten der Großmutter auf die Fragen des Kaisers wirken geradezu schulmäßig vorbildhaft. Auf seine vor der Preisgabe seiner wahren Identität gestellte Frage, ob sie den Kaiser lieb habe, erwidert sie:

„Bodejt' bych neměla,“ povidám, „když ho každý člověk pro jeho dobrotu a hodnost chváli. Však se za něj také každý den modlime, aby mu dal Pánbůh dlouhé panování a té jeho panimámě.“ (IV, S. 44)

„Warum sollte ich nicht“, sage ich, „wenn ihn jeder für seine Güte und Würde lobt. Wir beten doch jeden Tag für ihn, damit ihm und auch seiner Frau Mutter der Herrgott eine lange Herrschaft geben möge.“

Die Großmutter weist sich hier nachträglich die Rolle des vorbildlichen, braven Mädchens zu und setzt sich damit deutlich von der Patin ab. Diese verhält sich dem Kaiser gegenüber alles andere als angemessen. Ihre – im stilistischen Sinne – unverblümte, freie Rede ist hierfür nur ein Beleg. Die Großmutter gibt den Zuhörern sogar zu verstehen, daß ihr die Redseligkeit der Witwe unangenehm war („Byla to na místě hodná žena, ta kmotra, ale když se dala do prodeje, to byla až hrůza řečná“ („Das war im Grunde eine brave Frau, die Gevatterin, aber wenn sie sich ans Verkaufen machte, war sie furchtbar geschwätzig“; IV, S. 43). Am Ende der Begegnung gipfelt die ungenierte Rede der alten Frau in der Wiedergabe der Behauptung des örtlichen Ratsherren, die Augen des Kaisers seien auf denjenigen, der in sie blickt, von unangenehmer Wirkung:

„Já slýchala, že když se člověk podívá cisaři do oči, zima pochází a horko rozpaluje.“ (IV, S. 45)

„Ich habe gehört, daß wenn jemand dem Kaiser in die Augen schaut, es ihm heiß und kalt wird.“

3.3.8.2. Die Viktorka-Erzählung des Jägers

Zwischen der Viktorka-Erzählung des Riesenburger Jägers und der Erzählung der Großmutter über Joseph II. zeigt sich eine deutliche Parallele. Beide Erzählungen gehen aus einem feiertäglichen Tischgespräch hervor. In diesem Falle ist es der Jäger, der aufgrund seiner guten Kenntnisse über das Schicksal des Dorfmädchens Viktorka zum Wortführer des Gesprächs wird. Ähnlich wie der Großmutter bei der Tischgesellschaft im Hause der Müller ästhetische Fähigkeiten bescheinigt werden, heißt es auch von dem Jäger, daß seine Erzählkunst besondere Qualitäten habe.⁵⁴ Nachdem die Großmutter der Viktorka-Geschichte zugehört hat, spendet sie zunächst nur der Erzählleistung des Försters Lob: „pan kmotr umi vykládat jako písmář“ („der Herr Gevatter kann wie ein Schriftgelehrter erzählen“; VI, S. 79). Die Motivierung des Interesses am Schicksal der Viktorka unter vor allem ästhetischen Gesichtspunkten läßt die Rede der Erzählfigur mehr als lustvolle Konversationssituation zum „heiteren Zeitvertreib“ erscheinen: „Jen povídej, tatíku, povídej, hezky nám ujde chvílka“ („Erzähl nur, Vater, erzähl, die Zeit wird uns dabei schön vergehen“), ermuntert den Jäger sodann auch seine Frau, obwohl sie seine Erzählung, so wie auch die Müllersfrau die der Großmutter bereits gekannt hatte, schon einmal gehört hat. Dies zum Kontext der Viktorka-Erzählung. Im Vergleich mit den Erzählungen der Großmutter ist die des Jägers nicht nur die längste, sondern sie ist auch eine in sich geschlossene Erzählung. Dies bezeugt bereits der Umstand, daß ihr ein eigenes Kapitel gewidmet wird. Auf die Selbständigkeit des Viktorka-Kapitels im Gesamttext von Němcová's *Babička* wurde bereits mehrfach hingewiesen. Sedmidubský spricht auch von einer Kunstnovelle.⁵⁵

Der Vergleich der stilistischen Merkmale in der Rede des Jägers und in der des Haupterzählers ergibt einen noch über die stilistische Ähnlichkeit zwischen der Rede der Großmutter und der des Haupterzählers hinausgehenden Grad der Interferenz. Um dies zu zeigen, seien sowohl der erste Absatz des I. Kapitels von *Babička* als auch der erste Abschnitt des Viktorka-Kapitels angeführt:

Babička měla syna a dvě dcery. Nejstarší žila mnoho let ve Vídni u přátel, od nichž se vdala. Druhá dcera šla pak na její místo. Syn řemeslník též byl již samostatným a přišel se do městského domku. Babička bydlela v pohorské vesničce, na slezských hranicích, žila spokojeně v malé chaloupce se starou Bětkou, která byla její vrstevnice a již u rodičů sloužila. (I, S. 10)

⁵⁴ Sedmidubský (1991, S. 60) hebt hierzu auch die zentrale Bedeutung des Kunstcharakters dieser Erzählung des Jägers hervor.

⁵⁵ Sedmidubský, 1991, S. 60. Vgl. auch Květa Hanzíková, 1974, S. 72ff. Die Viktorka-Erzählung umfaßt das längste Kapitel des Werks überhaupt und ist im Vergleich zum übrigen Romangeschehen auffällig ereignishaft, ebenso stellt die Erzählung des Riesenburger Jägers die umfangreichste Äußerung einer der Romanfiguren in direkter Rede dar.

Die Großmutter hatte einen Sohn und zwei Töchter. Die älteste lebte viele Jahre in Wien bei Freunden, von dort hat sie weggeheiratet. Die zweite Tochter nahm ihre Stellung ein. Der Sohn war als Handwerker schon selbständig und heiratete in einen städtischen Haushalt. Die Großmutter lebte in einem Bergdorf an der schlesischen Grenze, sie lebte zufrieden in einer kleinen Hütte mit der alten Bětka, die ihre Altersgenossin war und schon bei ihrer Familie gedient hat.

„Viktorka je sedláckova dcera ze Žernova. Rodiče její jsou už dávno pochováni, ale bratr a sestra žijou podnes. Před patnácti lety byla Viktorka děvče jako malina; daleko široko nebylo ji rovně [...]“ (VI, S. 60)

„Viktorka war eine Bauerntochter aus Žernov. Ihre Eltern sind schon lange unter der Erde, aber ihr Bruder und die Schwester leben heute noch. Vor fünfzehn Jahren war Viktorka ein rosiges Mädchen, weit und breit kam ihr keines gleich [...]“

Wie die Großmutter wird auch Viktorka zunächst in ihren familiären Kontext gestellt. Beide Erzählungen beginnen mit dem Namen der Hauptfiguren und beleuchten ihr nächstes verwandtschaftliches Umfeld sowie ihre regionale Herkunft. Es kann angenommen werden, daß mit dieser deutlichen Redeinterferenz von Erzähler und Jäger mehr die Ebene der thematischen und motivischen Äquivalenzen zwischen den beiden Frauenfiguren aktualisiert werden sollen als der Stimmenkontrast der beiden Sprechinstanzen.⁵⁶

Ähnlich wie im Falle der Großmutter-Erzählung findet eine Stimmendifferenzierung erst auf der tertiären Kommunikationsebene statt. Viktorka als die zentrale Figur der Jäger-Erzählung wird als Bauernmädchen mit einer stilistisch mehr der schriftsprachlichen Norm zuzuordnenden Ausdrucksform zitiert. Diese Ausdrucksform ist wiederum derjenigen der Erzählerin und der des Jägers angeglichen, was sich in der durch die Syntax beförderten leichten Satzmelodie niederschlägt. Der mit dem lebendig-rhythmischen Stil der Haupteerzählinstanz korrespondierende Wohlklang von Viktorkas Rede tritt umso deutlicher hervor durch den Kontrast zur Rede ihrer Dorffreundinnen. Diese artikulieren sich ähnlich wie die Witwe Novotná aufgrund der naturalistischeren Wiedergabe ihrer Rede in einem abgehackt und weniger gefälligen Stil, wie folgende Textstelle zeigt, die ein Wechselgespräch zwischen Viktorka und den Dorfmadchen wiedergibt:

Jednou ale povídala Viktorka kamarádkám: ‚To mi věřte, děvčata, kdyby ted’ právě ženich pro mne přišel, at’ by si byl chudý nebo bohatý, pěkný nebo ošklivý, hned bych si ho vzala, jen kdyby byl přespolní.‘

‚Co ti to vlezlo do hlavy? Máš snad doma zlou vůli, že ses tak zbrkla a že by se ti už ani u nás nelíbilo?‘ ozvaly se děvčata.

‚Nemyslete si to o mně. Ale já tu nemohu vydržet, dokud tu bude ten černý voják. Vy si to nemůžete ani pomyslit, jak mne ten člověk dotěravý trápi a zlobí [...]‘, žalovala s pláčem Viktorka děvčatům.

‚Považme nezdrovňáka,‘ durdily se holky; ‚copak si o sobě myslí? Měly bychom se mu pomstit za to.‘ (VI, S. 62)

⁵⁶ In Anschluß an die sprachliche und inhaltliche Interferenz der Einführung beider Frauenfiguren gibt es zwischen der Großmutter und Viktorka weitere motivische Parallelen, mit denen sich ausführlicher Janáčková (1982) und Ibler (1993) beschäftigen.

Einmal aber erzählte Viktorka den Freundinnen: ‚Das könnt ihr mir glauben, wenn jetzt gerade ein Bräutigam käme, ob reich oder arm, hübsch oder häßlich, ich würde ihn sofort nehmen, wenn er nur von auswärts wäre.‘

‚Was ist dir in den Kopf gestiegen? Hast du es etwa zuhause so schlecht, daß du so verrückt geworden bist und daß es dir nicht einmal mehr bei uns gefällt?‘, rufen die Mädchen aus.

‚Denkt nicht so von mir. Aber ich kann es hier nicht mehr aushalten, so lange der schwarze Soldat hier sein wird. Ihr könnt euch das nicht einmal vorstellen, wie mich dieser zudringliche Mensch quält und ärgert [...]‘, klagte Viktorka weinend den Mädchen.

‚Diesen Grobian kriegen wir‘, wüteten die Mädchen, ‚was denkst der von sich? Dafür sollten wir uns an ihm rächen.‘

In Viktorkas Rede ist die Syntax rhythmisch gestaltet durch die z. T. polysyndetische Aufzählung von Attributen und Verben, dabei entsteht eine euphonische Wirkung mittels gleichklingender morphologischer Endungen dieser Wortarten („at’ by si byl chudý nebo bohatý, pěkný nebo ošklivý“ / „jak mne ten člověk dotěravý trápi a zlobí“). Eine solche rhythmisierende Gestaltung fehlt der Rede der anderen Dorfmädchen.

3.3.8.3. Die Erzählung der Großmutter über ihr Leben als Soldatenwitwe

Wenn die Großmutter der Fürstin von ihrem schwierigen Heimweg als kinderreiche Soldatenwitwe aus Preußen nach Böhmen erzählt (VII, S. 89ff.), dann unterscheidet sich diese von den anderen Binnenerzählungen in zwei Punkten: Hier hört nur eine Figur zu, sie folgt der Erzählung nicht vorrangig aus ästhetischem Forminteresse, von einer schönen Darbietung („hezky vyklad“) ist nicht mehr die Rede. Die Fürstin zeigt vielmehr Interesse am Stoff der Erzählung, was auch ihre vielen Nachfragen und kritischen Einwürfe belegen. So erzählt die Großmutter, daß sie die Hilfsangebote der Militärverwaltung abgelehnt habe, die den Sohn in die Militäranstalt und die Töchter in den Dienst einer königlichen Anstalt aufnehmen wollte. Darauf wendet die Fürstin ein, daß die Kinder dort doch gut aufgehoben gewesen wären. (VII, S. 92) Der Großmutter indes war es wichtiger, die Kinder nach ihrem Glauben und in ihrer Sprache zu erziehen.

