

Manfred Markus

Literaturlinguistik

Frühe interdisziplinäre Grenzüberschreitungen

innsbruck university press

MONOGRAPHS

Manfred Markus

Literaturlinguistik

Frühe interdisziplinäre Grenzüberschreitungen

Manfred Markus

Institut für Anglistik, Universität Innsbruck

Gedruckt mit finanzieller Unterstützung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät sowie des Vizerektorats für Forschung der Universität Innsbruck.

© *innsbruck* university press, 2025

Universität Innsbruck, Innsbruck

1. Auflage

Alle Rechte vorbehalten.

innsbruck university press, Karl-Schönherr-Straße 3, 6020 Innsbruck

Tel. +43 512 507-31700, iup@uibk.ac.at, www.uibk.ac.at/iup

Druck: Prime Rate Zrt., Budapest

ISBN 978-3-99106-149-6

DOI 10.15203/99106-149-6



Inhaltsverzeichnis

Bibliographische Nachweise	7
Vorwort und Einleitung	9
Teil I: Trivial-, Kinder- und Jugendliteratur	19
Interpretation eines Trivialromans (Western): H. J. Stammels	21
<i>Der Mustangjäger</i>	
Das Science-Fiction-Jugendbuch in der Bundesrepublik Deutschland 1970-1974	39
Wer hat Angst vor den UFOs? Zu Nicholas Fisks	63
Science-Fiction-Jugendbuch <i>Trillionen</i>	
Die Anfänge der englischen Kinder- und Jugendliteratur	77
im 18. Jahrhundert	
Teil II: Minderheiten- und Exilliteratur	91
Bellows Vermächtnis. Zur Rezeption eines Nobelpreisträgers in der Bundesrepublik Deutschland	93
<i>All Men Are Jews</i> . Der Jude als Mythos in der jüdisch-amerikanischen Erzählliteratur der Gegenwart	115
The Style of Exiles: Arthur Koestler's <i>Arrival and Departure</i>	133
Teil III: Amerikanische Kurzgeschichten als <i>Metafiction</i>	151
Hawthornes <i>Alice Doane's Appeal</i> – eine ironische Absage	153
an die <i>Gothic Tales</i>	
Hawthorne's <i>Wakefield</i> as a Metaphor of the Short Story Writer	169
Teil IV: Frauenliteratur	183
Erscheinungsformen des Feminismus in Mary Shelleys <i>Frankenstein</i>	185
<i>The Isle of Ladies</i> as satire	207

Teil V: Mittelenglische Literatur	225
The Language and Style of <i>The Alliterative Morte Arthure</i> :	227
The Paradox of Heroic Poetry	
Truth, Fiction and Metafiction in 15 th Century Literature	247
The Spelling Peculiarities in the <i>Ormulum</i> from an Interdisciplinary Point of View: A Reappraisal	265
<i>Glasnost</i> in Middle English Prose, or, How is Modern Text Type	287
Theory Applicable to Medieval Texts?	
Language and Style in the Becket Legend of the <i>South English Legendary</i> : Towards a Computerised Analysis	309
Chaucer's Prose in the <i>Canterbury Tales</i> as Parody	329
Teil VI: Linguistik interdisziplinär	349
Linguistik und Literaturwissenschaft: Tempus und Aspekt	351
im Englischen als interdisziplinäres Problem	
Metasprachliche Elemente im Spätmittelenglischen und	385
Frühneuenglischen	
Orwells <i>1984</i> aus der Sicht der Linguistik, die Linguistik 1984 aus der .. Sicht Orwells	403
The sing-song of chit-chat: Zur Poetizität der englischen Alltagssprache (am Beispiel der Lautung)	421
Adjektiv-Steigerung im Frühneuenglischen: eine korpuslinguistische Fallstudie auf der Basis des <i>Innsbruck Letter Corpus</i>	441
Über den Autor	469

Bibliographische Nachweise

- (1) (1973). „Interpretation eines Trivialromans (Western): H. J. Stammels *Der Mustangjäger*“. *Blätter für den Deutschlehrer* 3: 74-85.
- (2) (1974). „Das Science-Fiction-Jugendbuch in der Bundesrepublik heute“. *Blätter für den Deutschlehrer* 3: 67-82.
- (3) (1975). „Wer hat Angst vor den UFOs? Zu Nicholas Fisks Science-Fiction-Jugendbuch *Trillionen*“. *Diskussion Deutsch* 25: 508-517.
- (4) (1983). „Die Anfänge der englischen Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert“. In Krömer, Wolfram/Menghin, Osmund (Hg.). *Die Geisteswissenschaften stellen sich vor*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 237-243.
- (5) (1983). „All Men Are Jews. Der Jude als Mythos in der jüdisch-amerikanischen Erzählliteratur der Gegenwart“. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 33: 191-199.
- (6) (1993). „The Style of Exiles: Arthur Koestler’s *Arrival and Departure*“. In: Fill, Alwin/Bahn-Coblans, Sonja/Ganner-Rauth, Heidi/Ramsey-Kurz, Helga (Hg.). *New-Found Lands. Festschrift für Harro Kühnelt*. Tübingen: Narr Verlag, 59-74.
- (7) (1975). „Hawthorne’s *Alice Doane’s Appeal* – eine ironische Absage an die *Gothic Tales*“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 25: 338-349.
- (8) (1978). „Bellows Vermächtnis. Zur Rezeption eines Nobelpreisträgers in der Bundesrepublik“. *Zeitschrift für Kulturaustausch* 4: 101-109.
- (9) (1987). „Hawthorne’s ‘Wakefield’ as a Metaphor of the Short Story Writer“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 20: 440-450.
- (10) (1983). „Erscheinungsformen des Feminismus in Mary Shelleys *Frankenstein*“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 16: 1-17.
- (11) (1998). „*The Isle of Ladies* as satire“. *Studies in Philology* 95: 221-236.
- (12) (1981). „The Language and Style: The Paradox of Heroic Poetry“. In: Göller, K. H. (Hg.). *The “Alliterative Morte Arthure”. A Reassessment of the Poem*. Bury St. Edmunds: Brewer, 57-69.
- (13) (1983). „Truth, Fiction and Metafiction in 15th-Century Literature“. *Fifteenth-Century Studies* 8: 117-140.
- (14) (1989). „The Spelling Peculiarities in the *Ormulum* from an Interdisciplinary Point of View: A Reappraisal“. In: Böker, Uwe/Markus, Manfred/Schöwerling, Rainer (Hg.). *The Living Middle Ages. Studies in Mediaeval English Literature and Its Tradition. A Festschrift for Karl Heinz Göller*. Stuttgart: Belser, 69-86.

- (15) (1991). „Glasnost in Middle English Prose , or, How is Modern Text Type Theory Applicable to Medieval Texts?“. In: Uhlig, Claus/Zimmermann, Rüdiger (Hg.). *Anglistentag 1990 Marburg: Proceedings*. Tübingen: Niemeyer, 177-194.
- (16) (1992). „The Language and Style in the Becket Legend of the *South English Legendary*: Towards a Computerized Analysis“. In: Jankowsky, Klaus P. (Hg.) *South English Legendary: History and Text*. Tübingen: Narr, 102-119.
- (17) (1996). „Chaucer’s Prose in the *Canterbury Tales* as Parody“. In: Klein, Jürgen/Vanderbeke, Dirk (Hg.). *Anglistentag 1995 Greifswald. Proceedings*. Tübingen: Niemeyer, 259-272.
- (18) (1980). „Linguistik und Literaturwissenschaft: Tempus und Aspekt im Englischen als interdisziplinäres Problem“. *Germanisch-Romanische Monatschrift* 30: 1-24.
- (19) (1983). „Metasprachliche Elemente im Spätmittelenglischen und Frühneuenglischen“. In: Meid, Wolfgang/ Schmeja, Hans (Hg.). *Philologie und Sprachwissenschaft. Akten der 10. Österreichischen Linguistentagung, Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 23.-26. Okt. 1982*. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft, 159-174.
- (20) (1984). „Orwells *1984* aus der Sicht der Linguistik, die Linguistik 1984 aus der Sicht Orwells“. *Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 17: 305-318.
- (21) (1995). „The sing-song of chit-chat: Zur Poetizität der englischen Alltagssprache (am Beispiel der Lautung)“. *Moderne Sprachen* 39: 1-18.
- (22) (1988). „Adjektiv-Steigerung im Frühneuenglischen: eine korpuslinguistische Fallstudie auf der Basis des *Innsbruck Letter Corpus*“. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 13,2: 105-121.

Folgenden Verlagen danke ich für die Überlassung der Rechte an diesen Aufsätzen:

Diesterweg/Westermann-Gruppe für (1), (2), (3); Niemeyer für (15), (17); Narr Francke Attempo für (5), (16); University of North Carolina Press für (11); Königshausen & Neumann für (8), (10), (20); Verlag Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft für (4), (19); Universitätsverlag Winter für (7), (18). Die verbleibenden Aufsätze waren copyright-frei.

Vorwort und Einleitung

1. Literaturwissenschaft und Linguistik

Seit den 1970er Jahren haben sich in den deutschsprachigen Universitäten eigenständige linguistische Institute und – in den philologischen Fächern – linguistische Abteilungen oder jedenfalls Lehrstühle etabliert. Das hat dazu geführt, dass sich Literatur- und Sprachwissenschaft seitdem immer mehr auseinandergelebt haben. Dies gilt auch für die Anglistik. Die Spezies anglistischer Generalisten vom Typ eines Martin Lehnert, Robert Weimann oder Karl Brunner ist weitgehend ausgestorben. Die fachinterne Spezialisierung in der Anglistik/Amerikanistik geht sogar so weit, dass sich die mit Abstand meisten Kolleginnen und Kollegen der linguistischen Sektionen entweder auf die historische oder auf die synchrone Sprachwissenschaft fokussiert haben.

Für diese Tendenz zur Spezialisierung gibt es zwei Hauptgründe. Der erste ist allgemeiner Art: im Zuge wachsender industrieller Arbeitsteilung und Globalisierung haben sich auch die Wissenschaften zunehmend spezialisiert. Der zweite Grund ist zeitgeschichtlicher Art und trifft wohl verstärkt für die Anglistik zu: an amerikanischen Universitäten war nach dem Zweiten Weltkrieg und ist bis heute eine ausgeprägte Arbeitsteilung zu beobachten. So konnte ich selbst 1974/5 bei meinem Aufenthalt an der University of Massachusetts in Amherst, Ma. feststellen, dass die meisten Lehrpersonen des 125-köpfigen Gremiums im *English Department* ein äußerst eng gefasstes Spezialgebiet betreuten. Es gab Experten für *Beowulf*, für Milton, für *Old Norse*, usw. Diese Spezialisierungspraxis dürfte auf die deutschsprachige Anglistik im Zuge wachsender Kooperationen mit anglo-amerikanischen KollegInnen abgefärbt haben.

Fakt ist, dass das Fach *English (and American) Studies* allgemein in der Westlichen Welt eine klare Trennung zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft vollzogen hat, während in anderen philologischen Fächern, insbesondere in der Romanistik und Germanistik, schon im letzten Jahrhundert und auch in der jüngeren Vergangenheit immer wieder „Brückenschläge“ unternommen wurden. Die in diesem Sinne bahnbrechenden Bemühungen von Romanisten wie Hugo Steger (1967) und Eugenio Coseriu (1980/2007) sind mir noch gut in Erinnerung,

ebenso die meist germanistisch orientierten Schlüsselfiguren der frühen postulierten Kooperation von Literatur- und Sprachwissenschaft: Ihwe, S. J. Schmidt, van Dijk, Götz Wienold, Julia Kristeva, Boris Uspenski, und viele andere. In den 1970er Jahren erschienen zahlreiche Sammelbände, die sich um eine wie auch immer fundierte Kooperation bemühten, wie z. B. Ihwe 1971 (in drei Bänden) und Stempel 1971. 1971 wurde auch die *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* gegründet, die z. Zt. (2024) noch existiert, typischerweise für den Brückenschlag zwischen „German linguistics and German literary studies“¹.

In der Anglistik sind derlei Grenzüberschreitungen nur sporadisch zu beobachten (z. B. in Furlong 2007; Hendricks 1974; Ally Hussein 2015). Auch die jüngst vorgelegten Publikationen von Jochen A. Bär, unter dem neuen Terminus *Literaturlinguistik*, sind germanistisch (und/oder didaktisch, semiotisch oder kommunikationstheoretisch) fundiert (Bär/Mende/Steen 2015; Bär/Theobald 2023). In einer vor kurzem abgehaltenen Vortragsreihe der Universität Innsbruck wurde der Terminus *Literaturlinguistik* in Anlehnung an Bär übernommen, aber wieder spielte eine UK-bezogene Anglistik dabei eine periphere Rolle.²

Ich selbst habe in jüngeren Jahren einige Aufsätze und Essays geschrieben, die man im Nachhinein als Beiträge zur *Literaturlinguistik* zusammenfassen kann. Sie wurden teils in Sammelbänden und Festschriften, teils in Zeitschriften publiziert, die aus heutiger Sicht als entlegen zu bezeichnen sind und z. T. ihr Erscheinen inzwischen eingestellt haben. Die von den Aufsätzen betroffenen Verlage sind mehrheitlich der allgemeinen Globalisierung im Verlagswesen zum Opfer gefallen und von Konkurrenzverlagen übernommen worden. In jedem Fall sind die Aufsätze heute weitgehend aus dem Blick geraten. „Mit Recht“, könnte vielleicht mancher angesichts des Alters der Aufsätze meinen. Aber es sei dahingestellt, ob Aktualität und modische Trends in den Geisteswissenschaften der beste Maßstab für Wertigkeit sein können oder sollten. Die neuen Bemühungen um einen Brückenschlag zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft in der Art von Bärs *Literaturlinguistik* (2015) haben mich ermutigt, eine Auswahl meiner Aufsätze aus den 1970er bis 1990er Jahren in leicht überarbeiteter Form einer deutschsprachigen *community* vorzulegen.

1 <https://link.springer.com/journal/41244/aims-and-scope>

2 Siehe Danler (ed. 2025, in Arbeit).

Die 22 Beiträge lassen sich also größtenteils der *Literaturlinguistik (avant la lettre)* zuordnen, aber sie sind z. T. in anderer Weise methodisch interdisziplinär, mit Grenzüberschreitungen auch zur Germanistik, Didaktik und Pädagogik, zur Semiotik, Ideologiekritik, Rezeptionsgeschichte und schließlich auch zur Sprachphilosophie und Korpuslinguistik.

Die Aufsätze erschienen bei ihrer Erstveröffentlichung in z. T. wenig leserfreundlicher Form, mit End- statt Fußnoten, ohne Untergliederung und in schlecht strukturiertem Schriftbild. Diese Defizite sind nun behoben. Die Aufsätze sind jetzt in Format und Layout ansprechender strukturiert und weitgehend vereinheitlicht, Fehler sind korrigiert, die deutschsprachigen Texte wurden der neuen deutschen Rechtschreibung unterworfen, und der Inhalt erschließt sich nun durch den Veröffentlichungsmodus *Open Access*. Ob alle Beiträge die Neuveröffentlichung verdienen, haben natürlich die Leser zu entscheiden. Jedenfalls sind die Beiträge das Ergebnis einer Art methodischer „Queste“. Im Rückblick waren es frühe Grenzüberschreitungen des Verfassers auf der Suche nach richtigen und wichtigen Gegenständen und Verfahren philologischer Analyse – „frühe“ Bemühungen nicht nur im Rahmen meiner akademischen Laufbahn, sondern „früh“ auch deswegen, weil meine Überlegungen die nun wieder aktuellen Bemühungen um Interdisziplinarität im beschriebenen Sinne von Bär und anderen in vielem vorweggenommen haben.

Vor diesem zeitgeschichtlichen und wissenschaftstheoretischen Hintergrund seien die Hauptgründe für die hier vorgelegte Neuveröffentlichung im Folgenden systematisch und aus meiner persönlichen Sicht benannt.

2. Methodologische Reflexion

Der Hauptgrund für die Wieder-Veröffentlichung liegt darin, dass es mir, akademisch geprägt durch die 1960er Jahre, bei meinen frühen Publikationen meist auch um die dem Beschreibungsgegenstand adäquate Methode ging. Meine Generation (ich selbst *1941) hat bekanntlich vieles Überkommene in Frage gestellt, und auch die „moderne“ anglistische Linguistik ist um 1970 aus dieser kritischen Haltung gegenüber der vorgefundenen Philologie entstanden. Das Fach Anglistik war zuvor, abgesehen von der Sprachbeherrschung, vorrangig mit Literaturwissenschaft beschäftigt gewesen. In dieser Situation war ich, wie mir

erst später bewusst wurde, in den späten 1960er und frühen 70er Jahren vor allem auf der Suche nach dem rechten Inhalt und der adäquaten Methodik im Bereich philologischer Teildisziplinen. Dies entsprach der Tendenz der Zeit. Während meiner Studienjahre (1960-1966) galten noch die alten Studieninhalte und Lernziele: tendentiell universalistische Fundierung der Philologien durch historische und landeskundliche Grundkenntnisse und durch eingehende Beschäftigung mit Philosophie und Pädagogik (Philosophikum und Pädagogikum); Kompetenzen in den früheren Sprachstufen (in der Anglistik Alt- und Mittelenglisch, in der Germanistik Gotisch, Althochdeutsch, Mittelhochdeutsch und Zwischenprüfungen in Latein. Die Literaturwissenschaft favorisierte vor allem im Rahmen der Anglistik den Teilbereich der Literaturgeschichte einerseits und *close reading* im Sinne des *New Criticism* andererseits.

Die universalistische Grundeinstellung (*studium generale*) wurde nicht nur aus finanzpolitischen Gründen in Frage gestellt, sondern bekanntlich auch aufgrund ideologiekritischer und didaktischer/praxisorientierter Kritik Ende der 60er und Anfang der 70er Jahre. Slogans wie „Unter den Talaren der Muff von tausend Jahren“ und Namen wie Benno Ohnesorg und Rudi Dutschke dürften akademischen Zeitzeugen jener Jahre in guter Erinnerung geblieben sein. Die zahlreichen Universitäts-Neugründungen in der Bundesrepublik Deutschland (wie z. B. in Regensburg) waren einer allgemeinen Pionierhaltung förderlich und hatten in den 70er Jahren zahlreiche Reformen zur Folge, zu denen auch das Erstarken einer modernen (synchronen) Linguistik und das Aufkeimen einer computerfundierten Textverarbeitung gehörten.

Es war also eine Zeit des Umbruchs: weg von alten Kanon-Bildungen und oft unkritisch praktizierten Methodiken hin zu neuen Lehr- und Lerninhalten und Analyseverfahren. Auch die Autoritätsgläubigkeit gegenüber den akademischen Lehrern machte einer sachlichen Problemorientierung Platz. Ich hoffe, dass die meisten Beiträge des vorliegenden Bandes diese zeitgeschichtlich interessante Neuorientierung an den deutschsprachigen Universitäten und die allgemeine Suche der Academia vor der Jahrtausendwende nach innovativen Untersuchungsgegenständen und -verfahren spiegeln.

3. Interdisziplinarität

Der methodischen Experimentierfreude der hier ausgewählten Aufsätze entspricht ein genereller Hang zur Interdisziplinarität. Aus der Beschäftigung mit Trivial- und Jugendliteratur an der Universität Regensburg (schon dies war philologisches Neuland) ergaben sich Verknüpfungen zwischen literaturwissenschaftlichen, didaktisch-methodischen und kinderbuchspezifischen Analyseverfahren und zwischen Anglistik und Germanistik. Die anglo-amerikanische Romanliteratur konfrontierte mich mit Exil- und Minderheitenproblemen, insbesondere aus der Sicht jüdischer Autoren; mit diesem Problemkreis konnte und kann man sich kaum beschäftigen, ohne auch politisch und ideologiekritisch motiviert zu sein. In der Themengruppe *Amerikanische Literatur* hat mich u.a. Saul Bellow fasziniert, aber nicht nur literaturwissenschaftlich, sondern auch, anlässlich der Nobelpreisverleihung, hinsichtlich seiner Rezeption in der Bundesrepublik. In dem Aufsatz über Mary Shelleys *Frankenstein* geht es, neben einer genauen Textanalyse, auch um feministische *undercurrents of meaning* einerseits und die biographische Befindlichkeit der Autorin andererseits. Die der mittelenglischen Literatur zugeordneten Beiträge sind z. T. sprachhistorisch, z. T. textlinguistisch und stilistisch ausgerichtet. Umgekehrt bezeugen die Beiträge der letzten (linguistischen) Themengruppe eine Blickrichtung von der Sprache zur Literatur; sie sind z. T. mit Sprachphilosophie (im Hinblick auf Orwells *1984* und die „Metasprache“ in der Sprache) und mit „Poetizismen“ in der englischen Alltagssprache befasst, wobei auch allgemein-linguistische Grundprobleme wie Silbenstruktur und Wortakzent in den Blick geraten. Der Aufsatz über „Tempus und Aspekt“ versteht sich als interdisziplinärer Beitrag, indem er literaturtheoretische, philosophische und psychologische Betrachtungen zum Begriff „Zeit“ anstellt. Andererseits endet dieser Themenblock mit einer Fallstudie zur frühneuenglischen Adjektivsteigerung auf der Basis des *Innsbruck Letter Corpus* und deutet damit mein in den 90er Jahren zunehmendes (und später vorherrschendes) Interesse an corpuslinguistischen Fragen an.

Lässt man die behandelten Themen Revue passieren, so ist offensichtlich, dass Fachgrenzen in meinen frühen Aufsätzen eine untergeordnete Rolle spielten. Die allgemeine Aufbruchstimmung an den Universitäten beflügelte das Selbstvertrauen von uns Jüngeren beim „Brückenschlagen“. Wir wollten keine

„Fachidioten“ sein und wagten uns oft in Nachbardisziplinen vor, solange die Curricula des Studienbetriebs dafür genügend Freiraum boten. An den für mich prägenden Universitäten Göttingen und Regensburg wurden unter Studierenden und AssistentInnen Arbeitsgruppen gebildet, die z. T. weniger der Bewältigung und Vertiefung des Lehrstoffs dienten als vielmehr seiner Ergänzung und Grundlegung. Ideologiekritik, Pädagogik und Didaktik, Philosophie, speziell Logik und Mengenlehre, Grundlagen der Computerwissenschaft – derlei waren die neuen Interessensgebiete, die der althergebrachten Philologie eine breitere und bessere Basis vermitteln wollten oder sollten. Ich möchte aber hinzufügen, dass meine akademischen Lehrer mich dennoch sehr viel intensiver, als dies wohl heute normalerweise der Fall ist, geprägt haben. Vorrangig ist hier Karl Heinz Göller zu nennen, dem ich von Göttingen nach Regensburg folgte. Zu Beginn des Studiums hatten in Heidelberg die historischen Sprachwissenschaftler Hermann Flasdieck und Hans Schabram einen bleibenden Eindruck auf mich hinterlassen. Aber meine anglistischen Interessen profitierten auch sehr stark in interdisziplinärer Weise von germanistischen Literaturwissenschaftlern wie Peter Wapnewski (in Heidelberg) sowie Walter Killy und Albrecht Schöne in Göttingen, deren subtile Literaturanalysen für mich prägend waren. Große Anregungen verdanke ich auch dem Philosophen Günther Patzig und dem Pädagogen Heinrich Roth (Göttingen) sowie dem Linguisten Herbert Brekle (Regensburg).

Nicht nur die mit der Berufung von Brekle und anderen neu etablierte Linguistik, auch die Amerikanistik präsentierte sich mir in Regensburg als neues Teilfach der Anglistik. Die 70er Jahre waren ferner die Zeit des Aufbruchs von *LiLi*, d. h. der oben schon angesprochenen Bewegung „Literaturwissenschaft und Linguistik“, die versuchte, die stringenteren strukturalistisch-linguistischen Analyseverfahren in der Nachfolge de Saussures in die Literaturwissenschaft zu transferieren. Zur gleichen Zeit oder schon etwas früher formierten sich mit der Soziolinguistik (Labov), Pragmalinguistik und Varietätenlinguistik Gegenbewegungen zur strukturalistisch fundierten Dominanz von Syntax und Phonetik in der Nachfolge Chomskys.

Jenseits dieser wissenschaftshistorischen Gründe bot sich Interdisziplinarität in Regensburg und an anderen Universitätsneugründungen der 60er und 70er Jahre auch aus ganz praktischen Gründen an: die Bibliotheken der Reform-

universitäten Regensburg, Augsburg, Konstanz usw. waren und sind moderne Präsenzbibliotheken: die Fachliteratur ist so aufgestellt, dass die Bücher und Zeitschriften der Nachbardisziplinen in der Regel im selben Bibliotheksgebäude, jedenfalls „in walking distance“ zugänglich sind. Dieses System ermutigte mich, meine Interessen auch dann zu verfolgen, wenn damit eine akademische Grenzüberschreitung verbunden war. Meine diesbezüglichen positiven Erfahrungen in Regensburg und übrigens auch im angelsächsischen Ausland (z. B. in Cambridge, UK) haben bei meiner Publikationstätigkeit an meiner letzten Alma Mater (Innsbruck) nachgewirkt, denn in den 80er und 90er Jahren, als Innsbruck noch stark an kleinen Institutsbibliotheken festhielt, besuchte ich zu Forschungszwecken nicht selten (neben den Unibibliotheken und der Bayerischen Staatsbibliothek in München) die Bibliotheken der nächstgelegenen Reformuniversitäten, also Regensburg, Augsburg und Konstanz, um effizienter und interdisziplinärer arbeiten zu können, als dies in Innsbruck möglich war. Die Digitalisierung auch des Bibliothekswesens in den letzten Jahrzehnten hat alles dies geändert. Es ist nun generell leichter, an gewünschte wissenschaftliche Literatur heranzukommen.

4. Thematischer Zuschnitt

Wir leben offensichtlich in einer Phase zunehmender Spezialisierung. Das gilt nicht nur für Industrie, Wirtschaft und Verwaltung, sondern natürlich auch für die Wissenschaft, und somit auch für die Geisteswissenschaften. In der Anglistik läuft der Publikationsbetrieb, was Aufsätze betrifft, nach meinem Eindruck sehr stark auf der Basis von Sektionsbeiträgen von KonferenzteilnehmerInnen ab, mit in der Regel sehr speziellen Fragestellungen. Man muss nur die letzte Nummer der *Anglia* zur Hand nehmen, um diesen Eindruck der Enge der Thematiken bestätigt zu finden. Es entspricht im Übrigen meiner Erfahrung der letzten Jahre, dass jüngere KollegInnen oft thematisch sehr fokussiert publizieren. Das sei hier nicht kritisch vermerkt. Ein Mehr an Fokussierung bietet sich ja an, da heutigen WissenschaftlerInnen ein globales Diskussionsforum zur Verfügung steht.

Aber Spezialisierung birgt auch Nachteile. Einer der Nachteile ist der häufige Mangel an allgemeiner Verständlichkeit. Gerade auch in der (anglistischen) Linguistik ist dieses Charakteristikum zu beobachten. So haben in der Korpus-

linguistik und Dialektforschung, um nur zwei Beispiele zu nennen, hochkomplexe statistische Analyseverfahren stark an Bedeutung gewonnen, aber es ist zu bezweifeln, ob die betreffenden Publikationen viele dankbare Leser finden.³

Jedenfalls sind meine hier gesammelten frühen Aufsätze nicht einem einzigen speziellen Thema verpflichtet, sondern spiegeln die ganze Streuung meiner ehemaligen Interessen. Die Hauptthemen sind die Ältere Englische Literatur und Anglistische Linguistik (mit interdisziplinärem Zuschnitt), wobei mich gerade der erwähnte *LiLi*-Ansatz der 70er und 80er Jahre, also die Kombination literaturwissenschaftlicher und linguistischer Analyseverfahren besonders fasziniert hat. Im Übrigen aber haben sich, wie das Inhaltsverzeichnis abbildet, Grenzüberschreitungen ergeben zur Kinder- und Jugendliteratur (und ihrer Didaktik), zur Trivilliteratur, zur Exilliteratur und der Befindlichkeit der *Jewish Americans* sowie zu Hawthorne, unter genrespezifischem Aspekt, und zu Mary Shelleys *Frankenstein*, unter speziell feministischem Aspekt. Die unter „Linguistik“ gesammelten Aufsätze sind eine enge Auswahl – etliche Arbeiten aus den 90er Jahren, die dem interdisziplinären Ansatz weniger entsprechen und meinem wachsendes Interesse an Korpuslinguistik und englischen Varietäten geschuldet sind, wurden ausgeschlossen.

5. Zur Zweisprachigkeit dieses Buches und Ausblick

Die Aufsätze sind fast zur Hälfte auf Englisch geschrieben, die übrigen auf Deutsch. Dazu ist zu sagen, dass die akademische Standardmeinung an den deutschen Universitäten bis in die 70er und frühen 80er Jahre hinein Deutsch als Unterrichtssprache vorsah. Englischsprachige Lehrveranstaltungen waren in der Regel den anglo-amerikanischen Muttersprachlern vorbehalten. Das ist seit längerer Zeit überholt, hatte aber in den Jahrzehnten, als es noch kein Erasmus-Programm gab und eine Reise von Deutschland nach England einen Tag dauerte bzw. für viele zu teuer war, seine historischen Gründe. Die Lehre von *non-native speakers* fand in der Regel auf Deutsch statt – nach dem unausgesprochenen Motto: „Lieber gar kein Englisch als fehlerhaftes Englisch.“ Demgegenüber

3 Vgl. einerseits z. B. Griess 2009 (Statistik), andererseits Goebel 2018 (Dialektometrie).

können Nachwuchs-AnglistInnen heute oft auf eine mehrjährige Sozialisation im anglo-amerikanischen Ausland verweisen, sind jedenfalls quasi *native speakers*.

Abschließend hoffe ich, dass die thematische Vielfalt dieses Bandes, von der Wertigkeit der Einzelbeiträge abgesehen, in Summe als zeitgeschichtliches Dokument eines um Methodik bemühten Anglisten wahrgenommen wird. So gesehen ist die mangelnde Aktualität des in den Beiträgen jeweils berücksichtigten Forschungsstandes hoffentlich entschuldbar – zumal die meisten Aufsätze keine vielbehandelten *mainstream*-Themen zum Gegenstand haben, von Orwells *1984* einmal abgesehen.

Im Übrigen darf ich dem Verlag *iup* (*innsbruck university press*) für den Wiederabdruck der 22 Aufsätze danken. Den vom Wiederabdruck betroffenen Verlagen danke ich für die Überlassung der Rechte – Details dazu in den obigen bibliographischen Belegen. Der Universität Innsbruck (Rektorat und Dekanat) bin ich für den gewährten Druckkostenzuschuss verpflichtet. Gender-BefürworterInnen bitte ich um Verständnis dafür, dass ich auf nachträgliche generelle Gendermarkierung verzichtet habe und mit den herkömmlichen maskulinen Personalnomina immer Personen jedweden Geschlechts bezeichnen möchte.

Benutzte Literatur

- Ally Hussein, P. (2015). „Linguistics and literary criticism: shall the twain never meet?“ *International Journal of Innovation and Scientific Research*, 15,2: 473-481.
- Bär, Jochen A./Theobald, Tina (2023). „Sprachreflexion in und durch Literatur“. *Der Deutschunterricht* 75(1): 52-62.
- Bär, Jochen A./Mende, Jana-Katharina/Stehen, Pamela (Hg.) (2015). *Literaturlinguistik – philologische Brückenschläge*. Frankfurt/M.
- Coseriu, Eugenio/Jörn, Albrecht (Hg. und Bearb.) (2007). *Textlinguistik. Eine Einführung*. 4. Aufl. Tübingen.
- Danler, Paul (ed.) (2025, in Arbeit). *Literaturlinguistik: Streifzüge durch die Amerikas*. Berlin: Logos
- Furlong, Anne (2007). „A modest proposal: Linguistics and literary studies“. *Canadian Journal of Applied Linguistics* 10(3): 325-347.

- Goebl, Hans (2018). *Dialektometrie. Prinzipien und Methoden des Einsatzes der numerischen Taxonomie im Bereich der Dialektgeographie*. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Reprint der Erstauflage, Wien, 1982.
- Griess, Stefan Th. (2009). *Statistics for Linguistics with R. E-Book*. New York etc.: de Gruyter/Mouton.
- Hendricks, William O. (1974). „The relation between linguistics and literary studies“. *Poetics* 3,3: 5-22.
- Ihwe, Jens (1971). *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. 3 Bde. Frankfurt/M.: Athenäum.
- Steger, Hugo (1967). *Zwischen Sprache und Literatur. Drei Reden*. Göttingen: Sachse & Pohl.
- Stempel, Wolf-Dieter (Hg.) (1971). *Beiträge zur Textlinguistik*. München: Wilhelm Fink Verlag.

**TEIL I: TRIVIAL-, KINDER- UND
JUGENDLITERATUR**

(1) Interpretation eines Trivialromans (Western): Stammels *Der Mustangjäger* [1973]

1. Einführung

H. J. Stammel (1926-1990), alias Christopher S. Hagen, ist einer der z. Zt. (1970er Jahre) erfolgreichsten und produktivsten Westernautoren in der Bundesrepublik. Unter dem Pseudonym Stephan Ullmann gilt er in Interessentenkreisen offensichtlich so sehr als Qualitätssiegel, dass einige *ghost writers* unter diesem Namen für ihn beschäftigt sind.¹ Darüber hinaus hat sich Stammel einen Namen als kompetenter Kenner des historischen Wilden Westens gemacht.² Nach jahrzehntelangen Quellenstudien ist er um eine literarische Neuentdeckung der amerikanischen Pionierzeit und um ihre Neubewertung bemüht. Bezeichnend für sein Engagement ist der Titel seiner 1973 bei Rowohlt erschienenen Monographie *Das waren noch Männer: Die Cowboys und ihre Welt*, in der historischer und „nostalgischer“ Rückblick eine aufschlussreiche Synthese eingehen.

Mag man diese Synthese von vornherein für problematisch halten. Aber es ist nicht zu verkennen, dass Stammel bei der fiktiven Darstellung des Wilden Westens in seinen Romanen über ein Konzept verfügt, das ihn von der Vielzahl bekannter und anonymer Western-Autoren abhebt. Sein Anspruch, den Wilden Westen so zu schildern, „wie er wirklich war“, impliziert, dass die Klischees des Hollywood-Films und die gängigen Brutalitäten des deutschen Western bei Stammel vermieden oder zumindest stark reduziert sind. Man darf vermuten, dass die noch immer übliche Trennung von „Hochliteratur“ und „Trivilliteratur“, deren Grenzen ja ohnehin fließend sind, im Hinblick auf Stammels Romane hinfällig sein könnte. In jedem Fall gibt sich das „Triviale“ in einem literarischen Werk, soll dieser Terminus sinnvoll sein, sicherlich nicht (nur) in einigen vordergründigen Klischees zu erkennen, sondern durchdringt (auch) die Gesamtstruktur des Werkes. Dass Westernromane nicht *eo ipso* trivial sind, belegen etliche inzwischen als *fiction* anerkannte Beispiele wie Walter Van Tilburg Clarks *The Ox-Bow Incident* und Thomas Bergers *Little Big Man*.

1 Nach Stammels eigener mündlicher Mitteilung im Sommer 1972.

2 Vgl. vor allem *Der Cowboy. Legende und Wirklichkeit von A-Z* (Gütersloh, Berlin, München, Wien, 1972).

Die Vielzahl und offensichtliche Marktbedingtheit „trivialer“ Romane („trivial“ zunächst entsprechend bestimmter Stoff- und Motivkriterien) ermutigen natürlich nicht gerade zu einer Auswahl bestimmter Texte, und es fällt schwer, ein „Schundheft“ oder auch ein Marktprodukt in Buchform mit dem Stigma „trivial“ als *opus sui generis* zu interpretieren. Eben dies aber ist als erster Schritt notwendig, will man nicht nur vorhandene Vorurteile bestätigen.

Die Beschränkung auf ein überschaubares Textkorpus empfiehlt sich vor allem im Literaturunterricht der Schule – nicht nur aus Gründen didaktischer Praktikabilität. Trivilliteratur wird dort immer noch entweder einfach totgeschwiegen oder als abschreckend-negatives Gegenbeispiel zur „Hochliteratur“ behandelt.³ Zu Recht ist daher gefordert worden, „daß an formale und inhaltliche Strukturen einzelner Beispiele und Serien (...) die kritische Sonde anzulegen ist“⁴.

Stammels *Der Mustangjäger*, 1971 in der 2. Auflage beim renommierten Herder Verlag erschienen, ist einer der anspruchsvollsten Westernromane des Verfassers. Er bietet sich am ehesten an, als Roman, trivial oder nicht, von uns Kritikern wie vom Autor selbst ernst genommen zu werden.

2. Inhalt

Jimmy McFarland, der Protagonist des Romans, hat die Fehde seiner Sippe mit den McKeehans als Einziger und als Kind überlebt. Er geht in die Berge und wird von dem bekannten Mustangjäger *Wild Horse Bill* („Billy Mustang“) aufgenommen, erzogen und vor den Verfolgern beschützt. Da Jimmy der rechtmäßige Erbe der wertvollen Hackmesser-Ranch unten im Tal ist, käme sein Tod den ebenfalls erbberechtigten McKeehans, insbesondere Saul McKeehan, dem Sheriff der nahegelegenen Stadt, durchaus gelegen. An ihm will Jimmy, wenn er erst ein Mann ist, den Tod seines Vaters rächen. Diese Familienfehde trägt zur Spannung des Erzählgeschehens wesentlich bei, denn Jimmy muss sich durch Saul McKeehan ständig bedroht fühlen.

Ein zweiter, wie sich herausstellt, gefährlicherer Gegner erwächst dem Protagonisten in seinem Verwandten Donald McDermott. Jimmy ist zunächst

3 Vgl. Malte Dahrendorf, „Literaturdidaktik und Trivilliteratur“, *Sprache im technischen Zeitalter* (1972), 269-277, hier 272f.

4 Ebda., 275.

ahnungslos und vertraut ihm die Verwaltung seiner Ranch an. Als er einmal von einem Killer angeschossen wird, schöpfen er und sein Beschützer Billy Mustang zwar Verdacht, dass McDermott der geheime Auftraggeber ist. Gleichwohl verliebt er sich in dessen reizende Tochter Sally und will sie heiraten. Dass es Sally und ihrem Vater nur darum geht, Mitbesitzer der Ranch zu werden, wird Jimmy erst klar, als Billy Mustang ihm warnend die Augen öffnet und ihn veranlasst, Sally als Lügnerin zu entlarven. Nachdem somit Sallys Hoffnung auf eine günstige Partie geschwunden ist, geben die McDermotts ihre wahren Absichten deutlicher zu erkennen und versuchen, Jimmy beiseite zu schaffen.

Vor diesem Hintergrund der ständig bedrohten Situation Jimmys spielt sich das vordergründige Geschehen des Romans in der Nähe von Billy Mustangs Hütte ab. Der Mustangjäger unterweist Jimmy in den alltäglich benötigten Fähigkeiten und Fertigkeiten und erzieht ihn zum „Mann“. Jimmy lernt zunächst, ohne Sattel und Sporen zu reiten; er wird im Laufe der Jahre mit dem Fangen und Einreiten der Mustangs vertraut. Er unterwirft sich ausdauernd einem täglichen Schießtraining und lernt, wie man Wunden vernäht, einen Jaguar oder Wolf erlegt und Lassos flicht. Der Leser nimmt mit ihm Anteil am täglichen und jährlichen Arbeitsrhythmus des Mustangjägers, erlebt die sich im Zweikampf zuspitzende Rivalität zwischen zwei Mustanghengsten und lernt Bills draufgängerischen Freund Josper kennen, der beim Mustangfang eine Hand verliert. Die alltäglichen Erlebnisse lassen vor allem das harte Ethos der Mustangjäger deutlich werden, und Jimmy macht es sich nach und nach zu eigen. Er lernt, dass es angemessen ist, einen Pferdeschinder gnadenlos auszupeitschen, und er begreift die Notwendigkeit zu töten.

Am Schluss des Romans liefert Jimmy einige Beweise seines Könnens und seiner Gereiftheit zum „Manne“. Er setzt sich für die Guten und Schwachen ein – insbesondere für die Siedlerfamilie Sloan, deren Tochter Lissy er schließlich heiratet – und zeigt sich hart und schießgewandt gegenüber den Bösen. Sallys Brüder erniedrigt er, indem er ihre Pferde erschießt und die Reiter zu einem langen Fußmarsch zwingt. Er duelliert sich mit einem Revolverhelden, der ihm nach dem Leben trachtet, und trifft ihn tödlich. Dabei bleibt Billy Mustang bis zum Schluss überlegenes Vorbild. Er benutzt Jimmy als Köder, um zwei gedungene Killer lebend zu fassen, rettet damit sein Leben, überführt Donald

McDermott als Auftraggeber und verjagt die McDermotts („ein Rudel Wölfe“) von Haus und Hof. In der Fremde werden diese, wie auch Jimmys Feind Saul McKeehan, bald darauf „ausgerottet“.

