

Rhetorik und Textanalyse
- in Bezug auf die Dramen Ödön von Horváths

Kim, Jeong-Yong*

I. Einleitung

Ödön von Horváth versucht “die neue Form des Volksstückes zu finden”, indem er “mit vollem Bewußtsein” das alte Volksstück “formal und ethisch”¹⁾ zerstört. Wie sich aus seinen theoretischen Äußerungen ergibt, ist die Sprache das Bestimmende, von dem alle anderen Merkmale des neuen Volksstückes abhängig sind. Die Sprache im erneuerten Volksstück Horváths spiegelt das Bewußtsein und die Verhaltensweisen der Personen wider. Die Charakterisierung der Personen vollzieht sich durch ihre Sprache. Die Sprache trägt folglich als das bedeutendste Mittel zur Demaskierung der Personen bei. Ihr pervertiertes kleinbürgerliches Bewußtsein und Verhalten wird durch ihre Sprache schonungslos entlarvt. In diesem Zusammenhang kann nun Horváths Äußerung über seine Zielsetzung angeführt werden: “Und hier möchte ich gleich hinzufügen, was ich mit meinen Stücken bezwecke: zu guter Letzt die Demaskierung des Bewußtseins - das ist mein Dialog” (GW 11, 253). Gleichzeitig betont er, dass der Zuschauer mehr auf das Wort im Drama als auf die Handlung achten muss. In den Stücken Horváths ist die Sprache primär, die Handlung wird in den Hintergrund gedrängt.

Indem sich das Bewußtsein der Personen in der Sprache manifestiert, bringt diese auch die Wirklichkeit zum Ausdruck, in der sie leben. Sie funktioniert als Spiegelbild der gesellschaftlichen, politischen und ökonomischen Umstände der Weimarer Republik. Die Wirklichkeit der Sprache stimmt mit der sozialen Wirklichkeit überein.

* Seoul National University, College of Education, Department of German Language Education
(jyfaust@snu.ac.kr)

1) Ödön von Horváth, Gesammelte Werke, hrsg. von Traugott Krischke, Ffm, 1986, Bd. 11, S. 219. Im folgenden werden Band- und Seitenzahl direkt angegeben.

In Bezug auf den Zuschauer des neuen Volksstückes leistet die Demaskierung des Bewußtseins durch die Sprache sehr Wichtiges. Mit der Demaskierung des Bewußtseins wird "eine Störung der Mordgefühle" (GW 11, 218) beabsichtigt. Der Zuschauer erlebt "die Schandtaten" auf der Bühne nicht mit. Er wird auf die Schandtaten gestoßen, sie fallen ihm auf. Durch die Demaskierung des Bewußtseins wird die Identifikation zwischen dem Zuschauer und den Geschehnissen bzw. Personen auf der Bühne zerstört. So verfremdet die Sprache in den Horváthschen Volksstücken gleichzeitig den Zuschauer, indem sie das Bewußtsein der Personen demaskiert.

Im folgenden wird durch die Sprache, insbesondere durch rhetorische Figuren untersucht, wie sich die Demaskierung des Bewußtseins der Personen und die dadurch bezweckte Verfremdung des Zuschauers in Horváths Stücken konkret realisieren. Die Untersuchung behandelt hauptsächlich vier repräsentative Volksstücke, d. h. *Italienische Nacht* (1930), *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1930), *Kasimir und Karoline* (1932), *Glaube Liebe Hoffnung* (1933) und einige frühere Dramen.

II. Rhetorik, rhetorische Figuren und Textanalyse

Die Rhetorik wird als *ars bene dicendi*, d.h. als die Kunst des guten Redens definiert. Sie ist "ein mehr oder minder ausgebautes System gedanklicher und sprachlicher Formen, die dem Zweck der vom Redenden in der Situation beabsichtigten Wirkung dienen können" (Lausberg, 1984:13).

In der antiken Rhetorik wird traditionell von drei Redegattungen gesprochen. Sie sind die politische Rede vor Versammlungen, die Gerichts- und die Festrede. Die politische Rede zielt auf Zu- oder Abraten, die Gerichtsrede auf Anklage oder Verteidigung, die Festrede auf Lob oder Tadel. Und die Verarbeitung der Rede gliedert sich im Allgemeinen in fünf Phasen: *inventio* (Auffindung des Stoffs), *dispositio* (die Stoffgliederung), *elocutio* (Einkleidung der Gedanken in Worte), *memoria* (Einprägen der Rede) und *actio* bzw. *pronuntiatio* (Vortrag der Rede).

Für die Analyse und Interpretation von Texten ist die Kenntnis der *elocutio*, die den gefundenen und geordneten Stoff sprachlich ausdrückt, sehr belangvoll, weil die *elocutio* eine zweifache Aufgabe erfüllt. Zum einen ist sie "Mittel und Hilfe praktischer Formulierungskunst, zum anderen Instrument der rhetorischen Analyse, Werkzeug zur Sichtbarmachung und Interpretation wirkungsintentionaler Text- und Argumentationsmuster"