Auffällig bei dieser Erzählung ist auch die deutliche Reduktion von direkten Figurzitaten und -gesprächen. Die direkte Rede beschränkt sich auf den Teil der Erzählung, der die Rückkehr der Großmutter in ihr Heimatdorf wiedergibt und die Begegnung mit den Eltern. (VII, S. 94-96) Das Sprechenlassen der Figuren in direkter Rede ist also notwendig an den räumlichen Kontext der Heimat und an die tschechische Sprachgemeinschaft gebunden.

Die Reduktion der direkten Redezitate hat bei der Binnenerzählung auch Auswirkungen auf die noetische Dimension der Sprechhandlungen. In dieser Figurenerzählung steht der informative Erkenntnisgewinn über dem Interesse an dem sprachlich-klanglichen bzw. kompositorischen Ausdruck. Dies belegt auch der Umstand, daß diese Binnenerzählung gegenüber den anderen aufgrund der nicht vorhandenen Charakterisierung als „hezky vyklad“ eine Nullstelle hat.

Bei der dritten umfangreichen Binnenerzählung der Großmutter gegenüber Kristla wird wieder der Unterhaltungswert herausgestellt. Kristla fordert die Großmutter auf, ihr die Geschichte von ihrer hindernisreichen Eheschließung zu erzählen, „um auf andere Gedanken zu kommen“ und damit „die Zeit vergeht“ (XIV, S. 183). Im Unterschied zur Erzählung gegenüber der Fürstin ist die Wiedergabe dieses Lebensabschnitts voller Redezitate. Die ästhetische Wirkung der Erzählung hält sich aber hier mit ihrem informativen Erkenntniswert für die ZuhörerIn die Waage. Kristla unterbricht die Großmutter nämlich mehrfach, um Informationen zu vertiefen, oder sogar mit ungeduldigen Fragen, weil die szenische Darbietung des Geschehens durch die Großmutter ihr zu langwierig ist. Sie hört nicht wie die ZuhörerIn der Viktorika-Geschichte aus genießender Distanz zu, sondern richtet die Aufmerksamkeit gespannt („s napnutosti“, XIV, S. 189) auf den Fortgang des Erzählten. Ihre Wiederbegegnung mit Jiří nach dreijähriger Trennung stellt die Großmutter mit einigem Sinn für Nervenkitzel unter Verwendung szenischer Mittel, die ein quasi-unmittelbares Erleben ermöglichen, dar. Während ihrer Trennung von Jiří wird die junge Madlena von einem Offizier begehrt, dessen aufdringlichen Avancen ihr unangenehm sind. Einmal, so erzählt die Großmutter, begab sie sich morgens alleine zum Sensen in den Garten und wurde von einem unerwarteten Ereignis überrascht. Diese morgendliche Handlung beschreibt sie im szenisch-reproduzierenden Präsens:

„Jednou tedy zrána kosím, bylo to v sadu, tu slyším za sebou ‚Pomáhej Pánbůh, Madlenko!‘ Ohlídnou se, chci říci ‚Dejž to Pánbůh!‘, ale nemohla jsem leknutím promluvit, srp mi vypadl z ruky.“ (XIV, S. 184)

„Einmal also mähe ich morgens, das war im Garten, da höre ich hinter mir ‚Gott sei mit dir, Madlena!‘ Ich drehe mich um und will sagen ‚Gott gebe es!‘, aber vor Schreck konnte ich nicht sprechen, die Sichel fiel mir aus der Hand.“

Nun möchte es Kristla endlich wissen, wer sie da begrüßt hat, und fällt der Großmutter ins Wort:

„Byl to ten důstojník, ne?“ vskočila jí do řeči Kristla. (Ebd.)

„Das war der Offizier, nicht?“, fiel ihr Kristla ins Wort.

3.3.9. Die Schachtelung der Kommunikationsebenen als Erkenntnisbehinderung

Den Aspekt der informativen Erkenntnisvermittlung bei den Binnenerzählungen der Großmutter hat bereits Ibler (1993, S. 348) hervorgehoben. Gerade was den Bedeutungsgrad der informativen Erkenntnisse angeht, gibt es dabei Unterschiede, die auf die Schachtelung der Kommunikationsebenen zurückgehen. Je weniger die Großmutter wieder andere Figuren oder sich selbst in direkter Rede sprechen läßt und damit eine weitere Schachtelung der Kommunikationsebenen hervorruft, desto höher ist der Informationswert und desto weniger tritt der Formaspekt in den Vordergrund. Bei der Erzählung der Großmutter über ihre Begegnung mit Joseph II. stellten sich die Sprechhandlungen der von der Großmutter zitierten Personen einschließlich ihrer eigenen als durch die Instanz der Binnenerzählerin deutlich stilistisch bearbeitet dar. Daß der ästhetische Wert dieser Erzählung den der informativen Erkenntnisvermittlung hintanstellt, belegt auch ihre beliebige Wiederholbarkeit im Gesamttext. So erzählt die Großmutter dieses ungewöhnliche Kindheitserlebnis auch der Fürstin, weil die Schloßherrin an ihrer offenerherzigen und einfallsreichen Ausdruckskraft Gefallen gefunden hat. (VII, S. 89)

Das Moment der Wiederholbarkeit hat diese Erzählung mit der Viktorka-Erzählung des Jägers gemeinsam. Deren Informationswert ist aber noch um einiges geringer. Den Gegenstand der Erzählung kennt der Jäger nämlich großenteils nur vom Hörensagen.⁵⁷ Dies erklärt auch, warum bei der Erzählung des Jägers die Schachtelung der Sprecherebenen bis auf eine vierte Ebene geführt wird. Das Gespräch Viktorkas mit der alten Schmiedin, nachdem das Mädchen verletzt zurückgebracht wurde, kennt der Jäger selbst nur aus den Aussagen der alten Schmiedin, d. h. er zitiert die Rede einer Person, die selbst wieder ein Gespräch mit einer anderen Figur in direkter Rede wiedergegeben hat.⁵⁸

Die vier großen Binnenerzählungen in *Babička* lassen sich somit in zwei Gruppen unterteilen. Die eine Gruppe bilden die beiden Erzählungen der Großmutter über ihre Lebensgeschichte. Charakteristisch für diese Erzählungen ist, daß sie nur einmal erzählt werden und je nur eine ZuhörerIn (Kristla und die Fürstin) haben. Diese verfolgen in beiden Fällen gespannt den Fortgang der erzählten Ereignisse, das heißt sie äußern mehr ein Stoff- als ein Forminteresse. Wie engagiert sie auf den dargebotenen Erzählstoff reagieren, belegen ihre Zwischenfragen.

Anders verhält es sich bei der zweiten Gruppe, die die Viktorka-Erzählung des Jägers und das Kindheitserlebnis der Großmutter mit Joseph II. bilden. Die jeweils zahlenmäßig umfangreicheren Zuhörergruppen verfolgen die Erzählungen entspannt und erfreuen sich besonders an der Redekunst des Erzählenden. Einige der Zuhörer lassen sich die Erzählungen wegen des „hezky výklad“ auch mehrmals vortragen.

⁵⁷ Ibler (1993, S. 350) bezeichnet die Viktorka-Geschichte auch als ein „kaum durchschaubares Sammelsurium aus authentischen Fakten, Gerüchten, Spekulationen und subjektiven Interpretationen“.

⁵⁸ Zur Schachtelung der Figurenrede in der Viktorka-Erzählung vgl. auch Berwanger, 1995.

Das Forminteresse geht dem Stoffinteresse sowie dem Erkenntnisgewinn voran. In vollem Bewußtsein ihrer Redekunst tragen ja schließlich der Jäger und die Großmutter ihre Erzählungen vor beliebigem Publikum wiederholt vor. Ihr Anspruch besteht nicht vorrangig darin, etwas mitzuteilen oder Erkenntnisse zu vermitteln, sondern die Zuhörer zu unterhalten und ihnen Kurzweil zu bieten. Dementsprechend spielt es auch keine Rolle, ob die erzählten Ereignisse in ihrem tatsächlichem Ablauf wiedergegeben werden.

Exkurs: Václav Černýs Vergleich von *Babička* mit einer Tragödie

Es war, wie in Teil I dieser Arbeit bereits erwähnt, Václav Černý, der in seiner vielbeachteten *Babička*-Studie das Hauptwerk Němcovás explizit mit Begriffen der Tragödienpoetik beschrieben hat. Das formale Prinzip der Stoffanordnung in *Babička* habe Němcová, so Černý, vom antiken Theater bzw. von der Ästhetik der aus dem Theater abgeleiteten Epopöe übernommen. Černý unterscheidet in der Textkomposition von *Babička* vier Teile, die er mit den Begriffen Exposition, Peripetie, Verknotung (zauzení) und Lösung (rozuzlení) faßt. (Černý, 1982, S. 145-147) Die Verwendung dieser Begriffe dürfte allerdings diskutabel sein. Am wenigsten strittig ist die Zuordnung der Exposition.⁶⁰ Als Exposition begreift Černý die drei ersten, einführenden Kapitel von *Babička*, in denen von der Ankunft der Großmutter bei der Familie ihrer Tochter Teréza und über ihren ersten Tag in der neuen Umgebung berichtet wird. Die Alte Bleiche, wo die Tochter mit ihrem Mann und den Kindern zuvor ein neues Domizil bezogen hat, werde zur „Bühne“ der Großmutter, um die sich gleich zu Beginn des Buches die übrigen Figuren, Einwohner des Tales und Feiertagsbesucher, gruppieren.

Den ersten Hauptteil der Erzählung bilden nach Černý die Kapitel IV bis VII, die von den drei zentralen Besuchsgängen der Großmutter bestimmt sind. Der erste führt sie in die Mühle, der zweite zum Jäger und der dritte aufs Schloß. Alle drei Besuche sind von langen Erzählungen der Figuren untereinander bestimmt. In der Mühle und auf dem Schloß erzählt die Großmutter ihren jeweiligen Zuhörern über ihre Vergangenheit, die Begegnung mit Kaiser Josef II. und die schwierigen Jahre ihrer Ehe und Mutterschaft fern der Heimat. Im Forsthaus erzählt wiederum der Jäger der Großmutter die Vorgeschichte der wahnsinnig gewordenen Viktorka. Diesen Teil mit dem „Besuchstrio“ nennt Černý Peripetie mit folgender Begründung:

Děje nové, pohyb vpřed, začínou v knize teprve od této chvíle, to jest v části další. Je zase zcela zřejmé, že obsah a ráz kapitol „návštěvních“ nelze nazvat a charakterizovat jinak než jménem peripetie. (Černý, 1982, S. 145, Herhorhebung des Autors)

Neue Ereignisse, eine Bewegung nach vorne, beginnen in dem Buch erst ab diesem Moment, also im weiteren Teil. Es ist wiederum völlig offensichtlich, daß sich der Inhalt und der Charakter der „Besuchskapitel“ nicht anders benennen und charakterisieren läßt als mit dem Begriff Peripetie.

Es zeigt sich hier, daß Černý die Begriffswahl „Peripetie“ zur Bezeichnung des Wechsels der Erzählung von erinnerter Vergangenheit zur Gegenwart der Figuren recht willkürlich getroffen hat und dabei sicher nicht der Verwendung des Peripetie-Begriffs in der Antike gerecht wird. Bei Aristoteles meint Peripetie einen plötzlichen Umschlag einer Situation in ihr Gegenteil, vom Glück zum Unglück oder umgekehrt. (*Poetik*, Kap. 11) Eine zentrale Szene, in der es zu einem derartigen Umschlag käme,

⁶⁰ Aristoteles verwendet in der *Poetik* für den einführenden Teil vor dem Einzug des Chores den Begriff Prolog (Kap. 12). Die Funktion der Exposition wurde erst vom Prolog abgeleitet.

läßt sich auf der Ebene der erzählten Ereignisse nicht finden. Ebenso problematisch ist die Verwendung des Begriffs „Verknötung“ in bezug auf die folgenden Kapitel VIII bis XIII. Im Unterschied zum ersten Teil wird zwar in diesen Kapiteln ein handlungshafter Konflikt entwickelt: Die Heiratspläne der Wirtstochter Kristla und des Dorfjungen Mila werden durch einen Willkürakt der Schloßverwaltung gefährdet. Voraus geht eine sukzessive Beschreibung vom Beginn der Liebesgeschichte bis zum entscheidenden Moment ihrer Gefährdung, als Mila mit anderen Dorfjungen den Schloßbediensteten Talian, der Kristla nachstellt, mit Prügeln verjagt. Im dreizehnten Kapitel spitzt sich der Konflikt bis zur drohenden Bestrafung Milas zu: Dieser soll zum Militär einberufen werden. Der erzwungene Soldatendienst würde eine gewaltsame Trennung des Liebespaars bedeuten.