3. Äußere Aufmachung

Auch wenn uns heute die Verwendung des Wortes „ausrotten“ sauer aufstößt, die äußere Aufmachung des Buches lässt den höheren Anspruch von Autor und Verlag erkennen: Es hat eine Widmung, ein ausführliches Inhaltsverzeichnis, Vor- und Nachwort sowie eine Bibliographie. Der vordere Deckel zeigt das Wappen von Pennsylvania, der Schutzumschlag ist auseinanderfaltbar und auf der Innenseite posterhaft als historisches Werbeplakat für die *Army* bedruckt. Der Autor firmiert als Christopher S. Hagen, Träger des Gerstäckerpreises. Wie die Rückseite des Umschlags belegt, haben Rundfunk und Presse Hagens „absolut neuartiges“ Geschichtsbild durchaus positiv aufgenommen, und die „Frankfurter Allgemeine“ rechnet seine Western-Romane sogar zum Erfreulichsten, was in letzter Zeit auf dem Jugendbuchmarkt erschienen ist.

Diese werbewirksamen Äußerlichkeiten sind, wie auch die Leinenimitation des *hard cover*, natürlich kein Zufall, sondern tragen zum *image* bei, das Autor und Verlag dem vorliegenden Western geben möchten. Der *Mustangjäger* beansprucht, kein gewöhnlicher Western zu sein, sondern, wie unter dem Klappentext angegeben, ein *authentic Western*.

4. Vor- und Nachwort

Was unter „authentischem Western“ zu verstehen ist, wird bereits im Vorwort deutlich. Der Autor distanziert sich von den märchenhaften Wildwest-Vorstellungen der Spielfilme und Fernsehserien der Jahrzehnte nach 1945. Seine Argumentation, die infolge der emotionalen Werthaltigkeit der Begriffe nicht zwingend ist⁵, läuft darauf hinaus, dass man die historische Wirklichkeit des Wilden Westens verkennt, wenn man sie ihrer mythischen Qualitäten beraubt. Da

5 Vgl. die Adjektive des 2. Abschnitts: *alt, echt, bloß, romantisch, ganz und gar knallhart, einmalig abenteuerlich, menschlich, mythologisch, blutwarm, echt*. Die „romantische Verklärung“ versteht der Verfasser offenbar zunächst (Z. 3) negativ; im selben Abschnitt jedoch gebraucht er selbst jeden der Begriffe auch positiv.

der Mythos der Geschichte inhärent sei, zeigt sich Stammel nicht bereit, die beiden Bereiche „historische Wirklichkeit“ und „Mythos“ auch nur terminologisch zu trennen. Er spricht von „echter Wirklichkeit“ und meint Mythos (7), und er verweist auf eine Wirklichkeit in der Geschichte, „die man erst verstehen kann, wenn die Hinterlassenschaft des Sterblichen und Unsterblichen ineinanderfließen“ (8) – was doch wohl heißt, dass das Geschichtsinteresse nicht das Einmalige und Vergangene in Augenschein nimmt, sondern das Überzeitlich-Konstante, eben das „Unsterbliche“. Dieses Geschichtsverständnis wendet sich gegen eine historische Distanz des heutigen Betrachters. Denn:

Manchmal ist es noch heute wie damals, am Mogollon Rim: Wenn sich der Duft blühenden Salbeis in den Schluchten mit dem Rauch der Lagerfeuer vermischt, wenn in der Dämmerung das Licht wie flüssiges Gold von roten Felsen tropft und Erzadern wie Diamantaugen zum Leuchten bringt – wenn der Siegeschrei des Wildpferdhengstes die warmen Schatten durchschneidet und Männer den Rauch eines Lagerfeuers atmen, beginnt die Zeit der wortgewaltigen Erinnerungen. (8)

Dieses Beispiel von „Gemütsregungskunst“⁶ zeigt schon stilistisch, dass es Stammel um die „Entzeitlichung“ des Historischen geht. Das anaphorische *wenn*⁷, die Weite des Satzbogens und die analog wirkenden und atmosphärisch einstimmenden Metaphern (die allerdings durch vergleichendes *wie* verdeutlicht werden) betonen die Zeitlosigkeit der genannten Stimmungseindrücke.

Der dem obigen Zitat folgende Abschnitt wiederholt das gleiche Satzschema, ja steigert seine Wirkung noch – nicht nur, indem der Satzbogen geweitet ist (fünfmal *wenn*), sondern auch durch die pointiertere Aussage des Schlusssatzes: Im ersten Abschnitt heißt es noch: „...beginnt die Zeit der wortgewaltigen *Erinnerungen*“, nun aber werden Vergangenheit und Gegenwart durch ein *verbum substantivum* gleichgesetzt: „... dann *ist* wieder die Zeit des Schweigens“.

6 Ein Terminus von W. Killy (*Wandlungen des lyrischen Bildes* [Göttingen, 1956 u.ö.], 53), in bezug auf Clemens Brentano.

7 Zur anaphorischen Reihung im Westernheft vgl. Jens-Ulrich Davids. *Das Wildwest Romanheft in der Bundesrepublik* (Tübingen, 1969), 191.

Der Rest des Vorworts unterstreicht die schon hier deutliche Autorintention. Der Stil weist weitere, z. T. anaphorische Parallelismen auf: „Es sind die Tage“ (9) wird wiederholt und weiter unten durch „es sind die Nächte“ modifiziert aufgenommen. Die Satzreihe „Hoch oben in den Bergen steht seine Hütte ... gibt es ...“ (9) ist syntaktisch parallel strukturiert, und das Verbum *sieht* des folgenden Satzgefüges kehrt im nächsten Satz als *wird ... sehen* wieder.

Gegen Schluss des Vorworts kommt Stammel/Hagen zu seinem eigentlichen Thema, zum Mustangjäger. Im Sinne des erläuterten Geschichtsverständnisses folgerichtig, werden die Ergebnisse historischer Recherchen („Im Jahre 1880 ...“) sogleich romantisch (und auch sentimental) verklärt: „Das Grab des Mustangjägers ist leer, und die Spuren seines Pferdes verlieren sich in der (sic!) Richtung des Abendrots ...“ (10). Dann wird der Autor noch deutlicher: Mag das Recherchieren der „Fakten“ (z. B. durch die Lektüre alter Zeitungen) auch notwendig oder sinnvoll sein, erst sollte man *sein* Buch lesen. Wenn es, wie ausdrücklich betont wird, „genau auf diese Reihenfolge“ ankommt (10), so ist kein Zweifel: Nach Stammel kommt der Mythos des Wilden Westens der historischen Wirklichkeit näher als die „Fakten“ selbst.

Das im Vergleich zum Vorwort nüchtern wirkende Nachwort verrät – allerdings nachträglich – den Blick des Rechercheurs auf die Fakten. Drastisch wird an die dem Leser bereits bekannte Tatsache erinnert, dass die amerikanischen Mustangs auch zu Büchsenfleisch verarbeitet wurden (201). Gegen Ende des Nachworts lässt der Autor noch einmal – wie zu Beginn der Romankapitel – einen Historiker zu Wort kommen, und auf der letzten Seite gibt er dem informationshungrigen Leser weitere Literaturhinweise. Erst zum Schluss, also nach der Lektüre des Romans, der Fiktion, sind wir gehalten, uns für die historischen Fakten zu interessieren.

5. Kapitelstruktur und Kapiteleinteilung

Dem bisherigen Befund scheint ein bei erster Lektüre auffälliges Strukturmerkmal der Kapitel zu widersprechen: Die Kapitel haben generell⁸ einen der Sekundärliteratur entnommenen Vorspann (oder auch gleich mehrere). Der Sinn dieser Zitate ist offensichtlich: Sie schaffen eine historische Folie, vor der das folgende fiktive Geschehen gesehen werden soll.

Angesichts dieses allgemein thematischen Anliegens der Vorspann-Passagen kann der Eindruck eines gehaltlichen Kontrastes zwischen historischer und fiktiver Wirklichkeit nicht aufkommen. Der Leser fühlt sich jedoch genötigt, den historischen Hintergrund und die erzählte Fiktion miteinander wertend zu vergleichen, und er kommt zwangsläufig zu dem Schluss, dass die Fiktion (sprich: die mythisierte Historie) der geschichtlichen Faktizität hinsichtlich ihrer Wirkung weit überlegen ist. Dieser Effekt auf den Leser entspricht der oben skizzierten Absicht des Autors. Die Vorspann-Passagen wirken trotz ihres größeren Informationsgehaltes im Vergleich zu den Erzählpassagen langweilig und uninteressant: „Die Authentizität ... bleibt ohne die menschliche Wärme, die aus der mythologischen Verklärung strömt, ganz einfach ohne Lebenskraft“. (7)

Es ist somit deutlich: Stammel erhebt zwar den Anspruch, einen „authentischen“ Western zu schreiben, er ist also historisch orientiert; er lässt aber andererseits keinen Zweifel daran, dass „echte“ Historie zugleich mythologisierte Historie ist.

Akzeptiert man, dass Stammel die Vorspannpassagen aus den genannten Gründen bewusst den Kapiteln vorangestellt hat, so erhebt sich umso dringlicher die Frage, warum in einem Fall (6. Kap.) die historische Folie fehlt. *Der Mustangjäger* hat elf Kapitel; das 6. Kapitel steht also zumindest äußerlich in der Mitte. Ob es auch einen gehaltlichen Schwerpunkt, eine Art Symmetrieachse darstellt, lässt sich nur aufgrund einer Inhaltsanalyse entscheiden (dazu unten). Allein die Thematik des Kapitels gibt jedoch zu erkennen, dass es sich von den übrigen Kapiteln (vordergründiges Hauptthema: die Mustangs) und damit von deren historischem Hintergrund besonders deutlich abhebt. Es geht hier eindeutig darum, die „Mannwerdung“ und geistige Reifung Jimmys zu demonstrieren – die

8 Eine Ausnahme bildet das 6. Kapitel (s. unten).

fiktionale Ausschmückung des historisch Überlieferten ist Trumpf. Die exponierte Stellung des Kapitels ist ein weiterer Hinweis darauf, dass wir den Schwerpunkt des Autorinteresses nicht auf Seiten historischer Faktizität, sondern mythisierender Verklärung zu suchen haben – einer Verklärung, die über die im historischen Roman übliche und notwendige Fiktionalisierung der Wirklichkeit weit hinausgeht.

6. Plot, Zeit- und Raumstruktur

Wie sieht die „Mythisierung“ im Einzelnen aus? Um diese Frage zu beantworten, müssen wir den „Gehalt“ von Stammels Roman berücksichtigen. Da der „Gehalt“ offensichtlich auf *action* basiert (nicht etwa auf Darstellung von Innenwelt), empfiehlt sich ein Einstieg über den Plot. Darunter sei hier kausal verknüpfte Handlung vor der Matrix von Raum und Zeit verstanden. (Die Probleme „Raum“ und „Zeit“ werden also sogleich mitbehandelt.)

In der Anfangsszene gibt Billy Mustang, die Titelgestalt des Romans, dem sterbenden Großvater des jungen Jimmy McFarland das folgende Versprechen: „Gut, Mister McClain, ich werde mich um ihn kümmern. Er wird alles lernen, was ein Mann wissen muss, und es wird seine Sache sein, wenn er soweit ist.“ (17). Mit diesem Versprechen, das umso schwieriger einzuhalten ist, als Jimmy durch die Familienfehde und den Besitzneid seiner Verwandten bedroht ist, wird der Spannungsbogen für die Handlung des Romans hergestellt: Mustang-Bill hat die Aufgabe übernommen, Jimmy zu beschützen und, wie erwähnt, zum „Mann“ zu erziehen. Im *Mustangjäger* liegt deutlich eine Erziehungssituation vor – mit ihren Komponenten Erzieher, Zögling und einem Erziehungsziel, das dem Leser allerdings nur mit Leerformeln beschrieben wird (vgl. unten).

Angesichts dieser Gesamtfunktion des Erzählgeschehens haben viele der Einzelepisoden des Romans exemplarischen Charakter. Im Übrigen ist die Fabel nicht als straffer, logisch-kausal ablaufender Plot konzipiert, sondern setzt sich aus z. T. austauschbaren Episoden zusammen; so hätte z. B. die Szene, in der Bill in vorbildlicher Weise einen Mustang einreitet (im 8. Kap.), ebenso gut früher stattfinden können. Nur innerhalb der einzelnen Episoden werden vordergründig Spannungsbögen geschaffen, die auf der gefährvollen Abenteuerlichkeit der Erlebnisse Bills und Jimmys beruhen.

Der Doppelbödigkeit des Erzählgeschehens – einerseits vordergründige *action*, andererseits exemplarische Bedeutung dieser *action* im Hinblick auf das Erziehungsziel (an das immer wieder erinnert wird) – entspricht in Stammels Roman die Tatsache, dass die grundsätzlichen Möglichkeiten der Zeit- und Raumgestaltung uneinheitlich genutzt werden.

Bezüglich der Zeitmorphologie heißt das: Der Autor bedient sich einerseits eines stark raffenden Berichts, tendiert andererseits aber sehr deutlich zur anschaulichen szenischen Darstellung – wenn es „spannend“ wird, sogar mit Zeitdehnung⁹:

Seine Hand fuhr zum Revolver. Ob er wirklich schießen wollte oder nicht, das würde man nie mehr erfahren, denn Bill zog mit gelassener Ruhe seinen Revolver, Davis bemerkte es, riss den Revolver heraus, fuhr herum und schoss auf den Mustangjäger, der etwa zwanzig Schritte von ihm entfernt war. Die Kugel klatschte eine Handbreit neben Bills Kopf in den Baumstamm. Bill zielte und drückte ab. Der Revolvermann erhielt einen heftigen Schlag gegen den Hals ... (61f.).

Dass die Darstellung des Schusswechsels mehr Zeit in Anspruch nimmt als der Schusswechsel selbst, ist an sich sicher nicht bemerkenswert. Aber Stammel scheint hier nicht nur einem Schema gefolgt zu sein, denn in den vier weiteren Schussszenen, an denen jeweils einer der beiden Protagonisten aktiv beteiligt ist (99f., 124, 173, 194), ist die Darstellung zusehends stärker gerafft (zur Funktion der zunehmenden Raffung vgl. unten).

Eine Sonderform dieser szenischen Darstellung liegt vor bei direkter Rede (Zeitdeckung). Stammel macht im vorliegenden Roman von diesem Erzählmedium reichlich Gebrauch; das (willkürlich ausgewählte) 6. Kapitel z. B. besteht zu ca. 60% aus direkter Rede.¹⁰ Auffallend ist auch, dass bei Wechselreden in der Regel auf Inquits verzichtet wird.¹¹

9 Zu Fragen der Zeitdehnung, Zeitraffung und Zeitdeckung sei auf Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 3/1968, 82ff.) verwiesen.

10 Eine flüchtige Zählung ergab 425 Zeilen direkter Rede gegenüber 290 Zeilen erzählender Darstellung.

11 Vgl. etwa S. 97.

Dieser erzählperspektivischen Zurückhaltung des Erzählers und der Tendenz des Autors zum *showing* stehen nun andererseits Kennzeichen von *telling* gegenüber.¹² Um vorerst bei der Zeitmorphologie zu bleiben: Der Roman umfasst einen erzählten Zeitraum von mehreren Jahren. Wie alt der junge Jimmy zu Beginn ist, wird nicht gesagt, man kann vermuten, etwa vierzehn. In der Mitte des Romans (101) ist er sechzehn, am Schluss einundzwanzig. Immer wieder wird die erzählte Zeit bis zum Mündigwerden Jimmys gerafft oder ausgespart, wobei die gelegentlichen relativen Zeitangaben eine schrittweise Zunahme der Raffung erkennen lassen.¹³

Wie schon bei dem obigen Vergleich der Schießszenen wird nun anhand der zeitmorphologischen Struktur des Romans deutlich, dass der Autor den Leser immer weniger mit szenisch-anschaulichen Details konfrontiert; zunehmend wird das Geschehen abstrakter, erhält somit grundsätzliche und exemplarische Bedeutung. Zunehmend tritt der Erzähler auch *expressis verbis* auktorial hervor: Die szenische Darstellung der Begegnung Jimmys mit den Sloans wird durch eine generalisierende Betrachtung abgeschlossen („Das war die Geschichte einer kleinen Siedlerfamilie, wie sie zu Hunderten im Jahr durch Arizona fuhren ...“, 174); und auf den beiden letzten Seiten stellt der Erzähler – in der Pose des Historikers – vereinzelt bloße Vermutungen über seinen Gegenstand an („Ein Jahr später hörte man“, 198, „Saul McKeehan soll ... gelyncht worden sein“, 199), wobei mehrfach der Bezug zur Erzähler-Gegenwart („noch heute“) und schließlich, was Männer wie den Mustangjäger anbetrifft, die Unsterblichkeit der historischen Spezies betont werden.

12 *Showing* vs. *Telling* (Terminologie von Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961) entspricht etwa den bekannten Begriffen *personale* bzw. *auktoriale Erzählsituation* (F. K. Stanzel).

13 In den ersten Kapiteln ist die Zeitchronologie noch nach Stunden und Tagen strukturiert: „Nach zwei Tagen“ (30), „nach zwei Stunden“ (34), „einige Tage“ (42), „nach einer Stunde“ (51), „in dieser Nacht“ (51), etc.; vom 5. bis 9. Kapitel werden darüber hinaus gelegentlich Wochen zusammengerafft (70, 96, 115, 120), oder es heißt einfach „Der Tag kam, an dem ...“ (143). Die beiden Schlußkapitel enthalten ausdrückliche oder unausgesprochene Hinweise auf den Ablauf der erzählten Zeit in Jahren (168, 182, 198, 199).

Wie die Zeitstruktur so ist auch die Raumstruktur im Verlauf des *Mustangjäger* nicht unverändert. In den ersten Kapiteln ist der Schauplatz der Handlung die Hütte des Mustangjägers und ihre nähere Umgebung. Wie Jimmy an seinen Erzieher gebunden ist, so entfernt sich das *locale* nicht wesentlich von dessen Wohnsitz. Dem Leser wird zu Beginn eine vage Raumvorstellung vermittelt.

In dem Maße, wie Jimmy flügge wird, verliert die Hütte ihre Bedeutung als zentraler Ort der Handlung. Zu Beginn des 6. Kapitels erleben wir Jimmy allein auf seiner ersten „Queste“ in ein anderes Dorf, und die vier Schlusskapitel spielen teilweise in der Stadt oder im Saloon des Forts. Überblickt man den ganzen Roman, so nimmt die Anzahl der Schauplatzwechsel innerhalb der Kapitel zu, eine Begleiterscheinung der immer stärkeren Zeitraffung und äußeres Zeichen von Jimmys Reifeprozess. Es fällt ferner auf, dass gegen Ende des Romans jegliche räumliche Anschaulichkeit fehlt; um so häufiger werden die Namen irgendwelcher Schauplätze genannt.¹⁴ Das alles sind Mittel, die die historische „Authentizität“ des Erzählten suggerieren sollen.

7. Charaktere

Da Zeit und Raum des Romans nicht zu einer Kausalverkettung der Handlungselemente beitragen, bietet sich an, nach ihrer Funktion für die Charakterdarstellung zu fragen.

Der Befund ist auch hier weitgehend negativ: Stammel macht keinen nennenswerten Gebrauch von der Möglichkeit des Romanciers, Zeit und/oder Raum als aus der Sicht einer Person erlebt darzustellen. Die Schilderung des Orkans zu Beginn des 4. Kapitels z. B. spiegelt weder die Psyche Jimmys noch die des Mustangjägers. Man wird der beim Leser evozierten Raumvorstellung allenfalls eine sehr allgemeine symbolische Funktion zuordnen können, etwa in dem Sinne, dass zum Ausdruck kommen soll, Jimmy müsse so manche Unbill des Lebens oder auch so manche „Sintflut“ (55) überwinden bzw. überleben, ehe er zum Ziel gelange. Diese nicht gerade sehr subtile Symbolik des Raumes wurde ja schon im Hinblick auf die Schauplätze der Handlung deutlich: Die Hütte Bills

14 Vgl. z. B. 182f.: Clear Creek, Rodeoplatz, Pumatail-Tanzpalast, Trail Saloon, Continental.

und ihre nähere Umgebung repräsentieren im *Mustangjäger* durchgängig die Urwüchsigkeit, Sicherheit und Vorbildlichkeit des Titelhelden. Aus der Stadt dagegen kommt das Böse und die Gefahr – erst in den beiden Schlusskapiteln ist Jimmy dieser Umgebung gewachsen, und so ist es sinnvoll, dass Bill seinem „Schüler“ den Gang in die Stadt vorexerziert (8. Kap.).

Es überrascht nicht, dass Raum und Zeit im *Mustangjäger* auch zur Personengestaltung nichts beitragen. Denn selbst die Hauptcharaktere, Jimmy und Bill – von den ca. zehn übrigen Handlungsträgern ganz zu schweigen –, sind durchaus *flat characters*. Die Aufgabe, psychische Gegebenheiten oder Vorgänge genau und realistisch wiederzugeben, hat sich Stammel offensichtlich nicht gestellt. Das ist einem Autor grundsätzlich nicht vorzuwerfen, im vorliegenden Fall jedoch problematisch, da sich *Der Mustangjäger* ja als Erziehungsroman ausgibt, also als Roman, in dem es auf den inneren Entwicklungsprozess des Protagonisten entscheidend ankommt. Bei Stammel stehen Außen- und Innenwelt zueinander in einem simplifizierenden Verhältnis unmittelbarer Entsprechung. So heißt es z. B. von Bill einleitend:

Er hatte ein schmales Gesicht, in dem blaue, träumerische Augen blitzten. Seine Hände waren schlank und feingliedrig, und um den Mund war ein Zug verhaltener Heiterkeit, der ganz zum Ton seiner leisen Stimme passte. (14)

Die Problematik solcher Klischee-Kurzschlüsse zeigt sich deutlich, wenn es um eine Charakterisierung des „bösen“ Gegners geht:

Mike Davis war ein hagerer Mann mit blondem Haar und wasserklaren Augen. Die Züge seines Gesichts schienen eingefroren zu sein; Gemütsbewegungen kannte dieser Mann nicht. Dafür trug er an einem breiten Waffengurt zwei Revolver. (57)¹⁵

Wie hier verfügt der Erzähler generell recht allwissend über sein Erzählgeschehen und über die Innenwelt der Charaktere. So verwundert es nicht, dass

15 Über die Besprechung von Innen und Außen in den Heftchen-Western vgl. Davids, a. a. O., 101.

er an einer Stelle (168) dem Mustangjäger ins „Herz“ schaut¹⁶, zwei Seiten später aber über Jimmy zu berichten weiß: „erst jetzt kam ihm zum Bewusstsein, dass er ein Mann geworden war“ (170)¹⁷. An einer anderen Stelle (76f.) wechselt der psychische *point of view* des Erzählers sogar von einem Satz zum nächsten.¹⁸

Eine schwankende Erzählperspektive¹⁹ ist nicht notwendigerweise unkünstlerisch. Sie lässt jedoch den Schluss zu, dass es einem Autor im Wesentlichen nicht um eine psychologisch überzeugende Darstellung von Charakteren geht oder, wenn doch, dass er seine eigene Intention durch die Erzählperspektive konterkariert.

Im Falle des *Mustangjäger* braucht man dem Autor keinen unbewussten *faux pas* zu unterstellen, denn ohnehin scheint Stammel an der exemplarischen Relevanz seiner Charaktere mehr interessiert zu sein als an psychologischem Realismus. Vor diesem Hintergrund ist auch die Anthropomorphisierung der Pferde (26: „die großen runden Samtaugen lachten den Jungen an“) oder des Wolfes *Old Two Toes* (149ff.) durchaus systemkonform.²⁰ Ein Lapsus – allerdings ein bezeichnender – mag es dagegen sein, dass Stammel die Bekräftigungsformel „Heiliger St. Patrick“ zwei verschiedenen Charakteren je einmal in den Mund legt, von denen der eine gar nicht – wie die McFarlands, McKeehans etc. – aus Schottland oder Irland stammt.²¹ In jedem Fall hat der Autor der psychologischen Beweiskraft der Details nicht gerade seine besondere Aufmerksamkeit geschenkt.

16 „Er dachte daran, dass es nicht mehr viel gab, was man dem Jungen beibringen konnte.“

17 Vgl. auch 161: Jimmys geheime Hochachtung vor Bill.

18 „... der Mustangjäger dachte anerkennend“; „und im gleichen Augenblick merkte er (Jimmy) ...“

19 Auch der räumliche *point of view* lässt gelegentlich die Auktorialität des Erzählers – in szenischem Kontext – erkennen. Auf S. 63 z. B. wird erzählt, wie ein Mann auf einem Felsen abgeschossen wird und „auf der anderen Seite ungefähr zehn Yards in die Tiefe“ stürzt. Das „Orientierungszentrum“ des Lesers war aber vorher diesseits des Felsens.

20 Vgl. auch die Vergleiche zwischen Pferd und Mensch: 37, 64, 92, 131, 167.

21 S. 26 (Jimmy) und S. 81 (Henry Josper). – St. Patrick war als Nationalheiliger der Iren durch deren Mission in Schottland auch dort beliebt.

8. Ideologiekritische Auswertung

Stammels Absicht, „authentische Western“ zu schreiben und in ihnen Historie und Mythos miteinander zu verschmelzen, fanden wir in der Struktur des *Mustangjäger* bestätigt. Sowohl die „Rahmung“ des Erzählgeschehens als auch der Kapitelaufbau, sowohl die Plot-Gestaltung als auch die Charakterdarstellung lassen erkennen, dass es dem Autor nicht um die Wiedergabe historischer Wirklichkeit geht, sondern um etwas Grundsätzlicheres. In einem Brief vom 5.6.1972 an K. H. Göller, Regensburg, betont Stammel seine Absicht, „die historisch gesicherten Fakten mit der Legende zu verbinden und sozusagen retrospektiv eine Rekonstruktion des *status nascendi* der damaligen Geisteshaltung nachzuempfinden“. Das kann doch nur heißen, dass der Autor uns den (zeitlich begrenzten) Mythos der amerikanischen Pionierzeit vergegenwärtigen will – ein sicherlich legitimes Anliegen, wenn auch zu fragen wäre, ob der Versuch, „Geisteshaltung“ darzustellen, angesichts des Mangels an psychologischer Motivation als gelungen gelten kann.²² Aber Stammel tut in seinem Buch im Endeffekt mehr und etwas anderes, als er vorgibt: Er beraubt den Mythos der Pionierzeit seiner historischen Komponente. Der Roman gibt unterschwellig zu verstehen, dass der amerikanische Mythos auch für uns heute seine Gültigkeit habe – nicht nur durch den besonders hervorgehobenen Bezug zur Gegenwart und die Tendenz zur exemplarischen und mythisierenden Darstellungsweise, sondern auch durch zahlreiche unzulässige Verallgemeinerungen, die, sofern sie als bloße Meinungen Einzelner wiedergegeben werden, im Text unwidersprochen bleiben – Verallgemeinerungen wie:

Ein Mann soll täglich drei gute Gläser echten Whiskys trinken (15f.).

Ein Mann wie er bestimmt die Stunde seines Todes selbst (20).

Man darf ein Tier nicht so behandeln (32).

22 Wie schnell der Autor mit einem Problem der damaligen Geisteshaltung fertig wird, zeigt die Reaktion Jimmys auf die Szene, in der Bill einen Mustangschinder bestraft: „Jimmy Mac Farland war einige Tage sehr schweigsam, nachdem Bill den Mustangjäger Lorrigan mit einer Gnadenlosigkeit ausgepeitscht hatte, die ihn erschreckte. Aber dann ritt er mit Bill zu dem Platz, der für die Herbstfalle vorbereitet war, und die Arbeit war so hart und aufregend, daß er den Vorfall beinahe vergaß.“ (42)

Es ist nie so dunkel, dass man nichts sehen kann (35).

Ein Mann sollte nur seine eigenen Hemden tragen (49; metaphorisch gemeint).

Jeder Mensch hat zu viel Blut (78).

Sobald Menschen Uniformen anziehen, müssen sie immer alles wissen, sonst fühlen sie sich unsicher (80).

... er weiß, dass ein Mann nur die Töne pfeifen soll, die er versteht (84), usw. (86, 87, 114, 153, 159, 161, 162, 174, 177)

Viele dieser *bon mots* stammen aus dem Munde Bills, der sich ja als Erzieher und Vorbild Jimmys bewährt – zumindest äußerlich. Aber nicht, dass in Stammels Roman ein „fatales Männlichkeitsbild“ entworfen wird²³, ist das entscheidende Monitum; auch nicht, dass Gewalt, Schießkunst²⁴, Aggression und tödliche Rache an dem Erziehungsziel des Erziehers und des „Zöglings“ wesentlichen Anteil haben. Wesentlich und problematisch ist vielmehr, dass die Geisteshaltung der amerikanischen Pionierzeit²⁵ zur allgemeingültigen Moral aufgewertet wird. Der Roman hat diese Wirkung auf den (unkritischen) Leser umso mehr, als einzelne der Grundsätze des Erziehungsvaters nicht nur situations- und zeitbedingt sind, sondern noch heute Gültigkeit beanspruchen können, so z. B. die nachdrücklich betonte Tugend der Geduld (94, 99, 160).

In seinem Brief vom 5. 6. 1972 (s. o.) wehrt sich Stammel dagegen, dass sein Roman von Kritikern dem „Diktat modern-urbaner Frustrationsvorstellungen“ unterworfen werde und dass man bei der Beurteilung die Perspektive „moralinsaurer Großtanten“ einnehme. Aber darum geht es hier nicht. Sicher ist es fragwürdig, jede historische Epoche mit dem Maßstab der Gegenwart zu messen. Es erscheint aber ebenso problematisch, das Ethos der Vergangenheit

23 Das kritisierte eine Rezensentin des Buches, Elke Heidenreich, in einem Brief vom 8.5.1972 an den Herder-Verlag, S. 2 (Ablichtung des Briefes im Besitz von Prof. Göller, Regensburg).

24 Elke Heidenreich nennt in ihrem Brief (a. a. O., S. 1) elf Schießszenen (12, 13, 31, 36, 61, 62, 65, 124, 173, 186, 194).

25 Wir gehen hier vereinfachend davon aus, dass Stammels Wiedergabe dieser Geisteshaltung in etwa zutreffend ist. Zu Einzelheiten vgl. R. A. Billington, *America's Frontier Heritage* (New York, Chicago, San Francisco, 1966), vor allem 60-73.

ungeprüft in die Gegenwart zu übertragen. Eben darauf aber läuft Stammels Formel einer Verschmelzung von Historie und Mythos hinaus. Natürlich wird diese Lehre des Buches vom Autor nicht *expressis verbis* formuliert, wie denn im *Mustangjäger* überhaupt dem Leser mehr Schlussfolgerungen möglich sind als etwa in Stammels (weniger anspruchsvollem) Western *Texanerstolz* (Bastei-Verlag).²⁶ Aber der Autor suggeriert durch seine in den Roman hineingenommene Theorie wie auch durch dessen Struktur, dass die eigentliche Bedeutung historischer Ereignisse und des vordergründigen Erzählgeschehens auf einer grundsätzlichen, exemplarischen und damit für uns heute gültigen Ebene zu suchen ist. Die „Verbindung von Historie und Mythos“ ist somit eine Mythisierung der Geschichte – und diese Ideologie widerspricht diametral dem Historizitätsanspruch, den der Autor mit seinem „authentischen“ Western erhebt.

Die Gefährlichkeit der Ideologie wird deutlich, wenn wir uns abschließend die wichtigsten Wertkriterien des Romans vor Augen halten:

1. Billy Mustang, Jimmys Erzieher, ist als positive Vaterfigur überzeichnet. Er scheint unfehlbar, ist dabei jedoch seinem Zögling gegenüber freundschaftlich und tolerant. Seine Idealität, die durch das Gegenbeispiel des zwar auch sympathischen, aber weniger vorbildhaften Freundes Jospser und durch die Vielzahl anderer, hemmungslos profitgieriger Mustangjäger unterstrichen wird, garantiert die prinzipielle Richtigkeit seiner Handlungen; deren Problematisierung und reflektorische Rechtfertigung scheint – auch wo es um heute verwerfliche Grausamkeit und Eigenjustiz geht (42, 195) – nicht erforderlich.
2. Die Familienfehde, die Jimmys Rückzug in die Berge und seine Racheabsicht motiviert, wird ihrerseits nicht – vor allem nicht in ihrer Genese – erklärt. Wer zur *outgroup* der Bösen gehört, steht zumindest für einen Teil der Feinde Jimmys und Bills zu Beginn des Romans von vornherein fest.

26 Passagen wie dort finden sich im *Mustangjäger* nicht – z. B. *Texanerstolz* S. 16: „Das klang irgendwie hintergründig“; S. 18: „Spannung erfüllte den Raum“; S. 127: „Die Spannung ... war förmlich zu spüren“.

3. Wie im Western allgemein²⁷ so ist auch im *Mustangjäger* Besitzstreben für den Bösen der Beweggrund aller Aktionen. Analog zu dieser Wertschätzung des Besitzes gilt harte Arbeit als hohe Tugend²⁸ (vgl. 115, 166).
4. Gesellschaftspolitische Probleme werden sogleich auf individuelle Belange reduziert – so z. B. angesichts des Kampfes zwischen Apachen und Soldaten (70ff.) – und im Hinblick auf Hintergründe und grundsätzlichere Lösungsmöglichkeiten nicht reflektiert. Die erbarmungslose Mustangjagd aus Profitgier wird erst im Nachwort in einen größeren kausalen Zusammenhang gestellt; vorher präsentiert sie sich als singuläres Problem, dem man begegnet, indem man den Pferdeschinder eigenhändig bestraft.
5. In der „heilen Welt“ der Wildnis gilt nicht nur das Recht des Individuums, sondern zugleich das Recht des Stärkeren, d. h. in der Regel, des besseren Schützen. Dass dieser Kode einfach als Naturgegebenheit gerechtfertigt wird, suggeriert z. B. der anschaulich ausgemalte Zweikampf der Mustanghengste (110ff.); die Parallelität zum Menschen drängt sich hier ebenso auf wie bei der Schilderung der Jagd Bills auf den Wolf, die geradezu zum Zweikampf stilisiert ist (149ff.). Umgekehrt sind Menschen im vorliegenden Roman (wie) Wölfe (198), Kojoten (129), Hunde (167), Rassestuten (178) etc. Für Mensch und Tier gilt in gleicher Weise, dass der Schwächere zu Recht zugrunde geht, „denn alles ist, wie es sein muss. Wenn man eingreift, ändert man alles, und nichts wird bald mehr sein, wie es sein muß“ (159).

In solchen weitgehend klischeehaften Ideologemen manifestiert sich die Gesamtwirkung des Romans – für den jugendlichen Leser, dem sich die Identifikation mit Jimmy aufdrängt, ebenso wie für das (unkritische) Erwachsenenpublikum, das eher die Perspektive Bills einnimmt (der *point of view* des Erzählers lässt beide Möglichkeiten zu).

27 Vgl. Davids, a. a. O., 142.

28 Vgl. ebda.

Die „Trivialität“ des *Mustangjäger* liegt somit nicht im Mangel an künstlerischer Einheit oder dgl.; formale und inhaltliche Merkmale verbinden sich zu einer ideologischen Gesamtfunktion. Die „Trivialität“ liegt vielmehr darin, dass diese Gesamtwirkung auf den Leser der erklärten Absicht des Autors zuwiderläuft. Stammels „neuer“ Western ist im Grunde ein sehr alter Western. Und dies ist ja schon nach Martin Greiner eines der Hauptmerkmale des Trivialen: Es ist „das Bloß-Neugierige an Stelle des Neuen“²⁹.

Auch das Attribut „Kitsch“ kann dem Roman Stammels nicht erspart bleiben. Denn „Kitsch“ gestaltet (nach Hermann Broch) „heute eindeutig die Welt der feststehenden Konvention, die auf der Flucht vor der Wirklichkeit aufgesucht wird, eine Vaterwelt gewissermaßen, in der alles gut und richtig war“.³⁰

29 Martin Greiner, *Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur*. Reinbek, 1964), S. 143.

30 Hermann Broch, „Das Böse im Wertsystem der Kunst“, *Dichten und Erkennen: Essays*, vol. I (Zürich, 1955), 311-350, hier 346.

(2) Das Science-Fiction-Jugendbuch in der Bundesrepublik Deutschland 1970-1974 [1975]

I. Kurzer Forschungsbericht und Rechtfertigung der Methode

Das Thema dieses Aufsatzes gilt dem Schnittpunkt zweier Problembereiche, Science-Fiction [SF] und Jugendbuch, die sich trotz der in den letzten Jahren stark anwachsenden Flut der Sekundärliteratur¹ einem überzeugenden wissenschaftlichen und didaktischen Zugriff weitgehend versagt haben. Die Anfälligkeit beider Bereiche für „Trivialität“ einerseits und „Ideologie“ andererseits bedingt grundlegende literaturtheoretische Schwierigkeiten, die sich weder ohne jede praxisorientierte Reflexion noch einfach durch Fragestellungen eines verkürzten Didaktikbegriffs, z. B. durch Empfehlungslisten² und Unterrichtsmodelle³, überwinden lassen.

Die SF-Diskussion spielt sich in der BRD der 1970er Jahre vor allem in zwei getrennten Lagern ab, für die zwei Monographien als typisch gelten können: die ideologiekritische Untersuchung *Roboter und Gartenlaube* von Pehlke/Lingfeld⁴ und die motivgeschichtliche und methodisch positivistischen Arbeit von Vera Graaf⁵. Es fehlt hingegen an bemerkenswerten Versuchen, der SF zugleich als Massensliteratur bzw. potentiell Ideologieträger und als endlicher Menge individueller Texte gerecht zu werden. Die Bildung politischer Fronten und die

1 Zur SF vgl. die bibliographischen Angaben von F. Leiner/J. Gutsch, in *Blätter den Deutschlehrer*, 1973/3, 85ff.; zum Jugendbuch vgl. J. Becker, „Bibliographie zur Jugendbuchforschung“, *Kürbiskern*, 1974/1, 177-181; G. Oestreich, *Erziehung zum kritischen Lesen. Kinder- und Jugendliteratur zwischen Leitbild und Klischee* (Freiburg/Br., 1973), 34-37.

2 Z.B. Leiner/Gutsch (a. a. O.) und *Blätter für den Deutschlehrer*, 1968/4, 1971/1; ferner H. Schmidt/W. Röwekamp, *Jugendbuch im Unterricht*. Ausgabe 1970-1972 (Duisburg, 1973).

3 Z.B. W. Reuße, „Science Fiction in Gruppenarbeit in Klasse 10“, *Der Deutschunterricht* 25 (1973), 106-120.

4 M. Pehlke/N. Lingfeld, *Roboter und Gartenlaube. Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur* (München, 1970).

5 V. Graaf, *Homo Futurus. Eine Analyse der modernen Science Fiction* (Hamburg u. Düsseldorf, 1971).

allgemein fortschreitende methodische Spezialisierung mögen in der literaturwissenschaftlichen Forschung unumgänglich sein; fehl am Platze sind sie jedenfalls im Schulunterricht, da dessen Hauptsinn doch nur sein kann, ein möglichst ganzheitliches Bild von der Funktionsweise eines Textes oder einer überschaubaren Menge von Texten zu vermitteln.

Der textbezogene *approach*, für den hier plädiert wird, empfiehlt sich noch mehr im Hinblick auf die bisherige Jugendbuchforschung. Zunächst sollte man die „Parteilichkeit“ der meisten Verfasser auch dort nicht verschweigen, wenngleich die politischen Positionen nicht immer so deutlich in Erscheinung treten wie z. B. einerseits bei dem Jugendbuchautor und Kritiker James Krüss⁶ und andererseits in dem Beitrag *Böses kommt aus Kinderbüchern* von Gmelin⁷, der sich mit seiner These, das BRD-Jugendbuch sei, wie überhaupt die Welt unserer Jugendlichen, weitgehend „konservativ-faschistoid“ (S. 95), nicht wundern darf, wenn er im „bürgerlichen Lager“ nicht verstanden und totgeschwiegen wird.⁸

Gmelin und Krüss als Autoren ist nur eines gemein: sie sind keine professionellen Literaturwissenschaftler. Dies ist bezeichnend für das generelle Desinteresse der Philologen an der Jugendliteratur. Tatsächlich lag die wissenschaftliche Beschäftigung mit Kinder- und Jugendbüchern bisher vor allem in den Händen von Pädagogen, Psychologen⁹ und – neuerdings – „Ideologiekritikern“¹⁰. An programmatischen Forderungen nach interdisziplinärer Zusammenarbeit und Überwindung der Grenzen fehlt es nicht¹¹, wohl aber an praktischen Versuchen, verschiedene Methoden zur Analyse vorgegebener Texte

6 Vgl. z. B. *Naivität und Kunstverstand. Gedanken zur Kinderliteratur* (Weinheim, Berlin, Basel, 1969).

7 O. F. Gmelin, *Böses kommt aus Kinderbüchern. Die verpaßten Möglichkeiten kindlicher Bewußtseinsbildung* (München, 1972).