(Ottmers, 1996: 145). In diesem Sinne kann in der Literaturwissenschaft von der textanalytischen Funktion der Rhetorik geredet werden. Aber die Bedeutung der Rhetorik erschöpft sich nicht in der bloßen Textanalyse. Darüber hinaus kann die umfassende rhetorische Texterschließung “eine aufklärerisch-emanzipatorische Aufgabe erfüllen, denn sie ist in der Lage, die Funktion von sprachlichen Äußerungen nicht zuletzt ideologiekritisch zu reflektieren” (Heßelmann, 1993:126). Und die Rhetorik untersucht über den Text hinaus auch das gesellschaftliche Umfeld. Im Grunde geht sie davon aus, dass jedes Kunstwerk “auf die in ihm enthaltene Wirkungsintention [...] auf das spezifische Publikum und dessen Geschmack sowie auf den gesellschaftlichen Kontext im weitesten Sinne” (Ueding, 1994:97) untersucht werden müsste. So kann man mit Recht von der Rhetorik die tiefgreifende Textanalyse, die ideologiekritische Funktion und die Wirkungsabsicht des Autors gegenüber dem Leser bzw. dem Zuschauer erwarten.

Innerhalb der *elocutio* spielen rhetorische Figuren eine große Rolle. So ist es nicht verwunderlich, dass in den vielen Rhetorik-Lehrbüchern in großem Umfang die Lehre von den rhetorischen Figuren behandelt wird. *Figura* meinte ursprünglich “die stilisierte Körperhaltung eines Schauspielers auf der Bühne und wird bestimmt durch die Abweichungen von der Normalhaltung des Körpers. In der Rhetorik wird der Begriff auf die Bereiche der Gedanken und der Sprache übertragen und bezeichnet alle Abweichungen von der gedanklichen und sprachlichen Normallage” (Binder, 1980:102). Weil die Figuren die gedankliche und sprachliche Seite von Rede betreffen, gibt es Gedankenfiguren und Wortfiguren. Da sich aber Gedanken immer in Worten äußern, ist nicht einfach, die beiden Figuren strikt zu unterscheiden. So wird in der vorliegenden Arbeit der Trennungsversuch nicht unternommen.

In der *elocutio* gibt es noch anderen Versuch, Figuren und Tropen zu unterscheiden. Demzufolge bezeichnen die Figuren “die vom normalen Sprachgebrauch abweichenden Besonderheiten ohne grundsätzliche Veränderung des eigentlich Gemeinten”. Dagegen sind die Tropen “übertragene, uneigentliche sprachliche Ausdrücke, die das Gemeinte nicht direkt artikulieren”. So sind die Tropen “auf die Bedeutung der Wörter, nicht auf syntaktische Konstruktionen zu beziehen”. (Heßelmann, 125) In der Rhetorik ist auch diese Abgrenzung nicht unbestritten. Außerdem ist es nicht produktiv und effektiv, im Aufsatz mit dem begrenzten Umfang Figuren und Tropen strikt zu unterscheiden. Stattdessen ist es in Bezug auf die rhetorischen Elemente viel bedeutsamer, ihre Funktionen aus dem Kontext herauszufinden und ihre Wirkungen auf den Leser bzw.

Zuschauer zu erforschen. So werden im folgenden einige sprachliche Phänomene ohne Unterteilung von Figuren und Tropen in rhetorische Figuren rubriziert.

III. Rhetorische Figuren als Demaskierungs- und Verfremdungsmittel

1. Metapher

Die Metapher, die eine der am meisten verwendeten rhetorischen Figuren ist und in der Forschung viel diskutiert wurde, beruht auf der Ähnlichkeit zweier Begriffe. Dabei lässt die Übertragung "den bezeichneten Sachverhalt oder Gegenstand in einem neuen, bisher unbekanntem oder unbedachten Licht erscheinen" (Ottmers, 168). Aber die Metapher, die Horváths Personen in den Volksstücken benutzen, ist meistens einfach und deutlich. Sie hat keine ästhetische, die Emotion des Zuschauers aufwühlende Funktion, sondern sie ist phantasielos, nüchtern. Bisweilen ist sie lächerlich, daher kann sie oft auf den Zuschauer komisch wirken. So ist Horst Jarka derselben Meinung, wenn er schreibt, dass Horváths Menschen unbeholfen in der Benutzung von Vergleichen und Metaphern sind, ihre Phantasiekräfte verkümmert sind. Sobald sie sich um bildlichen Ausdruck bemühen, gleitet ihre Metaphorik ins schablonenhaft Kitschige ab.²⁾

Aber in den frühen Stücken vor 1930 hat die Metapher stärkere Aussagekraft als in den Volksstücken und damit hinterlässt dem Zuschauer einen einprägsamen Eindruck. Dafür ist die Identifizierung des Geldes mit dem lieben Gott ein repräsentatives Beispiel. Diese Metapher findet sich in Szenen, in denen das unerwartete Geld mit Gott als angeblichem Verursacher des Geldsegens gleichgesetzt wird. In *Zur schönen Aussicht* formuliert Christine die unerwartete Erbschaft von ihrer Tante mit dem "lieben Gott", der sie vor dem Selbstmord gerettet hat:

CHRISTINE: Im Herbst wurde ich abgebaut und ich hätte noch gestern nicht einmal das Fahrgeld nach hierher gehabt und wäre noch gestern vielleicht gar ins Wasser gegangen, hätte mir nicht der liebe Gott geholfen.

STRASSER: Was verstehst du unter "lieber Gott"?