Von einer Verknüpfung der Handlung nur in bezug auf den Konflikt der mit Hindernissen versehenen Liebesgeschichte von Kristla und Mila zu sprechen, erweist sich aber als problematisch, wenn man die Stellung dieses Konflikts innerhalb der gesamten Erzählung in den Kapiteln VIII bis XIII berücksichtigt. Hier sind die Ereignisse um die Auseinandersetzungen der Dorfjugend mit den willkürlich handelnden Schloßbediensteten Talian und dem Verwalter nur ein Teil einer Vielzahl von erzählten Vorgängen. Ein mindestens ebenso großes, wenn nicht noch größeres Gewicht für die Rezeption haben die Beschreibungen religiöser und heidnischer Bräuche als personenreiche bzw. Massenergebnisse: die Fronleichnamprozession (VIII), die Wallfahrt (X), das Treffen der Spinnerinnen an den Winterabenden (XI), das Bleigießen an Weihnachten (XII), das Fastnachtstreiben in Verbindung mit dem Volksbrauch der Austreibung des Todes (XII), der Karfreitag (XII).

Die Entwicklung des Konflikts um eine Liebe mit Hindernissen bildet somit nur einen Handlungsbogen, dessen weitere Ausführung der Leser mit Spannung verfolgen kann. Dieser Konflikt geht auch nicht wie ein dramatischer aus der Exposition hervor, er bildet vielmehr eine Episode. Die Aufmerksamkeit des Lesers wird eher durch die schwindelerregende Abfolge von Festereignissen des Dorfkollektivs in Bann gehalten.

Zu den genannten großen Festen kommen auch, offenbar um den Jahreszyklus zu vervollständigen, die Erwähnung weiterer Feiertage (Johannistag, Allerheiligen, St. Martin, Aschermittwoch, Gründonnerstag) hinzu. Die genaue Einhaltung des religiösen Festkalenders setzt von seiten des Lesers auch Erwartungen an den weiteren Fortgang des Lebens der Figuren innerhalb dieses Jahreszyklus frei, d. h. daß nach der Beschreibung der Fronleichnamprozession und den Herbstfeiertagen Allerheiligen und St. Martin eine Erwartungsspannung auf die Beschreibung des Weihnachtsfests usw. aufgebaut wird. Es gibt in diesem Teil der Gesamterzählung, der auf die von den Besuchen der Großmutter ausgefüllten Kapitel folgt, somit zwei verschiedenartige Spannungsbögen: einen auf der Ebene der konflikthaften Handlung (repräsentiert durch den Erzählstrang Kristla-Mila) und einen auf der Ebene der erzählten Zeit, die dadurch gekennzeichnet ist, daß sie sich exakt an dem Jahreszyklus der religiösen und heidnischen Festtage orientiert, also an einem zeitlichen Rahmen, der

durch seinen kulturellen Bekanntheitsgrad seinerseits die Lesererwartung bezüglich des Fortgangs der Erzählung lenken kann.

Daß man im Verlauf des dreizehnten Kapitels von einer Zuspitzung der Erzählung sprechen kann, ist ebenfalls nicht allein auf den Stand der Kristla-Mila-Handlung und die drohende Trennung des Liebespaars, sondern auch auf ein anderes Ereignis zurückzuführen: die sintflutartige Überschwemmung der Alten Bleiche und des Aupa-Tals. Indem der Großmutter die Rolle der Bewohnerin der Alten Bleiche zuge-dacht wird, die im Haus zurückbleibt, um in Einheit mit der ‚Heimatscholle‘ die Naturgewalt zu überstehen, kommt diesem Ereignis wesentlich mehr Aufmerksamkeit zu als der gefährdeten Liebe zwischen Kristla und Mila. Die Großmutter als Hauptfigur ist zugleich die Hauptheldin der spannendsten Begebenheit auf der Ebene des Gesamttextes. Das Kapitel endet zudem mit einem Gespräch zwischen den Enkeln und der Großmutter über ihre Erlebnisse in der Dorfschule, den heiteren Berichten über die Streiche, die die Mitschüler aushecken, wodurch der handlungshaltige, düstere Erzählstrang über Kristla und Mila in den Hintergrund tritt.

Abgeschlossen wird dieser Erzählstrang, so Černý weiter, in den Kapiteln XIV bis XVIII, denen die Funktion der „Lösung“ zukomme. Bevor die Erzählung mit der Hochzeit der beiden endet, spitze sich die Handlung erneut zu in dem Moment, als Mila tatsächlich zum Militär abgeführt wird. Černý meint hier einen eher populären Begriff der Tragödie im Sinne von „tragisch“ im alltäglichen Sprachgebrauch: Zum Passus im 14. Kapitel, in dem die Nachricht eintrifft, daß der Vater (pan Prošek), die Fürstin und Hortensie nicht wie erwartet im Frühjahr zurückkehren werden, eine Nachricht, welche die schmerzhaft Erfahrung der erzwungenen Einberufung Milas noch verstärkt, bemerkt Černý, daß „die Tragödie überall droht“.

Die Liebesqual der Wirtstochter ist zudem kein isoliertes Schicksal, sie findet eine Parallele in der unglücklichen Liebe von Hortensie und Viktorka. Die Fürstin möchte nicht der von ihrer Pflgetochter Hortensie gewünschten Ehe mit einem italienischen Maler zustimmen. Beide Fälle sind nun dadurch verbunden, daß es jedesmal die Großmutter ist, die sich für die jungen Leute einsetzt: Sie bewirkt bei der Fürstin, die Befreiung Milas vom Soldatendienst befreit wird, und erreicht, daß Hortensie anstatt einer adligen Pflichtehe eine Liebesehe eingehen kann.

Es fällt also schwer, mit Černý unter Verwendung von Begriffen aus der Tragödienpoetik einen zentralen dramatischen Handlungsstrang auszumachen – zumal von einem tragödienhaften Ende der Liebesgeschichte mit Hindernissen von Kristla und Mila nicht gesprochen werden kann: Kristla und Mila werden glücklich miteinander. Ihre Geschichte endet mit einer großen Hochzeit. Dies wäre nämlich in der Gattung des Dramas ein typischer Komödienschluß.

Etwas schwieriger ist die Einschätzung des Todes der Viktorka. Das während eines starken Gewitters von einem Blitz erschlagene Mädchen ist die eigentliche tragische Gestalt der gesamten Erzählung. Sie kommt in zweierlei Hinsicht vom Wege ab: als Frau, indem sie unverheiratet einem Soldaten folgt, und als Mutter, die das nichteheliche Kind gleich nach der Geburt tötet. Ihr Tod ist kein katastrophales Ende

wie das der Helden der Tragödie. Viktorka hat ihre entscheidenden Lebenskatastrophen nach dem Scheitern ihrer Liebesgeschichte und dem Mord an ihrem Kind bereits hinter sich; den Tod empfängt sie, indem sie sich während des Gewitters unter einen hohen Baum stellt – im Zustand des Wahnsinns und mit einem lauten Lachen.

Es ist bemerkenswert, daß Černý Němcovás *Babička* entgegen ihrer überwiegenden Zuordnung zur Idyllengattung auch mit Begriffen der Tragödie beschreibt.⁶¹ Aber der Bezugspunkt Tragödie ist für diesen Erzähltext nur aufgrund eines unexakten Umgangs mit dem Begriffsapparat der Tragödienanalyse möglich. Das Szenische im Medium des Erzählens wiederum übersieht Černý, der vornehmlich am Inhaltlichen interessiert ist, völlig.

⁶¹ Den Begriff des Idyllischen verwendet Černý ebenfalls. Er spricht von einer Nähe zum „idyllischen Epos“. (Černý, 1982, S. 147)

Zusammenfassendes Schlußfazit

Am Anfang meiner Arbeit stand die These, daß das in Kritiken und literaturwissenschaftlichen Studien gängige, aber recht vage bleibende Urteil, Božena Němcová's Werk sei durch eine „lebendige“ und „plastische“ Erzählweise charakterisiert, auf der Ebene der literarischen Technik mit der Verwendung einer szenischen Poetik begründet werden könne. Diese szenische Poetik weise die tschechische Nationaldichterin zudem als eine Schriftstellerin aus, die in der Literatur vornehmlich eine Sprachkunst und Kommunikationsform erkennt. Als werkdominant konnte sowohl bei der Analyse ihrer literarischen Studien als auch des anerkannten belletristischen Werks die Wiedergabe umfangreicher Wechselgespräche auf der Ebene der Figurenrede gezeigt werden. Die Wechselgespräche können gegenüber der narrativen Darbietung so in den Vordergrund treten, daß das Handeln der Figuren über weite Teile der Texte hauptsächlich im Sprechen und verbalen Kommunizieren besteht. Die Darbietung des Sprechhandelns der Figuren tritt vielfach an die Stelle einer narrativen Gestaltung. Němcová's intensive Arbeit an einer tschechischen Konversationssprache und dem Typus des redseligen, fabulierenden Helden dürften auch eine fruchtbare Grundlage für die großen tschechischen Erzähler des 20. Jahrhunderts gewesen sein; allen voran für Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal und Milan Kundera, die diese Vorliebe für erzählfreudige Figuren eindrucksvoll fortgesetzt haben. Eine Besonderheit bleibt jedoch bei Němcová: Sie führte in die tschechische Literatur den Typus der einfachen Frau, des Bauern- oder Dienstmädchens sowie der Bäuerinnen, ein, bei der sich authentische Sprech- und/oder Erzählbegabung mit Wissensneugier und, besonders bei den alten Frauen wie der Heldin in *Babička*, mit Kenntnisreichtum auf historischem und volksmythologischem Gebiet verbindet.

Was die Erzählweise von Němcová auf der Ebene der Erzähltechnik so „lebendig“ erscheinen läßt, ist das offensichtliche Bemühen der Autorin um akustische und visuelle Wirkung der Erzählgegenstände. Dabei arbeitet sie teils explizit, teils nur implizit mit Verfahren der theatralischen Medialität. Akustisch wirksam werden ihre Texte nicht nur durch die weiträumige Wiedergabe zitierter Rede, das Reden- und Sprechenlassen der erzählten Figuren, sondern durch die Orientierung an Klangparadigmen des mündlichen, umgangssprachlichen Tschechischen, wie sie es in verschiedenen ländlichen Regionen Böhmens kennengelernt hat. Der bei den Voranalysen festgestellte theatralische Aspekt beim Vorführen redseliger, sprechbegabter Figuren als Ausdruck einer Kommunikation um der Kommunikation willen wurde als Technik der Gestaltung des sprachlichen Ausdrucks aufgegriffen und mit Hilfe der skaz-Forschung näher und konkreter beleuchtet. Der Begriff des skaz, besonders in seiner Definition von V.V. Vinogradov, erwies sich als sinnvoll, um Němcová's Erzähl Ausdruck bzw. die Sprechweisen der Erzählerinnen und Figuren als eine spannungsreiche Verbindung

zweier stilistischer Grundformen zu begreifen: der mündlich volkssprachlichen einerseits und der schriftlich buchsprachlichen andererseits. Nĕmcovás Schachtelstil erscheint im Lichte der skaz-Forschung als Mittel, eine Vielzahl von paradigmatischen Redestilen vorzuführen und die von der Autorin vorrangig aus dem einfachen tschechischen Landvolk gewählten Figuren mit vielen verschiedenen Stimmen auftreten zu lassen. Das Sehenlassen der Erzählgegenstände erfolgt durch körper- und stimmgestische sowie proxemische Angaben zur Figurenrede, aber auch durch Verfahren der Deskription der räumlichen und zeitlichen Umstände der Wechselgespräche. Die Situations- und Ortsbeschreibung erinnert in ihrer stark verkürzten Form vielfach an skizzenhaften Regieanweisungen zu Ort und Zeit im Drama.