8 Das Buch war Ende 1973 vergriffen; eine Neuauflage war nicht geplant.

9 Vgl. A. C. Baumgärtner, *Perspektiven der Jugendlektüre* (Weinheim, Basel, Berlin 2/1973), 119.

10 Vgl. vor allem B. Scheunemann, „Kind und Buch“, *Kursbuch*, 34 (1973), 79-101, sowie die meisten Beiträge in *Kürbiskern*, 1974/1.

11 Vgl. G. Klingberg, *Kinder- und Jugendliteraturforschung. Eine Einführung* (Wien, Köln, Graz, 1973), S. 26f.; Baumgärtner, *Perspektiven*, 126; K. Doderer, in *Jugend und Buch in Europa*, ed. I. Lichtenstein-Rother (Gütersloh, 1967), 177.

zu kombinieren. Der folgende Beitrag ist ein Versuch, die tiefe Kluft zwischen Strukturanalyse und Ideologiekritik zu überbrücken.

Der methodische Anspruch zwingt – im Rahmen des vorliegenden Aufsatzes – zu einer starken Abgrenzung des Untersuchungsgegenstandes. Ausgeklammert wird u. a. das SF-Heftchen, obwohl es quantitativ bedeutsamer ist als das SF-Jugendbuch und obwohl „unterwertiges Schrifttum“ im Schulunterricht z. Zt. in Mode ist¹². Nichts gegen den Versuch, die Schüler mit dem, was sie ohnehin lesen, kritisch zu konfrontieren. Die Ideologieträchtigkeit von Heftchen wie Perry Rhodan ist jedoch so offensichtlich¹³, dass dem Deutschunterricht hier weniger die Aufgabe der Textanalyse als vielmehr einer erzieherischen und gesellschaftskritischen Aufklärung zukäme. Angesichts des (bedenklichen) Desinteresses heutiger Schüler an ideologiekritischen Fragen¹⁴ wird man, um das Phänomen Perry Rhodan adäquat erklären zu wollen, schon etwas tiefer in die komplexen Wirkungsmechanismen und Sozialisationsfaktoren unserer Gesellschaft Einblick nehmen müssen, als das in letzter Zeit im Deutschunterricht unserer höheren Schulen üblich war.

Kritiker jeglicher Couleur sind sich weitgehend darin einig, dass SF-Hefte als Jugendlektüre abzulehnen seien. Um auch den Schülern diese Meinung zu vermitteln, um also die „Unterwertigkeit“ z. B. von Perry Rhodan nachzuweisen, wird man andere, bessere (SF-)Texte zum Vergleich heranziehen müssen. Für diesen Vergleich dürften nicht so sehr Beispiele der SF-Hochliteratur in Frage kommen, da ihre in der Regel komplexeren Erzählstrukturen die Schüler überfordern und abschrecken, sondern vor allem Jugendbücher. Es ist an der Zeit, dass in der Schule nicht nur Texte behandelt werden, deren Bewertung schon per Präjudiz feststeht und die wir den Schülern entweder als „Trivilliteratur“ auszureden oder als „Hochliteratur“ einzureden versuchen.

12 Auf dem SF-Sektor vgl. Reuße, „Science Fiction in Gruppenarbeit“; über Perry Rhodan vgl. F. Leiner, „Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science-Fiction-Literatur“, *Blätter für den Deutschlehrer*, 12 (1968), 65-80.

13 Vgl. den Katalog von Ideologemen bei Reuße, a. a. O., 107ff.

14 Ebda., 119.

II. Textüberblick und Klassifizierung nach Motiven

Wir befassen uns mit einem Gegenstand, der in der BRD des letzten Jahrzehnts kaum existent war. Noch 1968 wurde festgestellt, es gebe kein SF-Jugendbuch¹⁵, und SF als Jugendlektüre war praktisch mit *Perry Rhodan* gleichzusetzen.

Das hat sich inzwischen ziemlich abrupt geändert. Von 1970 bis 1974 sind in der BRD gut 50 SF-Jugendbücher erschienen¹⁶ – eine Zahl, die sich zwar auf dem Jugendbuchmarkt vergleichsweise bescheiden ausnimmt, aber den Trend erkennen lässt. Es ist nicht auszuschließen, dass die SF (auch) auf dem Jugendbuchsektor die „Literatur von morgen“¹⁷ ist.

Sieht man von vier Klassiker-Neuaufgaben, drei *short-story*-Anthologien und drei Bilderbüchern¹⁸ ab, so bleiben 44 Titel. Hauptmotiv dieses Textkorpus ist der Weltraum. In 29 Fällen geht es wesentlich um Raumreisen, Raumschlachten und/oder die Erkundung fremder Planeten.¹⁹ Indirekt sind dem Motiv weitere

15 D. Fischer, „Utopie und Science Fiction“, in Richard Bamberger (Hg.), *Das Irrationale im Jugendbuch* (Wien, o. J. [1968]), 117.

16 Aufgrund einer Befragung der im letzten Börsenblatt des deutschen Buchhandels erwähnten Jugendbuchverlage ergab sich die Zahl 55. Ein Buch war vergriffen. Titel von Verlagen des deutschsprachigen Auslandes wurden nicht berücksichtigt. – Die Tatsache, dass etliche der Bücher Übersetzungen ins Deutsche sind, kann man unter rezeptionsgeschichtlichem Aspekt ignorieren.

17 Vgl. W. Waldmann, „Science-Fiction-Literatur von morgen?“, *Welt und Wort*, 27 (1972), 489-491.

18 Verne, *Propellerinsel* (Fischer); Swift, *Gulliver in Liliput, Gulliver bei den Riesen* (beide W. Fischer-Verlag), *Gullivers Reisen*, nacherz. v. Kästner (Überreuther). – *Willkommen auf dem Mars*, hg. Swoboda (Loewes); *Die Maus auf dem Mars* (Betz, Ueberreuther); *Das Marsungeheuer*, hg. Bautze (Otto Maier). – *Andromedar SR 1*; *Maicki Astromaus* (beide Middelhaue); *Alex und die Mondrakete* (Bertelsmann).

19 Herder: Brandis, *Aufstand der Roboter*; *Bordbuch Delta VII*; *Testakte Kolibri*; *Unternehmen Delphin*; *Verrat auf der Venus*; *Die Vollstrecker*; *Vorstoß zum Uranus*; Schneider: Ulrici, *Geheimer Start*; „*Monitor*“ *startet zur Unterwasserstadt*; *Neuer Kurs für „Monitor“*; *Raumschiff „Monitor“ verschollen*; *Verfolgungsjagd im Weltall*; Stallmann, *Alarm im Raumschiff*; Rathjen, *Raumflug ins Abenteuer*; Reynolds, *Notruf aus dem All*; Schwörer, *Im Land der bunten Riesenkugeln*; Pearl, *Invasion von der Wega*; Boje: Brenner, *Der Mann vom Neptun*; *Duell mit der Sonne*; *Unternehmen „Aldebaran“*; Dubina, *Mars – Planet der Geister*; Norton, *Der unheimliche Planet*; Engelbert: Dragt, *Forscher elf an Venusstation*; Halacy, *Rettung im Weltall*; Günter, *Leben auf Liliput 38*; Georg Bitter: Pešek, *Die Mondexpedition*; dtv junior: Pešek, *Die*

neun Bücher verpflichtet, in denen das Wells'sche Invasionsschema (Heimsuchung der Erde durch außerirdische Wesen) Vorbildcharakter hat.²⁰ Fünf der restlichen sechs Romane sind den Themen Umweltschutz, Zeitreise, „Siebenschläfertum“, Neuentstehung des legendären Atlantis und allgemeiner Zauberei gewidmet²¹; allerdings sind sie an der äußersten Peripherie des SF-Genres anzusiedeln, da *science* in ihnen zugunsten von märchenhaften und „normalen“ Abenteuern eine verschwindend kleine Rolle spielt.²² Nur Ronald Erskins *Aufruhr am Südpol* ist über jeden Zweifel der Genrezugehörigkeit erhaben und bricht zugleich deutlich aus dem Weltraumschematismus aus – ein Grund für uns, dem Roman besondere Aufmerksamkeit zu schenken.

Dieser Befund zeigt zwar, in welchem Ausmaß das gegenwärtige SF-Jugendbuch der Serie von Perry Rhodan, dem „Erben des Universums“, und damit den amerikanischen *space operas* der 20er bis 40er Jahre verpflichtet ist. Ob die Raumfahrt allerdings als „zur Utopie befreiendes Abenteuer“ (Bausinger²³) bewertet werden kann oder „eine militärische und phallische Neurose der Menschheit“ (Gmelin, 50) ist, kann mit diesem Hinweis allein und generell nicht entschieden werden.

Erde ist nah; Franck'sche Verlagshandlung: MacVicar, *Super Nova und der fremde Satellit*; Heyne: Ernsting, *Das Planetenabenteuer*; Jugend und Volk: Dolezal, *Von Göttern entführt*.

- 20 Christopher, *Dreibeinige Monster auf Erdkurs*; *Das Geheimnis der dreibeinigen Monster*, *Der Untergang der dreibeinigen Monster* (alle Arena); Jannausch, *Rixi vom Regulus* (Loewes); Stallmann, *Sein großer Freund vom andern Stern*; Fisk, *Trillionen* (junior press); Priestley, *Snoggle von der Milchstraße* (Georg Bitter); Pearl, *Invasion von der Wega* (Schneider); Klesl/Straub, *UFO – Unbekannte Flugobjekte* (Breitschopf).
- 21 Greiwe, *Die letzten Hunde von Babelbeckie* (rororo); Erwin, *Die Schlittenfahrt im Sommer* (Rex); Ebly, *Mein Name ist Thibaut* (junior press); de Cesco, *Zwei Sonnen am Himmel* (Eulen-Verlag); Nöstlinger, *Mr. Meisterstück* (Oetinger).
- 22 Unter SF verstehen wir mit Suerbaum die „Gesamtheit jener Romane und Erzählungen ..., die in der Zukunft spielen und Zustände und Handlungen schildern, die unter den gegenwärtigen Verhältnissen nicht möglich und daher nicht glaubhaft darstellbar wären ...“ (MS eines am 9.2.1973 in Regensburg gehaltenen Vortrags, S. 2.)
- 23 Nach Gmelin, a. a. O., S. 49 (Zitat syntaktisch umgestellt).

Das Rhodan-Schema lässt sich in drei Motiv-Komplexe gliedern²⁴:

1. Errichtung einer gigantischen Weltmacht („Dritte Macht“)
2. Verteidigung der Erde gegen außerirdische Intelligenzen
3. Weltraum-Odyssee, Kolonisierung anderer Planeten und Unterstützung verwandter gegen fremde „Rassen“ oder Mächte.

Eine Weltregierung bildet den politisch-sozialen Hintergrund in den Romanen von Christopher (3), Brenner (3), Günter, Norton und MacVicar. Günter betont den politischen Aspekt („Weltparlament“), bei Brenner, Norton und MacVicar ist Macht auch vor allem ökonomische Macht. Brandis (7) und Erskin gehen von zwei Machtblöcken (Ost und West) aus, bei Brandis tritt als dritter Machthaber ein Militärputschist hinzu, der die Blöcke zur Bündnispolitik zwingt. In Halacys Roman ist Kooperation der Machtblöcke (die allerdings als solche nicht ins Bild treten) zur Norm geworden.

Achtzehn Romane insgesamt, d. h. nur wenig über ein Drittel des Textkorpus, siedeln also ihr Geschehen in einer durch eine bestimmte Machtkonstellation bedingten Welt an; die übrigen, namentlich die Bücher des Schneider-Verlages, präsentieren ihre Handlungsschauplätze in einem politischen Vakuum.

Diese politische Abstinenz, man mag sie aus linksprogressiver Sicht verurteilen, ist jedenfalls weniger problematisch als die Art und Weise, in der das Motiv der Machtballung in den meisten der genannten Romane thematisiert ist. Denn die Ferien- und Freizeit-Harmlosigkeit der Schneider-Bücher und ihre eskapistische Funktion sind allzu offensichtlich und entbehren jeden Anspruchs, die politische Komponente der Wirklichkeit zu erfassen. Eben dieser Anspruch wird jedoch bei den genannten acht Autoren deutlich: Die Zuordnung von fiktionaler und historischer Wirklichkeit ergibt sich generell durch die Übernahme des heutigen Ost-West-Konflikts²⁵ und wird durch hier nicht

24 Leiner, „Perry“ (Anm. 12), 69f.

25 Vgl. neben Brandig und Erskin noch *Marsungeheuer* (Anm. 18), S. 126ff.

aufzählbare Details²⁶ sowie durch die teilweise unverhüllte Bewertung bekannter politischer Ismen (Faschismus, Marxismus²⁷) dem Leser bewusst gemacht.

Dem Anspruch steht nur in Brenners drei Romanen eine einigermaßen unproblematische Verarbeitung des Themas der Machtkonstellation gegenüber – „unproblematisch“ nicht deswegen, weil der Optimismus des Autors hinsichtlich einer weltweiten Zusammenarbeit besonders glaubwürdig wäre, sondern weil zumindest einzelne Funktionsmechanismen der Macht (ansatzweise) kausal erklärt werden: Das Weltparlament ist eine demokratische Institution und funktioniert vor allem dank der Leistungen moderner Computer (Brenner ist Physiker); im privaten Bereich bestimmen im Wesentlichen persönliche wirtschaftliche Interessen (oder – in *Aldebaran* – religiöser Wahn) den Gang der Dinge. Macht ist bei Brenner nicht etwas, was der *ingroup* nützt und den Gegner ächtet, sondern ein legitimer und weitgehend kalkulierbarer Faktor menschlichen (übrigens kapitalistischen) Zusammenlebens. Bezeichnend für das Verhältnis zur Macht ist die schmunzelnd-loyale Haltung des Protagonisten, eines Assistenten der Weltraumbehörde, zu seinem Chef. In den Romanen Ulricis (passim) und in Erskins *Aufruhr* ist der Assistent der ehrgeizig-böse Gegenspieler des souveränen, letztlich siegreichen Professors. Bei Brenner dagegen führt der Assistent alle Befehle des Chefs aus und genießt dabei stillschweigend seine Überlegenheit: Macht und Hierarchie werden nicht zum Problem.

Anders bei den restlichen sieben Autoren. Die Macht ist das Problem schlechthin, da sie in ihrer Genese und Struktur nicht erklärt wird (Christopher, Brandis, Günter) und der („uns“ bedrohende) Machthaber teilweise sogar anonym bleibt (vor allem bei Norton und MacVicar, angedeutet bei Reynolds und Halacy).

Halten wir also fest: In achtzehn Texten unseres Korpus wird die Rolle der Macht in der Welt thematisiert, aber nur in drei Romanen wird sie ansatzweise erklärt.

Der zweite und dritte Rhodan-Themenkomplex können hier nicht im Einzelnen untersucht werden, zumal sich der Übergang zwischen „Verteidigung“

26 Z.B. Hinweis auf „Sputnik“, in Brenner, *Mann*, S. 9; Raumflug-Wettstreit USA – „Asien“, in Halacy, *Rettung*, S. 58, 61f., 103.

27 Z.B. Brandis, *Aufstand*, S. 100; vgl. 142.

und „Raumodyssee“ als fließend erweist (vgl. Norton, Reynolds). Insgesamt weichen die Jugendbücher unseres Textkorpus von den Rhodan-Schematismen mindestens zur Hälfte ab: neunzehn Texte sind dem Motiv „Verteidigung der Erde gegen außerirdische Intelligenzen“ verpflichtet²⁸, häufig allerdings mit wesentlichen Variationen²⁹ und vereinzelt in parodistischer Absicht (Fisk, Priestley), und nur bei einer kleinen Minderheit von Autoren, z. B. bei Norton und Reynolds, können Raumodyssee, Kolonisierung und/oder Rassenkämpfe als Leitmotive bezeichnet werden.

Die Raumfahrt wird in der Mehrzahl der Romane weniger oberflächlich motiviert als in der Rhodan-Serie: bei Brenner und Norton beruht sie vor allem auf ökonomischen Interessen (Abbau von Bodenschätzen), Brandis betont mehr den politisch-militärischen Aspekt der Raumfahrt, bei Dragt, Pešek, Halacy und Günter ist sie primär Mittel der Forschung oder Technik, wobei Günter den Forscherdrang seines Protagonisten zusätzlich individuell motiviert. Neben diesen Ansätzen eines Einbezugs des gesellschaftspolitischen Rahmens zeigt sich – in einer geringeren Anzahl von Texten, namentlich in den Schneider-Büchern – die gegenläufige Tendenz, nämlich den Raumflug als rein individuelles Abenteuer (meist von Jugendlichen) darzustellen. Generell ist bemerkenswert, dass die Jugendbücher uns im Vergleich zur Perry-Rhodan-Serie mit weniger globalen Verteidigungskämpfen und auf vorstellbarere Dimensionen reduzierten Raumodyssees konfrontieren; man bleibt in der Regel (Ausnahmen: MacVicar, Reynolds und Dolezal) im Sonnensystem.

Doch genug der verwirrenden Motivvarianten und pauschalen Kategorisierungen. Es ist zwar deutlich geworden, dass die SF-Jugendbücher in geringerem Maße als die Rhodan-Serie einer „Phantastik der Einfälle“ huldigen, die „ins Absurde und Lächerliche abgeleitet“ (Leiner³⁰); das Gleiche ließe sich für einschlägige SF-Einzel motive – wie Roboter, Telepathie, „Tarnkappeneffekt“,

28 Vgl. Brandis (7 Romane), Brenner (3), Christopher (3), MacVicar, Jannausch, Norton, Dubina, Fisk, Priestley.

29 Es geht weder nur um Verteidigungskämpfe (Norton, Dubina) noch um eine Verteidigung der Erde (MacVicar, Norton, Dragt); auch ist der Gegner nicht immer außerirdisch (Ulrici, Brandis, Brenner) oder „intelligent“ (Dubina).

30 „Perry“, 71.

Schusswaffen, Überwindung von Raum und Zeit³¹ – nachweisen. Nur wird man mit diesem motivorientierten Verfahren den unterschiedlichen ideologischen Implikationen der Texte nicht gerecht. Man mag z. B. die große Bedeutung von Schusswaffen in den vorliegenden Jugendbüchern schon für ein Ideologem halten, entscheidend für eine spezifischere und überzeugendere ideologiekritische (literaturwissenschaftliche, pädagogische) Bewertung des Motivs ist jedoch dessen Stellenwert im Textganzen. Dass der großzügige Verzicht auf eine genauere Strukturanalyse, der in der Jugendbuchforschung generell zu beobachten ist, nicht nur zu allgemeinen, sondern u. U. auch zu falschen Resultaten führt, soll die folgende Untersuchung der exemplarisch konträren Romane von Erskin und Dragt zeigen. Dragts *Forscher elf ruft Venusstation* ist hinsichtlich seiner Motive dem Perry-Rhodan-Schema ebenso deutlich verpflichtet, wie Erskins *Aufbruch am Südpol* offensichtlich von diesem Schema abweicht – und dennoch, im Gegensatz zu Erskins Roman, m. E. eines der besten SF-Jugendbücher des gesamten Textkorpus.

III. Die Struktur von Dragts *Forscher elf* und Erskins *Aufbruch*

1. Inhalte

a. Tonke Dragt, *Forscher elf an Venusstation* (1973)³²

Schon bei seinem ersten Venusaufenthalt hatte Edu den geheimen Wunsch, die angeblich gefährlichen Venuswälder, „so heiß wie Feuer“, kennenzulernen. Nun setzt er sich bei einem Erkundungsflug über den Befehl des Kommandanten und

31 Roboter: vgl. etwa Dragt; Brandis, *Aufstand*; Reynolds. Telepathie: z. B. Ulrici, *Geheimer Start*, *Verfolgungsjagd*; Halacy (71); Dragt (90); Jannausch (30ff.); Fisk (74); Stallmann (131). „Tarnkappeneffekt“: z. B. Erskin (36); Reynolds (73); Stallmann (68). Schusswaffen: besonders Erskin (61, 98 106ff.); Dubina (126); Halacy (85); Brandig, *Aufstand* (156, 161, 174); Reynolds (65). Überwindung von Raum und Zeit: z. B. Reynolds (76); Nöstlinger (34); Brandis (passim).

32 Tonke Dragt (*1930), eigentlich Antonia Johanna Willemina Dragt, wurde – nach der ursprünglichen Abfassung dieses Aufsatzes – eine erfolgreiche Kinder- und Jugendbuchautorin. Sie ist Holländerin, die ihre Kindheit in Batavia/Djakarta und in einem japanischen Internierungslager verbracht hat.
https://de.wikipedia.org/wiki/Tonke_Dragt (accessed 25 Oct 2024).

über die Vorschriften, die von seinen Kollegen sehr ernst genommen werden, hinweg und landet auf einer Waldlichtung. Alles ist anders, als man es sich in der Kunststoffkuppel, dem Hauptquartier der Expedition, ausgemalt hat: Nicht der Wald (den man auf der Erde nicht mehr kennt) ist gefährlich, sondern die Hitze unter dem Schutzanzug; Edu wird keineswegs von den Bäumen „aufgefressen“, sondern ein grünhäutiger Venusmensch rettet ihm das Leben.

Der Gegensatz zwischen Kuppel und Wald könnte nicht größer sein. Dort wird das Leben von Vorschriften und militärischem Reglement bestimmt, hier kann sich Edu völlig frei fühlen; in der Kuppel erstickt jede zwischenmenschliche Regung in künstlicher pseudowissenschaftlicher Routine und in verlogendem Kasino-Geplauder, hier, bei den Venusmenschen (Afroini), gelten die Gesetze eines paradiesisch-natürlichen Zusammenlebens und telepathischer Kommunikation.

In der Kuppel begegnet man Edus Erlebnis mit Reserve und Misstrauen. Der Kommandant degradiert ihn; die gutaussehende Psychologin Petra, die auch für seine Gefühle unzugänglich scheint, sieht in ihm einen psychopathischen Fall. Pedantische Quarantänebestimmungen, verschiedene Tests und die ihm auferlegte Schweigepflicht geben ihm das Gefühl völliger Isoliertheit und bestätigen nachträglich die Worte Firths, seines ersten Afroi-Freundes: „Die Kommunikation zwischen Ihnen und Ihren Artgenossen ist unzulänglich.“ (112) Nur vor einem Roboter darf er seinem Zorn Luft machen.

Die zweite Expedition Edus in den Wald endet mit einem Misserfolg: Sein Begleiter Mick, nicht bereit, sich von den irdischen Vorurteilen zu lösen und seinen Schutzanzug abzulegen, gerät in Panik und will Firth umbringen.

Es folgen fünf weitere Expeditionen, bei denen die Forscher andere Afroini, z. B. das Oberhaupt Wisiu, kennenlernen. Für Edus Gefährten bleibt die Bekanntschaft jedoch oberflächlich und teilweise furchterweckend; vor allem die Identität von Sein und Schein – als Folge des telepathischen Vermögens der Afroini – weckt Misstrauen. Allgemein ist man mehr daran interessiert, in der feuchten Venusatmosphäre den Funkkontakt aufrechtzuerhalten, als zu einer echten Kommunikation mit den fremden Wesen zu gelangen. Am wenigsten feindselig ist noch die Reaktion Petras: Sie traut ihren Sinnen nicht und fühlt sich in eine Märchenwelt versetzt. Nur Edu macht Fortschritte; er beginnt, die

Fremdartigkeit der Afroini zu verstehen, entwickelt selbst telepathische Fähigkeiten – und fühlt sich nur um so vereinsamer, zumal Petra seine Liebe nicht erwidert.

Aber die telepathische Kenntnis der Gedanken anderer bedeutet nicht nur Macht, sondern auch Verantwortung. Als Edu einem anderen Forscher seines Teams, der an Heimweh-Depressionen leidet, hilft, wird ihm das Ausmaß seiner Verantwortung bewusst, denn „Es gibt so viele Menschen. Wenn ich alles mitdenken müsste, was sie denken, das wäre unvorstellbar“ (213). Ausgerechnet Mick, seinem schärfsten Widersacher, gesteht er: „Ich habe Angst, verrückt zu werden“ (222) – und Mick, der mit ihm vorher nicht reden wollte, versteht ihn plötzlich.

Dies vor allem gibt Edu den Mut, entgegen seinem Vorsatz erneut in den Wald zu gehen. Nun sieht er klar seine Aufgabe, zwischen Kuppel und Wald zu vermitteln. Seine telepathische Fähigkeit ist noch sehr begrenzt, aber er ist bereit zu lernen. Der ursprüngliche Zweck der Expedition hat sich geändert:

Neue Welten wollte ich entdecken, dachte Edu. Wir Menschen haben die Erde verlassen, sind zum Mond gereist, zum Mars und zur Venus ... Und nun entdecke ich neue Welten in mir selbst und in anderen (234).

b. Ronald Erskin, *Aufbruch am Südpol*³³

Der Geologe Professor de Carriera wird in Rio de Janeiro entführt und in eine unterirdische Eisstadt der Antarktis verschleppt. Leiter des geheimen Unternehmens zum Abbau von Bodenschätzen ist der deutsche Wissenschaftler Harder, Geldgeber ein Südamerikaner namens Tronken. Man verfügt über einen phantastisch anmutenden Isolationsstoff, über ein neuartiges Kristall, das in idealer Weise als Energieträger fungiert, ferner über einen aus Eis hergestellten Stahl und vor allem über ein perfektes Tarnverfahren. Carriera ist nicht nur von den technischen Leistungen äußerst angetan, sondern auch von der „warmen Menschlichkeit“ (83) der Verantwortlichen; seine wachsende Zuneigung zu Dr.

33 Ronald Erskin, Pseudonym für Carl Günther Schmidt (1924-2001), ist ein deutscher Jugendbuchautor und Verleger, der unter diversen Pseudonymen publizierte, z. B. auch unter Peter Brock, Harald Hollm und Elisabeth Günther.

Brigitte Hansen, Harders Nichte, tut ein Übriges, ihn für das Projekt einzunehmen, wenngleich Tronken – aus Sicherheitsgründen – für ihn anonym bleibt.

Unterdessen hat sich Dr. Spottorno, der ehrgeizige Assistent des Professors, der „Südamerikanischen Öl“ verpflichtet und eine eigene Antarktis-Expedition geplant, um seinem Chef unter Ausnutzung von dessen Erkenntnissen zuvorzukommen. Spottorno wird jedoch von seinem Stellvertreter Shiglarsky, der für die Panasiatische Union (Hauptstadt: Nowossibirsk [sic] arbeitet, erpresst; das Expeditionsschiff explodiert, und Spottorno sieht sich zur Ausführung einer neuen Expedition – im Auftrag des Panasiatischen Geheimdienstes – gezwungen.

Der Wettlauf beginnt. Wichtig für den Erhalt des internationalen Schürfrechtes ist die genaue Angabe des Abbaugebietes. Um dabei dem Unternehmen Carrieras, wer immer im Westen dahintersteckt, zuvorzukommen, ist der Chef des Panasiatischen Geheimdienstes, General Tschu en Tung, zum Truppeneinsatz bereit.

Vier Wochen nach Beginn der eigentlichen Bohrarbeiten kommt es zur kriegerischen Auseinandersetzung. Die fremden Gegner greifen an, machen Gefangene, zwingen diese auf zynische Weise zum Verrat, bombardieren und vernichten die Eis-Stadt.

Tronken setzt sich persönlich um Unterstützung der „Südamerikanischen Öl“ ein, die Westliche Union ist alarmiert, der nordamerikanische Flugzeugträger „Saratoga“ wird eingesetzt. Der Admiral stellt die zahlenmäßige Überlegenheit des erst jetzt identifizierten feindlichen Verbandes fest. Er überlegt, ob er das Kriegsunheil durch einen Präventivschlag abwenden soll, da gehen „die Panasiaten“ auf Ostkurs.

So kommen auch die A-Bomber der Südamerikanischen Union nicht mehr zum Einsatz. In den radioaktiv leicht verseuchten Trümmern der Eisstadt fehlt von der Nationalität des Aggressors jede Spur. Den Fallschirmjägern der Südamerikanischen Union bleibt nur die Aufgabe, Harder und andere Überlebende aus den Trümmern zu befreien. Zu den triumphal empfangenen Rettern in der Not gehört auch der Tankerkönig und Hauptaktionär der „Südamerikanischen Öl“, Milo Poponuopolis.

Ein böses Ende nimmt Spottorno; die „Einsamkeit des schlechten Gewissens“ (135) treibt ihn in den Selbstmord. Zu den Überlebenden gehören hingegen Carriera und Frau Brigitte, geborene Hansen.

2. Plot, Raum und Zeit

Schon die Inhaltsangaben zeigen die Verschiedenartigkeit der beiden Romane im Hinblick auf den Plot (verstanden als kausal verknüpfte Handlung): In Erskins *Aufruhr* wird der Plot wesentlich durch *action* bestimmt, in Dragts *Forscher elf* geht es dagegen auch und vor allem um die Darstellung psychologischer Probleme. Entsprechend unterschiedlich sind die Behandlung der Kategorien Raum und Zeit und die Charakterisierung der *dramatis personae*.

Symptomatisch für die Einordnung des Handlungsgeschehens in unsere zeitlich-räumliche Wirklichkeit sind die jeweiligen zwei Anfangssätze der beiden Romane. Bei Erskin ist zunächst von den sorgsam gepflegten Parkanlagen zu beiden Seiten der schnurgeraden Küstenstraße die Rede. Wem wäre eine solche Szenerie prinzipiell fremd? Sie wird noch realer durch den zweiten Satz: „In Rio de Janeiro gab es viele Parks, doch keiner übertraf diesen an Schönheit und Pracht.“

Bei Dragt dagegen ist der erste Satz vom Leser zunächst nicht einzuordnen. Er enthält den (wörtlich wiederholten) Funkspruch „Raumschiff ‚Morgenstern‘ ruft Hauptquartier Venus“; es fehlt das Inquit, und der nächste Abschnitt bringt einen Ortswechsel statt des erhofften Kommentars. Der Leser wird mit etwas befremdlich Neuem konfrontiert.

Der Unterschied lässt sich verallgemeinern. Erskin füllt nicht nur den Anfangsschauplatz seiner Handlung mit relativ vertrauten Requisiten auf („hoher Betonklotz“, „breite Asphaltbahn“, „ungezählte Straßenkreuzer“, „Luxusjachten“, 9), er hat sich auch über Stadtteil- und Gebirgsnamen (in der Umgebung Rios) gut informiert (17) und lässt sein Erzählgeschehen – ganz entgegen der allgemeinen Tendenz der SF – auf der guten alten Erde ablaufen, einer Erde zudem, deren politische und ökonomische Struktur an vertraute Vorstellungen des heutigen Lesers (z. B. hinsichtlich des Ost-West-Konflikts) anknüpft.

Vertraut ist uns diese Welt auch hinsichtlich des zugrundeliegenden Zeitverständnisses. Weit davon entfernt, in der Manier zahlreicher anderer SF-

Romane mit der Zeit als „vierter Dimension“ zu jonglieren, gibt Erskin seinem Geschehen einen deutlich von der Uhr beherrschten Rahmen. Die häufigen Angaben von Zeiträumen, insbesondere Uhrzeiten, dienen nur gelegentlich einer spannungssteigernden Terminsetzung (80, 106), in der Regel sind sie schlichte Wirklichkeitsrequisiten (z. B. 9, 22), die die Glaubwürdigkeit des Erzählgeschehens suggerieren (sollen) – wie so manche Strukturmerkmale dieses Romans.

Doch zunächst zu Dragt. Die Handlung ihres Romans spielt auf der Venus, also dem Planeten unseres Sonnensystems, von dem wir wegen der Dichte seiner Atmosphäre kaum etwas wissen. Die räumliche Vorstellung, zu der der Leser veranlasst wird, ergibt sich hier nicht dadurch, dass die Autorin an Bekanntes anknüpft, sondern beruht vor allem auf der Kontrastierung von Kuppel und Wald, die im Verlaufe des Romans zusehends symbolische Bedeutung erhalten. Entfernungs- und Größenangaben sind, anders als in Erskins *Aufruhr*³⁴, allgemein spärlich und einseitig der Kuppel (und der Mentalität ihrer Bewohner) zugeordnet (vgl. etwa 42). Das Gleiche gilt für die Zeitangaben. In der Kuppel lebt man nach dem künstlichen Tag-Nacht-Rhythmus der Erde, und bei den Expeditionen wird die Zeit derart penibel vermessen (z. B. 132), dass sich auch der Leser die Frage des Afroi Firth stellt: „Warum seid ihr Menschen so abhängig von der Zeit?“ (161).

Was Dragt fragwürdig findet, nämlich unsere Abhängigkeit von den konventionalisierten irdischen Maßstäben Raum und Zeit, das demonstriert Erskin mit seinem Roman in besonders ausgeprägter Weise. Zeit und Raum sind hier die wesentlichen Handlungsmotive, die Zeit als Rahmen des Wettlaufs um das Schürfrecht, der Raum (der Antarktis) als Lieferant der Bodenschätze. Dass diese zeitlich-räumliche „Außenwelt“ gegenüber der „Innenwelt“ nicht nur dominiert, sondern von dieser völlig unbeeinträchtigt bleibt, dass der Handlungsmotivation somit jede psychologische Komponente fehlt, mag der folgende Blick auf die Charaktere zeigen.

Von „Charakteren“ kann eigentlich in Erskins *Aufruhr* nicht die Rede sein; die *dramatis personae* sind vor allem Handlungsträger. Es fehlt die Profilierung

34 Vgl. etwa S. 10: „zehn Meter“, „achtzig Stock“; die Kuppelhalle ist „gut fünfundzwanzig Meter“ hoch (36).

eines Protagonisten; Carriera bleibt wie alle anderen Personen ohne individuelles „Innenleben“. Mit dieser Feststellung verbinden wir vorerst keine Wertung; schließlich haben auch anerkannte Autoren (wie z. B. Hemingway) auf die direkte Darstellung von Innenwelt verzichtet.

Im vorliegenden Fall liegen die Dinge jedoch anders. Erskins Roman verrät immer wieder den Anspruch des Autors, anschauliche Charaktere zu präsentieren. Die „Anschaulichkeit“ wird schon suggeriert durch eine Fülle äußerlicher Personenmerkmale. Bezeichnend sind Beschreibungen wie die folgende: „Er war schlank und wohlgebaut; sein heller Popeline-Anzug von modernem Schnitt. Der breite Basthut und ein rohseidenes Hemd mit einer farbenprächtigen Krawatte gaben ihm ein elegantes Aussehen“ (9). Bei solchen Kurzcharakteristiken spielen Epitheta eine besondere Rolle, so z. B. auch in dem Satz: „Die schlanken Finger seiner schmalen, feingeäderten Hände trommelten gegen die breiten Scheiben“ (12).

Die Stereotypie der Beschreibung von Wuchs, Kleidung, äußerem Erscheinungsbild und beiläufigen Verhaltensweisen ist bereits ungeachtet ihrer speziellen Textfunktion problematisch, denn sie dürfte gängige Vorurteile bestätigen. Da hat ein Professor eben schöne Hände, da ist der tüchtige deutschstämmige Unternehmer Tronken ein „großer, kräftig gebauter Mann mit schlohweißem Haar, aber noch jugendlichen Bewegungen“ (28); da ist der (natürlich griechische) Ölmagnat „ein kleiner, dunkelhaariger, lebhaft gestikulierender Mann“ (11); und der Chef des Panasiatischen Geheimdienstes wird als „schmächtiger, kleiner Chinese“ vorgestellt, der „mit heller, beinahe aufdringlicher Stimme“ redet und „zwei flinke Augen“ hat (44). Im Übrigen ist man, ob nun Professor oder Chinese, „unauffällig gekleidet“ (17, 44), „untersetzt“ und „kahlköpfig“ (18), ein „kleiner Dicker“ (25) oder „hochgewachsen“ (29).

Diese Vorliebe für Klischees ist nicht nur als Stilmerkmal von Interesse, sie unterstreicht auch die Bedeutung, die Erskin der Außenwelt beimisst, und liegt auf der gleichen Linie wie der wiederholte Hinweis auf Markenartikel: „Cognac Napoleon!“, sagt der Generaldirektor „bedeutungsvoll“. „Echt! Hier das ‚N‘ ohne Punkt!“ (13; vgl. 29, 42, 19: „Bisonte“). Er versteht sich auch aufs Schulterklopfen (12, 13).

Nichts gegen das Schulterklopfen! Bei Erskin kontrastiert die große Geste jedoch mit der Nichtigkeit des Anlasses und verrät die Veräußerlichung der zwischenmenschlichen Beziehungen. Wie könnten diese auch zum Problem werden, genügt doch ein scharfer Blick, den Nächsten zu durchschauen: „Carriera musterte sein Gegenüber scharf. Der lange Kopf über den breiten Schultern, das braune Gesicht mit dem schmalen Mund und der scharfen Nase zeigten ihm, dass dieser Mann zwar entschlossen, aber nicht skrupellos war“ (30). So einfach ist das also. Im Übrigen weiß man in Erskins Roman bei einigen Leuten von vornherein, mit welchen Typen man es zu tun hat. Spottorno, so erfahren wir, noch bevor er auftritt, ist „gefährlich ehrgeizig“. „Sein Ehrgeiz ist größer als seine Fähigkeiten“ (43). Und als der stets eilige Ölmagnat Poponuopolis auftritt, hat man sogleich ein fesches Etikett zur Hand: „Ein Hurrikan im Westentaschenformat!“ (12) – von der vorherigen Plakatierung durch den Namen ganz zu schweigen.

Überhaupt, die Namen! Kaum einer der schätzungsweise 50 Handlungsträger, der nicht sogleich mit einem Namen versehen würde. Der vordergründige Zweck dieser Namen besteht darin, die Nationalität der Personen oder ihre (z. B. jüdische, 28) Herkunft anzudeuten. Schon dieser Zweck wird allerdings relativiert durch die Aufteilung der Welt Erskins in zwei internationale Großblöcke. Fragen wir nach dem tieferen Sinn der vielen Namen, so ergibt sich – abgesehen von der ideologischen Koppelung der Bösen mit romanischen, slawischen und chinesischen Namen – nur die generelle Funktion, Glaubwürdigkeit zu suggerieren, wozu schon die Zeit- und Raumbehandlung des Romans beitragen. Die Bedeutung, die Erskin den Namen – übrigens auch den Namen von Elektromobilen, Eiskreuzern und Schiffen (50, 95ff., 127) – beimisst, täuscht den Leser leicht darüber hinweg, dass er über die Namensträger nichts Wesentliches, d. h. über die Personen nichts Persönliches erfährt.

Anders bei Dragt. Die Personennamen der drei zentralen Protagonisten Edu, Petra und Mick widersetzen sich einer unmittelbaren nationalen Zuordnung und erhalten ihre (symbolische) Bedeutung erst im Strukturgesamten des Werkes. Es ist nicht zwingend, aber naheliegend, den Namen „Edu“ mit dem Garten Eden zu

assoziiieren³⁵, bei „Petra“ an die etymologische Grundbedeutung des Namens („Stein“) zu denken (die zum Nachnamen „Mol“ – vgl. lat. *mollis* – sinnvoll kontrastiert) und „Afroini“ mit „Afrika“ zu assoziieren. Auch Edus wichtigster Kontaktmann bei den Venusmenschen, Firth, und das Oberhaupt der Afroini, Wisiu, tragen *telling names* (*firth* engl. ‚Meeresarm‘, *wis* mhd. ‚weise‘). An die mythologische Nebenbedeutung der Venus (Göttin der Liebe) wird *expressis verbis* erinnert (192), bezeichnenderweise jedoch erst gegen Ende des Romans, wo die Liebesbeziehung zwischen Edu und Petra thematisch in den Vordergrund rückt.