CHRISTINE: Zehntausend Mark. (GW 1, 186)

2) Vgl. Horst Jarka, *Sprachliche Strukturelemente in Horváths Volksstücken*, in: *Colloquia Germanica* 4 (1973), S. 330.

Bei den Männern ist der liebe Gott der Auslöser, der ihren konspirativen Plan scheitern und sie am Ende des Stückes eine Weile Reue empfinden lässt: “Wir alle fühlen uns verantwortlich!” (GW 1, 206)

Die Identifizierung des Geldes mit dem “lieben Gott” kehrt fast wörtlich in der Posse *Rund um den Kongreß* wieder. Ferdinand führt folgenden Dialog mit seinem Bruder Alfred:

FERDINAND: Mir hat nämlich der liebe Gott geholfen.

ALFRED: Was verstehst du unter lieber Gott?

FERDINAND: Zweitausend Mark.

[...]

ALFRED: [...] Was machst du mit deinem lieben Gott?

FERDINAND: Privatisieren.

ALFRED: Du könntest deinen lieben Gott verdoppeln. (GW 1, 228)

An einer späteren Stelle wird der liebe Gott durch die Regieanweisung zum gestischen Verhalten der Personen noch konkreter als Geld verstanden: “Ferdinand gibt ihm den halben lieben Gott. Alfred zählt die Scheine, steckt sie ein und quittiert sie” (GW 1, 247). Der liebe Gott ist hier das Kapital, mit dem man Geschäfte machen kann. Man kann den lieben Gott investieren und verdoppeln. Um der Kapitalvermehrung willen geht Ferdinand stillschweigend darüber hinweg, dass sein lieber Gott dazu investiert wird, arbeitslose Mädchen als Prostituierte unter dem Deckmantel von Kindergärtnerinnen nach Südamerika zu verkaufen: “Jetzt trink ich [...] ein Täßchen Kaffee, und wenn ich den lieben Gott verdoppeln könnte, dann wärs ein Kännchen. Es dreht sich oft nur um ein Kännchen im menschlichen Leben” (GW 1, 229). Wenn sich das zu verkaufende Fräulein als seine Ex-Frau erweist, kommen in ihm Zweifel auf, so dass er vor die Alternative zwischen dem gewissenlosen Geschäft und der Moral gestellt wird. Im Gegensatz zu dem zögernden Ferdinand, der letzten Endes auf das “Kännchen” verzichten will, offenbart der Mädchenhändler Alfred die restlose Perversion der Moralität durch die lakonische Replik auf Ferdinands inneren Konflikt: “Geschäft ist Geschäft” (GW 1, 276).

Wenn wir all diese Beispiele zusammenfassend betrachten, sind zwei Interpretationen denkbar. Nach der ersten Deutung entbehrt der liebe Gott bzw. die Erlösung der

eigentlichen, religiösen Bedeutung, stattdessen wird hier Gottes absolute Allmacht nur zitiert, um die des Geldes zu betonen. Nach der zweiten Deutung ist Gott nur im Geld gegenwärtig, er steht nur für die Mächtigen, Besitzenden. Daher ist Gott selbst verantwortlich für die menschliche Ungleichheit, die soziale Ungerechtigkeit in der kapitalistischen Gesellschaft. Vorzuziehen ist die erstgenannte Interpretation. Denn bei den erwähnten Beispielen geht es nicht um die religiöse Problematik, um die Beschuldigung gegen Gott wegen seiner ungerechten, einseitigen Rolle für die Herrschenden, sondern um die metaphorische Darstellung des Geldes, die dessen Verantwortung für die verkehrte, unmenschliche Gesellschaft und für die verdinglichten, entfremdeten menschlichen Beziehungen in höchstem Maße verdeutlicht. Die anonymen Mechanismen, d.h. der Kapitalismus und das Geld, die zwar von Menschen selbst produziert wurden, jedoch über das Leben des Individuums verfügen, werden hier durch die extreme Verbindung mit Gott, durch die Vergötterung des Mammons anschaulich dargestellt. Auf diese Weise werden die absolute Allmacht des Geldes im kapitalistischen Gesellschaftssystem und die daraus folgende Degradierung des Menschen zum Sklaven des Geldes greifbar gemacht. In Horváths Stücken sind sich die Personen, z.B. Christine in *Zur schönen Aussicht* und der Marxist Schminke in *Rund um den Kongreß*, über diese verwerflichen Eigenschaften des "lieben Gottes" im klaren und wehren sich gegen die geläufige Verabsolutierung des Geldes: "Es gibt einen lieben Gott, aber auf den ist kein Verlaß. Er hilft nur ab und zu, die meisten dürfen verrecken. Man müßte den lieben Gott besser organisieren. Man könnte ihn zwingen. Und dann auf ihn verzichten" (GW 1, 207). Insofern Horváths Kritik nicht theoretisch begründet ist und keine konkrete Abhilfe schafft bzw. keine Alternative für die zukünftige Gesellschaft anbietet, ist zwar der Ansicht Reich-Ranickis zuzustimmen, dass es sich hierbei "im wesentlichen um einen emotionalen und fast intuitiven Protest gegen den Kapitalismus"³⁾ handelt. Durch die Metapher hat Horváth aber das Wesen des Geldes im Kapitalismus und seine negativen Einflüsse auf die Menschlichkeit so scharfsichtig wie kaum ein anderer beleuchtet und dingfest gemacht.