Das Darbieten von Sprechhandlungen im Werk der Nĕmcová kann auch mit einer Demonstration von sinnlicher Freude an verbaler Kommunikation einhergehen. Das häufige Abschweifen auf gänzlich nebensächliche Erzählgegenstände außerhalb der zentralen Handlungsebene geschieht zugunsten einer Aktualisierung der stimmlichen, intonatorischen Ebene der Sprechhandlungen. Wechselgespräche und Binnenerzählungen können wie auf dem Theater zu einer Kommunikation über die Kommunikation werden; zu Sprechhandlungen, die auch dazu dienen, verschiedene kommunikative Sprechweisen der erzählten Figuren, die Figuren als Redeporträts, vorzuführen.

In der Literaturwissenschaft wird ausgehend von Platons Unterscheidung zwischen „Nachahmung“ und „eigentlicher Erzählung“ das Szenische im Medium des Erzählens als Teil der Diskussion um Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit sprachkünstlerischer Darstellung behandelt. Szenische Verfahren gelten dabei generell als Ausdruck einer unmittelbaren Darbietung. Szenische Präsentation von kommunizierenden Figuren geht jedoch in Erzähltexten anders vor sich als auf dem Theater, wo die Figurenrollen, ihre Sprechhandlungen und Körpergesten durch die Schauspieler ausgeführt werden und dadurch unmittelbar sinnlich wahrzunehmen sind. Es handelt sich somit bei der Unmittelbarkeit im Erzählmedium um ein Phänomen, das besser als Quasi-Unmittelbarkeit bzw. Quasi-Wahrnehmung zu verstehen ist; denn das Sehen und Hören vollzieht sich im Bewußtsein des Lesers einer Erzählung als imaginierte visuelle und auditive Wahrnehmung. Voraussetzung für diese präsentische Imagination ist das Setzen von Fixpunkten als Wahrnehmungskonstanten für den Leser. Ausgedrückt werden solche Fixpunkte bei Nĕmcová durch eine skizzenhafte Introduction in erzählte Szenarien, die konstante Merkmale der Szene wie die der Figurenphysiognomie bzw. -stimme und eine Kurzbeschreibung des Handlungsorts zum Inhalt hat.

Die szenische Wirkung wird bei Nĕmcová aufrechterhalten und zu einer durativen Quasi-Wahrnehmung ausgeweitet durch das wahrnehmungspsychologische Moment der Fixierung von Figuren, ihrer Sprechhandlungen und ihrer situativen nonverbalen Handlungen. Diese präsentische Fixierung ist dem Schaffen des Dramenautors vergleichbar, der die Leser seines Dramentextes ebenfalls in die Lage versetzt, sich die Spielrollen und die raumzeitlichen dramaturgischen Vorgaben als dauerhaft präsent vorzustellen.

Szenisch wirksam dargeboten werden bei Nĕmcová nicht nur die Sprechhandlungen der Figuren, sondern auch der Erzählakt selbst. Ihre Erzählerfiguren präsentiert sie ebenfalls als Kommunikatoren bzw. als Sprechrollen, deren Stimmen sie als Autorin annimmt. Dies geschieht zum einen, indem die Erzählerinnen ähnlich wie die sprechbegabten Figuren mit dem Merkmal der Redseligkeit und Kommunikationsfreude ausgestattet werden (siehe die Novelle *Baruška*); zum anderen entsteht der Eindruck der Regieführung besonders dann, wenn Sprechhandlungen der Figuren nur ungefähr, also als angedeutete dramaturgische Redeskizze zitiert werden (siehe *Baruška* und die Reiseskizzen).

Die Sprechrolle des Erzählers/der Erzählerin beschränkt sich nicht nur auf die Ebene der Kommunikation zwischen Erzähler/in und Leser (explizitem oder implizitem), sondern verschachtelt sich weiter auf einer von dieser Ebene abhängigen sekundären und tertiären Ebene der Kommunikation zwischen den erzählten Figuren untereinander. Das Verschachteln des Hörens und Hörenlassens auf verschiedenen Kommunikationsebenen des Textes unterstützt die These der Präsentation von Sprechhandlungen als ein bei Nĕmcová werkdominantes ästhetisches Verfahren gegenüber narrativen Verfahren der Handlungsdarstellung.

Eine merkwürdige Form dieser Schachteltechnik weisen die letzten Brieffragmente Nĕmcová's auf. Die Autorin läßt sich hier selbst als ein in der 1. Person Singular sprechendes Subjekt in mehreren, jeweils voneinander abhängigen Kommunikationssituationen auftreten: 1. Ebene – als Adressantin des Briefs in der direkten Anrede des Adressaten; 2. Ebene – als sprechendes „Ich“ in einem Gespräch, das selbst Gegenstand der Kommunikation auf der 1. Ebene ist, mit einer im Brief erwähnten dritten Person; und auf einer 3. Ebene als sprechendes „Ich“ in einem weiteren Gespräch, das selbst wieder Gegenstand der Kommunikationssituationen auf der 1. und 2. Ebene wird, mit einer gegenüber den Gesprächspartnern auf der 1. und 2. Ebene erwähnten Person. (Siehe das Schema der Redeverschachtelung auf S. 43)

Es kommt also zu einer Virtualisierung des Ichs der Autorin. Das virtuelle Springen zwischen den Kommunikationsebenen nutzt Nĕmcová scheinbar dazu, um die eigene Person gemäß ihres Selbstbildes als produktive und geschätzte Schriftstellerin herauszustellen. Ihren Ehemann, einer ihrer Gesprächspartner auf der Ebene der Binnenkommunikationen dieser Briefe, kann sie einseitig in die Rolle des Täters rücken, der sie als Schriftstellerin und Ehefrau unterdrückt.

Rederaum zu verteilen und zu beanspruchen ist also bei Nĕmcová ebenso ein Mittel der Macht über die Selbstdarstellung wie auch über die Darstellung anderer Menschen. Die Schachtelung der Rede des berichtenden Subjekts bringt es wiederum mit sich, daß die Regieführung der virtualisierten Ich-Sprecherin immer eine Doppelfunktion ist. Das berichtende Subjekt ist Regisseur und Rollenträger zugleich.

Das Überblickskapitel zum szenischen Darstellen als Gegenstand der Erzählforschung diene dazu, die aus dem Werk Nĕmcovás herausgearbeiteten szenischen Techniken mit bereits bestehenden literaturwissenschaftlichen Befunden in Verbindung zu setzen. Beim Versuch, die Techniken des Schachtelstils in Nĕmcovás Briefentwürfen auf die erzählerischen Gattungen allgemein zu übertragen, mußte auch die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe „Werkautor“ und „Erzähler“ zueinander aufgeworfen werden. Wolf Schmid's Modell der Erzählstruktur (Schmid, 1973, S. 20ff.) faßt den Erzähler als „fiktive Instanz“ und „Teil der dargestellten Welt“ auf (ebd., S. 26) und setzt ihn damit ab vom „konkreten, individuellen Autor“ als demjenigen, der das Werk schafft. Bei Nĕmcová liegt eine Konzeption vom Verhältnis zwischen Autor und im Werk dargestellter berichtender Instanz vor, die, wie es scheint, mit der von Schmid vorgeschlagenen Trennung beider Werkebenen wohl nicht treffend erfaßt ist. Nützlicher als das Modell von Schmid ist hier der Ansatz von Wolfgang Kayser. Dieser faßt zwar ähnlich wie Schmid den Erzähler als eine vom Autor erdichtete Person auf, zugleich aber ist es auch eine Person, in die sich der Autor „verwandelt“. (Kayser, 1965, S. 206-207) Für sein Autor-Erzähler-Modell bezieht sich Kayser auf Vorformen des künstlerischen Erzählens wie etwa das Geschichtenvorlesen für Kinder, bei dem der Vorlesende so tun muß, als sei das Erzählte Teil der realen Welt. Dieser Vergleich kann für das Beispiel Nĕmcová fortgeführt werden, wenn man vergegenwärtigt, das ein solches Vorlesen immer auch den Wechsel von der alltäglichen Tonlage des Vorlesenden zu einer für den Zeitraum des Lesevortrags eigens angenommenen Stimmintonation bedeutet. Der Erzähler kann analog dazu als eine Sprecherrolle des Autors aufgefaßt werden. Unter dieser Prämisse sind Erzähler und Autor ebensowenig voneinander zu trennen wie der gerade auf der Bühne agierende Schauspieler von seiner Rolle. Die konkrete Person des Schauspielers wird zwar von der dramatischen Rolle weitgehend verdeckt, physisch bleibt sie aber für den Zuschauer anwesend. In Erzählwerken, die der Konzeption Nĕmcovás ähnlich sind, ist der Werkautor als derjenige, der für das Gesamtwerk hauptverantwortlich zeichnet, implizit immer in der Instanz des Erzählers als derjenige, dessen Stimme er an-

nimmt, mitanwesend. Auf übersteigerte Weise anwesend bleibt Nĕmcová in ihren Briefentwürfen durch die Virtualisierung des Ichs.

Abstrahierend von diesem Beispiel wurde in Anschluß an Schmid's Modell und den Ansatz von Kayser ein Schema entwickelt, das der Vorstellung des Erzählers als Sprecherrolle des Autors Rechnung trägt. Schmid's Modell war hierzu insofern wieder wichtig, als er das bei Nĕmcová beobachtbare Prinzip der Verschachtelung der Kommunikationsebenen bereits mit erfaßt hat. Schmid spricht von einer „Doppelschichtigkeit“ der Erzählstruktur, da das Erzählwerk zwei „Welten“ beinhaltet: die „gesamte dargestellte Welt“ als das Produkt des Autors, diese schließt in sich die „erzählte Welt“ als das Produkt des Erzählers mit ein. (Ebd.) Ausgehend von der Ebene der primären Erzählinstanz können „sekundäre“, „tertiäre“ usw. Erzählinstanzen der primären „vorgeschoben“ werden. (Ebd., S. 26f.) Jede neue Erzählinstanz bedeutet, so ließe sich mit Schmid fortführen, eine weitere erzählte Welt. Die Verschachtelung der Erzählinstanzen wird in dieser Arbeit jedoch vorrangig als Verschachtelung von Sprecherrollen des Autors verstanden. (Siehe das Schema hierzu S. 82)

Die Auswahl des Textmaterials für die Voranalysen im ersten Teil dieser Arbeit erfolgte nach dem Kriterium des experimentellen Charakters von Studien der Autorin. Im zweiten Teil der Arbeit wurde der Versuch unternommen, das Werk Nĕmcová's in der Reihenfolge seiner zeitlichen Chronologie am Beispiel ‚ausgereifter‘ Texte zu untersuchen. Ausgangspunkt war die Fragestellung, ob und wie Nĕmcová die in den literarischen Kurzstudien erkennbaren szenischen Techniken in anderen, nichtfragmenthaften Texten verwendet und weiterentwickelt.

Die Untersuchung der Reiseskizzen aus dem Tauser Land, die kurz nach dem lyrischen Debut entstanden sind, zeigte folgenden Umgang mit dem Szenischen: Wie die Gedichte weist auch Nĕmcová's Skizzenliteratur eine ausgeprägt politische Semantik auf. Diese erklärt sich aus dem Engagement der Autorin in Kreisen der tschechischen Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts. Wenn Nĕmcová über die rückständigen Lebensverhältnisse und den sprachlichen Zustand der tschechischen Landbevölkerung schreibt, dann entwickelt sie daraus auch regionalpolitische Thesen und Vorschläge zur Verbesserung der bestehenden Situation. Um ihren Thesen Nachdruck zu verleihen, bedient sie sich nicht mehr nur des emphatischen Appells wie in den Gedichten, sondern nutzt auch Techniken der Theatralisierung. Konkret heißt dies, daß sie, um die Probleme der Landbevölkerung vorzuführen, lehrreiche Miniszenen aufbaut, in denen sie sich selbst im Gespräch mit Vertretern des Landvolks darstellt. Auffällig ist dabei, daß die ästhetischen Mittel der Theatralisierung beim Stellen solcher Szenen für den Leser zwar bewußt bleiben, letztlich aber nur die Funktion haben, die Wiedergabe von dokumentarischen Informationen über den kulturellen Stand des Landvolks zu unterstützen. Der Leser schaut nicht entspannt auf eine vor allem um der ästhetischen Wirkung willen ausgerichtete Szene, sondern soll hier Erkenntnisse über die ländliche Kultur vermittelt bekommen.

Zur ländlichen Kultur gehören auch die Festrитуale, deren szenisches Potential Nĕmcová besonders am Beispiel der Hochzeitsbräuche vorführt. Auch diesen szenische Gehalt reproduziert die Autorin weitgehend unter dokumentarischen Gesichtspunkten.