Die textinterne Funktion der Namen spiegelt sich auch im Wechsel der Anredeweise. Die strikte Trennung von Dienstanrede („Forscher elf“ etc.), Anrede per Familienname (Dr. Mol) und Vorname verrät nicht nur die in Dragts Roman institutionalisierte Schizophrenie der Erdbewohner hinsichtlich der zwischenmenschlichen Beziehungen und die Trennung von Wissenschaft und Privatleben, sondern auch, insbesondere am Beispiel des Verhältnisses zwischen Edu und Petra, die Schwierigkeit persönlicher Kontaktaufnahme (vgl. etwa 108, 186). Zum Vergleich sei angemerkt, dass Erskin nach vorwiegend außertextlichen Kriterien zwischen Vor- und Nachnamen gewählt hat: In den Regieanweisungen beim Vornamen genannt (und/oder geduzt) werden nur die beiden Frauen des Romans, Brigitte Hansen (48ff., 85ff., 122) und eine Dolores (56ff.), sowie ein Mann der Unterschicht namens Federico (55ff.).

Solche „feineren“ Unterschiede der Verwendung von Namen und Anredeweisen sind ähnlich aufschlussreich für die „ideologische“ Position der beiden AutorInnen wie die gröberen Mittel der Charakterdarstellung, die einer Interpretation nicht bedürfen. Der diesbezügliche Unterschied zwischen den Romanen liegt auf der Hand: Erskin verwendet – nach der bekannten Terminologie E. M. Forsters – ausschließlich *flat characters*, d. h. typenhafte Charaktere ohne Individualität und komplexeres Innenleben, bei Dragt hingegen sind die meisten Handlungsträger, insbesondere Edu, Petra, Mick und Igor (der leichtlebigeren, weniger grüblerische „Nebenbuhler“ Edus) zweifellos *round characters*, und selbst die Venusmenschen, vor allem Firth und Wisiu, tragen

35 Auch die etymologische Grundbedeutung von „Eduard“ („Hüter des Besitzes“) charakterisiert den Protagonisten.

individuelle Züge. Das Aussehen der Personen wird kaum erwähnt; es ist vor allem dann von Interesse, wenn es zugleich den Betrachter charakterisiert, und nie geht es Dragt dabei um „objektive“ Genauigkeit. Von Petra heißt es z. B. an einer Stelle, dass sie „ein hübsches helles Kleid“ trug, „das ihr sehr gut stand“, dass sie ferner Edu freundlich und bezaubernd anlächelte und – er folgt ihr mit den Augen – auch schöne Beine hatte (52).

Es wäre verfehlt, die Allgemeinheit und Ungenauigkeit der Angaben der Autorin anzulasten. Denn die schönen Beine Petras werden ja aus der Sicht des Protagonisten, also perspektivisch beschrieben, nicht aus der der Autorin. Die Erzählperspektive ist in Dragts Roman nicht allein für die Beschreibung der Personen von Bedeutung, sondern für den Erzählvorgang generell – so dass es berechtigt scheint, sie im Folgenden gesondert zu untersuchen.

3. Erzählperspektive

Dragts *Forscher elf* ist eine „personale“ Er-Erzählung: der epische Vorgang wird konsequent aus der Sicht Edus erzählt. Das Hauptmittel dieser psychischen Perspektivierung ist die Wiedergabe der Gefühle und Gedanken des Protagonisten. Die Innensicht geschieht vereinzelt in Form der erlebten Rede (z. B. 40, 71, 80), auffallender ist jedoch der häufige Gebrauch der direkten „Rede“ mit der Regieanweisung „Edu dachte“³⁶.

Die erlebte Rede ist ja die Form perspektivischer Darstellung, bei der der „Sprung“ von der Sicht des übergeordneten Erzählers zu der des jeweiligen Protagonisten am meisten kaschiert wird; der Erzähler versetzt sich und den Leser unterschwellig und ohne dies syntaktisch anzuzeigen in die Psyche einer *dramatis persona*. Diese kaschierende Wirkung der erlebten Darstellung entspräche nicht dem Hauptzweck des vorliegenden Buches. Dragt geht es primär nicht um die Psyche Edus, sondern um den Gegensatz von Innen- und Außenwelt; die direkte Wiedergabe der Gedanken Edus macht dem Leser den perspektivischen Sprung voll bewusst. Das Fehlen der Anführungsstriche betont zusätzlich den hohen Gültigkeitsgrad der Innenwelt.

36 Von Mick heißt es dagegen an einer Stelle: „An Micks Gesicht war zu erkennen, dass er dachte ...“ (Außensicht, S. 63).

Ein Beispiel: „Edu dachte: Von den Afroini. Aber er sagte: ‚Ich habe es einfach erraten‘“ (124). Der Kontrast zwischen relativer Gültigkeit der Rede (Anführungsstriche) und „absoluter“ Gültigkeit der Gedanken, der die Hauptthematik des Romans darstellt, wird hier *in nuce* deutlich. Die erzähltechnischen Textmerkmale, die dieser Thematik ebenfalls entsprechen, sind so zahlreich, dass es sich erübrigt, auf sie im Einzelnen einzugehen.

Aufschlussreicher ist die Frage, wie das Thema des Gegensatzes von Schein und Sein im Verlaufe des Romans modifiziert wird. Das soeben herangezogene Zitat verrät eine Verhaltensweise des Protagonisten, die sich von der seiner Kollegen im Endeffekt nicht unterscheidet: Auch für Edu sind Denken und Sagen zweierlei. Allerdings ist er sich der Verlogenheit des dienstlichen Umgangs, die vor allem durch die unsinnigen Vorschriften bedingt ist (vgl. 47), und des privaten Kontakts (demonstriert am Beispiel der Beziehung zu Petra) voll bewusst – wie die Regieanweisung „hörte Edu sich selbst sagen“ (113) andeutet. Diese Verlogenheit motiviert die Handlung; der Roman schildert den vergeblichen, aber nicht hoffnungslosen Versuch eines Einzelnen, sie nach dem Vorbild der Venusmenschen zu überwinden.

In welcher Weise Edu scheitert, zeigt eindringlich die zentrale Szene der Begegnung mit Petra (197ff.). Edus telepathische Fähigkeiten sind zur Metapher des Einfühlungsvermögens geworden. Er weiß, dass Petra einen anderen mehr liebt als ihn, entsprechend unaufrichtig ist der Dialog. In auktorialer Weise verfügt der Erzähler, zum ersten Mal und nur hier, über die Gedanken des Mädchens und zugleich, wie sonst in dem Buch, über die des Protagonisten. Die formale Parallelisierung der Redeparts und der immer wieder eingeblendete Kontrast zwischen den Gedanken der beiden spiegeln die erhoffte Möglichkeit und die tatsächliche Unmöglichkeit ihrer Liebesbeziehung.

Die Symbolik dieser Liebesbeziehung – sie ist nur ein Beispiel einer menschlichen Beziehung überhaupt – und die Offenheit des Romanschlusses können hier aus Platzmangel nicht diskutiert werden. Hingewiesen sei abschließend nur auf die diesbezügliche Bedeutung des zeit- und raum-perspektivischen Zuschnitts.

Die erzählte Zeit (7 Tage) und der Schauplatz des Geschehens (Kuppel und Wald) sind bei Dragt sehr viel einheitlicher (im Sinne des klassischen Dramas)

als in Erskins *Aufruhr*; vor allem aber wirken sie in einer Weise gewollt, dass der Leser nicht umhin kann, das Erzählgeschehen exemplarisch zu verstehen und einen symbolischen Zweitsinn zu vermuten. Die formelhaften Überschriften der vier Teile des Buches (*Die Kuppel, Der Wald, Der Wald und die Kuppel, Die Kuppel und der Wald*) unterstreichen diese Symbolik des Plots, ebenso einige lyrische Einlagen (18, 34, 40, 53) sowie der kurze Prolog, in dem die Autorin der Jugendlichen-Perspektive ihres Publikums („Als Edu elf Jahre war, ...“) und dem irdischen *point of view* dieser Zielgruppe („Auf der Erde gibt es keine Wälder mehr ...“) gerecht wird. Transparent wirkt der Plot schließlich auch durch viele parodistisch anmutende Überspitztheiten³⁷, die trotz der generell personalen Erzählhaltung an der kritischen Einstellung des Erzählers, z. B. gegenüber den Dienstvorschriften, keinen Zweifel lassen.

Im Gegensatz zu Dragt lässt Erskin in seinem Roman jeden konsequenten perspektivischen Zuschnitt seiner fiktiven Welt vermissen.

Das Buch ist in der auktorialen Er-Form geschrieben; der Erzähler verfügt frei über Zeit und Raum des Erzählgeschehens sowie über die Psyche seiner Personen. Dagegen ist an sich nichts zu sagen, denn der Schwerpunkt des Romans liegt auf der Darstellung einer kausalkohärenten Handlung. Es ist auch nicht von vornherein als Mangel anzusehen, dass der Leser in zeitlicher, räumlicher und psychologischer Hinsicht orientierungslos bleibt. Bedenklich ist jedoch, dass sich der Autor zu dieser Dominanz äußerlicher *action* nicht voll bekennt.

Vom suggestiven Anspruch der genauen Zeitangaben und detaillierten Raumrequisiten war schon die Rede. Sie täuschen Dramatik und Anschaulichkeit vor und setzen damit einen Maßstab, gegen den Erskin durch intensive Raffungen (vgl. etwa 94, 136) und häufige Ortswechsel selbst verstößt. Gleicherweise in sich widersprüchlich ist die psychische Perspektive: Anstatt die Innenwelt der Personen konsequenterweise ganz auszuklammern, bedient sich der Autor der gängigen Mittel einer personalen Erzählhaltung: Wiedergabe des Bewusstseins der Protagonisten, erlebte Rede, direkte Rede. Da die Innensicht anscheinend wahllos bei Haupt- und Nebenpersonen verwendet wird³⁸, verliert sie weitgehend

37 Vgl. z. B. S. 177 (Iman teilt über Funk mit, dass er in den Bach uriniert).

38 Vgl. etwa S. 10 (Ramon), 27 (Kaskarotschnik), 55 (Federico), 89, 111 (Brigitte), 135 (Spottorno).

ihre spezifische Funktion der Charakterdarstellung, und der durchweg triviale Inhalt der Innensicht-Passagen („Na also! dachte er“, 55; „Nein, so etwas dachte sie belustigt“ [sic], 89) macht die Funktionslosigkeit offensichtlich.

Erskins Perspektivenmischmasch läuft, etwas formelhaft gesagt, auf eine Verwischung der Grenzen zwischen subjektivem und objektivem Bereich hinaus. Das wird an einer Stelle besonders deutlich (54f.): Der Erzähler verurteilt das „ungesetzliche“ Verhalten Spottornos, der seinem Assistenten eine Blanko-Vollmacht erteilt hat; der *point of view* ist auktorial. Dann heißt es ohne jede Überleitung und Kennzeichnung des Perspektivenwechsels: „Das würde aber“, äußerte Spottorno vertraulich zu Dr. Shiglarsky, „meinen Aufbruch unerträglich verzögern ...“. Das hinweisende „Das“ bezieht sich auf die vorangehende auktoriale Erzählerreflexion, obwohl es selbst einer direkten Rede angehört; der Autor ignoriert also den perspektivischen und ontologischen Unterschied zwischen (auktorialer) Erzählerrede und (personaler) Rede einer Person. Das ist besonders dann problematisch, wenn es, wie im vorliegenden Fall, um die Beurteilung sozialen Verhaltens geht.

IV. Ideologie und Parteilichkeit der beiden Romane

Das letzte Beispiel zeigt einmal mehr, wie wenig bei Erskin vordergründiger Anspruch und unterschwellige Wirkung der Aussagen übereinstimmen. Eben dieser Gegensatz zwischen „Oberflächen“- und „Tiefenstruktur“ des Textes ist das formale Erkennungsmerkmal ideologischer Literatur.³⁹

Wir haben im letzten Kapitel aus praktischen Gründen vor allem mikrostrukturelle Textmerkmale untersucht. Es hat sich gezeigt, dass Erskin in erster Linie einen spannenden *action*-Roman schreiben wollte, gleichwohl aber

39 Zu dem hier zugrundeliegenden Ideologiebegriff vgl. die Ausführungen von Chr. Bürger, *Textanalyse als Ideologiekritik. Zur Rezeption zeitgenössischer Unterhaltungsliteratur* (Frankfurt/M., 1973), 58-64, die sich vor allem auf Habermas („‘Ideologie’ – durch Herrschaftsverhältnisse verzerrte Kommunikation“) und S. J. Schmidts *Bedeutung und Begriff* (Braunschweig, 1969) stützen. „Ideologie“ ist nach Bürger die Verwandlung von „Begriffen“ (= rational analysierbare Sinneinheiten) in „Bedeutungskomplexe“ (= Erfüllung eines nicht rational auflösbaren Bedeutungs-erlebnisses). „Begriff“ und „Bedeutung“ entsprechen etwa dem, was wir hier, frei nach Chomsky, mit „Oberflächen“- und „Tiefenstruktur“ angesprochen haben.

einer sinnlosen Vielfalt singulärer Requisiten huldigt; er simuliert Anschaulichkeit in zeitlicher, räumlicher und psychologischer Hinsicht, bleibt jedoch in Wirklichkeit stereotyp und oberflächlich und stützt sich auf unausgesprochene Vorurteile und Vorverständnisse des Lesers.

Ein analoger Befund ergibt sich auf der makrostrukturellen Ebene. Auch hier divergieren Anspruch und Wirkung der Aussagen. Erskin flicht in seine Kriegshandlung eine Liebesstory ein (Anspruch), aber diese wird erst und nur manifest in der legalisierten Form der Ehe (136ff.) – einer Ehe zudem, die das Bündnis zwischen Intelligenz (Carriera) und Kapital (Brigitte ist Harders Nichte) besiegelt. Ferner: Der Autor gibt sich zunächst unparteiisch: Auch im Westen ist Gewaltanwendung nichts Außergewöhnliches (vgl. die Entführung Carrieras). Der weitere Verlauf der Handlung lässt jedoch über den wahren Feind keinen Zweifel und zeigt zudem, wie sehr man – auch im wörtlichen Sinne – „gerüstet“ sein muss, um ihm erfolgreich zu begegnen. Schließlich: Die Faktizität und „objektive“ Gültigkeit der Erzähldetails werden durch die Pseudo-Authentizität des polit-ökonomischen Milieus, durch vereinzelte historische (z. B. 13, 135) und zahlreiche technische Angaben (z. B. 33, 36ff., 51ff., 67ff.) und das moralisch klar (wenn auch unzureichend) „begründete“ Geschick der individuellen Bösewichter (85ff., 114f., 135) derart zum allgemeinen Maßstab des Romans, dass man die Zurückhaltung des Erzählers angesichts der panasiatischen Aggression nur als Trick bezeichnen kann; der normale Leser wird die Panasiaten ebenso uneingeschränkt verurteilen wie den „bösen“ Spottorno und den „bösen“ Antonio.

Wir verzichten auf die Aufzählung weiterer Ideologeme. Denn die Funktionsweise ist immer dieselbe: Der Text enthält eine klare (politisch) wertende Stellungnahme, die durch gegenläufige singuläre Aussagen kaschiert wird. Es ist diese Heterogenität der Textstruktur, aufgrund deren wir die Ideologie im vorliegenden Fall für nachweisbar halten. Aus dem gleichen Grund ist *Forscher elf* nicht ideologisch.

Dass Dragts Roman allerdings „Parteilichkeit“⁴⁰ (zumindest im Sinne bestimmter Wertnormen) enthält, ist nicht zu bezweifeln. Das Buch spricht sich

40 Zu diesem Begriff vgl. G. Lukacs, „Tendenz oder Parteilichkeit“, in *Marxismus und Literatur*, hg. F. R. Raddatz (Reinbek, 1969), II, 139-149.

eindeutig gegen verschiedene Formen der modernen Zivilisation, gegen Pseudowissenschaft, Kommunikationsmangel und Naturferne des Menschen aus, es plädiert für Selbstreflexion, Mitmenschlichkeit und überhaupt die Problematisierung unserer menschlichen Belange. Ob Dragt die „richtigen“ Fragen, und zwar auf jugendgemäße Weise problematisiert hat, sei vorerst dahingestellt. Jedenfalls spekuliert sie nicht – wie Erskin – darauf, dass das Publikum die Textstruktur ihres Romans ohnehin unvollständig durchschaut; vielmehr scheint sie mit einem Leser zu rechnen, der bereit und in der Lage ist, über die angeschnittenen Fragen weiter nachzudenken.⁴¹

V. Ausblick: Zwischen Ideologie und „Eskapismus“

Dragts *Forscher elf* mag, mit dem Roman Erskins verglichen, für „progressive“ Jugend-SF gehalten werden. Indessen ist auffallend, dass die Autorin nur Fragen stellt, aber nicht engagiert beantwortet, Kommunikationsmangel und Naturferne werden zwar exemplifiziert und beklagt, nicht jedoch ursächlich erklärt, und es fehlen Hinweise auf mögliche Lösungen der Probleme, zumal außerhalb des individuellen Bereiches. So ist denn Dragts dominantes Interesse an der psychologischen Innensicht ebenso „eskapistisch“ zu nennen wie die „New Wave“-SF, der der Roman zuzurechnen ist, überhaupt.⁴²

Als in diesem Sinne „eskapistischer“ Roman ist Dragts *Forscher elf* durchaus typisch für einen Großteil des gegenwärtigen SF-Jugendbuches in der BRD. Unser Motivüberblick hat die vorherrschende Bedeutung von Weltraumabenteuern im Gesamtkorpus der Jugendbücher gezeigt – als wäre die Astronomie die einzige *science*, die sich in *fiction* verpacken ließe, und als könnte man nur Abenteuerliches erleben, wenn man die Erde hinter sich lässt. Ferner wurde deutlich, dass die sozialpolitische Komponente bei der Motivation der Handlung eine durchaus untergeordnete Rolle spielt. „Linke“ Kritiker werden aus dieser „Flucht“ ins All und ins politische Vakuum die Ideologie bürgerlicher, letztlich konservativer Liberalität herauslesen; und sie werden darauf hinweisen, dass

41 Zu dieser unterschiedlichen Rolle des gedachten Lesers vgl. Chr. Bürger, *Textanalyse*, 160.

42 Zum Eskapismus der „New Wave“ vgl. G. Seeßlen/B. Kling, *Romantik und Gewalt* (München, 1973), I, 131, 157-160.

Dragts „Eskapismus“ sich von Erskins „Ideologie“ schon deswegen wenig unterscheidet, weil die Romane beider Autoren beim – als „konservativ“ eingestuft⁴³ – Engelbert-Verlag erschienen sind.

Es ist nicht unsere Absicht, durch eine hier unbeweisbare Parteinahme zu einer weiteren Polarisierung der Meinungen beizutragen. Natürlich ist das heutige Jugendbuch – mehr noch als die Erwachsenenliteratur – auch Marktprodukt und insofern Kriterien einer modischen Nachfrage, des Produktionszwanges der Autoren etc. unterworfen. Natürlich ist die wachsende Bedeutung von SF auf dem Jugendbuchmarkt analog zu anderen Medien auch eine Modeerscheinung, und das SF-Jugendbuch verrät dementsprechend einen systemkonformen Trend zwischen konservativer Ideologie und liberalem „Eskapismus“.

Im Einzelfall sind solche Pauschalurteile jedoch unberechtigt und nichtsagend. Es ist Dragt schwerlich zum Vorwurf zu machen, dass sie in ihrem Jugendbuch wichtigste menschliche Fragen, für die es in unserer Gesellschaft keine allgemein verbindlichen Antworten gibt, nur problematisiert. Diese Selbstbeschränkung ist aufrichtiger und im Sinne einer Entideologisierung des jugendlichen Publikums auch zweckdienlicher als das Angebot (allzu) perfekter Lösungsvorschläge.

Entsprechendes gilt für Kritiker von Jugendbuch-SF. Sie würden den gesellschaftlichen Stellenwert des politisch brisanten Genres verkennen, wenn sie willkürlich ausgewählte Beispiele textimmanent interpretieren und den potentiell ideologischen Gehalt von SF außer Acht lassen wollten. Um jedoch die Ideologie nachzuweisen, sollte man einzelne Texte detailliert analysieren. Dem politischen Gegner, der Eigenständigkeit der Jugendbuchautoren und – im Unterricht – der Auffassungsgabe der Schüler werden wir am ehesten gerecht, wenn wir auf vorschnelle Pauschalurteile verzichten.

43 Vgl. W. Frommlet, „Jugendbuchforschung in der BRD“, *Kürbiskern* (1974/1), 74, 86.

(3) Wer hat Angst vor den UFOs? Zu Nicholas Fisks Science-Fiction-Jugendbuch *Trillionen* [1975]

I. Die Tradition des Invasionschemas

Man kann es nicht H. G. Wells anlasten, dass die Nachwelt „sein“ Thema der extraterrestrischen Invasion weitgehend trivialisiert hat. Verfolgte er, der Sozialutopist, mit dem Roman „The War of the Worlds“ (1897) die Absicht, sein Publikum (in dessen dekadenter Selbstgefälligkeit) zu verunsichern – eine Wirkung, die die Hörspielfassung von Orson Welles 1938 in den USA um so nachdrücklicher erzielte¹ –, so hatten Wells' spätere Nachfahren bei der Verwendung des Invasionsmotivs wohl kaum ein erzieherisches Anliegen. Dies gilt insbesondere für die zahlreichen amerikanischen Invasionsfilme der 50er Jahre², die großenteils den Geist des McCarthyismus und die Ideologie des Kalten Krieges spiegeln.

In der Bundesrepublik ist das Invasionschema vor allem durch die seit 1961 erscheinenden Perry-Rhodan-Heftchen einem breiteren Publikum bekannt geworden. Der Kampf gegen außerirdische Aggressoren ist ein Zentralmotiv dieser Serie.³ Der beispiellose Erfolg der Perry-Rhodan-Hefte (der „größten Science-Fiction-Serie der Welt“) beruht zweifellos auf ihrer Ideologie und dem durch sie geschürten und bestätigten Ideologiebedürfnis⁴ des – nicht zuletzt jugendlichen⁵ – Publikums. Angesichts dieser Erfolgsbasis ist es nicht verwun-

1 Die Sendung löste bei Tausenden von Bürgern eine Massenhysterie aus; vgl. Hadley Cantril, *The Invasion from Mars*. New York 1940, repr. 1966.

2 Vgl. die Titel bei Georg Seeßlen, Bernt Kling, *Romantik und Gewalt*. München, 1973, I, S. 146; zu Einzelheiten vgl. Carlos Clarens, *An Illustrated History of the Horror Film*. New York 1968, S. 118-137. Einige der Filme laufen z.Zt. (August 1974) im Münchener ABC-Kino (vgl. *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 186 vom 14./15. 8. 1974, 8).

3 Vgl. Friedrich Leiner, „Perry Rhodan. Eine Untersuchung über Wesen, Wirkung und Wert der Science-fiction-Literatur“. *Blätter für den Deutschlehrer* 12 (1968), 69f.

4 Beispiele für den ideologischen Charakter der SF (-Hefte) in der Bundesrepublik gibt die Montage von Jürgen Holtkamp, „Die Eröffnung des rhodesischen Zeitalters oder Einübung in die Freie Welt. Science-Fiction-Literatur in Deutschland“. *Kursbuch* 14 (1968), 45-63.

5 vgl. Seeßlen/Kling, a. a. O., 167.

derlich, dass andere Serien und Medien von demselben „Grundbedürfnis“ des Publikums profitieren wollten: die zusätzlichen Heftreihen „Atlas“ und „Terra Astra“, eine Taschenbuchserie „Planetenromane“⁶, eine Reihe „Perry Rhodan im Bild“ (d.h. Comics), eine Rhodan-Serie für Leihbüchereien (Balowa-Verlag) und natürlich auch der Film. Das Fernsehen ist bisher – wie lange noch? – von der Rhodan-Lawine verschont geblieben, hat allerdings die Invasionsthematik in Serien wie „Invasion von der Wega“ und „UFO“ um so freudiger und erfolgreicher übernommen und seinerseits wieder Jugendbuchverlage wie Schneider und Breitschopf (mit „Fernsehbüchern“) auf den Plan gerufen. Die Tendenz – so darf man angesichts der wachsenden Zahl von Pressemeldungen über UFO-„Augenzeugen“ (Unidentified Flying Objects)⁷ und angesichts des allgemeinen Irrationalismus-Vorsprungs der USA⁸ vermuten – dürfte steigend sein.

II. Forschungslage

Der ideologische Gehalt dieser Produkte aus UFO-Mentalität und sie nutzendem Markt mag weniger offensichtlich sein als der in den amerikanischen Invasionsfilmen, er ist gleichwohl weder zu bestreiten noch von literaturwissenschaftlicher Seite je ernsthaft bestritten worden. Allerdings fehlt es weitgehend an überzeugenden Beispielen einer ideologiekritischen Beweisführung. Der genannte Aufsatz „Perry Rhodan“ von Leiner ist sehr informativ, lässt jedoch eine ideologiekritische Stellungnahme vermissen. Reuße⁹ nennt eine Anzahl empirisch gut belegter „ideologiekritischer“ Merkmale einzelner SF-

6 Vgl. hier und zum folgenden Leitzer, a.a. O., 65f.; ferner Manfred Nagl, *Science Fiction in Deutschland*. (Tübingen, 1972), 203ff.

7 Vgl. die Übersicht in J. A. Hynek, *The UFO Experience* (New York, 1972), 265.

8 In den meisten Buchhandlungen, die ich in den USA besuchte, fand ich umfangreiche Sektionen „Occult“, „Mystery“ oder Ähnliches. Die pseudowissenschaftliche Monographie über UFOs, Howard V. Chambers, *UFOs for the Millions*. Los Angeles, 1967, war in einer Universitätsbuchhandlung in Massachusetts gleich in zahlreichen Exemplaren vorrätig. Das US-Fernsehen zeigte nach meiner Erfahrung in den 1970er Jahren ca. zwei UFO-Filme pro Woche. In seiner aktuellen Titelgeschichte über Exorzismus meldete *Der Spiegel* (39, 1974, 113), dass 39% der Amerikaner laut „Washington Post“ an den Teufel glauben.

9 W. Reuße, „Science Fiction in Gruppenarbeit in Klasse 10“. *Der Deutschunterricht* 25 (1973), 106-120.

Taschenbücher (u. a. „Perry Rhodan“), begreift sie jedoch primär als „Strukturen“, ohne nach Entstehungsursachen und kausalen Bedingungen (z. B. zwischen Markt und Leserbedürfnis) zu fragen – und wird folglich von seinen Schülern entmutigend wenig verstanden. Gutsch¹⁰ glaubt, von der „kommerziellen SF“ zugunsten der „neuen SF“ absehen zu können. Und bekannte ideologiekritische Monographien wie z. B. Pehlke/Lingfeld und Nagl¹¹ verzichten, dem allgemeinen Anliegen ihrer Bücher entsprechend, auf detaillierte Einzelanalysen und damit auf eine unmittelbare didaktische Anwendbarkeit ihrer Ergebnisse¹², auch sind sie nicht an SF *qua* Jugendlektüre interessiert.

Verzicht auf ideologiekritischen Tiefgang hier und auf Detailanalyse dort – diese Trennung der Fragestellungen ist der didaktischen Verwertbarkeit der bisherigen Forschungsergebnisse in der Schule nicht gerade förderlich gewesen; das gilt wie in der SF- auch in der Jugendbuchforschung.¹³ Es ist daher das Ziel des folgenden Beitrags, ein besonders ideologieträchtiges Klischee in seiner ideologischen Verwurzelung zu durchleuchten und zugleich seine Verwendung in einem Roman genauer zu analysieren. Die Untersuchung wird zeigen, dass das Klischee des Invasionschemas Romane, die sich seiner bedienen, nicht automatisch zu ideologischen Machwerken prädestiniert; es gibt – vereinzelt – Ausnahmen.

III. Das Invasionschema im neueren deutschen Jugendbuch

Die Beispiele von „seriösen“ Jugendbüchern, denen das Motiv „exterrestrische Invasion“ zugrunde liegt, sind in der Bundesrepublik (noch) verhältnismäßig selten. In den Jahren 1970 bis 1973 – vorher waren SF-Jugendbücher ohnehin kaum vorhanden¹⁴ – wurden insgesamt nur sechs Invasionsromane als Jugend-

10 Jürgen Gutsch, „Literarische Systeme für den Möglichkeitssinn“. *Diskussion Deutsch* 6, 1971, 335-350.

11 Michael Pehlke, Norbert Lingfeld, *Roboter und Gartenlaube. Ideologie und Unterhaltung in der Science-Fiction-Literatur* (München 1970); Nagl, a. a. O.

12 Dies gilt auch für Robert Plank, „Der ungeheure Augenblick. Aliens in der Science Fiction“. In: *Science Fiction*, hg. E. Barmeyer (München, 1972), 186-202.

13 Vgl. Manfred Markus, „Das SF-Jugendbuch in der Bundesrepublik ab 1970“. *Blätter für den Deutschlehrer* 3, 1974, 67f. (Nr. 2 in diesem Band).

14 Ebda., S. 69.

bücher publiziert (von den Fernsehbüchern abgesehen): John Christophers drei „Monster“-Romane¹⁵, Jannauschs *Rixi vom Regulus* (Loewes), Priestleys *Snoggle von der Milchstraße* (Georg Bitter) und Nicholas Fisks *Trillionen* (Junior Press, 1973). Bezeichnend für die zögernde Aufnahme des Invasionsmotivs ist die Nationalität der Autoren: Jannausch ist Österreicher, die übrigen Autoren sind Engländer. Die Lage ist hier ähnlich wie in der SF-Erwachsenenliteratur: das Invasionschema hat sich in der Bundesrepublik anders als in den angelsächsischen Ländern¹⁶ auf dem Sektor der Hochliteratur nicht durchgesetzt – vielleicht weil es unerwünschte Erinnerungen an die deutsche politische Vergangenheit wachruft.

Am wenigsten verändert findet sich das Schema in Christophers Trilogie: Wie in Wells' *War of the Worlds* rechtfertigt die aggressive Landung der Außerirdischen auf der Erde den Verteidigungskampf und motiviert die Handlung, die allerdings vom Kampf nicht in demselben Ausmaß beherrscht wird wie in *Perry Rhodan*. Aber die ideologische Basis ist der des „Schundheftes“ sehr ähnlich: „Geschichte ist ewiger Kampf zwischen Gut und Böse. Gut sind wir, böse die anderen.“¹⁷ Der Feind ist zum unerklärlichen Monster stilisiert; die Tripoden wollen das Universum erobern und die Erde beherrschen. Sie unterwerfen uns einer Gehirnwäsche und nehmen uns unsere Freiheit. Zwar sind die Folgen ihrer Herrschaft auf der Erde im Einzelnen weitgehend positiv – Epidemien und Hungersnöte haben abgenommen, und der Fluch des Krieges ist

15 John Christopher, *Dreibeinige Monster auf Erdkurs*; ders., *Das Geheimnis der dreibeinigen Monster*; ders., *Der Untergang der dreibeinigen Monster*. Alle: (Würzburg: Arena, 1972).

16 Vgl. z. B. Philip Wylie, Edwin Balmer, *When Worlds Collide* (1933); John Wyndham, *The Day of the Triffids* (1951), *The Kraken Wakes* (1953) u.a.; J. G. Ballard, *The Drowned World* (1962), *The Crystal World* (1966), *The Wind from Nowhere* (1967); D. G. Compton, *The Silent Multitude* (1966); Michael Crichton, *The Andromeda Strain*. – Vgl. auch die Bedeutung des ähnlichen „alien-manipulator“-Motivs bei Lovecraft u. a.; dazu David Ketterer, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature* (New York, 1974), 61ff.

17 Pehlke/Lingfeld, a.a.O., 86.

völlig gebannt¹⁸, aber Christopher lässt keinen Zweifel daran, dass die persönliche Freiheit des Einzelnen das höchste Gut ist.¹⁹

Die faschistoide Ideologie der Trilogie besteht, auf einen knappen Nenner gebracht, in der Divergenz zwischen oberflächlichen und fundamentalen Wertnormen.²⁰ Verbaliter und auf der Ebene des Plots enthalten die Romane Bekenntnisse zur Freiheit, zur demokratischen Meinungsbildung²¹, zur Demokratie schlechthin²², zum Frieden²³ und ferner zu gemeinhin so „linken“ Wertvorstellungen wie Guerillataktik und Solidarität; auch gibt sich der Autor anti-amerikanisch (indem er die Trilogie mit einem englisch-deutsch-französischen Friedenspakt ausklingen lässt) und antinational (indem er die demokratische Weltregierung zum politischen Ziel erklärt).²⁴ Unterschwellig ist jedoch jene Wildwuchs-Freiheit und jene Formaldemokratie gemeint, die das angeblich Erstrebte in ihr Gegenteil pervertiert und deren politökonomische Basis verschwiegen und damit unangetastet bleibt; implizit ist die Trilogie ein Aufruf zur solidarischen Kampf- und Kriegsbereitschaft gegen den Feind „unseres“ westlichen (d. h. amerikanischen) Systems. Programmatisch heißt es am Schluss: „Bist du zu einem neuen Kampf bereit – er wird länger dauern, weniger aufregend sein, und am Ende winkt kein großer Triumph.“²⁵ Wie denn auch anders, geht es doch wesentlich darum, das bestehende System zu bewahren (statt zu erklären, zu rechtfertigen oder zu verändern).

Neben diesen Beispielen spannungsreich verpackter Ideologie finden sich zwei „harmlos“-verspielte Varianten des Invasionsschemas: In Jannauschs „Rixi“ wird der „Angriff“ eines einzelnen außerirdischen Wesens durch gutes Zureden abgewendet und dient lediglich als Aufhänger recht albernen Klamauks; Priestleys *Snoggle* verrät immerhin die Absicht des Autors, das Invasionsschema

18 Christopher, *Der Untergang*, 57.

19 Vgl. z. B. ebda. 57, 74, 92, 124, 129, 140f.

20 Zu dieser formalen Erläuterung von Ideologie vgl. Markus, a. a. O., 79.

21 Christopher, *Der Untergang*, 57.

22 Ebda., 140, 143.

23 Ebda., 143.

24 Ebda., 142f.

25 Ebda., 143.

zu parodieren, ist jedoch in Problemstellung und „Humor“ so seicht, dass sich eine genauere Analyse erübrigt.²⁶

Der Übergang vom „Invasionsschema“ zu verwandten Formen der Bedrohung ist natürlich fließend. In dem Roman *Super Nova* des Engländers MacVicar²⁷ ist die Bedrohung und demzufolge der Abwehrkampf weniger global als in der eigentlichen Invasionsgeschichte und wird zudem auf psychologischer und medizinischer Ebene (anstatt mit Schusswaffen) ausgetragen. In Andre Nortons *Der unheimliche Planet* (Boje) wird ebenfalls nicht die Erde insgesamt angegriffen, vielmehr werden einzelne Astronauten im Weltall von einer anonymen bösen Macht bedroht. Dasselbe gilt für Dubinas *Mars – Planet der Geister*- (Boje), nur dass der „Feind“ hier nicht – wie bei Norton – mit „Sprengstrahlern“ hantiert, sondern, als „geisterhaftes Wesen“, seine Macht durch Roboter, fleischfressende Pflanzen und Riesenspinnen²⁸ unter Beweis stellt.

Einen weiteren Schritt vom Grundschema der Invasion entfernen wir uns mit jenen Romanen, in denen die Bedrohung – meist eine weltweite Bedrohung²⁹ – nicht von außerirdischen Wesen und auch nicht von anonymen Mächten herrührt, sondern von bösen Außenseitern unserer (kapitalistischen) Gesellschaft. Dies trifft für die insgesamt fünfzehn Jugendbücher der Autoren Brandis (sieben Titel, Herder), Brenner (drei Titel, Boje) und Ulrici (fünf Titel, Schneider) zu. Eines allerdings teilen diese Bücher mit den eigentlichen Invasionsromanen: das Böse wird nicht erklärt³⁰, sondern zum fremdartigen, unerklärlichen, bedrohlichen und daher zu bekämpfenden Phänomen stilisiert.

Die ideologische Gesamtwirkung all dieser Romane (insgesamt 29³¹) ist – sehen wir von den „harmlosen“ und parodistischen Varianten ab – in etwa dieselbe: Der Feind ist ein Feind der *ingroup* und des Systems; das Böse kommt

26 Allerdings wurde *Snoggle* als Kinderbuch für Zehnjährige veröffentlicht.

27 A. MacVicar, *Super Nova und der fremde Satellit* (Stuttgart: Franckh'sche Verlagsbuchhandlung, 1973).

28 Zur Bedeutung von tierischen Ungeheuern im Schauergenie vgl. Denis Gifford, *A pictorial history of horror movies* (London, 1973), passim.

29 Außer bei Ulricis Schneider-Büchern.

30 Nur Brenner ist teilweise auszunehmen: Es finden sich Ansätze einer Begründung.

31 Von einem Gesamtkorpus von 44 Jugendbüchern (1970-1973), vgl. Markus, „Science-Fiction-Jugendbuch“, S. 69 (Nr. 2 in diesem Band).

in jedem Fall von außen. Der Invasionsroman ist nur die extremste Form dieser gefährlichen Freund-Feind-Ideologie. Die Invasionsmentalität ist demnach im neueren deutschen Jugendbuch doch in größerem Ausmaß heimisch, als es auf den ersten Blick scheint. Um so erfreulicher, dass wenigstens ein Jugendroman vorliegt, der das Invasionsschema auf gekonnte Weise satirisch-kritisch kommentiert.³²

IV. Nicholas Fisk: *Trillionen*³³

1. Inhalt

Als die „Trillionen“, die wie winzig kleine Edelsteine aussehen, von einer fremden Welt auf die Erde niederregnen, ist die Reaktion höchst unterschiedlich: General Hartmann, unterstützt von den Armeen aller Nationen, erhält den Befehl, die fremden Wesen, die über eine geheimnisvolle Intelligenz verfügen, zu vernichten. Für ihn wie auch für die Öffentlichkeit ist die Frage, ob die Fremden Freunde oder Feinde seien, von vornherein zugunsten eines Abwehrkrieges, bei dem sogar Kernwaffen eingesetzt werden sollen, entschieden.

Aber der dreizehnjährige Scott und seine Freunde, darunter Ikarus, der ehemalige Mars-Astronaut, versuchen, mit den Fremden zu kommunizieren und den Grund für die Invasion zu erfahren. Scott entdeckt die Fähigkeit der Trillionen, sich zu formieren, Buchstaben und andere Zeichen nachzubilden, schließlich per Schrift Fragen zu beantworten. Die Fremden teilen mit, dass ihr Heimatplanet explodiert sei und dass sie auf der Erde eine neue Wirkungsstätte suchen würden und die Absicht hätten, den Menschen nützlich zu sein. In einer Traumvision des „Planeten der Trillionen“ sieht Scott Bilder des ständigen Kampfes zwischen den Mächten der Zerstörung (symbolisiert durch den Sturm, dessen Pfeifton alles zerspringen lässt) und der Macht der „guten Meister“ des Planeten sowie der Trillionen, ihrer Diener, und der Vernunft (symbolisiert durch

32 Vgl. allerdings die ebenfalls kritischen *short stories* *Marsungeheuer* von Hunter und *Finger am Drücker* von Bone (beide in: *Das Marsungeheuer*, hg. v. H. Bautze. Ravensburg: Otto Maier 1972).

33 Nicholas Fisk, Pseudonym für David Higginbottam (1923-2016), war ein britischer SF-Autor, vor allem von Jugendliteratur. *Trillionen* erschien im englischen Originaltext (*Trillions*) 1971.

ein überdimensionales Gehirn). In apokalyptischer Schau erlebt Scott den Sieg der Vernichtung und begreift, dass die Bilder nicht einen fremden Planeten, sondern die drohende Zerstörung unsers eigenen betreffen. Die ursprüngliche Frage nach dem Grund für die Invasion der Trillionen wird so zur Frage nach dem Grund für den Unfrieden auf der Erde.

Unterdessen haben die Fremden überwältigende Beweise ihrer Baukunst geliefert und über Nacht Unterwasserfestungen, Abschussrampen (Imitate) u. a. entstehen lassen. Scott bringt es nach nächtelanger Arbeit fertig, mit ihnen telepathisch zu kommunizieren und ihnen Befehle zu erteilen. Allmählich wird ihm klar, dass sie nicht bloß instinktgesteuerte Befehlsempfänger sind, sondern höchst intelligente Wesen und die besten Freunde der Erde; sie sind gekommen, um sich hassen zu lassen und „Sandsack für alle unsere Aggressionsgelüste“ zu sein.

Andererseits ist der offizielle Abwehrkrieg („Plan A“) in vollem Gange. Er führt zu einem Atomkrieg mit unübersehbaren Verlusten und erweist sich nach sieben Monaten gleichwohl als Fehlschlag. Der General fordert die Verwirklichung des „Plans B“, der – als Steigerung des Plans A – eigentlich nur die völlige Selbstvernichtung der Erde implizieren kann. Dennoch bleibt die Welt apathisch, und selbst Ikarus, der durch seine Erfahrungen „Gebranntmarkte“ (bei seinem Astronautenunfall ist ihm das Gesicht verbrannt), verkennt den Ernst der Lage und empfindet gegenüber dem General lediglich Mitleid, ohne aktiv zu werden.