2. Antithese

Die Antithese ist die Gegenüberstellung zweier Gedanken beliebigen syntaktischen

3) Marcel Reich-Ranicki, Horváth, Gott und die Frauen. Die Etablierung eines neuen Klassikers der Moderne, in: *Über Ödön von Horváth*, hrsg. von T. Krischke, Ffm. 1972, S. 87.

Umfangs. (Lausberg, 1984:125) Sie kann in einzelnen Wörtern, Wortgruppen oder in Satzgruppen auftreten. In Horváths Stücken, besonders in seinen bewutseinskritischen Volksstücken, bietet die paradoxe Verbindung von Liebe und Tod, von Sentimentalität und Brutalität bzw. Sadismus und Masochismus ein Beispiel der Antithese. In dieser Gegenüberstellung geht es Horváth um die Entlarvung und Kritik der Unmenschlichkeit, Brutalität und des triebhaften Sadismus, die hinter der oberflächlichen Maske idyllischer Gemütlichkeit und Sentimentalität verborgen sind. Die grausamen, brutalen Dispositionen des Kleinbürgers brechen nicht direkt aus, sondern vor dem kontrastierenden gemütlichen Hintergrund nimmt sich deren Wirkung um so effektiver aus. So entpuppt sich Menschlichkeit als Unmenschlichkeit, im Gewande der Herzlichkeit, Selbstlosigkeit und Hilfsbereitschaft artikulieren sich Herzensroheit, Selbstsucht und krasser Egoismus. Daher spricht man mit Recht in bezug auf diese antithetische Verbindung von Liebe und Tod von der “kannibalische[n] Biedermeierwelt”⁴.

Für den autoritären, brutalen und sentimentalsten Familientyrannen ist der Stadtrat aus der *Italienischen Nacht* ein besonders aufschlußreiches Beispiel. Er behandelt seine Frau Adele wie eine schweigend gehorsame Marionette, indem er ihr keine Selbstbestimmung zugesteht. Groteskerweise will er sogar ihren Willen und ihr Bewußtsein beherrschen, indem er ihr die eigenen Bedürfnisse und das selbständige Denken verbietet. Seine Brutalität ist aber oft mit sentimentalsten, kitschigen Gefühlen durchtränkt, wie in der Szene, in der er anschließend plötzlich “die Wunder der Schöpfung” lobt: “Wenn man so in den Himmel schaut, kommt man sich so winzig vor - diese ewige Sterne! Was sind wir daneben?” (GW 3, 95) “Nach außen zeigt er sich als Sozialdemokrat mit großen Worten und leutseliger Gemütsart; hinter seiner jovialen Maske ist er ein sadistischer Tyrann.” (Franchi, 1982: 27) Diese janusköpfige Eigenschaft des Stadtrats entpuppt Adele in aller Öffentlichkeit, indem sie die Figur der Antithese verwendet: “Oh du unmöglicher Mann! Draußen Prolet, drinnen Kapitalist!” (GW 3, 119)

Die antithetische Formulierung erreicht einen Höhepunkt in der Szene aus den *Geschichten aus dem Wiener Wald*, wo der Fleischermeister Oscar seinem Gehilfen Havlitschek gegenübergestellt wird. Havlitschek, der immer mit blutigen Händen und ebensolcher Schürze auftritt, hält die “Weiber” für Fleisch ohne Seele. Er reduziert sie auf das Geschlechtsverkehrsobjekt und brutalisiert sie. Demgegenüber erscheint Oscar mit

4) Zit. in: Wolfgang Lechner, Mechanismen der Literaturrezeption in Österreich am Beispiel Ödön von Horváths, Stuttgart 1978, S. 102.

weißer Schürze und sauberen Fingernägeln. Außerdem stellt er sich als religiöser, moralischer Mensch hin. Vor diesem Hintergrund wirkt seine Brutalität noch unheimlicher als die Havlitscheks. In Oscar wird die Verbindung von Eros und Thanatos, Sentimentalität und Brutalität, Sadismus und Masochismus perfekt gestaltet. Diese Kombination zeigt sich zunächst in seinem gewöhnlichen Vormittagskuß, der aber in paradoxer Weise für Marianne einen schmerzhaften Biß bedeutet: "Au! Du sollst nicht immer beißen!" (GW 4, 116) Das Kußmotiv als Verbindung von Liebe und Tod, Zärtlichkeit und Brutalität kehrt am Ende des Stückes wieder, wenn Oscar die nach einem gescheiterten Ausbruchversuch hilflos zurückgekehrte Marianne küßt. Er verschwindet mit ihr von der Bühne, zieht sie hinab in den Tod in der Ehe.

Die Kombination von Eros und Thanatos ist in der rachgierigen und selbstsicheren Voraussage des Fleischers angesichts der von ihm loskommenden Marianne am deutlichsten ausgeprägt: "ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht" (GW 4, 139). Hier mischen sich "humane Rede und Drohrede" (Mennemeier, 1975:31). Durch diese widersprüchliche Verbindung von "weiter lieben"/ "nicht entgehen" vermittelt sich die sadistische Struktur der Denkweise Oscars dem Zuschauer noch einprägsamer und unheimlicher. Der Zuschauer bekommt den Eindruck, dass Oscar seine Liebespartnerin für eine im Netz zappelnde Beute hält.