Erzählen als kommunikatives Ereignis der Dorfgemeinschaft bestimmt ein drittes szenisches Moment der Reiseskizzen. Nĕmcová führt hierzu als Beispiel eine alte Bäuerin vor, die an Sonntagnachmittagen von den Nachbarn aus dem Heimatdorf aufgefordert wird, von den Helden der Regionalgeschichte zu erzählen. Ästhetisch wirksam ist dieses wie auch andere Beispiele, bei denen die Rede von Vertretern des Landvolks zitiert werden, durch die stilistische Bearbeitung. Die Autorin übt sich bereits in den Reiseskizzen an sk a z-Verfahren, indem sie Klangmuster der Volkssprache mit der literarischen Schriftsprache zu verbinden versucht.

Das erste vollendete Erzählwerk Nĕmcovás, die Novelle *Baruška*, war für die Untersuchung der szenischer Verfahren in zweifacher Hinsicht aufschlußreich. Szenische Elemente bestimmen sowohl die Ebene der Darstellung als auch die thematische und kompositionelle Ebene. Das zentrale Novellenereignis, die Verführung eines tschechischen Dienstmädchens vom Lande durch einen Kunstmaler aus der Großstadt, bietet sich einem dramatischen Spannungsbogen folgend dar. Dies entspricht auch den zeitgenössischen Normen der Novellengattung, die sich am Handlungsaufbau des Dramas ausrichteten.

Auf der motivischen Ebene tritt das Theater auch als Spielort und Gebäude in Erscheinung. *Baruška* wird an einer Stelle als naive Besucherin einer Theatervorstellung in der Großstadt beschrieben. Zugleich folgt die Erzählerin selbst einer theatralischen Sichtweise, wenn sie die Männer, die das schöne Dienstmädchen gierig begaffen, als „Zuschauer“ der Ankunft *Baruškas* in der Großstadt bezeichnet.

Theatralisiert wirkt die Darstellung vor allem aber an den Stellen, an denen sich die Erzählerin als Regisseurin zu erkennen gibt. Kennzeichnend für diese Stellen ist das Verfahren des ungefähren Figurenzitats. Die Erzählerin führt die Rede der Figuren an einigen Stellen nicht vollständig aus; die Redeäußerungen entsprechen somit einer dramaturgischen Skizze für imaginäre Schauspieler. An Regieanweisungen erinnern auch proxemische Angaben zur Figurenbewegung, die in Klammern zur Rede der Figuren hinzugefügt werden.

Das Zuschauen und das Sehen an sich als visuelles Erfassen von Gegenständen steht in *Baruška* auf der Ebene des Gesamttexts im Vordergrund. Wie intensiv sich Nĕmcová hier mit der Wahrnehmungskategorie des Sehens beschäftigt, belegen die zahlreichen Beispiele des präcineastischen schnellen räumlichen Wechsels der Blickperspektive von Nah zu Fern durch die Erzählerin.

Das Verschachteln von Redewiedergaben ist in der Erzählung *Baruška* deutlich weniger relevant. Wichtiger erscheint hier das Verschränken von Sichtperspektiven. Dieses Verfahren verweist auf eine andere Werkeigenschaft. In dieser Novelle entwickelt Nĕmcová bereits sehr souverän Techniken des personalen Erzählens. Diese

wechseln fließend mit Techniken des auktorialen Erzählens. Eine Beobachtung, die das Kritikerurteil von der „modernen Erzählweise“ der Autorin bestätigt, zählt doch das Zurücktreten des auktorialen Erzählers und das Ineinandergehen von personalem und auktorialem Erzählmodus zu den zentralen Kennzeichen der künstlerischen Prosa ab Ende des 19. Jahrhunderts. (Vgl. Stanzel, 1995⁶, S. 242f.) Die Verschachtelung des Sehens äußert sich in *Baruška* insbesondere in der personalen Erzählform. Die Erzählerin berichtet aus der Perspektive eines neutralen unmittelbaren Augenzeugen der dargestellten Ereignisse und beobachtet von dort aus Figuren, die selbst wieder auf andere Figuren schauen.

Die Auseinandersetzung der Autorin mit Erzähltechniken beim Wechsel vom personalen zum auktorialen Modus steht in einem für den Bedeutungsaufbau der Novelle relevanten Verhältnis zu Techniken der szenischen Darbietung. Indem die Erzählerin sowohl als Regisseurin theatralisierter Situationen und Ereignisse als auch qua epische Erzählerin auftritt, können zwei Arten der Figurencharakterisierung hervortreten: 1. eine auktoriale, auf psychologische Innensicht bauende Charakterisierung und 2. die Darstellung der Figuren als Rollentypen im dramatisierten Ablauf des Novellenkonflikts.

Für den Bedeutungsaufbau hat die Verbindung von epischer und szenischer Figurenkonzeption zur Folge, daß diese zwei Darstellungsformen auch zwei Bedeutungsebenen suggerieren: 1. die Ebene des dramatischen Experiments der Novelle, auf der die Figuren entsprechend ihrer Rollenerwartung vorgeführt werden. *Baruška* bekommt die Rolle des verführbaren, naiven Landmädchens zugeteilt, und *Vojtěch* spielt die Rolle des großstädtischen Verführers; 2. auf der epischen Ebene der psychologischen Introspektion sind beide Hauptfiguren differenzierter angelegte Persönlichkeiten. *Baruška* schlittert nicht naiv in ihr tragisches Schicksal der verlorenen Unschuld, sondern entscheidet mit neugieriger Souveränität ihr Schicksal mit. *Vojtěch* ist ebenfalls nicht mehr nur ein lüsterner Verführer; diese Rolle überschreitet er, indem er sich auch intellektuell, und nicht allein körperlich-sexuell von dem klugen Bauernmädchen angezogen fühlt.

In *Baruška* wurde bereits im Ansatz deutlich, daß *Němcová* die theatralische Medialität dazu nutzt, um die Möglichkeiten der Erzählgattung zu verbessern. Was die Bereicherung des Erzählens durch szenische Verfahren angeht, so gewinnen im Lichte der Analyse des Romans *Babička* sowohl die Erzählung *Baruška* als auch die Reise-skizzen ihrerseits wieder die Qualität von Vorstudien. In *Němcová*s Hauptwerk finden sich viele in den davor entstandenen Texten erprobte szenische Darstellungstechniken. Allerdings nehmen sie im Rahmen des Gesamtwerks ein anderes Gewicht ein. Im Unterschied zu *Baruška* und zur Skizzenliteratur äußern sich diese szenischen Verfahren nicht mehr als experimentelle, isolierte Textstellen. Hier bedeutet der Umgang mit dem Szenischen bereits in erster Linie eine qualitative Erweiterung des Erzählpotentials.

Ähnlich wie die späten Erzählfragmente *Cesta z pouti* und *Urozený a neurozený* dominiert in *Babička* das Wechselgespräch der Figuren bei gleichzeitiger Betonung ihrer Stimmeigenschaften und des jeweiligen Redestils. Die Sprechhandlungen der Figuren sind hier jedoch nicht nur als theatrales Textelemente von Bedeutung, sondern auch als Mittel der hierarchischen Gliederung des Figurenensembles. Die Schachteltechnik als Verfahren, bei dem der Erzähler auf der primären Kommunikationsebene dem Leser seine Figuren so als Sprechhandlende vorführt, daß diese selbst wieder zu Binnenerzählern werden, die anderen Figuren das Wort erteilen und mit diesen in Ich-Form und direkter Rede kommunizieren, hat in *Babička* folgende Funktionen und Konsequenzen:

– a. Die für die Binnenerzählungen ausgewählten Figuren aus dem einfachen ländlichen und städtischen Volk werden zu Helden der Gesamterzählung auch bezüglich der Dynamisierung bestehender Weltmodelle, wenn die Darbietung ihrer Redebegabung zur Ablösung bestehender gesellschaftlicher Hierarchien führt. An die Stelle der alten tritt eine neue Hierarchie, die auf dem Vermögen von Redebegabung gründet. Hierbei hebt sich die Großmutter deutlich von den anderen Figuren ab. Auf sie fällt der Großteil der Binnenerzählungen, sie findet immer Zuhörer. An die Peripherie gerät indes das Schloß und die Fürstin, die nur als eine der vielen Zuhörer der Großmutter in Erscheinung tritt.

Neben der Figurenanordnung mittels der Verteilung von Sprechrollen hat Němcová in ihrem Hauptwerk besonders die Weiterentwicklung und Verbesserung ihres Erzählausdrucks zum Ziel. Die Erzähler- und Figurenrede ist durch eine ausgeprägte Bearbeitung nach dem Vorbild der mündlichen Volkssprache charakterisiert. Deshalb wurde dieses Analysekapitel auch dazu genutzt, ausführlich aufzuzeigen, welche phonetischen Paradigmen der mündlichen Volkssprache die Autorin für die Bereicherung des eigenen Erzählstils heranzieht. Grundsätzlich findet auf der Ebene der Redestile auch eine Dehierarchisierung zwischen Erzähler- und Figurenrede statt. Die Redestile der Erzählerin wie auch der zentralen Figuren sind nämlich einander so angeglichen, daß trotz formaler Absetzung der direkten Rede durch Anführungsstriche kaum mehr ein Stimmenkontrast wahrgenommen wird. Dieser Stimmenkontrast wird vielmehr nachträglich wieder eingeführt durch Verfahren expliziter Redeinterferenz in der indirekten Rede. Kennzeichnend für den vereinheitlicht wirkenden Redestil ist die Rhythmisierung der Syntax durch Wortwiederholungen, Satzparallelismen und euphonische Lautketten. Das Phänomen des Stimmenkontrasts stellt sich erst bei der auch in *Babička* häufigen Redeverschachtelung ein. Die Erzählerin auf der primären Kommunikationsebene schiebt mehrfach Binnenerzählungen von Figuren ein, die selbst wieder andere Figuren in direkter Rede sprechen lassen. Die Rede der von den Binnenerzählern zitierten Figuren kann in ihrem Stil bezüglich der rhythmischen, wohlklingenden Gestaltung der Erzählerrede ein Fehlmoment aufweisen. Die Sätze wirken dann wie naturalistisch wiedergegeben und von der Intonation her deutlich spröder.

- b. Die Schachteltechnik führt in weiterer Konsequenz zur Behinderung der Erkenntnis über die referierte Welt, die ästhetische Rezeption der dargebotenen Stimm- und Redeporträts gewinnt an Bedeutung.
- c. Die Verschachtelung der Sprechhandlungen bedeutet immer auch das verschachtelte Darbieten von Szenarien, d. h. es können Begebenheiten der Erzählungen aus verschiedenen Zeiträumen gleichzeitig in präsentischer Form gezeigt werden.

Der Roman *Babička* überwindet demnach diejenige Phase im Schaffen Němcovás, in der die Autorin theatrales Erzählen noch in experimenteller Form verwendet hat, und bildet zugleich gegenüber den Reiseskizzen und den Erzählungen einen Höhepunkt im Bereich der Redegestaltung. Die Orientierung an lautlichen Mustern der Umgangssprache hat hier nicht allein die Funktion, die Wechselgespräche durch das Merkmal volkssprachlicher Mündlichkeit szenisch wirksamer erscheinen zu lassen, sondern verfolgt auch das Ziel, die Ausdrucksmöglichkeiten im System der Literatursprache zu erweitern, indem die tschechische Schriftsprache um einen akustischen Wahrnehmungswert ergänzt wurde.

Das hat im Werk von Němcová sicher nicht nur ästhetische Gründe. Die tschechische nationale Emanzipationsbewegung, in der sie selbst sehr aktiv war, nahm die Erneuerung des Tschechischen zu einer zeitgemäßen Literatur- und Konversationsprache als einem ihrer wesentlichen programmatischen Punkte sehr ernst. Wenn Němcová ihren Erzählausdruck zu einem volkssprachlich inspirierten *skaz* stilisiert, dann dient sie damit auch ideologischen Zwecken. Sedmidubský zufolge wird in *Babička* die Ideologie der Tschechischen Wiedergeburt durch die „fiktionalen Inszenierung des Mythos vom Volk als gesundem ‚Kern‘ der Nation“ vollzogen. (Sedmidubský, 1991, S. 49) Das Vorführen der zum *skaz* stilisierten gesprochenen Form der Volkssprache in den Redetexten der Figuren und der Erzählerin könnte demnach auch als ein Inszenieren der regenerativen Wirkung der Volkssprache für die tschechische Literatursprache verstanden werden. Am Anfang der lebendigen Erzählweise Němcovás stand also zunächst eine Wiederbelebung der Schriftsprache durch eine an der Volkssprache orientierten auditiven Gestaltung.