Nur Scott fühlt sich zur Verantwortung aufgerufen. Er lässt das Hauptquartier des Generals von „seinen“ Trillionen einmauern und das gesamte Verkehrswesen der Welt blockieren: „[...] die Welt braucht einen Denkkzettel“. Plan B tritt nicht in Kraft. Die Trillionenschwärme verschwinden auf Befehl Scotts in der Luft.

2. Personenkonstellation

„Die guten und die bösen Leute, das geht so hoffnungslos durcheinander. Man kann sie nie trennen.“³⁴ – mit dieser Einsicht scheint der Protagonist Scott für den Autor Fisk zu sprechen. Der Roman räumt insgesamt auf mit jeder Schwarz-

34 Nicholas Fisk, *Trillionen*. Augsburg: Junior Press, 1973, S. 131. Die Seitenangaben im Verlauf des Textes beziehen sich auf diese Ausgabe.

Weiß-Malerei der Charaktere. Der Schwerpunkt des epischen Vorgangs liegt nicht, wie üblicherweise im Invasionsroman, ausdrücklich auf *action*, nämlich der Handlung des Verteidigungskampfes gegen die extraterrestrischen Angreifer, sondern gilt dem Problem, ob die Fremden Freunde oder Feinde sind (*plot of thought*) und welche der an der Handlung beteiligten Personen die am ehesten zu rechtfertigende Reaktion auf die „Invasion“ zeigen (*plot of character*). Beide Fragen werden nicht auf simple Weise beantwortet, und Fisk lässt die Repräsentanten verschiedener Standpunkte zu Wort kommen.

Hauptgegenspieler des Protagonisten ist der General, als Sprecher des Militärs, des Staates, aber auch der indifferenten Mehrheit: nach seinen eigenen Worten (95f.) ein „Mann der Tat“, der von „Verstehen“ und „Abschätzen“ nichts hält; nach den Worten des Erzählers ein „Führer und großer Organisator“ (52). Er sei, so meint Ikarus, „der gefährlichste Mann, den ich je traf“ (50), „weil er dauernd Aktionen auf die Beine stellt“ (51); und „Faschist“ nennt ihn ein Zuhörer (96). Der Erzähler selbst hält sich mit eindeutig wertenden Attributen zurück – der Leser wird nicht mit Schlagworten überrumpelt und kann sich selbst ein Urteil bilden.

Noch vor dem ersten Auftritt des Generals werden ein Soldat namens Billy und „der Major“ vorgestellt. Fisk vermeidet auch hier jedes explizite Werturteil und beschränkt sich wie im Falle des Generals auf satirische Zeichen seiner abschätzigen Haltung gegenüber den Militärs (vgl. unten). Zwar werden diese durchaus plakativ und als Typen skizziert; der Soldat ist nett zur kleinen Mina, der Major gibt übertrieben zackige Befehle, beide sind etwas dummlich, aber „an sich“ harmlos (vgl. 42-48). Die Frage ihrer ethischen Bewertung wird jedoch erst im Verlaufe des Buches gestellt und gegen Ende – in keineswegs plakativer Form – beantwortet: Was ist, wenn der General dem „guten, dummen Billy“ den Schießbefehl gibt, und Billy schießt, und ein Mann fällt tot um, und Billy kriegt einen Orden?“ (131)

Wie „die Bösen“, so sind auch die Repräsentanten „des Guten“ keine homogene Gruppe. Da ist zunächst Ikarus Blythe, der väterliche Freund Scotts. Er ist anfänglich als erfahrener Lehrmeister des Protagonisten stilisiert – nicht einmal der Hinweis auf sein weißes Haar fehlt (27). Um so bemerkenswerter ist, dass Scott sich gegen Ende des Romans von ihm distanziert und den passiven

„Humanismus“ Blythes („ich bedaure uns alle, jeden Menschen auf der Welt“, 157) verwirft:

Nein, er nicht. Er ist das Gegenteil vom General. Er sieht Weiß, wo der General Schwarz sieht und umgekehrt. Und Ikarus, mit seinen versengten Schwingen, will nicht einmal mehr fliegen. Nein, er nicht.“ (158)

Neben Blythe finden sich weitere insgesamt „gute“ Kontrastfiguren, insbesondere Scotts jüngere Freunde. Fisk lässt ihre Meinungen angesichts der Veränderung der Welt durch „Plan A“ Revue passieren (157): Die achtjährige Panda meint: „Alles hasse ich [...] Es ekelt mich an. Ich wollte, ich wär' tot!“ Die neuneinhalb-jährige Mina dagegen sieht keinerlei Probleme, „mag“ den General und freut sich über ihr Trillionen-Armband. Der elfjährige Benn schließlich hält die Beurteilung der Lage für so schwierig, dass er – ähnlich wie Ikarus – zu keiner Entscheidung fähig ist.

Vor diesem Hintergrund der Nebenpersonen erscheint Scotts Rolle als Protagonist des Romans sachlich gerechtfertigt. Er ist nicht nur Held der Geschichte, weil der Autor ihn als solchen einführt – was dem Leser in einer auktorialen Erzählpassage bewusst gemacht wird (10). Seine Überlegenheit beruht auch nicht auf den üblichen, meist äußerlichen Kriterien jugendlicher Auszeichnung – nachdrücklich betont Fisk die „Durchschnittlichkeit“ Scotts in Größe, Aussehen, Schulleistungen etc. (10); schließlich ist unser Held nicht der unglaubwürdige Typ des fantastischen Genies so mancher Jugendbücher.³⁵ Seine Überlegenheit äußert sich vielmehr in moralischem Verantwortungsbewusstsein und besteht – wie der Erzähler ausdrücklich feststellt – in der „Fähigkeit, zu beobachten, zu überlegen, zu denken, zu vergleichen und zu erfinden“ (10).

Bei so viel Ethos des Autors und seines Protagonisten und angesichts der so bewusst konzipierten Personenkonstellation könnte man vielleicht die „jugendgemäße“ Wirksamkeit der Handlung anzweifeln. Die Sorge ist unbegründet: Der Roman ist auch auf der Plot-Ebene spannend, allerdings nicht im Sinne einer vordergründigen *action* des Invasionsschemas, sondern durch eine das Klischee in Frage stellende Handlung, die ihre Motivation von der

35 Vgl. z. B. die *Monitor*-Serie von Ulrici im Schneider-Verlag.

Personenkonstellation und Gesamtproblematik des Romans her bezieht. Fisk erweist sich in mehrfacher Hinsicht als Non-Konformist: das Hauptproblem des Plots wird von Scott gegen die Auffassung der (feindlichen und befreundeten) Umwelt gelöst; es wird aufgrund eines einsamen und mutigen Entschlusses und auf sehr originelle Weise gelöst; und es wird schließlich – vom Autor Fisk – unter satirischer Verwendung des konventionellen Invasionsschemas gelöst.

Die satirische Perspektive des Autors ist so durchgängig, dass wir die Ziele und formalen Mittel des Spotts im Folgenden genauer untersuchen wollen.

3. *Trillionen* – eine Satire des Invasionsromans

Hauptziel des satirischen Spotts ist zweifellos die Armee. Der Autor bezeichnet ihren Einzug einleitend als „neue Invasion“ und macht durch seinen Stil sogleich deutlich, dass von dieser „Invasion“ die eigentliche Gefahr droht:

Während die *Trillionen* vom heiteren Himmel fielen, wurden die Straßen in Harbourn West blockiert von Lastwagen, auf denen Männer mit Stahlhelmen saßen, von Stabs-Automobilen, von Soldaten, die Sprechfunkgeräte trugen, von weißgegurten Militärpolizisten, die den Verkehr regelten [...] (42).

Der ganze Aufwand des Einzugs deutet sich stilistisch in der Länge des Satzbogens an. Fisk, der sonst vorwiegend in kurzen Hauptsätzen schreibt³⁶, bedient sich hier einer worthäufenden Aufzählung. Man lese auch den nächsten Satz – ein Schwall von teils verschachtelten Nebensätzen, der die vielen „Befehle und Gegenbefehle, die Anweisungen und Kommandos“ der Soldaten adäquat spiegelt.

Dann tritt Billy auf. Die übliche Manier des Trivialromans, das Aussehen des Helden klischeehaft zu beschreiben und mit inneren Qualitäten vereinfachend in

36 Vgl. etwa 156: „Scott fällt sein Urteil. Er urteilte über den General und verurteilte ihn. Der General hatte sich verändert und veränderte sich immer noch. Die Lederhaut schien verstaubt zu sein.“ etc. Die deklamatorische Klarheit des Stils suggeriert die Rationalität und Entschiedenheit des Urteils.

Parallele zu setzen³⁷, führt Fisk *ad absurdum*. Er beschränkt seine Beschreibung karikaturenhaft auf das allzu Akzidentielle („Billy war einsfüfundachtzig groß und hatte Sommersprossen und hellgelbe Haare“, 42) und kontrastiert dann dieses Bild des sympathischen jungen Mannes mit unzweideutigen Zeichen von dessen Borniertheit und Eitelkeit; „wenn Billy sprach, klang es eher wie das Muhen einer Kuh“ (42), heißt es einleitend.

Fisk setzt hier Klischee gegen Klischee – auf grobe Klötze gehören grobe Keile. Im Folgenden sind die Mittel der Satire jedoch bereits um einen Grad subtiler: Direkte Bewertung der *dramatis personae* durch den Erzähler ist z. B. bei „dem Major“ weitgehend auf einzelne Inquits beschränkt: der Major „brüllt“ (43, 47), „schnarrt“ (44) und unterbricht Scott „glücklich“, um ihm das Arsenal der zur Verfügung stehenden Waffengattungen, u. a. Napalm, aufzuzählen. Im Übrigen sind seine Reden und sein Verhalten bezeichnend genug. „Freund oder Feind?“ ist für ihn die einzig wesentliche und „einfache“ Frage (45); und als Scott ihm durch ein kleines Experiment klarmacht, dass rohe Gewalt (z. B.) bei den Trillionen nutzlos ist, wirkt seine Reaktion schlicht lächerlich (47f.).

Schließlich der General (der Dienstweg wird von Fisk strikt eingehalten): Im Kontrast zu dem nunmehr „blöde“ und „schwachsinnig“ genannten Major („Major Alleskaputt“) stellt der General – selbst nach Scotts Meinung – „schon etwas dar“ (50). Die Satire des Autors richtet sich eigentlich nicht gegen ihn, sondern gegen das blinde Vertrauen, das die Bevölkerung ihm entgegenbringt. Eine Episode zeigt das gefährliche Ausmaß seiner Macht: Als ein Soldat wegen brutaler Misshandlung eines Zivilisten angeklagt ist, interveniert der General vor Gericht, und das Verfahren wird eingestellt (52-55). Schon hier wird deutlich: Nicht das Militär ist letztlich Gegenstand des satirischen Spotts, sondern die sich in ihm spiegelnde und manifestierende Ideologie.

Analoges gilt für andere Repräsentanten der nach Fisks Meinung problematischen öffentlichen Mentalität, z. B. die Reporter. Wie allgemein, so wird auch die Argumentation zu diesem Thema im Verlaufe des Romans schrittweise problembewuster und komplexer. Zunächst bietet Fisk Karikaturen

37 Vgl. etwa Jack Pearl, *Invasion von der Wega*. München: Schneider, S. 15: „Er hatte kurzgeschnittenes braunes Haar, ein entschlossenes Kinn und stahlblaue Augen, die Ausdauer und Hartnäckigkeit verrieten.“

des üblichen – z. B. in Pearls *Invasion von der Wega*³⁸ ernstgenommenen – Interviewrummels:

„Wie heißt du denn, Kleiner?“

„Kleiner.“

„Wie alt bist du?“

„Siebenundzwanzig. Ich bin Liliputaner.“

„Nun mal ernsthaft. Wie fühltest du dich, als die Trillionenschauer kamen?“

„Schauerlich.“

„Nun hör mal, Kleiner, gib ordentliche Antworten. Millionen von Leuten schauen dir zu, weißt du ...“

Benn starrte ins Objektiv der nächsten Fernsehkamera, verdrehte die Augen und antwortete: „Ich seh’ aber niemand.“ (32, vgl. auch 20ff., 37ff.)

Man kann es Fisk schwerlich verübeln, dass er dem Leser mit solchen Passagen humorvollen Spotts auf Kosten des Journalismus zunächst eine Perspektive der Distanz aufnötigt. Diese Distanzierung und Desillusionierung des Lesers zu Beginn des Romans scheint ohnehin beabsichtigt, man vergleiche die zahlreichen Merkmale einer „auktorialen“ Erzählperspektive (z. B. im ersten Satz)³⁹ und die Problematisierung von Namen (7, 8, 10) und Begriffen (8, 10); jedenfalls ist die Erzählerdistanz angesichts der satirischen Gesamtintention des Autors sinnvoll.

Im weiteren Verlauf des Romans hält sich der Erzähler mit auktorialen Einsprachen zurück und lässt stattdessen allgemein seine Charaktere sprechen. Hier wird auch eine sachliche Rechtfertigung des Spotts gegen die Redakteure nachgeliefert. Da wird das sog. „öffentliche Interesse“ an den Medien in Frage gestellt, da ist vom Fernsehnutzknabbernden Publikum die Rede, das nicht „kapiert hat, worum es eigentlich geht“ (60) und nur „die grausamen Einzelheiten“ hören will (61). Wiederum ist also letztlich nicht die Verspottung eines Berufsstandes beabsichtigt, sondern eine generelle Gesellschaftskritik. Entsprechendes gilt angesichts der Kompetenzen eines Professors, Commanders oder Experten (35, vgl. 22): Fisk wendet sich nicht gegen spezifische Kenntnisse oder Fähigkeiten – Scott selbst wird durch harte Arbeit bis zur Erschöpfung zum Trillionen-Fachmann –, sondern gegen die Fetischisierung der Fachkompetenz

38 Vgl. ebda., 16, 22, 26, 27.

39 Im weiteren Verlauf des Romans nimmt der Erzähler dagegen die Innensicht-Perspektive („personal“) des Protagonisten Scott ein (vgl. z. B. 70, 153, 160).

im öffentlichen Bewusstsein, gegen eine Verherrlichung des Details, wie sie nicht nur für Jugend-SF, sondern für Trivialliteratur überhaupt charakteristisch ist.

So gesehen ist *Trillionen* nicht nur eine Satire des Invasionschemas, sondern ein sozialkritischer Spiegel unserer Zeit.⁴⁰ Fisk verdeutlicht die Analogie von Fiktion und Wirklichkeit, indem er „normale“ Fernsehnachrichten mit ihren Variationen des fortwährenden Themas „Kampf“ (126f.) für Scott zum Anlass werden lässt, Sinn und Zweck der Trillionen zu begreifen.

Die offene Symbolik des Schlusses verbietet es, die Rolle der Trillionen auf einen Nenner zu bringen. Jedenfalls sind sie nicht die bösen Fremden, gegen die wir uns zur Wehr zu setzen hätten. Fisk dreht das Schema vielmehr um: sie sind die ständig verfügbaren Gehilfen – die Heinzelmännchen der Vernunft –, die die Entfremdung des menschlichen Zusammenlebens durch Kampf, Freund-Feind-Hysterie und Selbstzerstörung verhindern können, allerdings nur, wenn sie von Scott gerufen werden. Wer hätte Angst vor diesen UFOs?

40 Vgl. die allgemeinere, anthropologisch fundierte Begriffsexplikation von „Satire“ bei Matthew Hodgart, *Satire*. New York, Toronto, 1969, 10: „The perennial topic of satire is the human condition itself.“

(4) Die Anfänge der englischen Kinder- und Jugendliteratur im 18. Jahrhundert [1983]

1. Einleitung

Kinder- und Jugendliteratur ist ohnehin ein Stiefkind der Philologen, aber die englische Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts ist bisher in besonderem Maße vernachlässigt worden. Nur eine literaturgeschichtliche Untersuchung liegt zu diesem Thema vor, nämlich das Buch von Barry¹; es ist bezeichnenderweise schon in den 1920er Jahren erschienen und 1968 im Nachdruck herausgekommen. In der deutschsprachigen Anglistik hat sich bisher (1983) kaum jemand mit der Kinderliteratur vor Lears *Nonsense*-Versen und Carrols *Alice in Wonderland* ernsthaft beschäftigt.² Trotz *Robinson Crusoe* und *Gulliver's Travels*, trotz Newberys Eröffnung der ersten englischen Kinderbuchhandlung in London 1741, trotz der volkstümlichen Lieder von Isaac Watts und der äußerst erfolgreichen Kinderliteratur, die aus der sogenannten Sonntagsschulbewegung hervorging – vermitteln Standardwerke wie z. B. das von Meigs u.a.³ den Eindruck, als hätte die englische Kinderliteratur erst im 19. Jahrhundert begonnen. Die älteren Texte fallen, sofern sie überhaupt erwähnt werden, einem Bewertungsmaßstab zum Opfer, der heute in mehrfacher Hinsicht fragwürdig ist.⁴

1 Florence V. Barry, *A Century of Children's Books* (London, 1922, repr. Detroit, 1968).

2 Ein Beispiel für ein neues Interesse an diesem Gegenstand ist der Aufsatz von Hartmut Lutz, „'North American Indians' in Kinder- und Jugendliteratur und Unterricht: Ein Bericht über American Studies in der Schule“, *Amst*, 24 (1979), 122-151.

3 Cornelia Meigs, Anne Thaxter Eaton, Elizabeth Nesbitt, Ruth Hill Viguers, *A Critical History of Children's Literature* (New York, 1953).

4 Analog beurteilt Bettina Hurrelmann die Vernachlässigung der deutschen Kinder- und Jugendliteratur der Aufklärung in *Jugendliteratur und Bürgerlichkeit. Soziale Erziehung in der Jugendliteratur der Aufklärung am Beispiel von Christian Felix Weißes „Kinderfreund“ 1776-1782* (Paderborn, 1974), 1-16. Hurrelmann kritisiert zu Recht die stark ästhetisierende und andererseits entwicklungspsychologische Ausrichtung der bisherigen Kinderliteraturforschung.

Es ist daher an der Zeit, die Forschungslücke zu füllen. Der vorliegende Aufsatz will dazu beitragen, indem er sich dem Gegenstand in interdisziplinärer Weise nähert. Die in Frage kommenden Texte werden als „Hochliteratur“ ernst genommen, aber auch mit Zeitschriften- und Trivalliteratur verglichen und in Relation zu ihrem kulturhistorischen und pädagogischen Hintergrund gesehen. Der erste der folgenden Abschnitte gilt der m. E. falschen Erwartungshaltung der meisten Philologen gegenüber dem Kinder- und Jugendbuch des 18. Jahrhunderts.

2. Unberechtigte Missachtung der Kinder- und Jugendliteratur des 18. Jahrhunderts

Eine allgemeine Voreingenommenheit beruht vor allem auf der Reserve gegenüber der didaktischen Grundeinstellung in vielen englischen Kinderbüchern des 18. Jahrhunderts. Die postromantische Bevorzugung des märchenhaft-phantastischen Kinderbuches hat zu einer Bewertungsnorm geführt, der weder die alten Sachbücher noch die für die Aufklärung charakteristische Mischung aus *prodesse* und *delectare* entsprachen. Ein weiterer Grund für die ablehnend-gleichgültige Haltung gegenüber der englischen Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts mag darin liegen, dass ein Großteil der Verfasser Frauen waren und dass die Meinungsmacher zur Kinderliteraturgeschichte noch vor wenigen Jahrzehnten von einer antifeministischen Einstellung wohl nicht ganz frei waren.⁵

Hinzu kommen drei weitere – spezifisch literaturwissenschaftliche – Vorurteile, die eine intensivere philologische Beschäftigung mit der englischen Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts bisher verhindert haben.

Erstes Vorurteil: Zwischen Erwachsenen- und Kinderliteratur könne man deutlich trennen. Kinder- bzw. Jugendbücher seien nur solche, die bewusst für Leser dieser Altersgruppen verfasst wurden.

5 Vgl. z. B. die Ironie gegenüber Autorinnen bei Paul Hazard in *Books, Children and Men*, tr. Marguerite Mitchell (Boston, 1972), 35ff., sowie bei Percy Muir, *English Children's Books 1600-1900* (New York, Washington, 1954), 82-88.

Zweites Vorurteil: Seriöse Kinderliteratur sei Hochliteratur; es lohne sich nicht, sich mit trivialen Formen des Kinder- oder Jugendbuches im 18. Jahrhundert zu beschäftigen.

Drittes Vorurteil: Die englische Kinderliteratur beginne in Buchform; Zeitschriften könnten außer Betracht bleiben.

3. Entstehung des Marktes für Kinder- und Jugendliteratur

Der erste Punkt betrifft die altersspezifische Abgrenzbarkeit der Kinder- und Jugendliteratur von der Erwachsenenliteratur. Es ist heute, schon aus verkaufstrategischen Gründen, üblich, Bücher für eine bestimmte Zielgruppe und also auch altersspezifisch auf den Markt zu bringen. Diese Altersspezifik ist letztlich eine Folge der Einsicht Rousseaus und der Romantik, dass Kinder nicht kleine Erwachsene sind, sondern einen eigenen psychogenetischen Status haben und daher eine gewisse Immunität beanspruchen können. Der Gesinnungswandel vollzog sich – das ist unbestritten – im Wesentlichen im 18. Jahrhundert. Einerseits findet sich noch in der *Encyclopaedia Britannica* von 1771 kein Eintrag für *child* oder *children*, wohl aber für *child-bed* und *child birth*.⁶ Andererseits beweist die Kunst- und überhaupt die Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts die allgemeine Entdeckung des Kindes, man denke nur an den Aufschwung der Pädagogik oder an die zunehmende Bedeutung des Kindes als literarisches und künstlerisches Motiv.⁷

Natürlich entwickelte sich der Sinn für das Kindliche des Kindes nicht von heute auf morgen und auch nicht unabhängig von der jeweiligen Gesellschaftsschicht; in der bürgerlichen Mittelschicht ist die neue Rollenzuweisung für das Kind früher feststellbar als in der Ober- und Unterschicht.⁸ Es ist daher kein Zufall, dass Pioniere der Kinderliteratur des 18. Jahrhunderts wie Newbery, Boreman und Sarah Trimmer Bürgerliche waren.

6 *Encyclopaedia Britannica; or, A Dictionary of Arts and Sciences*, 3. vols. (Edinburgh, 1771).

7 Zur Rolle des Motivs in der Kunst vgl. etwa den Ausstellungskatalog *Zwei Jahrhunderte englische Malerei. Britische Kunst und Europa 1680-1880* (München, 1979), 80-116.

8 Vgl. Philippe Aries, *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*, tr. Robert Baldick (New York, 1962), 405, 414.

Die *middle classes* sorgten jedoch vor allem durch indirekten Einfluss für einen Aufschwung der Kinderliteratur, und zwar schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Zu denken ist hier zunächst an die Umfunktionierung erfolgreicher Erwachsenenbücher zu Kinderliteratur, insbesondere von *The Pilgrim's Progress*, *Robinson Crusoe* und *Gulliver's Travels*. In der bisherigen Forschung bleibt offen, wann diese Umfunktionierung jeweils stattgefunden hat. Etliche Indizien deuten darauf hin, dass viele erfolgreiche Erwachsenenbücher des 18. Jahrhunderts gleich nach Erscheinen von Junglesern bzw. jungen Zuhörern mit rezipiert wurden. So datiert die erste englische Robinsonade, die ausdrücklich für *young readers* bestimmt war, zwar aus dem Jahr 1805⁹; aber es liegen seit etwa 1760 einige nachdrückliche Empfehlungen des Romans von Defoe *ad usum delphini* (z. B. von Rousseau) vor, die eine gewisse Neigung und Nachfrage der Betroffenen zu dieser Zeit und in den vorausgehenden Jahrzehnten vermuten lassen. Auch erlebte *Robinson Crusoe* unmittelbar nach Erscheinen zahlreiche Neuauflagen mit ansprechenden Holzschnitt- und Kupferstich-illustrationen und in kinderbuchgemäßem Kleinformat. Vor allem: Schon ab 1722 erschienen etliche gekürzte Fassungen, u.a. in Form von *chapbooks*.¹⁰ Es liegt nahe, solche Kurzversionen als Zugeständnisse an eine junge Leserschaft zu interpretieren.

Die Bedeutung nachträglicher Umfunktionierungen vom Erwachsenen- zum Kinderbuch ist von der Sekundärliteratur prinzipiell gesehen worden, wenngleich der Publikumswandel im Falle der englischen Kinderliteratur generell zu spät angesetzt wurde. Gänzlich übergangen hat man jedoch die gegenläufige Umfunktionierung vom Kinder- zum Erwachsenenbuch: Richardsons *Pamela* (1740) ist uns heute nur als Erwachsenenliteratur bekannt; tatsächlich ist dieser Roman aber eines der ersten speziell für jugendliche Leser gedachten und von Jugendlichen und sogar Kindern begeistert aufgenommenen Erzählwerke. Die diesbezüglichen Belege sind unmissverständlich. Schon im Untertitel der I. Auflage von *Pamela* heißt es: „Now first Published in order to cultivate the

9 Vgl. Peter Zupancič, *Die Robinsonade in der Jugendliteratur* (Diss. phil. Bochum, 1976), 38ff., 252 A. 2.

10 Vgl. H.C. Hutchins, „*Robinson Crusoe*“ and Its Printing 1719-1931. *A Bibliographical Study* (New York, 1967), 129-140.

Principles of Virtue and Religion in the Minds of the Youth of Both Sexes.“ Vorwort und Einleitung der 2. Auflage von 1741 stellen als Zielgruppe des Romans erneut „the Younger class of Readers“ (p. VII) heraus (vgl. auch p. XIII), und es wird von einem Siebenjährigen berichtet, der den Roman so abgöttisch liebte, dass er bei der Lektüre nicht absetzen konnte (p. XXXIff.).

Diese Affinität von *Pamela* zu einem jugendlich-kindlichen Publikum konnte in Vergessenheit geraten, weil sich im Laufe des 18. Jahrhunderts mit dem Bild vom Kind auch die allgemeine Vorstellung von einer kind- bzw. jugendgemäßen Literatur wandelte. Schon die Verführungsthematik von *Pamela* erschien aus späterer Sicht für Jugendliche ungeeignet.

Das war bis etwa 1750 grundlegend anders. Kinder waren nicht nur in sexueller Hinsicht weitgehend ungehinderte Zeugen der Erwachsenenwelt; die Lebensbereiche der Kinder und die der Erwachsenen waren ganz allgemein kaum voneinander getrennt. Die Erwachsenen waren in vielerlei Hinsicht kindlicher als heute, und andererseits nahmen Kinder am Leben der Erwachsenen und also auch an deren Literatur größeren Anteil. So wurden Wunderkinder wie Pope oder Mozart möglich, und es kann nicht überraschen, dass zahlreiche klassische Werke der Weltliteratur – von Homers *Odyssee* bis zu Fieldings *Tom Jones* – im 18. Jahrhundert nachweislich auch von Heranwachsenden gelesen wurden.¹¹

Bei eingehender Untersuchung der Rezeption von Erwachsenenliteratur durch Jungleser wäre auch die Frage der im 18. Jahrhundert erfolgten Adaptationen zu klären. Aber eine Geschichte der Umarbeitungen, Neuauflagen,

11 Goethe erwähnt in *Dichtung und Wahrheit* als Kindheitslektüre u.a. Fénelons *Télémaque*, Schnabels *Insel Felsenburg* und Defoes *Robinson Crusoe* (Goethes Werke, Hamburg, 4/1961, IX, 35). Noch der junge David Copperfield in Dickens' gleichnamigem Roman liest in der Bibliothek seines Vaters mit großer Begeisterung Erwachsenenliteratur wie *Don Quixote*, *Roderick Random*, *Tom Jones* und – wiederum – *Robinson Crusoe* (London, o.J., S. 52). Neben diesen neueren Stoffen boten sich den Junglesern des 18. Jahrhunderts natürlich die klassischen Werke der Antike an, insbesondere die *Odyssee* und die Fabeln Aesops, ferner die spanischen pikarischen Romane des 16. Jahrhunderts und die französischen Märchen des 17. Jahrhunderts, die – wie übrigens auch die Märchen von 1001 Nacht – kurz nach 1700 in englischen Übersetzungen herauskamen; vgl. Comtesse D'Aulnoy, *The Tales of the Fairies in Three Parts* (repr. New York, London, 1977), XIII, sowie Charles Perrault, *Histoires or Tales of Past Times* (repr. New York, London, 1977), XXIII.

Kürzungen, Raubdrucke, Übersetzungen usw., kurz: eine rezeptionsseitige Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts liegt bisher nicht vor. Dass jedoch Kinder und Jugendliche der Mittel- und Oberschicht (wie übrigens auch die Frauen) bereits in der ersten Jahrhunderthälfte als Leserschaft eine große Rolle spielten, kann schon jetzt als gesichert gelten. Womit sonst hätte John Newbery die Regale seiner Kinderbuchhandlung 1741 füllen sollen, wenn nicht mit ausgewählten Titeln der Erwachsenenliteratur. Die übliche Auffassung, nach der die Geschichte des Kinderbuches frühestens nach 1760 beginnt, d. h. in der Zeit, da sich Autoren ausdrücklich an jüngere Leser wandten, ist also aus rezeptionsgeschichtlicher Sicht nicht haltbar.

4. Verhältnis zur „Trivalliteratur“

Das zweite Vorurteil der bisherigen Kinderbuchforschung beruht auf der häufig praktizierten strikten Trennung von Hoch- und sogenannter Trivalliteratur. Man hat allgemein die Klassiker der älteren Kinderliteratur von allem „Trivialen“ losgelöst betrachtet, sie im Falle Englands abgegrenzt von *chapbooks* und *broad-sides*, von den großenteils mündlich überlieferten Volksballaden und auch von den Produkten des im 18. Jahrhundert sich entwickelnden Zeitschriften- und Zeitungsmarktes.

Chapbooks, auf die ich mich hier beschränken möchte, waren jene meist undatierten Billigbücher von acht, zwölf oder mehr Seiten, die Ende des 16. bis Anfang des 19. Jahrhunderts in großen Mengen, vielfach im Raubdruck, hergestellt und von den sogenannten *chapmen*, fliegenden Händlern mit einer Art Bauchladen, für wenig Geld vertrieben wurden.¹² Obwohl zahlreiche dieser Texte infolge des billigen Einbandes und auch der schlechten Behandlung vor allem durch die Kinder regelrecht zerlesen worden sein müssen, sind noch einige tausend *chapbooks* erhalten. Sie verraten stofflich und formal eine solche Vielfalt, dass sich bündige Klassifizierungen versagen. Einige der Stoffe (wie z. B. *The Seven Champions of Christendom*) sind zudem in mehreren Fassungen

12 Vgl. zu der gesamten Thematik Rainer Schöwerling, *Chapbooks. Zur Literaturgeschichte des einfachen Lesers. Englische Konsumliteratur 1680–1840* (Frankfurt/M., Bern, Cirencester, 1980), vor allem 75-97.

überliefert; außerdem wurden fast alle *chapbooks* anonym veröffentlicht¹³, und viele entstanden in der Provinz und waren dementsprechend regional orientiert. Alle diese Merkmale erschweren den Zugang und scheinen neben der vermeintlichen Trivialität der Grund für die bisherige Zurückhaltung der Philologen gegenüber den *chapbooks* zu sein.

Diese Zurückhaltung ist insbesondere dann unberechtigt, wenn die *chapbooks* des 18. Jahrhunderts vornehmlich als Kinder- und Jugendlektüre angesehen werden. Das ist bisher kaum geschehen.¹⁴ Man hat allenfalls einige Stoffe wie *Jack the Giant Killer* oder *St. George and the Dragon* einem besonders jungen Publikum zugeordnet. Es gibt jedoch eine Anzahl von Anhaltspunkten, die die generelle Bedeutung der *chapbooks* des 18. Jahrhunderts als Kinderlektüre nahelegen.

Vor allem haben sich zahlreiche Autoren des 18. oder frühen 19. Jahrhunderts – z. B. Steele, Boswell, Wordsworth, Coleridge, Crabbe – darüber geäußert, in ihrer Kindheit allgemein *chapbooks* gelesen zu haben¹⁵; Lamb nannte sie pauschal die „old classics of the nursery“.¹⁶ Auch entsprechen die *chapbooks* in vielem dem Geschmack eines kindlichen Lesers: Sie haben meist das gleiche kleine Format wie die eigentlichen Kinderbücher, die Newbery vor allem in den

-
- 13 Die wenigen *chapbook*-Autoren, die Harry B. Weiss in *A Book about Chapbooks. The People's Literature of Bygone Times* (1941; repr. Hatboro, Pa., 1969), 11-17, nennt, sind sämtlich der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zuzuordnen.
 - 14 Bei Schöwerling, a. a. O., werden die *chapbooks* generell als Erwachsenenliteratur charakterisiert, während sie in Kinderliteraturgeschichten, z. B. in Percy Muir, *English Children's Books 1600-1900* (New York, 1954), S. 24-28, zu pauschal und zeitlich undifferenziert als Kinderliteratur betrachtet werden. Vgl. jedoch die Formulierung bei Victor E. Neuburg, *Chapbooks* (Guildford, London, 21972), 5: „In the eighteenth century (...) chapbooks were widely read by the children of well-to-do families.“
 - 15 Vgl. etwa Steele im *Tatler* (Nr. 95) über einen achtjährigen Jungen: „I found he had very much turned his studies, for about twelve months past, into the lives and adventures of Don Bellianis of Greece, Guy of Warwick, The Seven Champions, and other historians of that age... He would tell you the mismanagements of John Hickerthrift, find fault with the passionate temper in Bevis of Southampton and loved St. George for being Champion of England.“ Ähnlich Boswell in seinem *Journal*, 10.7.1763, und Wordsworth in *The Prelude*, V, Z. 341-344. Vgl. im übrigen Schöwerling, S. 80.
 - 16 Nach Victor E. Neuburg, *The Penny Histories. A Study of Chapbooks for Young Readers over Two Centuries* (London, 1968), 1.

1760er Jahren geschrieben oder ediert hat. Kindgemäß sind ferner: die von Kritikern häufig getadelte Einfachheit der *chapbook*-Holzschnitte, die gedankliche und sprachliche Simplizität der Darstellungsweise, die auffallende Bedeutung des Motivs „Kind“ sowie der Beziehung Eltern-Kind und schließlich wohl auch der hohe Stellenwert von Scherzen, Possen und Rätseln.

Es ist allgemein schwierig, das Leserpublikum einer bestimmten Art von Literatur nachträglich auszumachen. So sind denn zugegeben auch die bisher genannten Kriterien, die für ein kindliches oder jugendliches Publikum der *chapbooks* sprechen, nicht zwingend. Kumulative Evidenz lässt jedoch die übliche Auffassung, die *chapbooks* des 18. Jahrhunderts seien als „the main reading matter of the poor“ zu klassifizieren (so Neuburg¹⁷), als überaus fragwürdig erscheinen. Das offenbar einzige Argument für ein Erwachsenenpublikum ist der Hinweis darauf, dass die *chapbooks* gelegentlich von Liebe und Grausamkeiten handeln und obszöne Anspielungen enthalten.¹⁸

Dieses Argument ist schon deswegen nicht sehr stichhaltig, weil sich bürgerliche Prüderie in England erst im Laufe des 18. Jahrhunderts entwickelte und man zuvor keinen Anlass sah, Kinder moralisch besonders abzuschirmen.¹⁹ Im Übrigen spielt hier die Frage der Entstehungszeit des jeweiligen *chapbook* eine große Rolle: Texte, die in formaler oder thematischer Hinsicht als wenig kindgemäß zu bezeichnen sind, lassen sich in vielen Fällen dem 17. oder 16. Jahrhundert zuordnen. Vergleicht man eine *chapbook*-Sammlung des 17. Jahrhunderts wie die von Pepys (die sogenannten *Penny Merriments*²⁰) mit einer anderen *chapbook*-Sammlung, die sich auf Texte des 18. Jahrhunderts beschränkt, z. B. die von Ashton²¹, so zeigt sich ganz eindeutig, dass die früheren *chapbooks* für ein anderes – älteres – Publikum gedacht waren: Die Texte sind außer auf dem Umschlagblatt nicht illustriert, und die zahlreichen Beiträge zu den Themen „Liebe“, „Ehe“ und „außereheliche Beziehungen“ lassen deutlich

17 Neuburg, *Chapbooks*, 1.

18 Vgl. Schöwerling, 171-211, 253-55; 291-304.

19 Vgl. Lloyd de Mause, *Hört ihr die Kinder weinen. Die Geschichte der Kindheit* (Frankfurt/M. 1977), 31.

20 *Samuel Pepys' Penny Merriments...*, ed. Roger Thompson (New York, 1977).

21 *Chap-Books of the Eighteenth Century*, ed. John Ashton (1882; repr. New York, London, 1966).

den Geschmack der Restaurationszeit, speziell der *middle classes* dieser Zeit erkennen.²² Die *chapbooks* des 18. Jahrhunderts sind demgegenüber eindeutig für jüngere Leser geeignet; das wird besonders deutlich, wenn man zwei Versionen desselben Stoffes, soweit sie sich in den *Penny Merriments* und in der Edition von Ashton finden, einander gegenüberstellt. So unterscheidet sich die spätere *chapbook*-Version des *Guy of Warwick* von der Pepys-Fassung durch zusätzliche Illustrationen, Kapitelüberschriften und eine in Syntax und Wortwahl einfachere Sprache.²³

Dass diese Sprache als Zugeständnis an ein kindlich-jugendliches Leserpublikum, und zwar der *middle classes*, nicht aber als Anpassung an ein Publikum der *lower classes* zu bewerten ist, dafür spricht ein weiterer Grund – wie mir scheint, der zwingendste: die Armen – und zu ihnen gehörte um 1700 noch die Hälfte der Bevölkerung²⁴ – konnten nur in den allerseltensten Fällen lesen.

Nach neueren empirischen Untersuchungen waren 1750 noch mindestens 65% der Frauen und 40 % der Männer Analphabeten, und auch während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat sich das nicht wesentlich geändert.²⁵ Betroffen waren von der hohen Analphabeten-Quote natürlich vor allem die unteren Schichten, d. h. ungebildete Arbeiter und Dienstboten.²⁶ Dies bedeutet, dass die beträchtlichen pädagogischen Bestrebungen der Frühaufklärung um 1700 – genannt seien hier nur John Locke, die *Society for Promoting Christian*

22 Vgl. auch Pepys' *Penny Merriments*, 13: „The most likely audience is the middle classes.“

23 Vgl. etwa den Anfang des 1. Kapitels. – Einen ähnlichen Befund liefert ein Vergleich zwischen den zwei Fassungen von *Long Meg* (Pepys, 50; Ashton, 323) und *Thomas Hickathrift* (Pepys, 33; Ashton, 192).

24 Vgl. J. Lawson, Harold Silver, *A Social History of Education in England* (London, 1973), 188.

25 Vgl. Roger S. Schofield, „Illiteracy in Pre-Industrial England: The Work of the Cambridge Group for the History of Population and Social Structure“, in *Literacy and Society in a Historical Perspective – a Conference Report*, ed. Egil Johansson, Educational Reports Umea, 2 (1973), 1-21, hier vor allem 17 f. – Das übliche Kriterium für die statistische Feststellung der Lesefähigkeit ist die nachweislich geleistete Unterschrift bei Eheverträgen.

26 Vgl. Schofield, ebda., 12: „Die durchschnittliche Analphabetenquote lag hier bei 59 %.“

Knowledge und die in großer Zahl gegründeten *charity schools* – die Lesefähigkeit in den unteren Schichten nicht nachhaltig beeinflusst haben.

Wenn die Nachfrage nach Literatur im 18. Jahrhundert gleichwohl unzweifelhaft zunahm, so lag das nicht an einer größeren Lesefähigkeit der Unterschichten, sondern an der wachsenden Lesebereitschaft in den *middle classes*. Es passt in dieses Bild und zur allgemeinen Entdeckung des Kindes im frühen 18. Jahrhundert, dass nun auch für die jüngsten Leser der Mittelschicht Literatur in großem Umfang gedruckt wurde. Eben darauf dürfte die Zunahme der *chapbooks* ab 1700 vor allem beruhen.