Oscars von der "sado-masochistischen Selbstauflösung durch Leiderfahren einerseits und durch Leidzufügen andererseits"⁵⁾ geprägte Gedankenwelt lässt sich des weiteren in bezug auf Mariannes Kind verfolgen. Für ihn ist das Kind, das sie von Alfred bekommen hat, das letzte Hindernis zur endgültigen Inbesitznahme seines Eigentums, daher, so glaubt er, muss es auf jeden Fall beseitigt werden. Die Perversion seiner Menschlichkeit lässt sich an seinem grausamen Wunsch nach dem Tod des Kindes ablesen, wobei sein Sadomasochismus hinter einer zur Schau getragenen frömmelischen Religiosität getarnt erscheint:

OSCAR: Ich hab sie noch immer lieb - vielleicht stirbt das Kind -

VALERIE: Herr Oscar!

OSCAR: Wer weiß! Gottes Mühlen mahlen langsam, mahlen aber furchtbar klein. Ich werd an meine Mariann denken - ich nehme jedes Leid auf mich,

5) Helga Hollmann, Marianne oder von der Erziehung zur Preisgabe des Willens. Ein Beitrag zur Gesellschaftskritik, in: Materialien zu Ödön von Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*, Ffm. 1972, S. 230.

wen Gott liebt, den prüft er. - Den straft er. Den züchtigt er. Auf glühendem Rost, in kochendem Blei -

VALERIE: *schreit ihn an*: Hörens auf, seiens so gut!

OSCAR: *lächelt*. (GW 4, 165f.)

In dieser antithetischen Äußerung wird Oscars verborgener Sadomasochismus in seiner Maßlosigkeit offenkundig. Aber der Stückeschreiber Horváth ist virtuoser Spezialist auch in der Einsetzung der außersprachlichen Zeichen. So durch den mimischen Hinweis "Lächeln", der "bewußt kontrapunktisch gegen die dialogische Formulierung" eingesetzt wird, spricht sich die "innere und äußere Grausamkeit und Boshaftigkeit"⁶⁾ viel einprägsamer aus.

3. Ironie

Nach Gottsched sagt man "in der Ironie gerade das Gegenteil dessen, was man denkt: doch, so, dass der Leser aus dem Zusammenhang leicht begreift, was die wahre Meinung ist". (Plett, 1975:93) Die Ironie lässt sich auf zweifache Weise realisieren. Im Falle der *Simulatio* "täuscht der ironische Sprecher eine Übereinstimmung mit der Meinung seines Gegenübers vor, die er in Wirklichkeit nicht teilt". (Ottmers, 177) Demgegenüber verbirgt er bei der *Dissimulatio* seine wahre Meinung. Für das Theater hat die *Simulatio* viel größere Bedeutung als die *Dissimulatio*.

Die Ironie, besonders die *Simulatio* funktioniert in Horváths Stücken als ein wichtiges Mittel, wodurch das Bewußtsein der Personen deutlich enthüllt wird und der Zuschauer die Diskrepanz zwischen Meinung und Gegenmeinung, Schein und Wirklichkeit sicherlich erkennen kann. In Horváths Stücken lassen sich in verschiedenen Gesprächssituationen Widersprüche zwischen der Intention der Sprechenden und ihrem sprachlichen Ausdruck beobachten, die oft zur Ironie führen. (Bartsch, 2000:44) Die Ironie in seinen Stücken kann durch den Kontext und stilistisch erkannt werden.

Am Ende der *Italienischen Nacht* können wir zum Beispiel eine sarkastische Ironie finden:

STADTRAT: Na also - Von einer akuten Bedrohung der demokratischen

6) Traugott Kruschke, Der Dramatiker Ödön von Horváth, in: Akzente 9, 1962, S. 161f.

Republik kann natürlich keineswegs gesprochen werden. Kameraden! [...] Solange ich hier die Ehre habe, Vorsitzender der hiesigen Ortsgruppe zu sein, solange kann die Republik ruhig schlafen.

MARTIN: Gute Nacht! (GW 3, 124)

Im ersten Bild des Stückes will der Stadtrat nur Karten spielen und 'Italienische Nacht' feiern, während die Faschisten reaktionäre Parademärsche veranstalten. Er beruhigt sich und die anderen mit Phrasen, dass "es der Reaktion an einem ideologischen Unterbau mangelt" (GW 3, 63). Im letzten Bild haben die Faschisten wegen der Denkmalschändung das Lokal umstellt, und ein Major in Kolonialuniform zwingt den Stadtrat, schriftlich zu bekennen, dass er ein Schweinehund ist. Aber er wird von seiner mutigen Frau, dem inzwischen ausgeschlossenen Martin und von seinen Kameraden gerettet und verfällt sofort wieder in seine frühere Haltung, wiederholt noch einmal diese Worte. Er hat aus dem Vorfall keine Lehren gezogen, und seine Prahlerei, seine verfälschende Denkweise und sein behagliches Leben werden fortgesetzt. Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Anfang und dem Ende in diesem Stück. Aber das falsche Bewußtsein des Stadtrates wird durch die ironische Äußerung von Martin schonungslos entlarvt. Dadurch wird der Zuschauer auf das Bewußtsein des Stadtrates aufmerksam gemacht und zieht daraus eine Lehre.