Eine Reihe von weiterführenden Fragen, die sich hier durch die weitgehend werkimmanent bleibende Analyse der ästhetisch-künstlerischen Technik eröffnet haben, konnten nur mit dem Hinweis auf mögliche Anschlußuntersuchungen kurz angerissen werden. Dies betrifft zunächst das sich immer wieder aufdrängende Desiderat der Untersuchung von Geschlechterkonstruktionen bei Němcová. Dann aber auch das Feld der intermedialen Gestaltung, das hier besonders bei der Arbeit der Erzählerin mit der Perspektivtechnik in *Baruška* deutlich wurde und noch einer vertiefteren Untersuchung bedarf. Ebenfalls vernachlässigt werden mußte das Problem der Korrelation von volksmythologischer Semantik mit der poetischen Semantik der Werke.

Ich hoffe dennoch, mit meiner Studie und vor allem mit den chronologischen Analysen gezeigt zu haben, daß Němcová durch ihre unermüdliche Arbeit an der Weiterentwicklung ihres Erzählausdrucks als Sprachkünstlerin ernstgenommen werden muß und ihre Werke über eine formale Tiefe verfügen, die noch zahlreiche weitere Studien notwendig erscheinen läßt.

LITERATURVERZEICHNIS

Werkausgaben:

- Němcová, Božena, 1951: *Babička*, hrsg. v. Bohuslav Havránek, Miloslav Novotný, Rudolf Skřeček, Praha.
- 1951-1957: *Spisy Boženy Němcové* (Bände III, IV, VII, X, XI), hrsg. v. Bohuslav Havránek, Praha.
 - 1957: *Básně – stati – dopisy*, hrsg. v. Felix Vodička, Praha.
 - 1995: *Lamentace*. Dopisy mužům, hrsg. v. Jaroslava Janáčková, Praha.
 - 1995a: „Božena Němcová – Vojtěchu Náprstkovi“, in: *Literární noviny*, Nr. 48, S. 8-9.
 - 1997: *Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern*. Drei Briefentwürfe, übersetzt v. Susanna Roth, Berlin.
 - 1999: *Babička*, hrsg. v. Robert Adam, kommentiert v. Jaroslava Janáčková, Praha.

Sekundärliteratur:

- Adam, Robert, 1995: „Klasický typ epické struktury? Postavy a vypravěč v Babičce Boženy Němcové“, in: *Česká literatura*, 43, S. 422-437.
- 1997: „Vyprávění o vyprávění. ‚Hlasy‘ v komunikační struktuře fragmentu B. Němcové *Urozený a neurozený*“, in: *Česká literatura*, 45, S. 44-56.
- Aristoteles, 1982: *Poetik*, hrsg. u. übersetzt v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart.
- Bachtin, Michail, 1985: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, München.
- Bartůňková, Jana, 1989: *Ztvárnění primární a sekundární komunikace ve vybraných dílech české umělecké prózy*, Hradec Králové.
- Bartůňková, Jana/Dvořák, Jan (Hg.), 1994: *Prameny díla. Dílo pramenem. Sborník příspěvků z konference o životě a díle Boženy Němcové, konané 15.-16. září v Hradci Králové*, Hradec Králové.
- Berwanger, Katrin, 1995: „Nenucená hra a pedagogická pragmatika. Inscenované vyprávění u B. Němcové a M. von Ebner-Eschenbachové“, in: *Světová literárněvědná bohémistika*. Materiály z I. kongresu světové literárněvědné bohémistiky, Bd. 2, Praha, S. 579-585.
- Bleckwehn, Helga, 1992: „‚Der Stil soll leben‘: Nietzsches Lehre vom Stil – aus didaktischer Sicht interpretiert“, in: *Stilfragen*, hrsg. v. Willi Erzgräber und Hans-Martin Gauer, Tübingen (= ScriptOralia; Bd. 38), S. 42-58.
- Bovenschen, Silvia, 1979: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Frankfurt/M.

- Butler, Judith, 1996⁶: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M.
- Čelakovský, František Ladislav, 1948: *Ohlas písní ruských. Ohlas písní českých*, Praha.
- Černý, Václav, 1982: *Knížka o Babičce a její autorce*, Toronto.
- Červenka, Miroslav, 1978: *Der Bedeutungsaufbau des literarischen Werks*, München (= Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste; Bd. 36).
- Cixous, Hélène/Clément, Catherine, 1975: *La jeune née*, Paris.
- Dijk, Teun A. van/Ihwe, Jens/Petöfi, János S./Rieser, Hannes, 1973: „Prolegomena zu einer Theorie des ‚Narrativen‘“, in: Ihwe, Jens (Hg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 2, Frankfurt/M., S. 367-393.
- Dějiny české literatury II*: 1960 (Bd. 2: *Literatura národního obrození*, hrsg. v. Felix Vodička), Praha.
- Doležel, Lubomír, 1958: „Základní typ epické věty u B. Němcové a M. Pujmanové“, in: *Naše řeč*, 41, S. 22-36.
- 1993: *Narrativní způsoby v české literatuře*, Praha.
- Durkin, Andrew R., 1983: „Two Instances of Prose Pastoral: Němcová and Aksakov“, in: Debreczeny, Paul (Hg.), *American Contributions to the Ninth International Congress of Slavists*, Kiev, Bd. 2., S. 125-133.
- Ějchenbaum, Boris, 1927: „Leskov i sovremennaja proza“, in: B. Ě., *Literatura. Teorija. Kritika. Polemika*, Leningrad, S. 210-225.
- (1918) 1988⁴: „Die Illusion des *skaz*“, in: Striedter, Jurij (Hg.), *Russischer Formalismus*, München, S. 160-167.
- (1918) 1988⁴: „Wie Gogol's ‚Mantel‘ gemacht ist“, in: ebd., S. 122-159.
- Fischer, Otakar, 1938: „K Máchově dramaticnosti“, in: *Torso a tajemství*, hrsg. v. Jan Mukařovský, Praha, S. 201-206.
- Fischer-Lichte, Erika, 1994³: *Die Semiotik des Theaters*, Bd. 1, Tübingen.
- Friedemann, Käte, 1965: *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Darmstadt.
- Friedman, Norman, 1955: „The Point of View in Fiction“, in: *Publications of Modern Language Association*, Bd. 70, S. 1160-1184.
- Freytag, Gustav, 1992¹³: *Die Technik des Dramas*, Darmstadt.
- Fuhrmann, Manfred, 1984: *Die antike Rhetorik*, München, Zürich.
- Genette, Gérard, 1994: *Die Erzählung*, München.
- Goethe, Johann Wolfgang v., 1959: *Gesamtausgabe der Werke und Schriften in 22 Bänden*. 1. Abt., *Poetische Werke V (Die großen Dramen)*, Stuttgart.
- Goetsch, Paul, 1985: „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen“, in: *Poetica*, Bd. 17, S. 202-218.
- Grzybek, Peter, 1991: „Zur semantischen Funktion der sprichwörtlichen Wendungen in Božena Němcová's *Babička*“, in: Guski, Andreas, *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's Babička*, Wiesbaden, S. 127-147.
- Günther, Werner, 1928: *Probleme der Rededarstellung. Untersuchungen zur direkten, indirekten und „erlebten“ Rede im Deutschen, Französischen und Italienischen*, Marburg a. d. L. (= Die neueren Sprachen, Beiheft 13).

- Guski, Andreas (Hg.), 1991: *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's Babička*, Wiesbaden (= Veröffentlichungen der Abteilung für Slavische Sprachen und Literaturen des Osteuropa-Instituts an der FU Berlin; 75).
- Hamburger, Käte, 1951: „Zum Strukturproblem der epischen und dramatischen Dichtung“, in: *Deutsche Vierteljahresschrift*, Jg. 25, S. 1-26.
- 1994⁴: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart.
- Hanzíková, Květa, 1974: „Postavení a významy motivů Viktorčiných ve struktuře *Babičky* Boženy Němcové“, in: *Sborník pedagogické fakulty v Ustí nad Labem*, řada bohemistická, Praha, S. 71-120.
- Havránek, Bohuslav, 1964: „Jazyk Boženy Němcové“, in: *Slovo a slovesnost*, 25, 1, S. 1-11.
- Herder, Johann Gottfried, 1909: „Slavische Völker“, in: *Herders Sämtliche Werke*, hrsg. v. Bernhard Suphan, Bd. 14, Berlin, S. 277-280.
- Hrabák, Josef, 1945: „Příspěvek k charakteristice slohu B. Němcové“, in: *Z doby Boženy Němcové*, Díl II., uspoř. H. Veletovská-Humlová, Brno (= Chudým dětem, roč. 55. Knihovna dobročinného komitétu v Brně), S. 61-71.
- Ibler, Reinhard, 1993: „Entwicklung und Sujet: Versuch einer Neubestimmung des literaturhistorischen Stellenwerts von Božena Němcová's *Babička*“, in: *Periodisierung und Evolution*, hrsg. v. W. Koschmal, Wien (= Wiener Slavistischer Almanach; 32).
- Iser, Wolfgang, 1994⁴: *Der Akt des Lesens*, München.
- Jakobson, Roman, 1979: *Poetik, Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt/M.
- Janáčeková, Jaroslava, 1982: „Postava Viktorky v *Babičce*“, in: *Přednášky z 23. běhu Letní školy slovanských studií v roce 1979*, Praha, S. 111-116.
- 1985: „Svatba v národopisném obrazu a v *Babičce*“, in: dies.: *Stoletou alejí. O české próze minulého století*, Praha, S. 37-51.
- 1994: *Česká literatura 19. století. Od Máchy k Březinovi*, Praha.
- 1995: Einführung zu den Briefen Němcová's, in: B. N., *Lamentace. Dopisy mužům*, Praha.
- 1995a: „Míjení se a mlčení v *Babičce*“, in: *Česká literatura*, 43, S. 364-380.
- 1996 (zus. mit Alena Macurová): „Poslední slovesný výkon Boženy Němcové“, in: *Česká literatura*, 44, S. 3-16.
- Kayser, Wolfgang, 1965: „Wer erzählt den Roman?“, in: Volker Klotz (Hg.), *Zur Poetik des Romans*, Darmstadt (= Wege der Forschung; 35), S. 197-216.
- Kindermann, Heinz, 1962: *Theatergeschichte Europas*, Bd. 5: Von der Aufklärung zur Romantik, Teil 2, Salzburg.
- Koschmal, Walter, 1992: *Vom Dialog in der Epik zum epischen Dialog. Evolution der Redeformen in der russischen Literatur des 11. bis 18. Jahrhunderts*, Wien (= Wiener Slavistischer Almanach. Sonderband 34).
- Kratkaja literaturnaja enciklopedija*, 1962-1975: Moskva.
- Krejčí, Karel, 1946: „Nebeský, Štulc, Bendl“, in: *Přátelský kruh Boženy Němcové*, Praha, S. 109-146.