5. Die Rolle der Zeitschriften

Da *chapbooks* in der Regel einen Penny kosteten, wurden sie von Kindern nicht nur gelesen, sondern auch gekauft. Kaum erschwinglich waren für sie hingegen die das kulturelle Leben des 18. Jahrhunderts prägenden Zeitschriften. Der Preis und die nicht rentablen Auflagenziffern sind wohl der Hauptgrund dafür, dass sich Kinder- oder Jugendzeitschriften im Laufe des 18. Jahrhunderts noch nicht durchsetzen konnten. So hielt sich Newberys *Lilliputian Magazine* (1752) nur wenige Monate, und auch die nach 1788 in größerer Zahl gegründeten Zeitschriften für Jungleser waren kurzlebig.

Das schließt aber nicht aus, dass Kinder und Jugendliche schon vorher als Leser von Erwachsenenzeitschriften in Frage kamen. Damit rückt das dritte oben erwähnte Vorurteil ins Blickfeld, nämlich dass die englische Kinderliteratur ausschließlich in Buchform begonnen hätte. Ich habe im Britischen Museum eine Vielzahl von Zeitschriften auf Anzeichen einer jungen Leserschaft hin durchgesehen und solche besonders bei den Frauenzeitschriften gefunden. So sagt z. B. der Herausgeber von *Ladies Magazine* 1749 im Impressum jeder Nummer, seine Zeitschrift diene der nützlichen Unterhaltung von „young Masters and Misses“²⁷. Eine andere Frauenzeitschrift sieht ihre Aufgabe laut Vorwort „(in) inspiring the juvenile bosom with the love of virtue“ und druckt in einer Nummer das Gedicht einer Vierzehnjährigen und ein weiteres einer Zwölf-

27 Z.B. Nr. vom 16.12.1749, 33, 49.

jährigen ab.²⁸ In einem Leserbrief von *The World* meldet sich 1753 ein Eton-Schüler zu Wort, der sich wegen seiner „knabenhaften Feder“ entschuldigt (115), sich als treuen Leser der Zeitschrift bezeichnet und im Übrigen die für die Geschichte des Kindes bemerkenswerte These vertritt, Erwachsene seien, recht besehen, „Kinder im Großformat“ (116). Im Essay 111 des *Rambler* schließlich wendet sich der Autor, Dr. Johnson, einmal an den „jungen und lebhaften Teil meiner Leser“ (226).

Neben solchen ausdrücklichen Hinweisen lassen immanente Kriterien den Schluss zu, dass Jungleser – damit meine ich auch Kinder unter 10 Jahren – an der Lektüre der Zeitschriften ihren Anteil hatten. Die zahlreichen englischen Periodika des 18. Jahrhunderts sind voll von leicht verständlichen Essays, Allegorien im Stil von *Pilgrim's Progress*, Reiseskizzen, Märchen²⁹, insbesondere solchen des Orients, und Erlebnisberichten von Kindern³⁰. Dass diese und die vielen anderen Kurzprosaformen in den Zeitschriften, den sogenannten „moralischen Wochenschriften“, meist pauschal *essays* genannt wurden, ist irreführend. Es handelt sich in Wirklichkeit oft um Geschichtchen aller Art mit meist didaktischer Grundhaltung. Wie unterhaltsam – trotz der belehrenden Absicht – diese Texte sein konnten und in der Regel auch waren, kann man z. B. der durchaus kindgemäßen allegorischen Erzählung entnehmen, die 1704 im *Review*, der ersten bedeutenden Zeitschrift des Jahrhunderts, über eine in der Londoner Gesellschaft wenig erfolgreiche junge Dame namens Modesty erschien.³¹

Aber selbst wenn wir heute meinen, die *essays* der Periodika seien für Kinder zu didaktisch – das 18. Jahrhundert dachte darüber anders. Defoe wurde zu seinem Erfolgsroman *Robinson Crusoe* von einer Abenteuergeschichte angeregt, die 1713 in einer moralischen Wochenschrift erschienen war und hier sicher, wie

28 *The Lady's Magazine, or Entertaining Companion for the Fair Sex*, Bd. VI (1773), 608, 609; vgl. auch 550 „Verses addressed to a young gentleman on his birthday.“

29 Z.B. 1753 im *Adventurer* (Nr. 103): *Almerine and Shelimah: A Fairy Tale*.

30 Vgl. etwa *Monthly Amusement* (1709) und *Ladies Magazine, or the Universal Entertainer* (1750). 34; George S. Marr, *The Periodical Essayists of the Eighteenth Century* (London, o.J. (1923]), 17ff.

31 Marr, *Periodical Essayists*, 17ff.

die späteren Robinsonaden, auch von Jugendlichen gelesen wurde.³² Und Newbery nahm den *Spectator*-Essay 535 und den *Rambler*-Essay 65, um nur zwei Beispiele zu nennen, in seine Kinderbuch-Sammlung auf.³³

Natürlich ist das Niveau der Periodika aus der Sicht jüngerer Leser z. T. anspruchsvoll. Aber es dürfte sich, wie auch die Sekundärliteratur nahelegt³⁴, vor allem um Kinder und Jugendliche der oberen Mittel- und der Oberschicht gehandelt haben. Sie genossen eine sorgfältige, meist private Erziehung, und es wurde ihnen – wie man Schulbuchanthologien entnehmen kann – ein Lektürekanon zugemutet, dessen Umfang und Niveau uns heute beschämen muss.³⁵

6. Literaturgeschichtliche Einordnung und Resümee

Fazit: Es ist bisher übersehen worden, dass Kinder und Jugendliche in England schon im 18. Jahrhundert zu wesentlichen Teilhabern der Literatur wurden. Sie waren bereits vor Newbery eine Zielgruppe des sich spezialisierenden Buchmarktes, nämlich auf dem Sektor der literarisch weniger anspruchsvollen *chapbooks*. Und im Bereich der Hochliteratur waren sie, noch bevor sich das ökonomische Interesse an den Junglesern entwickelte, eine Minderheit, deren literarischen Bedürfnissen die Erwachsenenkultur in einem bisher verkannten Ausmaß entsprach. Die Zeit produzierte noch wenige Kinderbücher im heutigen Sinne, aber doch viele Bücher für Kinder, noch kaum Jugendzeitschriften, aber vieles in Zeitschriften, das für Jugendliche gedacht war.

Die Anfänge der englischen Kinderliteratur liegen damit ganz eindeutig im frühen 18. Jahrhundert. Sie sind nach Ausmaß und Qualität wohl deswegen unterschätzt worden, weil die Anzeichen einer eigenständigen und institutionalisierten Kinderliteratur bis gegen Ende des Jahrhunderts tatsächlich spärlich waren. Die meisten der uns bekannten Texte sind zudem literaturwissenschaftlich vernachlässigt worden, vor allem, weil sie unserem heutigen Begriff von (fantasievoller) Kinderliteratur nicht entsprechen. Es bleibt aber zu fragen, ob die

32 „Die Abenteuer des Matrosen Alexander Selkirk“ in *The Englishman*, 26 (1713). 36)

33 Nämlich in *A Museum for Young Gentlemen* (1763) und *Twelfth Day Gift* (1767).

34 Vgl. Marr, a. a. O., 63.

35 Vgl. etwa die Inhaltsverzeichnisse der *grammar school*-Lesebücher *Elegant Extracts in Poetry* (bzw. *in Prose*). *Selected for the Improvement of Young Persons* (London, 1816).

spätere, institutionalisierte Kinderliteratur des 19. Jahrhunderts wirklich so viel kindgemäßer war als das, was die Kinder im 18. Jahrhundert zu lesen bekamen. Jedenfalls entsprechen Lewis Carrolls bekannte Klassiker *Alice in Wonderland* und *Through the Looking Glass* (publ. 1865 bzw. 1872) in den ungekürzten Originalfassungen weniger der Psyche und Aufnahmefähigkeit des Kindes als vielmehr der aus heutiger Sicht falschen Vorstellung, die die Erwachsenen, die Viktorianer sich vom Kind machten.

Eine noch extremere Bevormundung der Kinderwelt durch die Erwachsenen freilich hatte im 17. Jahrhundert stattgefunden. Kinderbücher waren hier reine Lehrbücher, Anstandsfiabeln und Moralgeschichten, die heutige Leser, seien es Erwachsene oder Kinder, durch ihren maßlosen religiösen Fanatismus eher abschrecken dürften.³⁶ Das bekannteste Buch dieser Art ist wohl James Janeways *A Token for Children*³⁷; es trägt den bezeichnenden Untertitel: „Being an Exact Account of the Conversion, Holy and Exemplary Lives, and Joyful Deaths, of Several Young Children“. Die schon in den *courtesy books* des 15. Jahrhunderts vorherrschende Tendenz zur Moral und Belehrung der Kinder auf Kosten des *delectare* fand bei Janeway und zahlreichen der ihm Gleichgesinnten³⁸ ein so extremes Ausmaß, dass auch hier von einer ersten Emanzipation des Kindes und der Kinderliteratur nicht ernstlich die Rede sein kann. Die Anfänge der englischen Kinderliteratur liegen also weder vor noch nach dem 18. Jahrhundert, sondern im 18. Jahrhundert.

36 Vgl. zu dieser Literatur allgemein John R. Townsend, *Written for Children. An Outline of English Language Children's Literature* (Harmondsworth, 1965), 20.

37 (London, 1672).

38 William Sloane, *Children's Books in England and America in the Seventeenth Century* (New York, 1955) nennt 261 Titel von Büchern extrem belehrend-homiletischer Art, die zwischen 1557 und 1710 für Kinder erschienen sind.

TEIL II: MINDERHEITEN- UND EXILLITERATUR

(5) **Bellows Vermächtnis: Zur Rezeption eines Nobelpreisträgers in der Bundesrepublik Deutschland [1978]**

1. **Saul Bellow: Nobelpreisträger**

Bei aller zugestandenen Kompetenz der Stockholmer Nobelpreis-Jury ist doch wohl auch die 200-Jahr-Feier der Vereinigten Staaten dafür verantwortlich zu machen, dass 1976 sämtliche Nobelpreise – erstmals in der 76-jährigen Geschichte dieser Einrichtung – an Amerikaner verliehen wurden: Europa gratulierte zum *Bicentennial*. Und auch in der Bundesrepublik mochte man, wie 6000 „Geburtstags-Veranstaltungen“ belegen¹, als Gratulant nicht zurückstehen.

Beides, der Nobelpreis für Literatur und das *Bicentennial*, sind der Rezeption Bellows hierzulande sicher sehr förderlich gewesen. Die Verkaufs- und Auflagenzahlen der Übersetzungen verraten jedenfalls eine im Herbst 1976 stark ansteigende Nachfrage², und das Geiche gilt für den stichprobeweise überprüften Leihverkehr in einem Deutsch-Amerikanischen Institut³. Man darf annehmen, dass Bellows zukünftige Veröffentlichungen, wie schon *Humboldt's Gift* und *To Jerusalem and Back*, ohne die früher übliche Verzögerung⁴ ins Deutsche übersetzt werden. Die Medien haben Bellow dem deutschen Publikum längst

-
- 1 Vgl. *200 Jahre USA. Beiträge aus der Bundesrepublik Deutschland* (Bonn, 1977), 10.
 - 2 Nach Auskunft des Rowohlt-Verlages wurden bisher (Oktober 1977) von seinen drei Übersetzungseditionen *Mann in der Schwebe*, *Das Opfer* und *Mr. Sammlers Planet* insgesamt 124.000 Exemplare verkauft, davon 71.000 bis September 1976 (seit Erscheinen 1968 bzw. 1971/73), der Rest aber innerhalb der letzten 12 Monate. Vom Verlag Kiepenheuer & Witsch, der die Erstrechte der Bellow-Übersetzungen besitzt, habe ich keine Auskunft erhalten.
 - 3 Im Regensburger DAI wurden sieben der acht Romane Bellows (*Humboldts Vermächtnis* und die Kurzgeschichtensammlung *Mosbys Erinnerungen* befanden sich nicht am Standort) mit folgender Häufigkeit ausgeliehen: 1966: 7; 1967: 12; 1968: 7; 1969: 20; 1970: 19; 1971: 22; 1972: 12; 1973: 6; 1974: 2; 1975: 7; 1976: 23; 1977 (bis September): 23. Für die fünf am Standort befindlichen englischen Originaleditionen ergab sich 1960 bis 1969: 16; 1970 bis 1975: 14; 1976/77: 15.
 - 4 Bellow hat seine ersten Romane in den vierziger Jahren geschrieben, das erste seiner Bücher in deutscher Übersetzung (*Augie March*) erschien jedoch erst 1956.

auch persönlich vorgestellt – im Fernsehen m.W. zuletzt im Oktober 1976 (in der Kultursendung „Aspekte“). Saul Bellow, so scheint es, ist nun auch bei uns angekommen; für ihn gilt die „Rezeptionsträgheit“ nicht mehr, d. h. die zeitliche Verschiebung, die Bungert für die Aufnahme der zeitgenössischen amerikanischen Erzählliteratur in der Bundesrepublik allgemein festgestellt hat.⁵

Dennoch kommen einem Zweifel, ob Bellow bei uns wirklich rezipiert, d. h. gelesen und verstanden wird. Die öffentlich-offizielle Würdigung eines Autors und der ihr folgende Anstieg von Verkaufs- und Ausleihzahlen besagen nichts Verlässliches über das Ausmaß und schon gar nichts über die Art und Weise der Rezeption. Die große Dunkelziffer der nur gekauften, nur ausgeliehenen oder nur angelesenen Bücher ist von der bisherigen Rezeptionsforschung, soweit ich sehe, außer Acht gelassen worden.⁶ Die deutschsprachige Amerikanistik hat ihre meist rezeptionsgeschichtlichen Bemühungen um die neuere Erzählliteratur ohnehin – mit guten Gründen – auf die Aufnahme bei den Kritikern und Verlegern, also Vermittlern, konzentriert – größtenteils auf Kosten der übrigen am literarischen Kommunikationsprozess beteiligten Faktoren, der Produzenten und „Verbraucher“⁷. Zu Recht wurde kürzlich darauf hingewiesen, dass „die Individualität des Einzellesers wie auch die Kollektivität von Lesergruppen in Beziehung zu bestimmten Texten oder Textmerkmalen [bisher] an die Peripherie literaturwissen-

5 Hans Bungert, „Zur Rezeption zeitgenössischer amerikanischer Erzählliteratur in der Bundesrepublik“, in *Die amerikanische Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, hg. Hans Bungert (Stuttgart, 1977), 252-262, hier 255. – Der leicht pejorative Ausdruck „Rezeptionsträgheit“ verrät allerdings den Erwartungshorizont des Amerikanisten. Im internationalen Vergleich wurde natürlich keine ausländische Literatur so sehr bei uns rezipiert wie die amerikanische.

6 Vgl. etwa Bernhard Zimmermann, *Literaturrezeption im historischen Prozeß* (München, 1977).

7 Vgl. K. Lubbers, „Aufgaben und Möglichkeiten der Rezeptionsforschung“, *GRM*, NF 14 (1964), 292-302, hier 295-297. Als Beispiel für diese Art rezeptionsgeschichtlicher Übersichten zur amerikanischen Gegenwartsliteratur vgl. neben Bungert (a. a. O.) vor allem die äußerst materialreiche Arbeit von Hans Galinsky, *Sprach- und Literaturbeziehungen. Systematische Übersicht und Forschungsbericht 1945-1970* (Frankfurt/M., 1972) sowie Rudolf Haas, „Über die Rezeption amerikanischer Romane in der Bundesrepublik 1945-1965“, in *Nordamerikanische Literatur im deutschen Sprachraum seit 1945. Beiträge zu ihrer Rezeption*, ed. Horst Frenz u. H.-J. Lang (München, 1973), 20-46.

schaftlichen Interesses verbannt“ seien⁸. So sehr der Einbezug des individuellen oder lediglich sozialpsychologisch fassbaren Lesers in die Beschreibung von Literatur grundlegende methodische Probleme aufwirft, so wenig kann es – um ein inzwischen oft zitiertes Beispiel zu erwähnen – für die beschreibbare Textstruktur bedeutungslos sein, ob etwa *King Lear* von einem Greis rezipiert wird, der ein gestörtes Verhältnis zu seiner Tochter hat, oder z. B. von einer Schulklasse⁹. Fasst man Literatur nicht als die Ansammlung statischer Daten auf, sondern als sich bei der Rezeption manifestierender Prozess und versteht man „Literaturwissenschaft“ dementsprechend als eine „Relationswissenschaft“¹⁰, die Bedingungsfaktoren dieses Prozesses berücksichtigt, so gilt auch für das Oeuvre eines Saul Bellow, dass es nicht ohne weiteres exportierbar ist. Die Institution des Nobelpreises, den T. S. Eliot 1948 als „an assertion of the supra-national value of poetry“ beschrieb¹¹, kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Literatur durch den Kontext des jeweiligen Kulturkreises, in dem sie rezipiert wird, wesentlich bedingt ist. Saul Bellow sei ein Beispiel unter vielen. Ein Jahr nach der Preisverleihung („for the human understanding and subtle analysis of contemporary culture that are combined in his work“¹²) scheint es angebracht, das deutsche Echo auf die offizielle Würdigung und sodann die Aufnahme des Autors Bellow überhaupt auszuloten.

8 *Literarische Rezeption. Beiträge zur Theorie des Text-Leser-Verhältnisses und seiner empirischen Erforschung*, eds. H. Heuermann, P. Hühn, B. Röttger (Paderborn, 1975), 11.

9 Vgl. W. J. Slatoff, *With Respect to Readers: Dimensions of Literary Response* (Ithaca, N. Y., 1970), 34.

10 Vgl. zu diesem Begriff Rolf Geißler, *Prolegomena zu einer Theorie der Literaturdidaktik* (Hannover, 1970), 24.

11 Vgl. Horst Frenz, „What Prize Glory“, *Yearbook of Comparative and General Literature*, 23 (1974), 42–46, hier 46; Frenz selbst betont ebenfalls die „world-wide basis“ und „the supra-national nature of literature“ (45).

12 Roger Choate in *The Times*, 22.10.1976.

II. Die Antwort der deutschen Presse auf die Nobelpreisverleihung

1. Helmut M. Braem in *Stuttgarter Zeitung*, 246 (22.10.76)
2. Maria Frisé in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 238 (22.10.76), 25
3. Joachim Kaiser in *Süddeutsche Zeitung*, 248 (22.10.76), 10.
4. Marcel Reich-Ranicki in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 238 (2.10.76), 25
5. Martin Schulze in *Frankfurter Rundschau*, 238 (22.10.76), 9
6. Marg. v. Schwarzkopf in *Die Welt*, 247 (22.10.76), 23
7. Anon. in *Der Spiegel*, 44 (25.10.76), 242
8. Walter Hasenclever in *Die Zeit*, 45 (29.10.76), 43
9. Dieter Herms in *Deutsche Volkszeitung*, 45 (4.11.76)

Zwischen diesen Zeitungsartikeln lässt sich – bei allen Unterschieden der Länge und Qualität – ein bemerkenswertes Maß an Übereinstimmung feststellen:

1. Alle Verfasser sind im Wesentlichen an inhaltlich-thematischen, nicht an formalen Aspekten der Werke Bellows interessiert. Ansätze zu einer Charakterisierung der Sprache oder der Erzählstrukturen Bellows sind kaum vorhanden (bemerkenswert nur in 2, 8 und 9). Bellow ist vielmehr von Interesse als Schöpfer des Anti-Helden (2, 6), als Jude (6, 8) mit europäischem Erbe (6), als Intellektueller (2, 3, 4, 6, 7, 8), als Humorist (8), als milder Kritiker der USA (7) oder als „letztlich (ein) Konservativer“ (9).
2. Alle Kritiker sind offensichtlich – nach herkömmlicher philologischer Manier – auf der Suche nach einer „Sinnmitte“. Zumindest zwischen den Zeilen hält man Bellow für einen klassischen Autor, der uns ein abgerundetes Stück Weltdeutung vermitteln kann oder will – sei es bezüglich der Entfremdung des Menschen zur Umwelt (9) und des daraus folgenden Identitätsverlustes (5), sei es in dem Sinne, dass Intellektualismus (4), Passivität (2), Pessimismus (6), humorvolle Ironie (8) oder metaphysische Ausflucht (1) der einzige Ausweg aus der Misere des (amerikanischen) Daseins sind. Joachim Kaiser (3) bringt diese Bellow-Sicht treffend auf einen Nenner, wenn er sagt: „Brillantes,

ironisches akademisches Denken und Be-Denken als Ausweichbewegung in wahnsinniger Wirklichkeit: das ist Bellows Hauptthema.“ Diese Tendenz der Kritiker, Bellow eine (eskapistische) Lösung der von ihm zweifellos gesehenen Probleme zuzuschreiben, führt andererseits zum Unbehagen angesichts der dann doch letztlich vermissten Synthese: Bellows Stärke liege in Momentaufnahmen und in der Analyse, nicht in der Interpretation größerer Zusammenhänge, heißt es.

3. Noch bemerkenswerter ist die folgende Gemeinsamkeit der untersuchten Artikel: Man befragt Bellow nicht nur nach einer universalen Bedeutung, man setzt auch offenbar einen universalen Leser voraus; man lässt jedenfalls außer Acht, dass Schlagwörter wie „Anti-Held“, „Amerikanertum“, „jüdische Tradition“, „Intellektualismus“, „Pessimismus“ etc. für ein deutsches Publikum einen anderen Inhalt und Stellenwert haben als für das amerikanische. Selbst wenn man den journalistischen Zwang zur Kürze und Etikettierung bedenkt, ist doch zu fragen, ob nicht stärker als geschehen der Erwartungshorizont der deutschen Leserschaft und vor allem die spezifischen Rezeptionsbedingungen im Falle Bellows hätten berücksichtigt werden sollen.

III. Das deutsche Echo auf Bellows Nobelpreisrede¹³

Wie der fehlende Sinn für das sozio-kulturelle Milieu des Autors von der Rezeptionsseite her zu grundlegenden Missverständnissen führen kann, zeigt beispielhaft die deutsche Aufnahme der *Nobel Lecture*, die Bellow am 12. Dezember 1976 in Stockholm gehalten hat.

Am 13. Dezember bringt die Presse-Agentur unter der Überschrift „Saul Bellow geht mit dem Westen ins Gericht“ die erste Meldung. Die sich anschließenden Berichte der Tageszeitungen entsprechen in etwa dem, was die *FAZ* vom 14. Dezember zu paraphrasieren weiß: Bellow habe „die Intellektuellen

13 Sie wurde als Sonderdruck der *Welt* in Zusammenarbeit mit Kiepenheuer & Witsch zweisprachig veröffentlicht – die deutsche Übersetzung stammt von Walter Hasenclever. Die folgenden Seitenangaben beziehen sich auf eine von mir vorgenommene Paginierung.

scharf attackiert [...] die Welt sei der intellektuellen Führer müde und sehne sich wieder nach dem ‘Einfachen und Echten’“ und Bellow habe „in seiner kulturpessimistischen Rede (beklagt), dass Schriftsteiler die Menschheit nicht adäquat darstellen“. Die sich anschließende Polemik zwischen einigen deutschen Zeitungen, insbesondere der *Welt* und der *Zeit*, ist durch folgende Etappen zu markieren:

1. Die *Zeit* vom 24.12.76 (Rolf Michaelis): „Saul Bellows Nobelpreisrede verweist auf eine Gemeinsamkeit in Ost und West: Intellektuelle raus.“
2. Die *Welt* vom 15.1.77: Auszug aus Bellows Nobelpreisrede unter der Überschrift: „Marx, Nietzsche, Freud: diese und andere Autoritäten versperren dem Schriftsteller den Zugang zur menschlichen Seele.“ Das Original ist durch die Kürzung (199 von 403 Zeilen sind gestrichen) und durch interpretatorische Zusätze wesentlich verfälscht.
3. Die *Welt* vom 20.1.77 (Günter Zehm): In einer Glosse wird die (falsche) These von Bellows „Intellektuellenhatz“ pointiert wiederholt.
4. Die *Zeit* vom 25.2.77: Rolf Michaelis schreibt ein Nachwort zu der bisherigen Polemik unter der an die Redakteure der *Welt* gerichteten Überschrift: „Friseure der Wahrheit“.

Uns interessiert hier nicht der Streit als solcher und auch nicht das Verhältnis der *Welt* zur Wahrheit. Allerdings ist Michaelis in dem zuletzt genannten Artikel zuzustimmen, wenn er nach zahlreichen Beweisen manipulatorischer Berichterstattung in der *Welt* resümiert: „Aber so sind die Herren der *Welt*: Wer ist schon Mr. Bellow! Der Autor und sein Preis dienen nur dazu, die eigenen Ansichten zu stützen.“ Auch Michaelis sieht jedoch – wohl unwissentlich – den Preisträger durch eine deutsche Brille, wenn er Bellows „Kulturpessimismus in einer Zeit der Intellektuellenhatz bedenklich“ findet.

Denn so kulturpessimistisch ist Bellow gar nicht. Die wesentlichen Aussagen seiner Rede seien im Folgenden kurz umrissen: Es geht ihm um die Rolle und den Stellenwert der Kunst allgemein und der Literatur bzw. des Literaten (writer) im Besonderen. Er skizziert zunächst zwei Extrempositionen: die von Joseph Conrads „latent feeling of fellowship with all creation“ (S. 1), eines Solidaritätsgefühls, das gerade aus der Einsamkeit des Individuums erwächst,

und die Gegenposition eines Robbe-Grillet, der glaubte, das Individuum, die Allmacht der Persönlichkeit abschaffen zu müssen. Dabei kontrastiert Bellow nicht auf plumpe Weise, er verzichtet auf Polemik (was er auch ausdrücklich betont), hebt vielmehr einfühlsam die tiefere Berechtigung beider Positionen hervor und setzt dann zu einer Umschreibung seines eigenen poetologischen Credos an: Die Einsichten der Essayisten, der Intellektuellen, der culture seien ihm als Maßstab der Kunst fragwürdig. Der Romanschriftsteller dürfe die Intellektuellen nicht zu seinen bossen machen (4). Die *higher education*, die Millionen von Amerikanern in den letzten 40 Jahren [d. h. seit und nach dem Zweiten Weltkrieg] erhalten hätten, sei in vielen Fällen a dubious blessing (4). Unsere Gesellschaftsanalytiker, seien es apokalyptische Propheten oder ideologische Widersacher, Rechte oder Linke, ließen uns keine einfache Wahl zwischen Licht und Dunkel (5f.). In dem Chaos von Vorurteilen, von dis-integration, falscher Bevormundung, Scheinrealität und in der Verdrängung der Kunst an die Peripherie unseres Daseins liege der Grund für die notwendige Rückbesinnung des Künstlers auf „certain durable human goods – truth, for instance, or freedom, or wisdom“ (7, vgl. 10).

Es ist fast unmöglich, den Wert der Bellowschen Argumentation in dieser Kürze plausibel zu machen, denn er besteht gerade – wie nach Bellows eigenen Worten der Wert der Literatur – „in these intermittent ‚true impressions‘“ (10). Man lese die Rede selbst und mehrmals – und man wird keine abgerundeten Wahrheiten erhalten, sondern allenfalls die Meta-Wahrheit, dass Reduktionen, Vereinfachungen und Pauschalisierungen der Hauptgegner der Wahrheit sind.

Das gilt sowohl für den obigen „Kulturpessimismus“ Bellows als auch für einige der soeben paraphrasierten Kernsätze seiner Rede. Zitiert man sie losgelöst aus dem Zusammenhang, sind sie miss- oder unverständlich. Berücksichtigt man aber, dass Bellow sich einerseits konkret auf den amerikanischen Bildungs- und Kulturbetrieb bezieht, dass es ihm andererseits um die spezifische Rolle der Kunst und Literatur in diesem „Betrieb“ geht, so ist verständlich, dass Bellow von Ballast (*encumbrances*, 10) reden kann, den man über Bord werfen müsse, „including the encumbrances of education and all organized platitudes, to make judgements of our own, to perform acts of our own“. Man besuche einmal eine Konferenz der *Modern Language Association* (des amerikanischen Philologen-

verbandes) oder genieße „many kinds of madness“ (7) an einer staatlichen Universität der USA, um Bellows abgewogene und gegen Ende der Rede (10) zugestanden subjektive Reaktion für nachvollziehbar zu halten.

Das alles ist nicht ohne weiteres auf unsere deutschen Verhältnisse übertragbar. Unser Problem besteht, scheint mir, nicht in der ‚Verwicklung und Verwirrung‘ (*the complexity, the confusion*, 11) unseres Zustandes, sondern in dessen allzu grobschlächtiger Vereinfachung, nicht primär in den dubiosen Folgen der Pluralisierung, sondern denen der Polarisierung. Wenn Bellow sich geradezu beklagt: „Writers are greatly respected. The intelligent public is wonderfully patient with them, continues to read them and endures disappointment after disappointment“ (10), so ist das – gerade in diesen Tagen – sicher keine Erfahrung, die unser Nobelpreisträger, Heinrich Böll, voll mit ihm teilen würde.

Natürlich insinuiert Bellow in seiner Rede, dass seine Analyse der amerikanischen Bedingungen auf andere Gesellschaften übertragbar sei, und obwohl dies z. T. sicher so ist, könnte man ihm den Vorwurf machen, er habe sich zu wenig auf die europäische Situation eingestellt und die Mischung aus Unverständnis und Fehldeutungen geradezu heraufbeschworen. Aber der Kommunikationsmangel über den Atlantik hinweg hat, wie im Folgenden zu zeigen ist, Tradition, und der Grund dafür liegt nicht nur bei Bellows Abneigung gegenüber der deduktiv-stringenten Argumentation.

IV. Die allgemeine Rezeption von Bellows *fiction* bei den deutschen Vermittlern

Allgemein gilt für die Rezeption der amerikanischen Literatur in der Bundesrepublik, dass sie nach 1945 aus naheliegenden Gründen verstärkt einsetzte. Hinsichtlich der Rezeption Bellows sind jedoch einschränkende Anmerkungen am Platze:

1. Bellow wurde generell nicht spontan, sondern mit Verzögerung zur Kenntnis genommen und im Falle der Frühwerke *Dangling Man* (1944) und *The Victim* (1947) sogar erst nach 25 bzw. 19 Jahren übersetzt.¹⁴
2. Der Roman *Seize the Day* (1956), den die Nobelpreis-Jury nun bei der Verleihung unter den übrigen Werken Bellows besonders hervorgehoben hat¹⁵, wurde bei uns weitgehend außer Acht gelassen; *Dangling Man* wurde zurückhaltend und z. T. sogar negativ beurteilt.¹⁶
3. Gramley hat in seiner einschlägigen Untersuchung der deutschen Rezeption Bellows bis 1970¹⁷ belegt, dass sich die Kritiker gemeinhin deutlich am Klappentext und an den vorausgehenden Rezensionen anderer Kritiker, insbesondere der „Stars“ unter diesen, orientiert haben; dass sie zur positiv-unverbindlichen Beurteilung neigen, die sich stützt auf eine plakative literaturgeschichtliche Zuordnung, auf den jeweiligen Buchmarkterfolg und auf eine humanistisch-existentielle Inhaltswürdigung; und dass formale Kriterien, wenn überhaupt, in subjektiv-impressionistischer Weise bemüht werden, und zwar weniger in Funktion zur Aussage des Textes als vielmehr im Hinblick auf seine Lesbarkeit und Ausgewogenheit.

Die Rezeption Bellows fand also bis 1970 bei uns nur zögerlich, nicht positiv und (nach Gramley) vor allem unter Verwendung von Kriterien statt, die nicht gerade von einer geistigen Durchdringung von Bellows Oeuvre zeugen.

Das hat sich auch in den letzten Jahren nicht wesentlich geändert, obwohl inzwischen etliche wissenschaftliche Arbeiten über Bellow aus deutscher Sicht – allerdings kaum umfassendere Gesamtanalysen – zu einem komplexeren Verständnis des Autors hätten beitragen können.¹⁸ Überprüft man die Reaktionen der

14 Bungert (a. a. O., 260) hat auf dieses Beispiel und einige andere einer verspäteten Rezeption aufmerksam gemacht.

15 Vgl. *The Times*, 22.10.1976.

16 Vgl. Stephan E. Gramley, *Saul Bellows deutsche Rezeption. Eine Untersuchung zur deutschen Romankritik* (Diss. Masch. schr. Konstanz, 1973), S. 198.

17 A. a. O., vgl. vor allem 228 f.

18 Vgl. insbesondere Brigitte Scheer-Schäzler, „Die Farbe als dichterisches Gestaltungsmittel in den Romanen Saul Bellows“, *Sprachkunst*, 2 (1971), 243-264; Helmut Heuer, „Saul Bellow“, *Praxis des neusprachlichen Unterrichts*, 19 (1972), 58-63; W. F.

Presse auf die drei letzten Buchveröffentlichungen Bellows, *Mosbys Memoiren und andere Geschichten* (übers. 1973), *Humboldts Vermächtnis* (übers. 1976) und *Nach Jerusalem und zurück: Ein privater Bericht* (übers. 1977), so kommen Zweifel, ob sich hier nicht die „100jährige Tradition des Missverstehens“ fortsetzt, die man der deutschen Rezeption der amerikanischen Literatur kürzlich (vielleicht etwas zu pauschal) zugeschrieben hat.¹⁹

Zunächst ein quantitativer Überblick, der die Feststellung (*FAZ*, 238 vom 22.10.1976, 25), Bellows Romane und Geschichten würden in Deutschland „seit Jahren viel gelesen, hochgeschätzt und aufmerksam kritisiert“, etwas relativiert: Zwar wurde *Humboldts Vermächtnis* in der *FAZ* als Fortsetzungsroman abgedruckt und im Herbst 1976 – kurz vor der Vergabe des Nobelpreises! – in (mindestens) vier Zeitungen der Bundesrepublik und auch in der *Neuen Zürcher Zeitung* rezensiert:

1. *Deutsche Zeitung (Christ und Welt)*, 38 vom 17.9.76 (Richard Kaufmann)
2. *Neue Zürcher Zeitung*, 212 vom 11.9.76, 39 (A. O.)
3. *Der Spiegel*, 37 vom 6.9.76, 193ff. (Walter Busse)
4. *Welt des Buches*, 216 vom 16.9.76 (Otto F. Beer)

Rothermel, „Saul Bellow“, in *Amerikanische Literatur der Gegenwart in Einzeldarstellungen*, ed. M. Christadler (Stuttgart, 1973), S. 69-104; Peter Bischoff, „Protagonist und Umwelt in Saul Bellows Romanen: ein Forschungsbericht“, *LWU*, 8 (1975), 257-76; Heiner Bus, „Saul Bellow. Mr. Sammler's Planet“, in Frieder Busch, Renate Bardeleben, ed. *Amerikanische Erzählliteratur 1950-1970* (München, 1975), 170-185; vgl. auch die Aufsätze in *ZAA*, 17 (1969), 174-88 u. 189-195; 21 (1973), 270-288 u. 360-383. An Monographien erschienen bisher lediglich Peter Bischoff, *Saul Bellows Romane. Entfremdung und Suche* (Bonn, 1975), und Brigitte Scheer-Schäzler, *Saul Bellow* (New York, 1972).

- 19 Thomas Piltz, „Entenhausen bis Yoknapatapha: Zur Rezeption amerikanischer in der Bundesrepublik“, *Zs. für Kulturaustausch*, 26 (1976), 59ff., hier 61. Vgl. R. E. Spiller, „The magic mirror of American fiction. A study of the novel of self-inquiry as an instrument of international (mis)understanding“, in K. R. Gierow, ed., *Problems of International Literary Understanding: Proceedings of the Sixth Nobel Symposium, Stockholm, September 1967* (Stockholm, 1968), 23-36, hier 27ff.

5. *Die Zeit*, 39 vom 17.9.76 (Petra Kipphoff)²⁰

Aber *Mosbys Memoiren und andere Geschichten* waren 1973/74, soweit ich sehe, überhaupt nicht zur Kenntnis genommen worden²¹, und der „private Bericht“ *Nach Jerusalem und zurück* hat seit Erscheinen kaum ein publizistisches Echo gefunden – wohl nur *Die Zeit* (35 vom 19.8.77) hat ihn unter den überregionalen Zeitungen bisher rezensiert. Zum Vergleich seien die Zahlen für die Rezeption in den USA selbst genannt: *Mosbys Memoirs and Other Stories* wurde 1968/69 19-mal rezensiert, *Humboldt's Gift* (1975/76) 22-mal und *To Jerusalem and Back* bisher, soweit bibliographisch schon erfassbar, immerhin 16-mal.²²

Es geht hier jedoch im Wesentlichen nicht um die Quantität, sondern um die Qualität der Rezeption Bellows. Allerdings sollte man auch die enge Verflechtung beider Kriterien sehen: Wenn man (fast) nur die großen Romane Bellows von Interesse findet, so haben bei dieser Auswahl bereits qualitative Merkmale wie Unterhaltungswert, Fabelhaftigkeit und Fiktionalität Pate gestanden. Was man an Bellows *fiction* schätzt, deutet sich hier an, ebenso, was man nur allzu gern übersieht und was einerseits durch Bellows Kurzprosa, andererseits durch seine Romane und Essays erhellt würde: seine Erzähltechnik, sein Stil, sein poetologisches Selbstverständnis, sein jüdisch-amerikanischer Hintergrund und nicht zuletzt sein – bei uns offenbar weitgehend verkannter – Agnostizismus.

V. Die Rezeption von *Humboldts Vermächtnis* in der deutschen Presse

Beginnen wir die folgende kritische Sichtung der deutschen Rezeption von Bellows *Humboldts Vermächtnis* in den oben aufgeführten Rezensionen (als

20 Der Durchsicht liegen die 19 Zeitungen zugrunde, die im Zeitungs-Index, ed. Willi Gorzny (München), ausgewertet werden. Der *Zeitungs-Index* selbst hat das Jahr 1976 noch nicht vollständig erfaßt.

21 Der *Zeitungs-Index* beginnt erst mit dem Berichtsjahr 1974, so dass man einerseits auf den Index des *Spiegel*, andererseits auf die mühsame Durchsicht der einzelnen Zeitungen angewiesen ist. In allen Fällen war das Ergebnis negativ.

22 Die Zahlen beruhen auf den bibliographischen Angaben des *Book Review Digest* und des *Reader's Guide*.

Indiz für die Rezeption Bellows durch das deutsche Publikum allgemein) mit dem zuletzt genannten Stichwort „Agnostizismus“.

Gegen Ende von *To Jerusalem and Back* (1975²³) resümiert Bellow seine Erfahrungen und Gespräche über den israelisch-arabischen Konflikt mit folgenden Sätzen:

Trying to put it all together, „to come to clarity“, as one of my professors used to say. What a nice thing to come to. But this subject resists clarification. Matters like Islamic history, Israeli politics, Russian ambitions, and American problems – foreign and domestic – interpose themselves, to say nothing of Third World upheavals and the crisis of Western civilization. Instead of coming to clarity, one is infected with disorder.

Die Unfähigkeit oder mangelnde Bereitschaft, Entscheidungen zu fällen, ‚Klarheit zu schaffen‘, charakterisiert den Autor Bellow allgemein – auch die oben erörterte Nobelpreisrede zeigte das. Es ist vor allem diese Unentschiedenheit, die Passivität des Handelns und die „Zufälligkeit“ des Denkens, das Sowohl-als-auch und Zwar-aber, das die meisten Kritiker Anstoß nehmen lässt – an den Protagonisten Bellows, den Citrines, Humboldts, Herzogs, und an Bellow selbst.

Da ist zunächst ein gewisser Plot-Fanatismus: Man stellt – mit dem Unterton des Bedauerns oder in offener Kritik – fest, dass Handlung „so gut wie überhaupt nicht mehr (stattfinde)“ (*Spiegel*), dass Bellows Romane „spannungsarm“ seien (*NZZ*). Da findet man andererseits Unverständnis gegenüber den „ausschweifenden Meditationen“, der „glitschigen Suada“ Citrines (Bellows), den „Jongleursaktionen mit Philosophie und Mythologie“ (*Spiegel*), der „Sehnsucht nach dem Spirituellen“ (*Deutsche Zeitung*). In beiden Sparten – des Plots und der Charakterdarstellung – vermisst man Kausalkohärenz.