Die Ironie kann auch durch den extremen Wechsel der Stilebene, des Tons der Personen erkannt werden. So zum Beispiel spricht der Stadtrat pathetisch im Angesicht der Bedrohung der Faschisten:

STADTRAT: Und wenn die Welt voll Teufel wäre, niemals: Wir lassen uns unsere italieinische Nacht nicht sprengen. Kameraden! Wir bleiben und weichen nicht - bis zur Polizeistund! (GW 3, 112).

Indem der Autor dem pathetischen und politischen Schlagwort sofort den einfachen und dialektal gefärbten Zusatz "bis zur Polizeistund" beifügt, wird die wahre Meinung des Stadtrats bloßgestellt. Wenn man die Bedeutung der Ironie als rhetorischer Figuren erweitert - Ironie ist sowohl "das Gegenteil von dem zu sagen, was man meint", als auch "etwas anderes sagen als man meint"⁷⁾-, dann kann in Bezug auf dieses Beispiel

7) Norman Knox, Die Bedeutung von Ironie, in: Hans-Egon Hass (Hg.), Ironie als literarisches

auch von der Ironie geredet werden. In Zusammenhang damit ist die Behauptung von Wapnewski bemerkenswert, der drei Sprachschichten in den Werken Horváths diagnostiziert hat. Der "Hohe Ton" umfaßt Maximen, Zitate, Sprichwörter und Pathos. Der "Mittlere Ton" ist die "uneigentliche Sprache", eine "Mixtur", die aus der Zersetzung des Dialekts durch den "Bildungsjargon" entsteht. Die dritte Schicht ist die eigentlich Sprache, ja die "Mundart als die Heimat des Sprechendes"⁸⁾. Dazu fügt er hinzu, dass die drei Ebenen nicht chemisch rein voneinander gesondert sind, sondern gelegentlich ineinander übergehen. Bei Horváth funktioniert gerade diese Stilmischung als eine Art von Ironie, die zugleich als eine wichtige Entlarvungstechnik immer eine Verfremdung beim Zuschauer hervorruft.

4. Wiederholung

Die Wiederholung (*repetitio*) bedeutet allgemein die Rekurrenz vom gleichen oder ähnlichen Wort oder Satz. Die Wiederholungsfiguren tauchen in Horváths Stücken verschiedenartig auf. Die Formen der Wiederholung reichen von den relativ einfachen *Figura etymologica* bis zu den Dialogen, die sich um das wiederholte Wort entwickeln.

Zuerst *Figura etymologica*, in der ein Verb mit einem stammverwandten Substantiv verbindet wird. In der *Italienischen Nacht* zwingt Martin seine Freundin Anna dazu, dass sie mit Faschisten anbandeln soll, um Geheimnisse auszuspionieren:

MARTIN: die Zeit braust dahin, und es gibt brennendere Probleme auf der Welt als wie Formfragen. Vergiß deine Pflichten nicht!

ANNA: Ich?

MARTIN: Pflichten verpflichten. (GW 3, 77)

Horváth lässt hier Martins Inhumanität entlarven, indem er ihn das Wort "Pflichten" wiederholen lässt. Er kümmert sich gar nicht um das Privatschicksal seiner Freundin, weil er sie auf den politischen Strich schickt. Bei ihm heiligt der Zweck das Mittel. Vielleicht hat der Zuschauer zuerst Martin als sympathische Person anerkannt und sich mit ihm identifiziert. Aber an dieser Stelle wird diese Sympathie, Identifikation durch

Phänomen, Köln 1973, S. 25.

8) Peter Wapnewski, Ödön von Horváth und seine "Geschichten aus dem Wiener Wald", in: Mat. zu Ödön von Horváths "Geschichten aus dem Wiener Wald", Ffm. 1972, S. 32.

das Bild des Pflichtfanatikers plötzlich zerstört.

Die Wiederholung kann auch in den Sticheleien und Streitereien angewendet werden, um den Dialogpartner zu irritieren und zu reizen.⁹⁾ Dafür stellt das Gespräch zwischen Kasimir und Karoline im gleichnamigen Stück ein gutes Beispiel dar:

KASIMIR: Wie hast du das zuvor gemeint, daß wir zwei zu schwer füreinander sind?

KAROLINE: *schweigt boshaft.*

KASIMIR: Soll das eventuell heißen, daß wir zwei eventuell nicht zueinander passen?

KAROLINE: Eventuell.

KASIMIR: Also das soll dann eventuell heißen, das wir uns eventuell trennen soll - und daß du mit solchen Gedanken spielst?

KAROLINE: So frag mich doch jetzt nicht! (GW 5, 74).

Kasimir kann dieses Gespräch vernünftig nicht führen, weil er von impulsiven Gefühlen angetrieben ist. Er ist arbeitslos geworden, und dazu hat Karoline zuvor ihr Verhältnis zu ihm in Frage gestellt. Er ist jetzt sehr nervös und kann nicht vernünftig denken. So kommt er vom Wort "eventuell" nicht los. Der Dialog hat keine bestimmte Zielrichtung, sondern kreist um ein Wort, das seinen Mitteilungscharakter verloren hat.¹⁰⁾

Horváth lässt auch gleiche Worte wiederholen, die in den verschiedenen Situationen ganz andere Bedeutung haben, um die Demaskierung des Bewußtseins zu erreichen. Nachdem Joachim in *Glaube Liebe Hoffnung* Elisabeth gerettet hat, telefoniert er mit seiner Mutter: "Komm auch in die Zeitung, mit Photographie, ist doch eine unbezahlbare Reklame für die Firma, so umsonst in der ganzen Presse." (GW 6, 68). Und wenn sie tot ist, sagt er: "Es war umsonst." (GW 6, 68) So wird durch die Wiederholung eines gleichen Wortes mit anderer Bedeutung seine wahre Absicht der Rettung kritisiert.