- Kunstmann, Heinrich, 1971: „Zur auditiven Stilisierung in der modernen tschechischen Prosa. John, Hašek, Hrabal“, in: *Welt der Slaven*, Bd. 15, S. 363-387.
- 1988: „Choden und Hundsköpfe. Vom Ursprung der alten tschechischen Grenzwehr gegen Baiern“, in: *Gesellschaftsgeschichte*. Festschrift für Karl Bosl zum 80. Geburtstag, hrsg. v. Ferdinand Seibt, Bd. 1, München, S. 195-205.
- Laiske, Miroslav, 1962: *Bibliografie Boženy Němcové*, Praha.
- Langer, Gudrun, 1998: „Babička contra Ahnfrau. Božena Němcová's „Babička“ als nationalkulturelle ‚Immatrikulation‘“, in: *Zeitschrift für slavische Philologie*, Bd. 57, H. 1, S. 133-169.
- Liškutín, Ivo, 1945: „Božena Němcová – dramaturgie jejího života, díla a osudu“, in: *Z doby Boženy Němcové*, Díl II., uspoř. H. Veletovská-Humlová, Brno (= Chudým dětem, roč. 55. Knihovna dobročinného komitétu v Brně), S. 125-162.
- Lodge, David, 1993: *Die Kunst des Erzählens*, Zürich.
- Lotman, Jurij M., 1977: *Probleme der Kinoästhetik*, Frankfurt/M.
- 1981: „Theater und Theatralik in der Kultur zu Beginn des 19. Jahrhunderts“, in: ders., *Kunst als Sprache*, Leipzig.
- Lubbock, Percy, 1969⁵: *The Craft of Fiction*, London.
- Ludwig, Otto, 1891: *Gesammelte Schriften*, Bd. 6 (= Studien, Bd. 2), Leipzig (darin: „Formen der Erzählung“, S. 202-206).
- Macura, Vladimír, 1983: *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha.
- Maidl, Václav, 1996: „Literární svět Boženy Němcové a Adalberta Stiftera“, in: *Estetika*, 33, H. 3-4, S. 41-50.
- Meißner, A. G., 1814: *Alcibiades* Teil I-III, Wien (= A. G. Meißners Sämtliche Werke, Bd. 17-19).
- Metzler Literatur Lexikon*, 1984: Stuttgart.
- Morava, Georg J., 1995: *Sehnsucht in meiner Seele. Božena Němcová, Dichterin*, Innsbruck.
- Mukařovský, Jan, 1948: „Pokus o slohový rozbor Babičky Boženy Němcové“, in: ders.: *Kapitoly z české poetiky*, Bd. 2, Praha, S. 311-322.
- 1948: „Tématická stránka Máje ve srovnání s Hálkovým Alfredem a Vrchlického Satanelou“, in: ebd., Bd. 3, S. 151-202.
- 1966 (1936): „Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty“, in: ders.: *Studie z estetiky*, Praha, S. 17-54.
- 1982 (1938): „Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka“, in: ders.: *Studie z poetiky*, Praha, S. 55-60.
- Otruba, Mojmir, 1965: „První moderní próza česká“, in: *Realismus a modernost, Proměny v české próze 19. století*, Praha, S. 7-22.
- 1962: *Božena Němcová. Studie s ukázkami*, Praha.
- Paech, Joachim, 1996: „...‚Filmisches Schreiben‘ im Poetischen Realismus“, in: *Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst*, I, hrsg. v. Harro Segeberg, München, S. 237-260.

- Petsch, Robert, 1942²: *Wesen und Formen der Erzählkunst*, Halle (Saale) (= Deutsche Vierteljahresschrift; Buchreihe; Bd. 20).
- Pfister, Manfred, 1994⁸: *Das Drama*, München.
- Platon, 1988: *Der Staat. (Politeia)*, hrsg. und übers. v. Karl Vretska, Stuttgart.
- Poštulková, Olga, 1988: *Božena Němcová's „Babička“ als biedermeierliche Idylle*, Giessen.
- Preisendanz, Wolfgang, 1984: „Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane“, in: *Das Gespräch*, hrsg. v. Karlheinz Stierle u. Rainer Warning, München (= Poetik und Hermeneutik; 11), S. 473-487.
- Pross-Werth, Heddy, 1986⁶: *Prag und die Tschechoslowakei*, Olten/Freiburg i. B.
- Roth, Susanna, 1988: „Božena Němcová als Mythos und Symbol“, in: *Schweizerische Beiträge zum X. Internationalen Slavistenkongress in Sofija*, Bern u. a., S. 357-378.
- 1991: „Božena Němcová und *Babička* im Urteil tschechischer Gegenwartsauteuren. Ergebnisse einer Umfrage“, in: Guski, A. (Hg.), *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's Babička*, Wiesbaden, S. 260-320.
 - 1997: Nachwort zu B. Němcová, *Durch diese Nacht sehe ich keinen einzigen Stern*, S. 25-28.
- Rothe, Hans, 1988: „Ballade und Drama in der polnischen und russischen Romantik“, in: *Gattungen in den slavischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen und in der Geschichte*, hrsg. v. Hans-Bernd Harder, Hans Rothe, Köln/Wien (= Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven; Bd. 32), S. 243-257.
- 1996: „Božena Němcová's *Babička* – Überwindung der Romantik im Biedermeier“, in: *Estetika*, 33, H. 3-4, S. 29-40.
- Runge, Anita, 1991: „Die Dramatik weiblicher Selbstverständigung in den Briefromanen Caroline Auguste Fischers“, in: *Die Frau im Dialog. Studien zu Theorie und Geschichte des Briefes*, hrsg. v. Anita Runge und Lieselotte Steinbrügge, Stuttgart (= Ergebnisse der Frauenforschung; Bd. 21), S. 93-114.
- Šašek, Agnes, 1934: *Die Romane und Novellen der Božena Němcová. Eine Untersuchung ihrer Darstellungsweise*, Wien (Diss., Ms.).
- Schamschula, Walter, 1973: *Die Anfänge der tschechischen Erneuerung und das deutsche Geistesleben (1940-1800)*, München.
- 1982: „Aspekte des Biedermeier in der tschechischen Literatur“, in: *Die österreichische Literatur*, hrsg. v. H. Zeman (Bd. 11-12), S. 107-139.
- Schardt, Reinhold, 1995: „Narrative Verfahren“, in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, hrsg. v. M. Pechlivanos, Stuttgart/Weimar, S. 49-65.
- Schlegel, Friedrich, 1978: „Gespräch über die Poesie“ (als Auszug), in: *Athenäum. Auswahl*, Leipzig, S. 177-212.
- Schmid, Herta, 1976: „Ist die Handlung die Konstruktionsdominante des Dramas? Čechovs *Drei Schwestern* als Beginn einer Paradigmenerweiterung der dramatischen Gattung“, in: *Poetica* 8, S. 177-207.

- 1992: „Bachtins Dialogizitätstheorie im Spiegel der dramatisch-theatralischen Gattungen“, in: *Dramatische und theatralische Kommunikation*, hrsg. v. Herta Schmid u. Jurij Striedter, Tübingen (= Forum modernes Theater. Schriftenreihe; 8), S. 36-90.
- Schmid, Pia, 1989: „Verfolgte Unschuld und ohnmächtiges Weib. Zu zwei Motiven in Frauenzeitschriften um 1800“, in: *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. v. Ines Lindner u.a., Berlin, S. 415-428.
- Schmid, Wolf, 1973: *Der Textaufbau in den Erzählungen Dostoevskijs*, München (= Beihefte zu Poetica; 10).
- Sedmidubský, Miloš, 1985: „Tschechische Literatur zwischen nationaler Romantik, Weltschmerz und Biedermeier“, in: *Europäische Romantik III, Restauration und Revolution*, Wiesbaden, (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft; Bd. 16), S. 463-486.
- 1991: „Das Idyllische im Spannungsfeld zwischen Kultur und Natur: Božena Němcová's ‚Babička‘“, in: *Zur Poetik und Rezeption von Božena Němcová's ‚Babička‘*, hrsg. v. Andreas Guski, Berlin, S. 27-79.
- Sengle, Friedrich, 1963: „Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur“, in: *Studium Generale*, Jg. 16, H. 10, S. 619-631.
- 1971/72: *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, Bd.1 u. 2, Stuttgart.
- Šklovskij, Viktor, 1974: „Literatur und Kinematograph“ (1923), in: *Formalismus. Strukturalismus und Geschichte*, hrsg. v. Aleksandar Flaker u. Viktor Žmegač, Kronberg/Ts., S. 22-41.
- Slovník literární teorie*, 1984: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV, Praha.
- Slovník spisovného jazyka českého*; 1989: hrsg. v. Jaromír Belic, Praha.
- Šmahelová, Hana, 1995: *Autor a subjekt v díle Boženy Němcové*, Praha (= Acta Universitatis Carolinae. Philologica. Monographia; 124).
- Sobková, Helena, 1992: *Tajemství Barunky Panklové*, Praha.
- Stanzel, Franz K., 1955: *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Wien/Stuttgart (= Wiener Beiträge zur englischen Philologie; Bd. 63).
- 1995⁶: *Theorie des Erzählens*, Göttingen.
- Stich, Alexandr, 1996: *Od Karla Havlíčka k Františku Halasovi (lingvoliterární studie)*, Praha.
- Táborská, Jiřina, 1958: „Gogol v české literatuře čtyřicátých a padesátých let“, in: dies. u. Herrmanová, Eva/Svatoňová, Ilja/Zadrazil, Ladislav, *Čtvero setkání s ruským realismem*, Praha, S. 124-131.
- Theorie der Novelle. Arbeitstexte für den Unterricht*, hrsg. v. Herbert Krämer: 1992, Stuttgart.
- Thomas, Alfred, 1997: „Form, Gender and Ethnicity in the Work of Three Nineteenth-Century Czech Women Writers“, in: *Bohemia*, Bd. 38, H. 2, S. 280-297.

- Tille, Václav/Novotný, Miloslav, 1947: *Božena Němcová*, Praha (= Živé knihy A, sv. 219).
- Titunik, Irwin R., 1977: „Das Problem des ‚skaz‘. Kritik und Theorie“, in: *Erzählforschung: Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*, hrsg. v. Wolfgang Iser, Göttingen (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik: Beih. 6), S. 114-140.
- Tomaševskij, Boris, 1925: *Teorija literatury. (Poëtika)*, Leningrad.
- Uhlíř, Jiří, 1968: *Božena Němcová ve filmu a televizi*, Česká Skalice.
- Urban, Zdeněk, 1970: *Pozapomenutá tvář Boženy Němcové. Vztah Boženy Němcové k myšlence slovanské vzájemnosti a kulturám slovanských národů*, Praha.
- Urzidil, Johannes, 1962: *Goethe in Böhmen*, Zürich/Stuttgart.
- Utz, Peter, 1990: *Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit*, München.
- Veltruský, Jiří, 1977: *Drama as Literature*, Lisse.
- 1999: *Drama jako básnické dílo*, Praha.
- Vinogradov, Viktor, (1925) 1988⁴: „Das Problem des *skaz* in der Stilistik“, in: Striedter, Jurij (Hg.), *Russischer Formalismus I*, München, S. 168-207.
- Vodička, Felix, 1957: „Literární dílo Boženy Němcové“ (Nachwort), in: B. N., *Básně-stati-dopisy*, Praha, S. 621-674.
- 1958: „Místo Babičky ve vývoji české literatury“, in: ders., *Cesty a cíle obrozenecké literatury*, Praha, S. 249-318.
- 1969: „Umění Boženy Němcové“, in: ders., *Struktura vývoje*, Praha 1969, S. 137-142.
- 1994: *Počátky krásné prózy novočeské*, Praha.
- Vološinov, Valentin N., 1982: „Slovo v žití i slovo v poezii“, in: *Poëtika. Trudy ruskich i sovetskich poëtičeskich škol*, hrsg. v. D. Kiraj u. a., Budapest, S. 102-108.
- Wolf, Werner, 1993: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst*, Tübingen (= Buchreihe der Anglia. Zeitschrift für englische Philologie; 32).

DIE WELT DER SLAVEN

Sammelbände • Сборники

Herausgegeben von
Peter Rehder und Igor Smirnov

Bd. 2 + 4 + 8 + 12: Beiträge der Europäischen Slavistischen Linguistik (Polyslav).
Herausgegeben von K. Böttger, S. Dönninghaus, M. Giger, R. Marzari, B. Wiemer.

Bd. 1: 1998. Hardcover. X, 212 S. 86.- DM. (ISBN 3-87690-705-5)

Bd. 2: 1999. Hardcover. VIII, 320 S. 112.- DM. (ISBN 3-87690-738-1)

Bd. 3: 2000. Hardcover. X, 232 S. 94.- DM. (ISBN 3-87690-773-X)

Bd. 4: 2001. Hardcover. VIII, 292 S. 98.- DM. (ISBN 3-87690-803-5)

Bd. 3: Lebenskunst – Kunstleben. Жизнетворчество в русской культуре XVIII – XX вв. Herausgegeben von Schamma Schahadat.

1998. Hardcover. 229 S. 86.- DM. (ISBN 3-87690-706-3)

Bd. 5: Festschrift für Klaus Trost zum 65. Geburtstag. Herausgegeben von E. Hansack, W. Koschmal, N. Nübler, R. Večerka.