Eine „Inkonsequenz“ in Humboldts Vermächtnis wird mit gewissem Konsens beim Namen genannt: Mit der Formel von den „zwei Seelen in der Brust“ Bellows (Citrines, Humboldts) wird in der *Deutschen Zeitung* (und ähnlich auch

23 Alle Seitenangaben beziehen sich auf die Penguin-Editions der Werke Bellows.

in der *NZZ*) der Sachverhalt bezeichnet, dass Geld und Geist, materielles Denken und hehres Künstlertum auch in diesem Roman Bellows dicht beieinanderliegen. Aber es fehlt eine grundlegende Einsicht in den tieferen Sinn und die Ursächlichkeit dieses zweifellos zutreffenden Sachverhaltes. Der Rezensent der *Welt des Buches* kaschiert das Problem ohnehin mit wohlwollenden Etiketten („faszinierendes Buch“, „reiches intellektuelles Spektrum“). Die restlichen Kritiker, von dem der *NZZ* einmal abgesehen, sehen Inkonsistenzen und, daraus abgeleitet, qualitative Mängel. Man spricht (*Deutsche Zeitung*) von dem „schrecklichen Stilbruch“ des Buches (gemeint ist der „Widerspruch“ von intellektueller Redlichkeit und Sinnlichkeit Citrines), vermisst, dass das „nicht mitteilenswerte“ Geschick Citrines und seine „Scheinweisheiten“ ohne Erzähldistanz dargeboten würden (*Spiegel*), und bezweifelt – bestenfalls – „ob denn in der von Bellow für diesen Roman beanspruchten „kalte(n) Luft der Objektivität“ auch „Funken zu schlagen“ seien (*Zeit*).

Bezeichnend für den Tenor der Rezensionen sind vor allem die Überschriften:

Welt des Buches: „Literatenfreud und -leid. Ein Schriftsteller läuft seinen Ohrfeigen nach“ – Suggestion: Da sieht man’s wieder, wie weltfremd die Literaten sind.

Die Zeit: „Die Zuständigkeit der Phantasie hat sich verringert. Leer und bunt.“ – Suggestion: Den europäischen Klassikern [Joyce und Th. Mann werden später genannt] wäre das nicht passiert.

Der Spiegel: „Ergriffen von den Rindern (sic!) seines Geistes.“ – Suggestion: Nur nicht ‚ergriffen‘ sein!

Deutsche Zeitung: „Die Selbstvernichtung eines miesen Kerls.“ – Suggestion: Geschieht ihm ganz recht!

Vielleicht ist es auch bezeichnend, dass der Rezensent der Schweizer *NZZ* sich als Einziger eines weniger wertenden, sachlichen Titels bedient: „Menschliche Komödie – amerikanisch.“ Nur sein Artikel spiegelt den Versuch, *Humboldts Vermächtnis* primär von den amerikanischen Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen her zu interpretieren. Aus amerikanischer Sicht, aus Chicagoer Sicht zumal, ist es z. B. keineswegs lächerlich, dass der Künstler Citrine mit dem Gangster Cantabile leben muss. Zu Recht also fragt sich der Rezensent der *NZZ*,

anstatt nur belustigt zu sein, „ob Künstlertum und Kriminalität einander gar so fremd, ob sie im Verborgenen, im Innersten nicht vielmehr verwandt seien“. Und hinsichtlich der oft unverhüllten Erotik von *Humboldt's Gift* stellt er sich manchen (europäischen, schweizerischen) Leser vor, der sie „als abstoßend oder als peinlich empfinden“ könnte, und hält dem entgegen, dass der Roman als Komödie angelegt sei, „die Höhen und Tiefen durchmißt“. Das letzte Wort über die Rolle der Sexualität bei Bellow ist damit zwar nicht gesprochen, aber wir bewegen uns auf einem anderen – vielleicht wenigen „deutschen“ – Rezensionsniveau. Dass es weitgehend der „deutsche“, z. T. wohl auch der europäische²⁴ Erwartungshorizont ist, durch den die Rezeption Bellows hierzulande stark beeinträchtigt wird (selbst bei positiver Beurteilung), möge der folgende Blick auf einige wesentliche Aspekte des Romans selbst zeigen.

VI. Humboldts Vermächtnis und *Humboldt's Gift* (1974)

1. Die Rolle des Plots

Der „Inhalt“ des Romans *Humboldt's Vermächtnis* ist – anders als beim „experimentellen“ Roman eines Cheever, Barth, Kosinsky – leicht in Form eines Plots resümierbar: Als Autor zweier Biographien und eines erfolgreichen Broadway-Stückes ist Charles Citrine, der Ich-Erzähler, zu Ansehen und einem gewissen Wohlstand gelangt, nun aber – er ist 55 – geht es privat und beruflich mit ihm bergab: Scheidung, überzogene finanzielle Ansprüche der Ex-Frau, korrupte Rechtsanwälte, unzuverlässige Freunde, Verlust poetischer Kreativität und ein sinnlich-seichtes Verhältnis mit „Renata“. Citrine denkt öfter an Humboldt-Fleisher, den längst verstorbenen Freund und literarischen Mentor seiner Jugend, zurück, dessen Talent allerdings der Gleichgültigkeit der Gesellschaft und seiner eigenen Unangepasstheit sowie dem Alkohol zum Opfer fiel.

Dann folgt – für Citrine – ein Schicksalsschlag nach dem anderen: Auf der Flucht vor der Einsamkeit und auf der Suche nach dem „wirklichen“ Leben lässt er sich beim Pokern mit Falschspielern ein und verliert. Als er sich um die

24 Die Rezension des (englischen) *Times Literary Supplement* (10.10.1975; David Lodge) entspricht im Tenor mehr den deutschen als den ca. zehn amerikanischen Rezensionen, die ich einsehen konnte.

Bezahlung seiner Schulden drücken will, demoliert ein widerlicher Mächtiger-Mafioso namens Cantabile seinen Mercedes 280 SL, bedroht und demütigt ihn, zwingt ihn u.a. zu öffentlichen Schuldbekennnissen. Citrines Frau erwirkt eine richterliche Verfügung, die ihn finanziell ruinieren würde; er flieht mit Renata – nicht ohne sie vorher durch Unentschiedenheit und vermeintlich notwendige Verwandtenbesuche hinzuhalten – nach Europa, wo Renata ihn bald zugunsten eines Bestattungsunternehmers verlässt. Als Helfer in größter Not erscheint, ausgerechnet, Cantabile, indem er den Anstoß zur lukrativen Auswertung zweier alter Filmskripts Humboldts gibt. Und wie zum Dank für sein ‚Geschenk‘ oder ‚Vermächtnis‘ (Humboldt’s *Gift*) erhält Fleisher durch Citrines Initiative eine würdigere Grabstätte auf dem New Yorker Valhalla-Friedhof.

So sentimental dieser Plot sich anhört, so abgegriffen sind auch Bellows Themen: Entfremdung, Einsamkeit des Einzelnen, die Isolation des Künstlers, des Intellektuellen, Liebe, das Metaphysische (im vorliegenden Roman insbesondere in Form der Anthroposophie Steiners), die Rolle des Geldes usw. Und noch abgestandener erscheinen diese Grundfragen unserer menschlichen Existenz angesichts ihrer offenbar autobiographischen Motivation. Wieder einmal hat Bellow sich selbst reflektiert, diesmal sogar gleichsam in Zerlegung seiner schizophrenen Seele, im Bild des Doppelgängers „Humboldt-Citrine“.

“So much ordinariness no doubt invites condescension and even surprise“, meinte Alfred Kazin²⁵ über Saul Bellows angebliche *familiarity*, ohne allerdings die herablassende Haltung einiger amerikanischer Kritiker (also nicht nur der deutschen) zu teilen. In der Tat beeindruckt Bellow nicht durch originelle *stories* oder „neue“ Themen und Techniken. Sinn und Zweck auch dieses Romans ist es vielmehr, die alten Probleme und Darstellungsmittel zu überdenken. Es ist so gesehen nur angemessen, dass der Erzähler die Handlung durch z. T. ausschweifende Reflexionen immer wieder „stört“; dass die Details bedeutsam sind, etwa das Aussehen des Scheidungsanwalts Cannibal Pinsker:

... in a bright yellow double-knit jazzy suit and a large yellow cravat that lay on his shirt like a cheese omelette, and tan shoes in two tones. His head was

25 *The New Republic*, 175 (1976), 7-8, hier 8.

brutally hairy. He was grizzled and he carried himself like an old prizefighter (224).

Die Worthäufung, die Abgegriffenheit, z. B. von *jazzy*, das sich wiederholende *yellow* (vgl. „Citrine“ = ‚der Zitronenfarbene‘), die Unbeschwertheit der zwei Vergleiche sind formale Mittel, die die karikaturenhafte Erfassbarkeit dieses „amerikanischen Typs“ spiegeln – von der inhaltlichen Seite der Beschreibung, insbesondere im Hinblick auf die Gefährlichkeit eines Mannes vom Schlage Cannibal Pinskens, ganz zu schweigen.

Wie solche Details so könnte man auch die zahlreichen Motivdoppelungen und -häufungen in *Humboldt's Gift* für „überflüssig“ halten²⁶: Die zwei Filmskripte, die zwei *alter egos* Citrines (Humboldt und Cantabile), die diversen Verwandten und „Freunde“ und *minor characters* und Frauen. Man würde damit das Hauptanliegen Bellows übersehen. Wie seine Fülle von Einzelheiten, so lenkt auch die Parallelisierung von Motiven, Handlungsstrategien und Personen unseren Blick von dem bloßen Was der Handlung weg auf das Wie und Warum.

Erzählerreflexionen, *close-ups* von Details, Parallelismen (folglich Kontraste) und weitere „Störfaktoren“ des konventionellen Plots wie die zahlreichen *flash backs* und die häufig dominante Innensicht (Erzähltechniken, die ihrerseits eine literarästhetische Tradition haben) – das alles sind Merkmale, die den Leser zum „desillusionierten“ Mit-Denken zwingen: Zum Nachvollzug des Perspektivenwechsels beim *close-up*, zur Interpretation der Parallelismen (wo liegt der Unterschied zwischen der Erotik Renatas und der der jüdischen Jugendfreundin von einst, Naomi?), zur Reflexion der Ursächlichkeit von Zeitumstellungen und erlebten Darstellungsweisen. Es sind diese Zwänge, die den nur auf Illusionierung erpichten Leser frustrieren.

Andererseits will Bellow auch nicht – wie es der neuesten Mode der Post-Modernisten entspräche²⁷ – den „freischaffenden“, d. h. durch keine herkömmlichen Ordnungskategorien eingeschränkten Leser. Er benötigt *plot*, *character* und *setting* (im Wesentlichen – wieder mal – Chicago und New York), um die

26 Vgl. z. B. Roger Shattuck, „A Higher Selfishness? *Humboldt's Gift* by Saul Bellow“, *The New York Review of Books*, 18.9.1975, 21-25, hier 22.

27 Vgl. etwa *Surfiction*, ed. Raymond Federman (Chicago, 1975).

Gedanken seiner Erzähler und Leser zu steuern. Es entspricht wohl der Dialektik erzählerischer Freiheit: Je mehr Ausschweifung des Erkenntnisinteresses auf der einen, umso striktere Rahmenbedingungen für das Illustrationsmaterial auf der anderen Seite. Deswegen hat *Humboldt's Gift* einen so begrenzten Plot.

2. Bellows *Jewishness*

Deutet sich hier schon an, dass Bellows poetologischer Mittelweg zwischen Proust (oder Joyce) und Robbe-Grillet (oder Suckenicke) nicht aus Verlegenheit, sondern aus einem Programm erwächst, so gilt das erst recht für seine weltanschauliche und ideologische Zwischenstellung. Nicht von ungefähr meinte Aldridge²⁸, Bellows *view of human experience and possibility* sei

too complicated to be reducible to a philosophical proposition, too dialectal and contradictory to be taken as dogma, creed, or panacea.

Allerdings ist das Attribut *ambiguity*, das Aldridge dann auf Bellow anwendet, doch missverständlich. Und das Missverständnis – um dies vorweg zu sagen – resultiert m. E. großenteils aus der christlich-abendländischen Sicht des bzw. der Interpreten.

Das Selbstverständnis jüdischer Autoren in den USA hat sich in den letzten 30 Jahren derart gewandelt²⁹, dass es schon deswegen schwierig ist, die *Jewish Renaissance* auf den Nenner einiger weniger Merkmale zu bringen. Erschwerend für eine Abgrenzung jüdischer Autoren von der amerikanischen Literatur allgemein ist vor allem die Tatsache, dass die *Jewish minority* sich weitgehend anpassungsbereit zeigte und sogar eine gewisse Führungsrolle unter den Intellektuellen erlangte, so dass „amerikanische“ und „jüdische“ Literaturmerkmale heute z. T. als identisch angesprochen werden können. Vor diesem Hintergrund ist verständlich, dass auch Bellow selbst das Etikett „Jewish writer“

28 John W. Adrige, „Saul Bellow at 60: A Turn to the Mystical“, *Saturday Review* v. 6.9.1975, 23.

29 Vgl. hier und zum folgenden Sol Liptzin, *The Jew in American Literature* (New York, 1966), S. 180ff.; ferner Irvin Malin, *Jew and Americans* (Carbondale, 1965) und Josephine Zadovsky Knopp, *The Trial of Judaism in Contemporary Jewish Writing* (Urbane/Ill. 1975).

für sich allein oder für das Triumvirat Bellow, Malamud, Roth wenig ergiebig fand³⁰, jedenfalls in Amerika. Den deutschen Fernsehzuschauern allerdings erläuterte er in einem Interview im Oktober 1976³¹ das Hauptanliegen seines Buches mit dem Hinweis auf die falsche christliche Tradition des sich selbst opfernden Künstlers. Und zweifellos unterscheidet sich Citrine (und Bellow) von Humboldt, dem Namensträger der Idealisten Wilhelm und Alexander, gerade dadurch, dass er nicht bereit ist, sich von einer „unmenschlichen“ Gesellschaft zum Märtyrer machen zu lassen (so wie Jesus von den Juden).

In diesem allgemeinen Sinne ist die *Jewishness* Bellows und anderer Autoren durchaus von der älteren „amerikanischen“ Tradition, etwa Hemingways und Faulkners, abgrenzbar. Sie ist es auch hinsichtlich seines nicht-christlichen Verständnisses von Diesseits und Jenseits. Beide stehen sich nicht als Jammertal und Ort der Erlösung, Sündenpfehl und *summum bonum*, Materie und Geist etc. gegenüber, sondern durchdringen sich. Die „Erlösung“ findet auf der Erde statt und hat wenig totalen Charakter; der Geist transzendiert die Materie³², Citrines Interesse an Steiners Metaphysik ist auch für Bellow selbst bezeichnend, und Sinnlichkeit und Sex sind – wie Philip Roth noch besser demonstriert als Bellow – keine „niederen Gelüste“.

Bellows *Jewishness*, überhaupt die Frage jüdischer Literaturmerkmale, wurde bisher bei uns kaum diskutiert³³, und es scheint in dieser Richtung eine zeitgeschichtlich bedingte Hemmschwelle vorzuliegen, die der Literaturkritik nicht förderlich ist. Gerade weil wir bei der Frage, was „jüdisch“ sei, befangen sind, sollten wir die Diskussion, die in Amerika bis zum Überdruß stattgefunden hat, eröffnen. In deren Verlauf wäre auch präziser als bisher zu beschreiben, wie

30 Vgl. Alfred Kazin in *The New Republic*, 1975 (6.11.1976), 7.

31 Fernsehsendung „Aspekte“.

32 Vgl. Jane Barnes Casey, „Bellow’s Gift“, *The Virginia Quarterly Review*, 52 (1976), 150-354, hier 153: „For Bellow, the mind is the sole source of meaning. We live by private fictions. We are private fictions.“

33 Vgl. etwa Peter Bischoff, „Protagonist und Umwelt in Saul Bellows Romanen: ein Forschungsbericht“, *LWU*, 8 (1975), 257-276, hier 257, 260, 267 (nur amerikanische Verfasser kommen zur Sprache) sowie die im wesentlichen stoffgeschichtlich interessanten Überlegungen zu *Jewishness* in Peter Bischoff, *Saul Bellows Romane. Entfremdung und Suche* (Bonn, 1975), 92-94.

sich „jüdische“ Metaphysik, Komik, Sprache und natürlich „jüdische“ Themen literarisch niedergeschlagen haben.³⁴

3. Saul Bellow: Novelist of the Intellectuals³⁵

Bellows „Intellektualismus“ ist wie seine *Jewishness* nicht ohne Schwierigkeiten durchschaubar, schon gar nicht aus deutscher Sicht. Der Begriff besagt zunächst, dass „Bellows Werk von einem stärkeren denkerischen Engagement zeugt als die Werke anderer Gegenwartsschriftsteller“³⁶; er trifft auch insofern zu, als Bellows Helden durchwegs Intellektuelle sind, die lieber denken als handeln. Aber einerseits besteht über den funktionalen Stellenwert der Intellektualismen in Bellows Werk keine Einmütigkeit – mal sagt man ihm „intellectual onanism“ nach³⁷, mal spricht man von einer „Intellectual Comedy of the Modern Mind“³⁸. Andererseits ist das Verhältnis zwischen den amerikanischen Intellektuellen und Bellow selbst keineswegs von gegenseitiger Hochachtung bestimmt: Er mag nicht ihren für modisch erachteten Strömungen folgen – das klang in der Nobelpreisrede an –, und sie finden ihn z. T. allzu vertraut, zu wenig originell³⁹.

Es ist also, zumal für ein deutsches Lesepublikum, wenig hilfreich zu hören, Bellow sei ein „intellektueller Autor“, wenn die Voraussetzungen für ein historisches und kulturkreisspezifisches Verständnis des Begriffes fehlen. Bellow selbst hat dazu schon vor zehn Jahren Erhellendes gesagt:

„European literature – I speak now of the Continent – is intellectual in a different sense from ours. The intellectual hero of a French or a German novel is likely to be a philosophical intellectual, an ideological intellectual. We here, intellectuals – or the educated public – know that in our liberal

34 Zu neuesten Entwicklungstendenzen vgl. Ruth R. Wisse, „American Jewish Writing, Act II“, *Commentary*, 61 (1976), 40-45.

35 Titel eines Aufsatzes von Maxwell Geismar in *American Moderns* (New York, 1958), 210-224.

36 Bischoff, *Saul Bellow's Romane*, 14.

37 Sarah Blacher Cohen, *Saul Bellow's Enigmatic Laughter* (Urbana, Chicago, London, 1974), 39.

38 Roger Shattuck, a. a. O., 24.

39 Vgl. Kazin, a. a. O., 7.

democracy ideas become effective within an entirely different tradition ...
To be an intellectual in the United States sometimes means to be immured
in a private life in which one thinks, but thinks with some humiliating sense
of how little thought can accomplish.⁴⁰

In der Tat: In größerem Ausmaß als bei uns schreibt die gefestigte Machtstruktur in den USA den Intellektuellen die Rolle der tolerierten Unwirksamkeit vor, während sie sich bei uns – die derzeit stattfindende „Sympathisanten“-Debatte (angesichts der Terroranschläge in den 1970er Jahren) ist dafür ein Beispiel – zu „eindeutiger“ Stellungnahme für den Staat und zu politischer Parteinahme geradezu genötigt finden.

Vor dem Hintergrund dieses Unterschiedes ist eher verständlich, wieso Bellow sich schon vor Jahren von den Linksintellektuellenkreisen um *Partisan Review* und *Commentary* distanziert hat. Er sieht sich außerstande, einen Gegner zu fixieren und zu personalisieren, denn der Feind heißt „systembedingte Entfremdung“. Entsprechend versteht Citrine sich als Autor (wobei Humboldts Geschick ihm Denkanstoß ist) geradezu im Gegensatz zu *this American world* (9):

The noble idea of being an American poet certainly made Humboldt feel at times like a card, a boy, a comic, a fool. We lived like bohemians and graduate students in a mood of fun and games. Maybe America didn't need art and inner miracles. It had so many outer ones. The USA was a big operation, very big. The more it, the less we (9).

Dieser Reflexionsstand Humboldts zu Beginn des Romans entspricht dem Herzogs; Humboldt konstatiert die Sinnlosigkeit des poetischen (und intellektuellen) Aktionismus – Herzogs nicht abgeschickte Briefe sind die entsprechende Metapher. Citrine geht einen Schritt weiter; er sucht und findet vorläufig eine Lösung seiner (exemplarischen) Probleme, indem er mit dem systembedingten Bösewicht (Cantabile) unter erniedrigenden Bedingungen paktiert und Geld und

40 Aus einem 1967 gegebenen Interview, abgedr. in Gordon Lloyd Harper, *Saul Bellow*, in Earl Rovit, ed., *Saul Bellow. A Collection of Critical Essays* (Englewood Cliffs, N. J., 1975), 5-18, hier 16.

die „Dummheit“, sprich Manipulierbarkeit der Massen (Publikumsmassen), in seine Überlegungen und Geschäfte mit einbezieht.

Eine pragmatische, unpolitische, verräterische und unintellektuelle Lösung? Ist Bellow doch „leer und bunt“ (*Die Zeit*, 17.9.1976) oder gar, mit Citrine, „einfach ein mieser Kerl“ (*Deutsche Zeitung*, 17.9.1976)?

Natürlich ist Bellow nicht mit Citrine, ebensowenig wie mit Humboldt, Herzog oder Augie, gleichzusetzen. Sie alle sind Rollen, in die sich Bellow, allerdings nicht ohne persönliches Engagement, hineingedacht hat. Citrine und Humboldt demonstrieren die sich für den Autor stellende Alternative zwischen dem opportunistischen Erfolgsschriftsteller und dem unerkannten oder vergessenen Talent, das vor die Hunde geht. Bellow bezieht angesichts dieser Alternativen keine klare Position, weil er sich damit zum Objekt jener Polarisierungs- und Simplifizierungstendenz machen würde, gegen die er als intellektueller Autor zu Felde zieht.

Bellows „Intellektualismus“ besteht also darin, dass er „fortwährend dem auftretenden gesellschaftlichen Übel gegenüber seine kritische Einstellung (bewahrt), vor allem in seiner eigenen Gesellschaft“ (Adam Schaff⁴¹). Aus deutscher (Humboldtscher) Sicht mag Bellow recht unpolitisch und opportunistisch erscheinen. Im Rahmen der kulturellen und politischen Verhältnisse in den USA ist das Gegenteil richtig: Nur der Autor hat die Chance, gehört zu werden, der sich nicht einfach an dem sinnlosen verbalen Konflikt von „täglichem Faschismus“⁴² und akademischem Marxismus beteiligt, sondern angesichts der fehlenden Chancen eines „fundamentalen Eingriff(s) in das politische System der USA“ (H. M. Enzensberger⁴³) neue Strategien partieller Anpassung entwickelt. Bellow ist kein Konservativer, sondern poetologisch innovativ, weil er das Gehörtwerden, die Zeit- und Publikumsbedingtheit der „Wahrheit“ in sein Kalkül mit einbezieht und – wie deutlich seine Kurz-

41 *Die Zeit*, 46 (5.11.1976), 50.

42 Von diesem fühlte sich Reinhard Lettau in den USA überall umgeben (*Täglicher Faschismus. Evidenz aus sechs Monaten* [München, 1971]).

43 *Kursbuch*, 33 (1973), 2. Enzensberger plädiert hier gegen den „unrealistischen Glauben an ‚Sofortmaßnahmen‘“.

geschichten belegen⁴⁴ – das problembewusste „Hinterfragen“ zum Prinzip des Erzählens erhoben hat.

Letzte Wahrheiten mochte Bellow nicht aussprechen: „Novelists are wrong (...) to speak the last word.“⁴⁵ Das ist nicht so sehr Bescheidenheitstopos als vielmehr grundlegendes poetologisches Credo. Bei uns konnte man mit solcherart Selbstverständnis des Autors offenbar nicht viel anfangen – und vielleicht hat Bellow dieses Unverständnis gemeint, wenn er über Humboldt-Fleisher feststellt: „... he didn't want to go to Germany, a country where no one could follow his conversation (55).“

44 Gemeint sind hier die verschiedenen erzähltechnischen Mittel, die die Wirkung haben, den epischen Vorgang in seiner Gültigkeit zu relativieren: Rahmenstruktur, auktoriale Erzählereinsprachen, *flash backs*, Wechsel der Erzählperspektive, Typisierung der Charaktere, Betonung eines zeitlichen, räumlichen oder psychologischen Beobachterstandpunktes, humorvoll-ironische Brechungen. Vgl. zu diesen Merkmalen vor allem die Titelerzählung *Mosby's Memoirs* sowie *The Old System* und *The Gonzaga Manuscripts*.

45 Harper, *Saul Bellow*, 18.

(6) „All men are Jews“. Der Jude als Mythos in der jüdisch-amerikanischen Erzählliteratur der Gegenwart (aus deutscher Sicht) [1983]

1. Einleitung: Forschungsstand

Den *Jewish-American authors* kommt nach 1945 neben den *Southerners* und mehr als den übrigen Minderheiten – Afro-Amerikanern, Puerto-Ricanern, Indianern – eine absolut zentrale Stellung in der amerikanischen Literaturszene zu. Bei uns hat man diesen Sachverhalt aufgrund psychologisch verständlicher, aber falscher Hemmungen literaturwissenschaftlich kaum zur Kenntnis genommen, und wenn, dann nur mit großer Verzögerung,¹ wie ja auch der Nobelpreis für Literatur den jüdischen Autoren Bellow (1976) und Isaac Bashevis Singer (1978) sehr verspätet und in vorgerücktem Alter zuteil wurde. Bezeichnend ist, dass in dem von Hans Bungert 1977 edierten Sammelband *Die amerikanische Literatur der Gegenwart* verschiedenste Aspekte und Tendenzen, auch ethnischer Zuordnung, zur Sprache kommen, die Identifizierbarkeit einer jüdisch-amerikanischen Gegenwartsliteratur jedoch ausdrücklich in Frage gestellt wird.² Diese Absage an eine literaturgeschichtlich relevante Gruppierung *Jewish-Americans* kann zwar die allgemeine Akkulturations- und Anpassungstendenz der Amerikaner ins Feld führen, ferner das kritische Aufbegehren einzelner jüngerer Autoren wie Philip Roth gegenüber dem vorherrschenden jüdischen Selbstverständnis und das Pochen älterer Autoren wie Bellow auf individuelle Singularität, aber die Einheitlichkeit und Eigenständigkeit der *Jewish Renaissance* ist nicht durch pauschale *melting-pot*-Vorstellungen und den Hinweis auf einzelne Gegenstimmen zu widerlegen.

1 Vgl. etwa den knappen Hinweis auf die Bedeutung der jüdischen Minderheit bei Walter F. Schirmer/ Arno Esch, *Kurze Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*. Tübingen, 1977, S. 385, gegenüber dem Fehlen eines solchen Hinweises in der 1967 veröffentlichten 4. Auflage der ausführlichen Fassung der Schirmerschen Literaturgeschichte.

2 Stuttgart, 1977, S. 10.

Unser deutsches Unverständnis liegt weniger darin, dass wir eine literaturgeschichtliche Klassifizierung, die zahlreiche amerikanische Kritiker für zweckmäßig halten, nicht nachvollziehen. Schwerwiegender ist der weitgehend fehlende Sinn für die komplexeren Zusammenhänge jüdischen und jüdisch-amerikanischen Denkens. Eine der wenigen Ausnahmen ist Peter Freeses Untersuchung *Die amerikanische Kurzgeschichte nach 1945*³, aber die Argumentation bezieht sich dort im Wesentlichen auf den Autor Malamud und ist hinsichtlich des Problems „Jewishness“ auf einige Zitate und die wichtigsten Namen und Begriffe beschränkt. Peter Bischoff misst Bellow allzu sehr mit christlich-abendländischem Maßstab, wenn er das Motiv der Suche im christlichen Sinne von *Queste* in den Mittelpunkt seiner Überlegungen rückt⁴ und Bellows Helden als Ritter und Pilger apostrophiert.⁵ Renate Schmidt-v. Bardeleben verkennt in ihrer Interpretation von Malamuds *The Assistant*⁶ die grundlegend jüdische Problematik und steht der Bekehrung des Titelhelden Frank Alpine zum Judentum, die zweifellos den Höhepunkt des Romans darstellt, recht verlegen gegenüber.⁷ Ein Vergleich z. B. mit den Ausführungen von Allen Guttman zu *The Assistant*⁸ macht deutlich, wie sehr Schmidt-v. Bardeleben den Roman im Sinne eines christlichen Humanismus missversteht.⁹ Kurt Dittmar schließlich

3 Frankfurt/M., 1974.

4 Vgl. *Saul Bellows Romane. Entfremdung und Suche*. Bonn, 1975, S. 117ff.

5 „Protagonist und Umwelt in Saul Bellows Romanen: ein Forschungsbericht“, *LWU*, 8 (1975), S. 275-276, hier 276.

6 In: *Amerikanische Erzählliteratur 1950-1970*, hrsg. F. Busch/ R. Schmidt-v. Bardeleben. München, 1975, S. 57ff.

7 Vgl. ebda., S. 73.

8 *The Jewish Writer in America. Assimilation and the Crisis of Identity*. New York, 1971.

9 Zum Beweis seien nur zwei Beispiele genannt:

a. Die zahlreichen Anspielungen auf Dostojewskis Raskolnikow (*Schuld und Sühne*) unterstreichen die zentrale Bedeutung des weniger christlichen als vielmehr jüdischen Motivs der Sühne in Bellows Roman; sie erinnern – wie auch andere Textpassagen – an die Herkunft des Juden Morris Dober aus dem zaristischen Rußland; und sie akzentuieren Frank Alpines inneren Wandel zum Juden.

b. Der Heilige Franz von Assisi hat als Parallelgestalt zu Frank Alpine nicht Leitbildcharakter, wie Schmidt-v. Bardeleben sagt, sondern dient der Kontrastierung von christlichem und jüdischem Ethos.

bestreitet in seiner umfassenden Analyse¹⁰ ausdrücklich die Möglichkeit, die jüdisch-amerikanische Erzählliteratur der letzten Jahrzehnte als Typus *sui generis* zu beschreiben, und beschränkt sich seinerseits auf eine verwirrende Ansammlung von Einzelaspekten, die er unter dem Stichwort „Marginalitätsthematik“ nur allzu pauschal zusammenzufassen versucht.

Nicht nur fehlt es bisher noch weitgehend an deutschsprachigen Untersuchungen zum Thema *Jewishness* in der amerikanischen Gegenwartsliteratur; die genannten Beispiele belegen auch einen recht grundsätzlichen Mangel an Problembewusstsein und – im Falle von Dittmar – an der Bereitschaft zu gedanklicher Synthese.¹¹ Tatsächlich entsprechen die meisten Prämissen unserer Literaturwissenschaft der von Antike und Christentum geprägten abendländischen Kultur, ohne dass wir uns dessen immer bewusst sind. Platonische Dialektik von Sinnlichem und Idee, *vanitas-mundi*-Motiv, Fortuna-, *casus*- und *peregrinatio*-Metapher, der Gegensatz von Diesseits und Jenseits, von Gut und Böse, Schein und Sein und schließlich die Auffassung von der hierarchischen Ordnung des Kosmos und der Gesellschaft – das sind einige der Begriffsraster, die wir auch bei zeitgenössischer Literatur als Maßstab anzusetzen geneigt sind. Selbst literarische Formen wie das absurde Theater oder der pikarische Roman, die vordergründig als Absage an überlieferte Sinnstrukturen zu deuten sind, bestätigen durch diese Negation zugleich doch die historische Bedeutung der abendländisch christlichen Ordnungsvorstellungen.

2. Antisemitismus und Xenophobie: Kurzer Rückblick

Die Missachtung der Andersartigkeit der jüdischen Kultur hat in Deutschland und darüber hinaus in Europa Geschichte. Es würde hier zu weit führen, auf die fatalen Erscheinungsformen der jahrtausendealten Judenverfolgung und -vertreibungen einzugehen. Amerika hat einen extremen Antisemitismus nie erlebt, mehr wurde es für die jüdischen Einwanderer zum Auffanglager, zum verheißenen

10 *Assimilation und Dissimilation. Erscheinungsformen der Marginalitätsthematik bei jüdisch-amerikanischen Erzählern (1900-1970)*. Frankfurt/Main, Bern, Las Vegas, 1978, vgl. S. 12-34 und 441-463.

11 Vgl. dagegen Rachel Ertel, *Le Roman Juif American. Une écriture minoritaire*. Paris, 1980.

Land – wobei historisch drei Immigrantenströme zu unterscheiden sind: Bis 1825 kamen vor allem die Sephardim, d. h. die spanisch-portugiesischen Juden, nach Amerika; sie flohen vor der Verfolgung durch die Inquisition. In der Zeit von 1825 bis 1895 wanderten viele deutsche Juden, die sogenannten Ashkenazim, in die Vereinigten Staaten aus, um nicht der Restauration, dem Scheitern der 1848er Revolution und dem aufkommenden Nationalismus zum Opfer zu fallen. Die dritte Gruppe ist mit Abstand die zahlenmäßig stärkste: 90% aller heutigen amerikanischen Juden sind Nachkommen der Jiddisch sprechenden Osteuropäer, der *shtetl*-, d. h. Gettobewohner aus dem östlichen Deutschland, aus Polen und Westrussland, die etwa ab 1880 von deutschem Großreichdenken vertrieben wurden.

Obwohl also Amerika den Juden – anders als vorher den Schwarzen – die Emanzipation brachte, hatte es doch die subtileren Formen des Antisemitismus aus Europa teilweise importiert. Wir finden also auch hier im 19. Jahrhundert die Mischung aus Unkenntnis, Vorurteilen und christlichem Missionseifer, die schon in der Alten Welt statt zu einer geistigen Auseinandersetzung mit dem Judentum zur xenophobischen, das Fremde verteufelnden Mythisierung des Juden geführt hatte.

3. Mythisierung des Juden

Vorschub geleistet hat dieser Mythisierung des Juden schon das literarische Stereotyp vom geldgierigen, gerechtigkeitsfanatischen, grausamen Juden, wobei Shakespeares Shylock (in *The Merchant of Venice*) und Marlowes Barabas (in *The Jew of Malta*) nur die Spitze des Eisbergs darstellen.¹² Zum Mythos stilisiert wurde der Jude aber vor allem seit der Romantik – als Ahasver in zahlreichen Fassungen entsprechend dem alten deutschen Volksstück¹³, als ewig wandernder oder irrender Jude bei Wordsworth, Shelley, Mary Shelley, Maturin – um

12 Vgl. vor allem Montagu Frank Modder, *The Jew in the Literature of England*. Philadelphia, 1939, und Edgar Rosenberg, *From Shylock to Svengali: Jewish Stereotypes in English Fiction*. Palo Alto, Cal., 1960

13 Vgl. Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*. Stuttgart, 1963, Stichwort „Ahasver“.

deutsche Autoren gar nicht erst zu nennen –, als Fliegender Holländer bei Coleridge und Wagner.¹⁴

Dieses Motiv des Ewigen Juden, des von Gott für immer Verdamnten war in Europa so beliebt, dass sein Niederschlag auch in der amerikanischen Literatur nicht verwundern kann. Hawthorne verwendet das Motiv in einigen seiner Kurzgeschichten, z. B. in *Ethan Brand*¹⁵ und auch in dem Roman *The Marble Faun*, Melville ist ihm z. B. in *Moby Dick* und dem langen Gedicht *Clarel* verpflichtet, und auch so bekannte Gestalten wie Irvings Rip Van Winkle und William Austins Peter Rugg (*The Missing Man*) sind Varianten des Ewigen Juden. Wie fruchtbar der Mythos auch in Amerika war, zeigen zahlreiche weitere Titel weniger namhafter Autoren, die hier der Kürze wegen nicht genannt werden können¹⁶, belegen auch der ungeheure Erfolg der Übersetzung des europäischen Bestsellers *Le juif errant* von Eugene Sue 1845 und ferner wiederholte Zeitungsmeldungen über tatsächliche Begegnungen mit dem Wandernden Juden, z. B. im New Yorker von 1830.¹⁷

Dieser Tendenz zur Mythisierung „des Juden“ in der Literatur bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts entsprach die Tatsache, dass man kaum einen Blick hatte für die historischen Juden als ethnisch oder religiös eigenständige Gruppe. Das hat sich etwa seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts grundlegend geändert. Mit wachsender Einwanderungszahl und zunehmender wirtschaftlicher Bedeutung konnten sich die amerikanischen Juden entsprechend ihrem Selbstverständnis nach und nach Gehör verschaffen und ihre Identität in Bezug auf Amerika artikulieren. Dabei kann man für die Geschichte dieses Selbstverständnisses mit Hertzberg¹⁸ vor allem vier Phasen unterscheiden, die noch in der heutigen Vielfalt

14 Vgl. Wordsworth, *Song for the Wandering Jew* (1800); Coleridge, *The Ancient Mariner* (1800); P. B. Shelley, *The Wandering Jew, or the Victim of the Eternal Avenger* (1810); Mary Shelley, *Frankenstein* (1818); Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820).

15 Vgl. ferner Hawthornes *A Select Party; Paradise of Fools; A Virtuoso's Collection*.

16 Vgl. die erste umfassende Darstellung zu dieser Frage von Louis Harrap, *The Image of the Jew in American Literature*. Philadelphia, 1974, S. 239ff.

17 Vgl. ebda., S. 241

18 Vgl. Arthur Hertzberg, „Is the Jew in Exile?“, in *Great Jewish Ideas*, ed. Abraham Ezra Millgram, (o. O.) 1964, S. 281-300.

der Versuche jüdisch-amerikanischer Selbstidentifizierung ihren Niederschlag finden:

1. Zu Beginn des Jahrhunderts dominierte der *melting pot approach*: man wollte möglichst bald in die Welt der Amerikaner integriert werden und versuchte, sich anzupassen. Der Ausdruck *melting pot* geht auf das gleichnamige, 1908 aufgeführte Theaterstück des jüdischen Dramatikers Israel Zangwill zurück.¹⁹

2. Die in den 1920er und 30er Jahren wachsenden Probleme des Staates führten neben anderen Ursachen zu einer Rückbesinnung auf den *ethnic code* und zur geistigen Haltung eines kulturellen Pluralismus; man versuchte, Amerika als Summe von Minderheiten zu definieren.

3. Die dritte Phase, die vor allem in den 1950er Jahren – nach der Gründung des Staates Israel – an Bedeutung gewann, bestand in der Befürwortung eines religiösen Pluralismus²⁰ und folglich auch jüdischer Glaubensfreiheiten.

4. Eine der jüngsten Selbstdefinitionen der amerikanischen Juden stellt Hertzberg unter das Stichwort „Jewish Alienation“.²¹ *Alienation* ist dabei – und nicht nur für Juden – zur allgemeinen Metapher der religiösen und sonstigen Bindungslosigkeit und des Identitätsverlustes des modernen Amerikaners geworden.

4. Was ist *Jewishness*?

Schon diese vier Hauptphasen jüdischen Selbstverständnisses seit der Jahrhundertwende spiegeln die Schwierigkeit, den Begriff „Jewishness“ entsprechend dem Selbstverständnis der *Jewish Americans* heute zu definieren – und dabei ist die Liste keineswegs vollständig. Wir wollen uns dennoch die wichtigsten Merkmale jüdischen Denkens und jüdischer Literatur allgemein und

19 Hertzberg, S. 282.

20 Zur religiösen Neuorientierung vgl. z. B. Mordecai M. Kaplan, *Judaism as a Civilization. Toward a Reconstruction of American Jewish Life*, enl. ed. New York, London, 1957, und das Buch von Will Herberg, *Protestant – Catholic – Jew: An Essay in American Religious Psychology*. Garden City 1956, S. 15-17, 186-226.

21 Hertzberg, S. 290ff.

schematisch vor Augen führen, um auf diese Weise dem eigenen – christlichen – Erwartungshorizont zu begegnen.

Was also ist *Jewishness*? Ich stütze mich im Folgenden auf die einschlägigen Untersuchungen der jüdischen Kritiker Irving Howe, Allen Guttman, Irving Malin, Abraham Chapman, Ruth Wisse²² u. a., glaube aber, unter Christenmenschen besondere, teilweise vereinfachende Akzente setzen zu dürfen.

1. Man kann in der Literatur vieler *Jewish-Americans* einen der Tendenz nach nicht-christlichen Zeit- und Raumbegriff feststellen. Während „christliche Literatur“ – letztlich unter dem Eindruck der Heilsverheißung – immanent sehr oft Zukunftsperspektiven entwickelt – man lese unter diesem Aspekt z. B. John Updike oder Südstaatler wie Flannery O’Connor²³ –, ist der Blick bei jüdischen Autoren in der Regel vergangenheitsorientiert. „But is that not an essential aspect of the Jewish experience? – the way the past grips and forms us, and will not allow us to escape even when we desperately want to“, meint etwa Irving Howe.²⁴ Die Vergangenheit transzendiert die Gegenwart – biographisch, ethnisch-kulturgeschichtlich und metaphysisch-religiös; erzähltechnische *flash-backs* haben bei diesem Bezugsrahmen einen normalen Stellenwert.