5. Hyperbel

9) Horst Jarka, S. 324.

10) Ebda.

Hyperbel heißt "Ersetzung des dem Gegenstand angemessenen Ausdrucks durch einen übertreibenden Ausdruck" (Plett, 76). Dadurch kann der Gegenstand entweder vergrößert oder verkleinert werden. In Horváths Stücken hat die Hyperbel eine wichtige Funktion, das Bewußtsein der Personen zu demaskieren, weil die Glaubwürdigkeit des Wortes in der Hyperbel eingebüßt wird. In seinen Stücken werden insbesondere die Formeln "sehr", "sehr gelungen" und "sehr gediegen" mehrmals verwendet. Die meisten Personen Horváths versuchen mit diesen Formeln, ihre Meinungen zu bestätigen, oder anderen Personen zu schmeicheln.

Z. B. in *Kasimir und Karoline*, das auf dem Münchener Oktoberfest spielt, zweifelt der Kommerzienrat Rauch einmal an seiner übertriebenen Sprache. Aber der Zweifel wird jedoch sofort von der anderen schmeichelnden, übertriebenen Formulierung des Kameraden beseitigt:

RAUCH: Trotz Krise und Politik - mein altes Oktoberfest, das bringt mir kein Brüning um. Hab ich übertrieben?

SPEER: Gediegen, sehr gediegen! (5, 86)

Für Rauch ist das Oktoberfest wichtig. Er mißt zwar dem Fest die demokratische politische Bedeutung bei, weil er der Meinung ist, dass da der Minister neben dem Arbeiter sitzt. Aber seine wahre Absicht ist, seine sexuellen Gelüste auf dem Fest zu befriedigen.

Oft hat die übertriebene Formulierung provozierende und manipulierende Wirkung. Dafür sind die Worte vom Stadtrat in der *Italienischen Nacht* aufschlußreich: "An unserem Friedenswillen werden alle Bajonette der internationalen Reaktion zerschellen!" (GW 3, 101) Indem er seine mangelnde Wirklichkeitserkenntnis und seine bequemliche Lebenshaltung unter dem Vorwand des übertriebenen Friedenswillens tarnt, will er auch andere Kameraden zum falschen politischen Bewußtsein manipulieren. Aber solche übertriebene pathetische Sprache vom Stadtrat wird vom anderen Kameraden sofort als leere, aufgeblähte Parole bloßgestellt: "Sprüch, du Humanitätsapostel." (GW 3, 101)

Wie wir schon oben betrachtet haben, leben die meisten Personen Horváths nicht nur in einer wirtschaftlichen Inflation, sondern auch in einer "Inflation als Phänomen der Existenz"¹¹⁾, weil ihr Bewußtsein, Gefühl und ihre Sprache übertrieben und aufgebläht

11) Walter Huder, Inflation als Phänomen der Existenz, in: T. Krischke, Materialien zu Ödön von

sind. In diesen Daseinsformen dominiert nur die existentielle Hochstapelei. Aber wegen ihrer übertriebenen Sprache werden ihre mangelnde Ehrlichkeit und ihr falsches Bewußtsein entlarvt.

IV. Schlußbemerkung

Wir haben bis jetzt die Demaskierung des Bewußtseins der Personen und die damit verbundene Verfremdung des Zuschauers durch die Sprache, insbesondere durch die rhetorischen Figuren betrachtet. Daraus ergibt sich, dass anhand der Analyse der verschiedenen rhetorischen Figuren der Textsinn und die Wirkungsabsicht des Autors deutlich zutage treten. Die meisten Personen Horváths versuchen, mit der Sprache ihre Dummheit und Lüge zu kaschieren und zu rechtfertigen. Sie wollen niemals sich selbst erkennen. So fehlen ihnen das Selbstbewußtsein und die Selbsterkenntnis. Natürlich fordern ihre Sprache und Haltung zur Kritik heraus. Aber diese Kritik wird von den anderen Personen innerhalb des Werkes nicht geübt. Sie haben keine Fähigkeit dazu, weil sie alle in ihrer psychologischen Verfassung gleichartig sind. Gelegentlich und an sehr wenigen Stellen wird von den Personen zwar spöttisch bemerkt, wie z. B. "Geh redens doch nicht immer so geschwollen daher!" (GW 5, 87) oder "Jetzt redst du wieder so hochdeutsch." (GW 3, 109). Aber die Stimme der Kritik bleibt leise und verschwindet sofort.

Die Aufgabe der vernünftigen Kritik fällt in Horváths Dramen nur den Zuschauern zu. Das durch die Sprache demaskierte Bewußtsein der Personen verfremdet die Zuschauer. So nehmen sie den kritischen Abstand zu den Personen auf der Bühne und zur von ihnen verwendeten Sprache ein. Dadurch kann die Aufgabe der Selbsterkenntnis erfüllt werden, die der Autor von uns verlangt: "Erkenne dich bitte selbst!" (GW 6, 13).