1999. Hardcover. 355 S. 120.- DM. (ISBN 3-87690-739-X)

Bd. 6: Poetik der Metadiskursivität. Zum postmodernen Prosa-, Film- und Dramenwerk von Vladimir Sorokin. Herausgegeben von Dagmar Burkhart.

1999. Hardcover. 244 S. 96.- DM. (ISBN 3-87690-745-4)

Bd. 7: Kapitel zur Poetik Karel Hynek Máchas. Die tschechische Romantik im europäischen Kontext. Beiträge zum Internationalen Bohemistischen Mácha-Symposium an der Universität Potsdam 21.–22.1.1995. Herausgegeben von Herta Schmid in Zusammenarbeit mit dem Ústav pro českou literaturu Akademie Věd České Republiky und unter Mitwirkung von Holt Meyer und Irina Wutsdorff.

2000. Hardcover. 307 S. 120.- DM. (ISBN 3-87690-756-X)

Bd. 9: Hypertext *Отчаяние* / Сверхтекст *Despair*. Studien zu Vladimir Nabokovs Roman-Rätsel. Herausgegeben von Igor Smirnov. Internetredaktion: Harry Raiser, Natalja Sander, Lora Schlothauer.

2000. Hardcover. 279 S. 98.- DM. (ISBN 3-87690-777-2)

Bd. 10: Entgrenzte Repräsentationen // Gebrochene Realitäten. Danilo Kiš im Spannungsfeld von Ethik, Literatur und Politik. Herausgegeben von Angela Richter unter Mitwirkung von Tatjana Petzer.

2001. Hardcover. 226 S. 76.- DM. (ISBN 3-87690-783-7)

Bd. 11: Количественность и градуальность в естественном языке. Quantität und Graduierung in der natürlichen Sprache. Herausgegeben von Alexander Kiklevič.

2001. Hardcover. VIII, 212 S. 68.- DM. (ISBN 3-87690-782-9)

VERLAG OTTO SAGNER • D-80328 MÜNCHEN

e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

Slavistische Beiträge

Herausgegeben von Peter Rehder

369. **Korom, Marija**: Kroatisch für die Mittelstufe. Lese- und Übungstexte. 2001. 2., überarb. und erw. Aufl. X, 275 S. 34.- DM. (3-87690-715-2) (Studienhilfen. 8.)
370. **Trunte, Nikolaos H.**: Славѣнскій љзыкъ. Ein praktisches Lehrbuch des Kirchenslavischen in 30 Lektionen. Zugleich eine Einführung in die slavische Philologie. Band 2: Mittel- und Neukirchenslavisch. Durchges. Nachdr. 2001 der 1. Aufl. 1998. XXX, 520 S. 56.- DM. (3-87690-716-0) (Studienhilfen. 9.)
371. **Vojvodik, Josef**: Symbolismus im Spannungsfeld zwischen ästhetischer und eschatologischer Existenz. Motivische Semantik im lyrischen Werk von Otokar Březina. 1998. 357 S. 58.- DM. (3-87690-717-9)
372. **Frei, Bohumil Jiří**: Tschechisch gründlich und systematisch. Ein Lehrbuch. Band II. 1998. 552 S. 46.- DM. (3-87690-718-7) (Studienhilfen. 10.)
373. **Kessler, Stephan**: Erzähltechniken und Informationsvergabe in Vasilij Aksenovs *Ožog, Zolotaja naša železka* und *Poiski žanra*. 1998. 509 S. 66.- DM. (3-87690-719-5)
374. **Drubek-Meyer, Natascha**: Gogol's *eloquentia corporis*. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration. 1998. 362 S. 58.- DM. (3-87690-725-X)
375. **Slavistische Linguistik 1997**. Referate des XXIII. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Blaubeuren 26.–28.8.1997. Herausgegeben von Tilman Berger und Jochen Raecke. 1998. 325 S. 54.- DM. (3-87690-726-8)
376. **Kakridis, Yannis**: Wortbildung und Kategorisierung am Beispiel der desubstantivischen Wortbildung des Russischen. 1999. 218 S. 46.- DM. (3-87690-727-6)
377. **Marzari, Robert**: Die Entwicklung des historiographischen Stils im Vergleich zum literarischen bei Lomonosov, Karamzin und Puškin. 1999. 195 S. 42.- DM. (3-87690-728-4)
378. **Дуличенко, Александр Д.**: Этносоциоллингвистика «Перестройки» в СССР. Антология запечатленного времени. 1999. VIII, 583 S. 96.- DM. (3-87690-729-2)
379. **Kratochvil, Alexander**: Mykola Chvyľ'ovyj. Eine Studie zu Leben und Werk. 1999. VI, 244 S. 48.- DM. (3-87690-736-5)
380. **Slavistische Linguistik 1998**. Referate des XXIV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens, Wien 15.–18.9.98. Herausgegeben von Renate Rathmayr und Wolfgang Weitlaner. 1999. 325 S. 52.- DM. (3-87690-737-3)
381. **Dobrowlanska-Sobczak, Monika Joanna**: Das Spiel mit dem Zuschauer. Die Bedeutungs-generierung im polnischen Bildertheater am Beispiel von „Szczelina“ Leszek Mądziks, „Replika“ Józef Szajnas und „Niech szczeną artyści“ Tadeusz Kantors. 1999. 356 S., zahlr. Abb. 62.- DM. (3-87690-740-3)
382. **Schaeken, Jos, Henrik Birnbaum**: Die altkirchenslavische Schriftkultur. Geschichte – Laute und Schriftzeichen – Sprachdenkmäler (mit Textproben, Glossar und Flexionsmustern). Alt-kirchenslavische Studien II. 1999. 289 S. 48.- DM. (3-87690-741-1)
383. **Dornblüth, Gesine**: „Poststalinizm – postavangardizm“. Das Subjekt und die Welt der Objekte in der postmodernen frühen Lyrik Andrej Voznesenskij. 1999. 194 S. 42.- DM. (3-87690-742-X)
384. **Bergmann, Martin**: Eine diskursanalytische Betrachtung des rok-samizdat in der Sowjetunion und ihren Nachfolgestaaten in der Periode zwischen 1967 und 1994. 1999. 235 S. 48.- DM. (3-87690-743-8)
385. **Sauberer, Gabriele**: Die Syntax der „Pis'ma russkogo putešestvennika“ von N. M. Karamzin. 1999. 385 S. 60.- DM. (3-87690-744-6)
386. **Lauterbach, Anastassia**: Anredeformen im Serbischen um 1800. Die Schauspielbearbeitungen von Joakim Vujić (1772–1847). 1999. 288 S. 48.- DM. (3-87690-751-9)
387. **Rippl, Daniela**: Žiznetvorčestvo oder die Vor-Schrift des Textes. Eine Untersuchung zur Geschlechter-Ethik und Geschlechts-Ästhetik in der russischen Moderne. 1999. 256 S. 48.- DM. (3-87690-752-7)
388. **Poljakov, Fedor B., Carmen Sippl**: A. S. Puškin im Übersetzungswerk Henry von Heiseler (1875–1928). Ein europäischer Wirkungsraum der Petersburger Kultur. 1999. 131 S. 36.- DM. (3-87690-753-5)

389. **Betsch, Michael:** Diskontinuität und Tradition im System der tschechischen Anredepronomin: (1700–1850). 2000. 198 S. 42.- DM. (3-87690-754-3)
390. **Brinkjost, Ulrike:** Geschichte und Geschichten. Ästhetischer und historiographischer Diskurs bei N. M. Karamzin. 2000. 225 S. 46.- DM. (3-87690-755-1)
391. **Rajewsky, Alice:** Changes in the Russian Terminology of Economic Law Since *Perestroika* 2000. 208 S. 44.- DM. (3-87690-757-8)
392. **Rybakov, Alexei:** Deutsche und russische Literatur an der Schwelle zur Moderne. „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ und „Eugen Onegin“. Zur Entstehung des modernen Weltbildes. 2000. 251 S. 48.- DM. (3-87690-763-2)
393. **Guławska, Małgorzata:** Aktualität im Polnischen und Deutschen. Eine praktische Untersuchung am Beispiel der Übersetzungen beider Richtungen. 2000. 219 S. 46.- DM. (3-87690-764-0)
394. **Кондратенко, Михаил:** Лексика народной метеорологии. Опыт сравнительного анализа славянских и немецких наименований природных явлений. 2000. 117 S. 34.- DM. (3-87690-765-9)
395. **Ylli, Xhelal:** Das slavische Lehngut im Albanischen. 2. Teil: Ortsnamen. 2000. 280 S. 48.- DM. (3-87690-772-1) – [1. Teil: Lehnwörter, siehe SB 350, 1997.]
396. **Slavistische Linguistik 1999.** Referate des XXV. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Konstanz, 7.–10.9.1999. Herausgegeben von Walter Brey. 2000. 314 S. 58.- DM. (3-87690-774-8)
397. **Сологуб, Федор:** Двенадцать драм. Составитель Ульрих Штельтнер. 2000. VIII, 366 S. 58.- DM. (3-87690-775-6) – [1. + 2. Bd.: SB 291 (1992) + 343 (1997).]
398. **Drews, Peter:** Deutsch-polnische Literaturbeziehungen 1800–1850. 2000. 296 S. 48.- DM. (3-87690-776-4)
399. **Poljakov, Fedor B., Carmen Sippl:** Dramen der russischen Moderne in unbekanntem Übersetzungen Henry von Heislers. 2000. 161 S. 38.- DM. (3-87690-778-0)
400. **Patzke, Una:** Antonymische Relationen im Text. Zur Neubestimmung einer Kategorie unter funktional-kommunikativem Aspekt. 2000. 276 S. 48.- DM. (3-87690-779-9)
401. **Notarp, Ulrike:** Der Russische Interdiskurs und seine Entwicklung. Eine kultur- und diskurstheoretische Analyse am Material von Schulbüchern (1986–1991 und 1993–1997). 2001. 621 S. 68.- DM. (3-87690-780-2)
402. **Soldat, Cornelia:** Urbild und Abbild. Untersuchungen zu Herrschaft und Weltbild in Altrußland, 11.–16. Jahrhundert. 2001. 265 S. 48.- DM. (3-87690-81-0)
403. **Vintr, Josef:** Das Tschechische. Hauptzüge seiner Sprachstruktur in Gegenwart und Geschichte. 2001. 240 S. 40.- DM. (3-87690-796-9) (= Studienhilfen. 11.)
404. **Becker, Joern-Martin:** Semantische Variabilität der russischen politischen Lexik im zwanzigsten Jahrhundert. 2001. 3000 S. 48.- DM. (3-87690-797-7)
405. **Reinkowski, Ljiljana:** Syntaktischer Wandel im Kroatischen am Beispiel der Enklitika. 2001. 319 S. 48.- DM. (3-87690-798-5)
406. **Kolchinsky, Irene:** The Revival of the Russian Avant-Garde: the Thaw Generation and Beyond. 2001. 206 S. 46.- DM. (3-87690-799-3)
407. **Lange, Katrin:** Die Glossolalie der Liebe. Geschlechterverhältnisse und Liebesdiskurse in den Texten Valerija Narbokovas. 2001. 204 S. 46.- DM. (3-87690-805-1)
408. **Huterer, Andrea:** Die Wortbildungslehre in der *Anweisung zur Erlernung der Slavonisch-Rußischen Sprache* (1705-1729) von Johann Werner Paus. 2001. 327 S. 52.- DM. (3-87690-805-1)
409. **Vickery, Walter N.:** M. Ju. Lermontov: His Life and Work. 2001. VIII, 422 S. 58.- DM. (3-87690-813-2)
410. **Slavistische Linguistik 2000.** Referate des XXVI. Konstanzer Slavistischen Arbeitstreffens Hamburg, 26.–28.9.2000. Herausgegeben von Volkmar Lehmann und Jessica Scharnberg. 2001. 277 S. 52.- DM. (3-87690-814-0)
411. **Berwanger, Katrin:** Die szenische Poetik Božena Němcovás. Theatralische Medialität in ihren Briefen, Reiseskizzen und Erzählwerken. 2001. 201 S. 46.- DM. (3-87690-815-9)

Verlag Otto Sagner • 80328 München

e-mail: postmaster@kubon-sagner.de

Stadtbibliothek
München

Katrin Berwanger - 9783954790319

Downloaded from PubFactory at 01/10/2019 02:25:45AM
via free access