Literaturverzeichnis

- Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth, Stuttgart 2000.
- Binder, Alwin u. a.: Einführung in Metrik und Rhetorik, Königstein 1980.
- Franchi, Riccardo: Der Spießler und seine Sprache. Eine Untersuchung von Ödön von Horváths Werk, Zürich 1982.
- Gottert, Karl-Heinz: Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption, München 1998.
- Heßelmann, Peter: Rhetorische Grundbegriffe, in: Helmut Brackerdt u. a. (Hg.), Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs, Reinbek bei Hamburg 1993.
- Horváth, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden. Hg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanna Foral-Krischke, Frankfurt a.M. 1983ff.
- Kopperschmidt, Josef (Hg.): Rhetorik. Bd. 1: Rhetorik als Texttheorie. Bd. 2: Wirkungsgeschichte der Rhetorik, Darmstadt 1990f.
- Lausberg, Heinrich: Elemente der literarischen Rhetorik, München 1984.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 3. Aufl., Stuttgart 1990.
- Loebbert, Michael F. (Hg.): Rhetorik: für die Sekundarstufe, Stuttgart 1991.
- Mennemeier, Franz Nobert: Modernes Deutsches Drama, München 1975.
- Ottmers, Clemens: Rhetorik, Stuttgart 1996.
- Plett, Heinrich F.: Einführung in die rhetorische Textanalyse. 3. Aufl., Hamburg 1975.
- Ueding, Gert und Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode, Stuttgart 1994.
- Ueding, Gert: Rhetorik. – In: Fischer Lexikon Literatur, hrsg. von Ulfert Rickleffs, Frankfurt/M. 1996, S. 1647–1668.
-
- 김옥동, 수사학이란 무엇인가, 민음사, 2002.
- 강필운 역, 수사학의 역사, 호세 안토니오 에르난데스 게레로 저, 문학과 지성사, 2001.
- 박성창, 수사학과 현대 프랑스 문화이론, 서울대학교출판부, 2002.
- 박성창, 수사학, 문학과 지성사, 2000.
- 박성철 역, 고전수사학, 게르트 위딩 지음, 東文選, 2003.

16 師大論叢(69)

박우수, 수사학과 문학, 동인, 1999.

박인철 역, 수사학, 올리비에 르볼 지음, 한길사, 1999.

양태종, 수사학이야기, 동아대학교 출판부, 2000.

양태종 역, 수사학과 텍스트 분석, 하인리히 플레트 지, 동인.

<국문 초록>

수사학과 텍스트 분석

김정용*

수사학은 훌륭한 말의 기술로 정의될 수 있다. 일반적으로 수사학의 체계는 소재발견, 소재배열, 언어사용, 기억술, 연출(발음)의 다섯 영역으로 나뉘어진다. 이중 언어사용법 elocutio은 변론가가 감동, 오락, 교훈 등 자신이 의도하는 여러 가지 목적에 도달하기 위해 사용하는 기술인데, 이 가운데에서도 수사학자들에 의해 이미 수집되어 목록화된 문채(文彩) Figuren들이 핵심적인 역할을 한다.

문학 텍스트를 분석하고 해석하는 데 있어서 언어사용에 대한 지식이 매우 중요한데, 이는 언어사용이 표현기술의 수단이자 동시에 수사학적 분석의 도구가 되고 텍스트가 담고 있는 의도와 영향을 드러내는 역할을 하기 때문이다. 그러나 수사학의 의미는 단순한 텍스트 분석의 차원에만 머무르지 않는다. 수사학은 언어진술의 기능을 이데올로기 비판적인 측면에서 성찰하고 있기 때문에, “계몽적이고 해방적인 과제”를 동시에 수행하고 있다. 또한 수사학은 텍스트를 뛰어 넘어 사회적 영역까지 연구의 폭을 확대하는데, 이는 수사학이 모든 개별 예술작품을 그 속에 담긴 영향의도에 기초해서 그리고 사회적 맥락에 기초해서 연구하는 것을 출발점으로 삼고 있기 때문이다. 그러므로 우리는 수사학을 통해 심층적인 텍스트 분석과 이데올로기 비판적인 기능 그리고 독자에게 미치는 작가의 영향의도 등 다양한 기능을 기대해 볼 수 있는 것이다.

위와 같은 수사학적 이론의 배경 하에 독일 민중극의 대표적인 작가로 평가받고 있는 호르바트의 드라마 작품을 통해 다양한 수사학적 기능을 구체적으로 밝힐 수 있다. 특히 그의 언어는 극의 특정한 극중 상황에 처하여 관객에게 특정한 영향을 미치기 위해 다양한 수사학적인 문채들을 담고 있기 때문에, 수사학적 분석의 적합한 자료로 평가되고 있다. 구체적으로 고찰해 보면, 은유, 대조법, 이로니, 반복, 과장 등의 수사학적 문채를 통해 작가가 의도하는 소시민 의식의 폭로와 이와 동시에 진행되는 관객의 소외화가 완벽하게 실현되고 있음을 알 수 있다. 그러므로 수사학은 텍스트의 의미를 밝혀내고 작가의 영향미학적 의도를 실현시키면서 사회의 지배 이데올로기를 비판적으로 성찰하는 다중적인 기능을 동시에 수행하고 있음을 확인할 수 있다.

* 서울대학교 사범대학 독어교육과 교수 (jyfaust@snu.ac.kr)