Mit der Zukunfts- fehlt auch die christliche Jenseitsperspektive. Die Gegenwärtigkeit des vorgegebenen Handlungsschauplatzes, des *locale*, erhält damit eine besondere Bedeutung. Die Anschaulichkeit von Bellows Chicago, von Henry Roths East Side oder Fuchs’ Brooklyn

22 Abraham Chapman, *Jewish-American Literature: An Anthology of Fiction, Poetry, Autobiography and Criticism*. New York, Scarborough, 1974; Allen Guttman, *The Jewish Writer in America: Assimilation and the Crisis of Identity*. New York, 1971; I. Malin, ed. *Contemporary American-Jewish Literature: Critical Essays*. Bloomington, 1973; Irving Howe, *World of Our Fathers*. New York, 1976; Irving Malin, *Jews and Americans*. Carbondale, 1965; Ruth L. Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*. Chicago/London, 1980.

23 Vgl. etwa: *A Good Man is Hard to Find*. In: *A Good Man is Hard to Find, and Other Stories*. London, 1968.

24 *Jewish-American Stories*. New York, 1977, S. 6.

und die lebendige Darstellung des *shtetl* bei Malamud, Singer und vielen anderen haben hier ihre Wurzeln – womit natürlich nicht gesagt sein soll, dass die regionalistische Tendenz in der amerikanischen *waspliterature* (‘White Anglo-Saxon Protestants’) nicht ebenfalls zu finden wäre.

2. Nicht nur für die zeitlich-räumliche, auch für die gesellschaftliche Einbindung des Einzelnen spielt das Vertraute und Vergangene bei *Jewish Americans* eine maßgebliche Rolle, etwa in Gestalt der Familie – ein jüdischer Kritiker nannte sie ein „Bollwerk gegen das Chaos der Welt“²⁵ – oder in Form der *shtetl*-Gemeinschaft oder der gewachsenen, wiewohl oft brüchig gewordenen Zweierbeziehung. Der anonymen Gesellschaft als Ganzer und also auch der nationalen Gemeinschaft stehen dagegen zahlreiche jüdische Protagonisten distanziert und mit einem ausgeprägten Sinn für *distinctiveness* und *differentness* (so Howe²⁶) gegenüber.
3. Diesem Sinn, anders zu sein, liegt ein Menschenbild zugrunde, das in seiner komplexen metaphysischen und religiösen Ursächlichkeit hier nur mit ein paar Stichworten bedacht werden kann. Am wichtigsten scheint mir das Ethos des weltbejahenden Handelns und der kreativen Arbeit. „Judaism“, so meinte Alfred Jospe, „demands moral affirmation of man’s relation to the world by will and deed and declares the world to be the field of life’s tasks.“²⁷ Der geistigen Arbeit kommt dabei ein besonderer Stellenwert zu²⁸; darin liegt der Hauptunterschied zum eher ökonomischen Arbeitsethos des Puritanismus.

Da die Welt nach jüdischer Anschauung keinen jenseitsorientierten Eskapismus erlaubt, muss und kann sie auch in ihren extremen Reizwerten erfahren und verarbeitet werden, d. h. einerseits erlitten, andererseits genossen werden. Daraus

25 Howe, S. 8.

26 Howe, S. 10.

27 „The Jewish Image of the Jew“. In *Great Jewish Ideas*, ed. Abraham Ezra Millgram, (o. O.) 1964, S. 5-24, hier S. 8. Jospe gibt damit zugleich die Auffassung Leo Baecks (*The Essence of Judaism*, New York, 1961) wieder.

28 Vgl. Nathan Isaacs, *Study as a Mode of Worship*. In *Great Jewish Ideas*, S, 121-131.

erklärt sich zum einen die Bedeutung des Motivs *suffering* bei zahlreichen *Jewish-American writers*²⁹ – von der Geschichte jüdischen Leidens als weiterem Grund einmal abgesehen –, zum anderen wird plausibel, wieso jüdische Literaten in der Regel eine Tendenz zu besonders eingängiger Anschaulichkeit, zur Körper- und Sinnlichkeit erkennen lassen. Man kann auch die sogenannten pornographischen Neigungen zahlreicher jüdisch-amerikanischer Autoren (von Henry Miller und Arthur Miller bis zu Erica Jong [*Fear of Flying*]) unter diesem Aspekt sehen.³⁰

Dem Weltbild, das Dichotomien wie Körper-Geist, Diesseits-Jenseits u.a. aufhebt, entspricht das Menschenbild des Anti-Helden, des ständigen Pechvogels, der aus seinem Unglück paradoxer- und humorvollerweise seine existentielle Identität ableitet, kurz: des Schlemihl.³¹ Er ist der Prototyp des im Angesicht Gottes und des Lebens komischen und daher zur Tragik unfähigen Menschen.³²

Diese wenigen Angaben zum Zeit- und Raumbegriff, zum Gesellschaftsverständnis und zum Welt- und Menschenbild jüdisch-amerikanischer Autoren werden natürlich weder der Komplexität einer Kultur noch dem differenzierten und jeweils historisch bedingten Anliegen einzelner Autoren gerecht. Aber die erläuterten Charakteristika reichen wohl aus, um den Stellenwert von Judaismen im literarischen Kontext einzelner Werke zu überprüfen.

Nach der kontroversen kulturhistorischen Frage, wie sich ein Jude definiert – durch den Antisemitismus³³, meinte z. B. Sartre allzu vereinfachend –, wenden wir uns daher nun der literarischen Wirklichkeit zu, etwa Malamuds bekanntem Diktum: „All men are Jews.“³⁴ Diese Aussage stieß selbst bei namhaften Kriti-

29 Vgl. Harold M. Schulweis, *Suffering and Evil*. In: *Great Jewish Ideas*, S. 197-218.

30 Abraham Chapman (ed.), *Jewish-American Literature*, S. XXVI) weist auf empirische Untersuchungen hin, die die unterschiedliche Haltung von Protestanten, Katholiken und Juden zur Sexualität belegen.

31 Eine Art Forschungsbericht zum Typ des Schlemiel liefert Melvin J. Friedman, „The Schlemiel: Jew and Non-Jew“, *Studies in the Literary Imagination*, 9 (1976), 139-154.

32 Zur untragischen jüdischen Weltsicht vgl. Chapman, a. a. O., S. XLIII.

33 J. P. Sartre, *Betrachtungen zur Judenfrage, Drei Essays*. Berlin, 1964, S. 143.

34 Vgl. Guttman, a. a. O., S. 112-35.

kern wie z. B. Guttman³⁵ teilweise auf Unverständnis und Missbilligung. Sie erscheint jedoch aufgrund unserer Vorüberlegungen recht durchsichtig. Nach einer langen Phase der herabsetzenden Mythisierung des Juden zum Außenseiter und Antichristen *par excellence* und nach einer kürzeren Phase der Identitätssuche konnte sich das erstarkte jüdische Selbstwertgefühl nun in einem neuen Mythos äußern, der allerdings, von den Juden selbst kreiert, unter einem positiven Vorzeichen steht: Der Jude ist zum Paradigma des Amerikaners, des Menschen überhaupt geworden.

Natürlich gibt es in den Vereinigten Staaten heute auch religiös orthodoxe Juden, die sich gegen die Einebnung der Unterschiede wenden und die Einzigartigkeit der jüdischen Geschichte betonen. Für die jüdischen Literaten besteht aber im heutigen Amerika gemeinhin kein Anlass, um Anerkennung und Gleichberechtigung zu kämpfen – sie sind, im Unterschied zu den anderen Minoritäten, längst zur intellektuellen Elite aufgestiegen. Juden stellen z. B. einen Großteil der amerikanischen *white-collar workers*, obwohl sie nur ca. 3% der Gesamtbevölkerung ausmachen.³⁶ Nachdem die Juden in den 1930er Jahren eine Art Heimat in der linken Bewegung fanden, bleibt ihnen zur distinktiven Selbstidentifizierung nun nur das mythische Selbstverständnis.

5. Einzelanalysen

Um diese Tendenz zur Mythisierung des Juden bei den heutigen *Jewish-Americans* zu belegen, sei im Folgenden auf die drei wohl repräsentativsten Autoren eingegangen: Malamud, der von der Zeitschrift *Judaism* einmal „the most Jewish of American Jewish writers“ genannt wurde³⁷, auf Bellow, der als Prototyp des *assimilated Jew* und damit stellvertretend für extreme Anpassler wie Salinger oder Mailer zu untersuchen ist; und auf Philip Roth, den Typ des *anti-Jewish Jew*.

35 Ebd., S. 118f.

36 Vgl. Nathan Glazer, *American Judaism*. Chicago, 1957, S. 2, 166f., und „The American Jew Today“, *Newsweek*, 77 (1971), S. 42.

37 Nach Guttman, *The Jewish Writer in America*, S. 112.

a. Malamud (1914-1986)

Malamuds Mythisierung des Juden jenseits ethnischer oder orthodox-religiöser Kriterien zum exemplarischen *Everyman* ist recht offensichtlich und von der Malamud-Kritik auch häufig herausgestellt worden. Solotaroff z. B., wie ähnlich viele andere, meinte: „Malamud’s Jewishness is a type of metaphor for anyone’s life“³⁸. Malamud selbst hat einmal gesagt: „I considered Judaism as another source of humanism“³⁹; und Philip Roth hat über Malamuds Juden betont, sie seien „a kind of invention, a metaphor to stand for certain human possibilities and certain human promises“⁴⁰.

Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass sich Malamuds Humanismus auf die allgemeinen jüdischen Wertnormen gründet, die oben erläutert wurden. Immer wieder spricht Malamud der räumlichen und historischen Verwurzelung das Wort, immer wieder werden Vergangenheit und menschliches Leid als moralische Verpflichtung und als Mittel der Läuterung dargestellt. Das alles durchdringende Thema ist aber das Problem menschlicher Kommunikationsfähigkeit – über die bestehenden Grenzen von Rasse, Religion und Egoismus des Einzelnen hinweg. Dabei ist der Gegensatz von Juden und *Gentiles* nur vereinzelt – so in dem Roman *The Assistant* – von Belang. Oft genug geht es – wie in *Angel Levine* und *Black Is My Favorite Color* – um den Konflikt „schwarz-weiß“ oder „Mann-Frau“, oft auch um das Verhältnis von Juden zueinander – so z. B. in *The Jewbird*: Der verfolgte sprechende Vogel namens Schwartz, der dem Handlungsreisenden und Juden Cohen (*Cohen* heißt im Hebräischen ‚Priester‘) zufliegt, ihn um Mitleid bittet und – von ihm verstoßen – zu Tode geschunden wird, ist als Symbol des ewigen Wanderers stilisiert; er ist der, wie es heißt, „migratory [bird]“, also Symbol des verfolgten Juden im Sinne des alten Mythos vom ewigen Wanderer; der moderne amerikanische Jude Harry Cohen allerdings mag sich an diesen alten Juden nicht erinnern.

38 Theodore Solotaroff, „Bernard Malamud’s Fiction: The Old Life and the New“, *Commentary*, 33 (1962), S. 198.

39 Zitiert nach Sidney Richman, *Bernard Malamud*. New York, 1966, S. 146, Anm. 6.

40 „Writing American Fiction“. In *The American Novel Since World-War II*, ed. Marcus Klein. New York, 1969, S. 151.

Malamuds Humanismus, der oft wie hier *ex negativo* exemplifiziert wird, aber eine optimistische Grundhaltung verrät, wird anhand der bekannten Erzählung *The Magic Barrel* besonders deutlich. Der Yeshiva-Student Leo Finkle hat sich kurz vor seiner Ernennung zum Rabbi entschlossen zu heiraten, weil er hofft, als Ehemann leichter eine eigene Gemeinde zugesprochen zu bekommen. Er sucht den Eheanbahner Salzman auf, der ihn, geschäftstüchtig, immer wieder mit wenig attraktiven Damen aus seiner Kartei – er bewahrt diese kurioserweise in einem Fass, dem „magic barrel“, auf – übers Ohr zu hauen versucht. Finkle, der geglaubt hat, das Thema Eheschließung schnell abhaken zu können, wird durch die behäbige Art des Alten und durch die Erfahrungen mit seinen *dates* auf komisch-absurde Weise frustriert, aber zugleich auch über die Leere, Verlogenheit und Unmenschlichkeit seines bisherigen Lebens belehrt. Der Lernprozess für Finkle und auch für den intendierten Leser findet seinen Höhepunkt in der symbolträchtigen Begegnung mit der wenig vorzeigbaren Tochter des Eheanbahners, einer Prostituierten, die trotz ihrer gewerbebedingten Erfahrung einen Ausdruck von *desperate innocence* verrät. Finkle hat sich inzwischen zum leidens- und liebesfähigen Menschen geläutert. Das Rendezvous trägt vordergründig erotische Züge, aber es stellt zugleich eine, wie Freese zutreffend meinte, „Initiation in ein tieferes Gottes- und Weltverständnis, eine religiöse Krise von lebensverändernder Bedeutung“ dar.⁴¹ Der Hauptaspekt der hier sichtbaren metaphysischen Dimension besteht darin, dass Gut und Böse, Rabbi und Hure nicht durch Welten voneinander getrennt sind. Malamud stellt hier wie anderswo immer wieder das komische Kollidieren institutionalisierter Wertwelten dar – und die Gegensätze spiegeln sich erzähltechnisch beispielsweise in der Kontrastierung von Zeitstrukturen und in dem Kontrast von Englisch und Jiddisch, das Malamud reichlich verwendet. Zwischen den Fronten und oft auch zwischen den Zeilen plädiert er aber konstruktiv dafür, „to do what is right, to be honest, to be good“ (wie Morris Bober in *The Assistant* sagt⁴²).

Man mag den pauschalen Humanismus Malamuds heute für einfältig halten, wobei man allerdings bedenken sollte, dass die erwähnten Erzähltexte in den 1950er Jahren verfasst wurden, also einer Zeit, in der die McCarthyisten und

41 Peter Freese, *Die amerikanische Kurzgeschichte nach 1945*. Frankfurt/M., 1974, S. 223.

42 *The Assistant*. New York, 1957, S. 124.

andererseits auch die Zionisten dabei waren, neue Schranken zu errichten. Jedenfalls erscheint Malamuds Begriff vom *summum bonum* recht naiv im Vergleich zur intellektuell-grübelnden Art, die die Erzählstrukturen bei Saul Bellow bestimmt.

b. Saul Bellow (1915-2005)

Bellows Hauptanliegen ist primär nicht ethischer, sondern erkenntnistheoretischer Art. Es ist bei seinen *short stories* und Romanen, vor allem der 1960er und 70er Jahre, weitgehend unmöglich, ihren Aussagegehalt als Plot zu fixieren, denn Bellow stellt eher Probleme dar und beleuchtet sie von verschiedenen Seiten, als dass er bestimmte Handlungsprobleme und deren Lösung anstrebt. Er diskutiert – oft genug aus der Sicht eines in die Vergangenheit zurückschauenden und das eigentliche Erzählgeschehen distanziert reflektierenden Beobachters – immer wieder jüdische Belange, etwa Fragen der Orthodoxie, der jüdischen *strong personality*, der Familiensolidarität in *The Old System* oder Probleme der Zweisamkeit und der individuellen jüdisch-amerikanischen Identität in *Herzog*, wo der Wechsel zwischen Ich- und Er-Form die schizophrene Distanz zur eigenen Person signalisiert. Aber welches Motiv Bellow auch aufgreift, es ist stets Anstoß zu einem fast zum Prinzip erhobenen Nachdenken, wobei Bellow, in der Art der neueren *metafiction*, auch die Grenzen des eigenen Nachdenkens bedacht hat (wie u. a. aus seiner Nobelpreisrede deutlich wird).

Peter Bischoff hat seine Bellow-Monographie unter die Leitthemen, erstens, der Entfremdung und, zweitens, der Suche gestellt. Dem ist jedoch hinzuzufügen, dass beide Motive primär nicht mehr historisch oder metaphysisch gemeint sind; der metaphysischen Suche, dem „Warten auf Godot“ hat Bellow schon in *Looking for Mr. Green* (1951) einen ironischen Stoß versetzt. Vielmehr geht es Bellow – dem „novelist of the intellectuals“, wie Maxwell Geismar ihn nannte⁴³ – vor allem um die geistig-intellektuelle Entfremdung und die Suche nach Erkenntnis. Bellows Jude ist somit im Wesentlichen der geistige Arbeiter, der sich die Erde untertan macht, selbst wenn er scheitert.

43 Saul Bellow, „Novelist of the Intellectuals“, *American Moderns*. New York, 1958. S. 210-224.

Am Beispiel von Bellows zweitletztem Roman *Humboldt's Gift* (1974) – für den er 1976 den Nobelpreis erhielt – mag sich zeigen, dass das Gesagte insbesondere für den neueren Bellow ab *Herzog* (1964) zutrifft.

Humboldt's Gift ist eine kaschierte Autobiographie. Als Sprecher des Autors fungieren vor allem Charles Citrine, der Ich-Erzähler, und von Humboldt-Fleisher, sein längst verstorbener Freund und Mentor. Mit Citrine, 55, geht es – trotz eines gewissen Erfolges auf Broadway-Niveau – plötzlich bergab: die Scheidung, überzogene Ansprüche seiner Ex-Frau, korrupte Anwälte und falsche Freunde, der Verlust seiner poetischen Kreativität und ein seichtes Verhältnis mit seiner Freundin Renata setzen ihm mächtig zu. In der Erinnerung wird Humboldt-Fleisher lebendig, dessen Talent allerdings seiner eigenen Unangepasstheit und der Gleichgültigkeit der Gesellschaft zum Opfer fiel. Bei dem Versuch, sich im Unterschied zu Humboldt anzupassen, lernt Citrine den *American way of life* von seiner Schattenseite kennen, gerät in die Gewalt eines widerlichen Möchtegern-Mafioso namens Cantabile, wird erpresst und gedemütigt und von seiner Frau an den Rand eines finanziellen Ruins gebracht. Die Flucht mit Renata nach Europa endet im Fiasko, zumal sie, Renata, ihn bald verlässt. Als Helfer in größter Not erscheint Cantabile, der ihm zur lukrativen Auswertung seiner alten Filmskripte verhelfen will. Zum Schluss erhält Humboldt – als Dankesgabe für sein Geschenk oder Vermächtnis (*gift*) – eine würdige Grabstätte.

Der sentimental wirkende Plot hat ein teilweise reserviertes Echo bei der Kritik ausgelöst.⁴⁴ Der Roman problematisiert, aber er beantwortet nicht. Er macht vieles zunichte, führt *ad absurdum*: Humboldt-Fleishers Stellenwert bleibt – wie der Doppelname andeutet – ambivalent, Citrines Erfolg hat unter moralischem Aspekt einen bitteren Beigeschmack, und ausgerechnet Cantabile wird zum Freund und Helfer. Es geht in dem Roman vor allem um die Frage der Anpassung des Schriftstellers, und obwohl Bellow selbst bei einigen Kritikern das *image* des *assimilated Jew* genießt, hält er es für nötig, das Problem „Anpassung“ aufs Neue und grundlegend zu reflektieren. Für den Mythos des Juden ergeben sich dabei verschiedene Ausprägungen. Charles Citrine, das

44 Vgl. z. B. Alfred Kazin in *New Republic*, 175 (1976), S. 7-8, hier 8: „So much ordinariness no doubt invites condescension and even surprise“.

erlebende Ich, eine Mischung aus *shlemiel*, Augie March und Huckleberry Finn⁴⁵, entspricht, obwohl Nicht-Jude, dem Typ des Juden als *menshele* bei Malamud. Für ihn gilt der Mythos, dass „alle Menschen Juden sind“. Humboldt andererseits, der ja nie wirklich auftritt, ist deutlich und mit parodistischer Wirkung dem Typ des Wandernden Juden nachempfunden. Citrine als erzählendes Ich, als Vermittler des Ganzen kommt – wie Moses Herzog, Mosby in *Mosby's Memoirs* und Dr. Brown in *The Old System* – dem Typ des jiddischen *intelligentn*, dessen, der ständig nachdenkt, sehr nahe. Für Bellow ist der Schriftsteller vor allem ein Denker. In diesem Sinne trifft für ihn der das Diktum Malamuds abwandelnde Ausspruch Marina Tsvetayevas zu: „All poets are Jews.“⁴⁶

Sowohl Bellow als auch Malamud entsprechen literarisch einem Bild des Juden, das sich – vergleichen wir nun mit Philip Roth – vor allem durch zwei Merkmale auszeichnet: Erstens wird noch ein recht einheitliches und geschlossenes Bild vermittelt, derart dass die Kurzformeln „Der Jude als Mensch“ bzw. „Der Jude als intellektueller Autor“ zulässig erscheinen; zweitens ist das Bild positiv: der paradigmatische Jude ist immer auch ein Vorbild.

c. Philip Roth (1933-2018)

Bei Roth ist das anders: Er zeichnet, als eine Art *Jewish muckraker*, auch den *ugly Jew*, und er stellt vor allem in Frage, ob es den amerikanischen Juden oder überhaupt „den Juden“ gebe.

Er stellt die Frage, aber er verneint sie nicht einfach, und hierin liegt der Schlüssel für Roths ambivalente und oft missverstandene Haltung in der Frage nach der Identität der Juden. Wie sehr sie auch ihn beschäftigte, zeigt schon die Häufung des Themas *Jewishness* in seinen Werken – nur der Roman *When She Was Good* handelt von *Gentiles*. Im Übrigen hat Roth in zahlreichen Essays Einschlägiges zu diesem Thema geäußert, z. B. 1974 in *Imagining Jews*⁴⁷. Dabei ist seine frühere Position – seit den späten 1950er Jahren bis gegen Ende der 60er

45 An *Augie March* und *Huckleberry Finn* fühlt sich auch Walter Hasenclever in seiner Bellow-Monographie erinnert (*Saul Bellow*. Köln, 1978, 223).

46 Zitiert nach *A Big Jewish Book*, ed. Jerome Rothenberg. New York, 1978, S. XXXV.

47 *The New York Review of Books*, Sept. 29th, 1974, repr. in: Philip Roth, *Reading Myself and Others*. New York, 1975, 215-246.

– sowohl in den Essays als auch in der Erzählliteratur noch recht klar: Roth, eine Generation jünger als Malamud und Bellow, wandte sich gegen die alte Idealisierung des Juden; unter seinen jüdischen Zeitgenossen waren auch die von Leon Uris oder Harry Golden angeheizten *fighter*-Ideologen, die mittelständisch-angepassten *suburbians* mit *swimming-pool* und biederer Moral, die in *Goodbye Columbus* beschrieben werden, und ferner die Namensjuden, die ihr Judentum opportunistisch missbrauchten (wie vor allem in der Kurzgeschichte *Defender of the Faith*). Er stellte immer wieder Juden dar, die in einem Loyalitätskonflikt zwischen veräußerlichter Orthodoxie oder auch jüdischer Solidarität einerseits und verinnerlichter Religiosität und Mitmenschlichkeit andererseits stehen.

Zweifellos kommt aber bei Roth die Darstellung einer positiven Alternative bei weitem zu kurz. Ist sie in den Frühwerken noch *ex negativo* erschließbar, so begegnet uns später in dem skandalumwitterten Roman *Portnoy's Complaint*, in *The Breast* (1972) und dem 1977 veröffentlichten Roman *The Professor of Desire* immer wieder der Anti-Held eines schizophrenen und paranoiden *lascivious Jew*.

Roths Durchbrechen aller Tabus, sein „puzzled penis“ – so das zu Beginn von *Portnoy's Complaint* hervorgehobene Stichwort – und die freizügige Darstellung ungewöhnlicher Sexualpraktiken haben auch wohlwollende Kritiker irritiert, und man hat Roth unterstellt, er sei wie seine Protagonisten am Ende auch nur ein „professor of desire“. Mir scheint das eine oberflächliche Betrachtungsweise.

Roth beschreibt im Grunde nicht mehr, sondern er karikiert. Dass Portnoy während des ganzen Romans von seiner Psychiatercouch nicht herunterkommt, dass Professor Kepesh sich in eine Frauenbrust verwandelt glaubt, sind bewusst groteske und satirische Überzeichnungen des *American* – und das heißt heute auch: des *American-Jewish – way of life*. Nicht der oder die Juden sind Roths literarischer Gegenstand; denn, wie er selbst sagt:

the specialness of having been a Jew or being a Jew remained a mysterious thing; one did not know exactly what it was and so one had to invent being a Jew.⁴⁸

48 Zitiert nach *Contemporary American-Jewish Literature*, ed. Irving Malin. Bloomington. London, 1973, *Introduction*, 6.

Gegen diese erfundenen Juden läuft Roth Sturm und spricht damit nicht nur die Mythisierung des Juden durch Malamud oder Bellow an, sondern auch die witzblatthafte Stereotypisierung des Juden in der amerikanischen Öffentlichkeit. In diesem Sinne ist z. B. *Portnoy's Complaint*, wie Guttman erläutert, weniger ein „Jewish joke“ als vielmehr „a joke about Jewish jokes“⁴⁹; und in paralleler Ausdrucksweise betont Roth das metafiktionale, d. h. hier nur mittelbar auf die Juden bezogene Anliegen seines Schreibens als „imagining Jews being imagined“⁵⁰. So sind denn auch Roths *intellectual sex maniacs* nicht etwa Ausdruck geheimer Gelüste des Autors, sondern sozusagen Kompensationsstereotype, die das alte Bild vom leidenden, durchgeistigten, entfremdeten Juden zurechtrücken. Roth stellt entfremdete Juden nicht nur dar, er erweist sich selbst als entfremdet. Unfähig, die amerikanische Identität zu übernehmen, und unwillig, sich im Sinne der alten Mythen des Juden zu begreifen, steht er zwischen den Fronten, ergeht sich einerseits im diabolischen Verneinen und lässt sich andererseits das Judesein zur ständigen Aufgabe werden:

... out of this myriad of prototypes [gemeint sind die Prototypen des Juden], the solitary being to whom history or circumstance has assigned the appellation 'Jew' has had, as it were, to imagine what he is and is not, must and must not do⁵¹

Unversehens ist der Jude dem Juden zum Gegenstand einer geradezu christlich anmutenden Queste geworden: Der xenophobische Mythos vom ewigen Wanderer hat hier, in Roths ständiger Suche nach jüdischer Identität, eine für die amerikanisch-jüdische Kulturvermischung bezeichnende Modifikation erfahren.

6. Resümee

Es ist in jüngster Zeit modern geworden, postmodern zu sein. Unter Stichworten wie *surfiction*, *anti-fiction* oder *superfiction* plädieren einige Autoren und Kritiker für die Ahistorizität und – wie John Barth sagt -- den „Irrealismus“ der Literatur. Auch Malamud, Bellow und Roth sind – aufgrund ihres vor allem bei

49 *Jewish Writers*, a. a. O., 76.

50 In dem Essay „Imagining Jews“ in *Reading Myself*, 245.

51 Ebda., 246.

Roth deutlichen experimentellen und metafikcionalen Anliegen – vereinzelt in diesem postmodernen Sinne interpretiert worden. Der vorliegende Aufsatz hat demgegenüber zeigen wollen, dass gerade die *Jewish-Americans* die historische Interpretation erforderlich machen. Erst die Geschichte der Juden und der Mythos vom Juden lässt das Selbstverständnis jüdischer Gegenwartsautoren – und für mich auch weitgehend der Postmodernisten oder der neuen jiddischen Bewegung⁵² – deutlich werden.

52 Vgl. Ruth Wisse, *American Jewish Writing*, Act II, Commentary, 61 (1976), 40-45, hier 41f.

(7) The Style of Exiles: Arthur Koestler's *Arrival and Departure* [1993]

Jetzt lebe ich nur noch in Gesellschaft mit dem Ungehorsam einiger Worte.

(Ingeborg Bachmann, „Exil“, in *Die Anrufung des großen Bären*, München: Piper, 1962, 337)

Abstract (in German)

Arthur Koestlers *Arrival and Departure* (1943) ist ein typischer Exilroman: von einem Exilanten und über einen Exilanten in einem Stil geschrieben, den man als „Exilstil“ bezeichnen kann. Dieser Aufsatz thematisiert in einer „synthetischen“ Interpretation von *Arrival and Departure* zunächst den biographischen und historischen Hintergrund des Autors und die Thematik des Romans, untersucht dann aber vor allem die Funktionalität seiner Form, vom *point of view* bis zu den Merkmalen der Textkohäsion. Abschliessend wird das Augenmerk auf die besonderen Sprachprobleme eines Exilautors gerichtet. Insgesamt versucht der Aufsatz die Unangemessenheit eines methodischen *l'art-pour-l'art*-Ansatzes bei der Würdigung von Exilliteratur zu demonstrieren.

I. Introduction

Arthur Koestler, born a Hungarian Jew in 1905 (he died in 1983), studied engineering, philosophy and literature in Vienna, turned Zionist and volunteered in a Palestinian kibbutz, worked as a journalist for the Ullstein-Verlag in Berlin, which he had to leave in 1931 when he entered the Communist Party. After a year's stay in the USSR in 1932/33 he went into exile in France, then, as a reporter for the English *News Chronicle* in the Spanish Civil War, escaped by a fluke from Franco's death squads. Breaking with communism in 1937 he went on to serve in the French Foreign Legion, spent six months in a French concentration camp and agitated against fascism and communism, until, in 1940, he had to leave Paris for England, where he was again in jail before serving in the British army and eventually writing his first novel in English: *Arrival and Departure*, published in 1943.

What a turbulent life! What a manifestation of the “eternal Jew”! Like the protagonist in the myth, Koestler, in 1983, considered death to be a relief.

Sad lives like this have not been uncommon with exiles. We know about them from a great many documents that have come down to us – personal reports, memoirs, fiction.¹ Up to a point, secondary literature has concerned itself with them. On the German book market, Bernt Engelmann in *Deutschland ohne Juden* (1970) emphasized the results of cultural blood-letting due to the loss of the many German Jews. Durzak (1973) surveyed some exiles with regard to their biography and host countries (cf. Tergit 1973). In a yearbook and a periodical, founded in 1983 and 1985 respectively², articles on exiles are regularly published. There are, therefore, a great many sources revealing the historical facts.

With a little human empathy, we should be able to imagine the problems of an uprooted exile; it does not matter whether this is a German, Austrian or Hungarian Jew, who ended up in England during World War II, or a member of some other minority group from Turkey or Bosnia in 1992.

And yet, for some reason, research on exile literature is rare and seems peripheral. Harro Heinz Kühnelt, who has been concerned with Austrian exiles for over twenty years, is one of the few exceptions. He initiated, and has partly shared with other Innsbruck colleagues (cf. Holzner et al. 1991), the local interest in the many Austrian exiles, particularly those in Great Britain. Sylvia Patsch was encouraged by him to publish several books on the topic (Patsch 1983, 1985, 1986). Of the various dissertations recently written on exiles under Kühnelt's supervision, the one by Komelia Außerlechner (1991) deserves particular mention since it is about ‘Ebenen der Entfremdung’ in Koestler's *Arrival and Departure*. As his junior colleague in Innsbruck, I have often been impressed by Kühnelt's enormous knowledge of Austrian exiles.

In general, however, research on exiles seems unsatisfactory: belated, in many cases half-hearted, and widely neglected. Maybe the reason for this is the bias against exiles, refugees, and foreigners, who are looked down upon as the “scum of the earth” (as Koestler called exiles in the title of his first English book).

1 Cf. three examples from the German scene: Strelka 1988; Holzner et al. 1991; Benz 1991.

2 *Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch* (1983); *Exil* (1985).

The reception reveals an attitude of evasiveness and lack of commitment or understanding. Patsch, in a recent state-of-the-art report (cf. 1989: 430, 439), has shown in detail that research on Austrian exiles who lived in Great Britain demonstrates this point: many authors and works have either been forgotten or improperly edited, and as to the academic reception of the better known ones, neither English nor German university departments have seen it as their responsibility to take much interest.³ Moreover, according to Patsch (1989: 434, 439), the implications of being an exile have often been trivialised, not only stylistically, but also by cutting out the years 1933-1945.

The half-heartedness and lack of interest of many scholars are also reflected by the non-philological approach generally applied. Whenever exile literature has been dealt with, it has rarely been taken seriously as literature, and the texts have hardly been analysed as linguistically structured works of art. This comes as no surprise in view of the dominant interest of German and Austrian research in the political, historical, and biographical implications of exile literature. As to British critics and scholars, they have often jumped to evaluative conclusions and have generally been unenthusiastic about the *littérature engagée* of the Jewish exiles, even if a book was presented to them in their own language. Thus Hamilton (1975:84), on the occasion of Koestler's 70th birthday, concluded that "Koestler's peculiar qualities as a novelist have been underrated, or misunderstood, in England". And asking for the reasons he suggested that he [Koestler] brought something new and disturbing into the English novel – an amalgam of intellectual analysis and imaginative insight which left many critics at something of a loss ... (Hamilton 1975: 85)

Quite in line with this, *Arrival and Departure*, according to Levene (1984: 20), met with a reaction "at best mixed". According to the survey of reviews given by Außerlechner (1991: 40-45), only a few critics have shared Toynbee's (1943) opinion of *Arrival and Departure* as "an enduring work of art (...) not only of a

3 It should be added that most Austrians, as opposed to the majority of the German emigrants to Britain, published their works in English. German exiles usually retained their language for the sake of verbal opposition to what was going on in Hitler's Germany; cf. Patsch 1985, 16. On the general reception of Jewish literature in Austria, see Patsch 1985, 213-247, and Patsch 1991.

high but of an extremely rare order". The usual reaction is better represented by Atkins (1956:81), who called *Arrival and Departure* "a failure as a work of entertainment".

Granted that for British ears the word *entertainment* does not have quite that connotation of shallowness that it widely has on the continent, its use in view of an exile novel like *Arrival and Departure* seems, nevertheless, utterly inadequate. I found this novel a "good" book in both the moral and the aesthetic sense of the word, and I think it is also an important book from the point of view of literary history in that it is a novel of exile *par excellence*. In order to justify these points, I will use a "synthetic"⁴ approach: Koestler's sad life (at least until 1945), the subject matter, structure and message of *Arrival and Departure*, and its style, which seems typical of an exile novel – these are the main elements that have been seen all too separately and will be discussed in relation to each other.

II. *Arrival and Departure* (1943): subject matter, plot, structure, message

There are situations in life when Keats' "negative capability" or T. S. Eliot's "objective correlative" are nothing but an aestheticism. Exile is such a situation. There are literary topics that cannot be entertaining, but only cathartic (as in Greek tragedy). Exile is such a topic.

While I am writing this article (October 1992), the media are offering the first evidence of the psychological consequences of the Bosnian tragedy: in view of the absurdity of it all, thousands of people have gone insane. *Arrival and Departure*⁵, too, deals with these two topics: the absurdity or paradox in an exile's life (as suggested by the title), and the unbearable psychological pressure caused by the past and by the absolute unnaturalness of the situation in the present. All other matters are secondary and subordinate: loneliness (30, 157, 172), the longing for love, sex, (a touch of) lesbianism, politics, anxiety, the reality of dreams, hope, guilt, commitment, historical continuity from past to present and future. The book is mainly a reflection of such existential topics. It is not so much

4 In the sense of Hermand (1969:162), who postulates a new methodological universalism, "der selbst das geringste Detail und die spitzfindigste Beobachtung wieder in einen sinnvollen Gesamtzusammenhang stellt".

5 In the following, all quotations refer to the Penguin edition of 1969.

a book with a strong plot (though a plot it has), about character (though Peter is quite a character), about setting (though the scene is set in fictional Neutralia, with echoes of Portugal and references to America, England, and Nazi-Germany); nor does the book reveal a consistent point of view (though there are many traces of point-of-view technique). All these conventional tools of fiction writers are artistically transparent in Koestler's novel as a means to a higher end.

The plot is artificially stylized: three internal chapters called *Past*, *Present*, and *Future*, plus a framing introduction and conclusion. The characters are like Japanese masks. The setting is like a Shakespearean stage, fairly empty yet suggestive. The point of view is, like that of Picasso's paintings, such that it forbids visual illusion (as will be shown later), and the style is – like Brecht's and like my own within this sentence – full of more or less strained comparisons meant as a permanent means of disillusionment.

This is the story: Peter Slavik, a young ex-revolutionary for the leftist cause, arrives as a stowaway in war-time Neutralia, hoping to be allowed to join the British Air Force. The people he meets in the little harbour town are ex-compatriots, their companions and friends, and some local officials. Peter falls in love with a French girl, Odette, and, despite her rebuttals, feels tempted to follow her to America, the supposed haven of true neutrality. Faced with the dilemma of either committing himself to the new cause (the RAF) or slipping away into privacy, he suffers a breakdown that even paralyses his leg. Treated by Dr Sonja Bolgar, a motherly psychotherapist and former friend of his parents, he recovers, understanding that the cause of his trauma and of his crusading zeal consists in the former harrowing experiences of Nazi terror and in unhappy episodes from his early childhood. Yet, though he learns from Sonja that one should make peace with reality, he does not go with her to America but rather follows his obviously ineradicable sense of duty, leaving the ship at the last moment. We finally see him jump from an aeroplane as a parachutist of his native country. He has not been able to get away from his cause and his roots.

This story does not really have a plot (in the classical sense of the term), since it is hardly based on causality. Instead, the first and last chapters (“Arrival” and “Departure”) are descriptive – Peter does this and that, but there is no causal chain of events – and the three central chapters vaguely refer to the past, the present

and the future. The symmetry of the whole novel underlines the cyclical rather than linear concept of time, also enhanced by parallelism of expression: “‘Here we go,’ thought the young man and, leaning his body forward in an awkward movement, jumped.” This sentence at the beginning of the final sub-chapter (189) is an almost literal repetition of the novel’s opening in chapter one.

The causality of plot is also thwarted by the many dramatic passages of dialogue and the stream-of-consciousness monologue, on the one hand, and the various parables and allegories on the other. The dialogues with Sonja, Odette and Bernard are stylized in that these mainly act as psychotherapists (in the case of Sonja), as *alter egos* of the protagonist, or at least as representatives of certain views of life. Peter’s monologues, for example the one on the “mixed transport” (78-87), and his imaginary dialogues with Sonja (153-155, 172-174) interrupt the action as eruptions from his troubled mind. So do the two stories which Peter writes: the first one in order to “stop this dizzy torment and to pass the time” (157). This story depicts Pythagoras as “a young man, sitting on a beach and drawing triangles with his stick in the sand” (157); the second one, at the end of the fourth chapter, before “Departure”, is called “The Last Judgement” (179-188). Both stories are obviously parables.

Pythagoras, drawing figures in the sand, is given an interpretation of his dreams by an old man. The three lines of the triangle, this ancient psychotherapist says, refer to Pythagoras himself, his wife Celia, and his athletic friend Porphyrius. Pythagoras, he suggests, should question his servants about his “wife’s private life”. The young man understands what the old man is talking about, and promises “to go home and give Celia a sound thrashing”. Thus, the story adds, “the Pythagorean Proposition was never found” (159). According to Koestler’s own comment in his *Bricks to Babel* (1980: 207), the parable suggests that the old man’s philosophy is a reductionist one: geometrical figures must not be judged in terms of private motivations and of Freud, but in terms of Euclid. Or otherwise, the theorems of truth will not be searched for or found.

But if we draw the conclusion from this parable that, according to Koestler, a good cause is preferable as a motivation in life to digging into one’s traumatic past, we stand corrected by the parable or parody of the “Last Judgement”. Reminiscent of initiation rites in Hawthorne’s short stories, young “goodman”

Peter Slavek has to learn that there is no objective judge who takes the responsibility of keeping good and evil apart. When he finally has the vision that everybody around him is “made after his own image” (184), the message is clear: not only is Peter, as the text explicitly suggests, all alone, but it is also his responsibility that is at issue: “... the individual’s ultimate responsibility for his actions is irreducible. He is his own accuser and defender, judge, audience, and executioner” (Koestler 1980: 212).

As the plot makes clear that all options offered by others (Sonja, Odette, Bernard, Mr Wilson) are not viable to Peter and that he has to go his own way, the description of character in *Arrival and Departure* is accordingly non-realistic: all *dramatis personae* except Peter himself are, to some extent, facets of his own psyche. They are – according to E. M. Forster’s terminology – *flat* characters.⁶ Sonja stands for psychotherapy and Freudianism, sensuality, motherhood – all of which Peter feels may help him with his problems. Odette stands for sex, love, and an escapist opportunism, and though Peter feels naturally attracted he realizes in time how crippled her soul is (cf. 47f.) and how vain the future she offers him – and he rightly leaves the ship. Bernard is a satanical lecturer on Nazi ideology and the philosophy of strength, hinting at the possibility for Peter to become a German spy (151, 168). Of the minor characters Mr Wilson stands for British pragmatism somewhat contrasted with continental dogmatism. “You foreigners with your causes”, he moans to Peter on one occasion (163).

Not everything said by or about these and the other characters in the novel stands for a certain philosophy of life. But basically, they are all mouthpieces. Likewise, the setting is symbolically suggestive or even allegorical. Neutralia, as Koestler himself (1980, 203) and various critics⁷ later claimed, represents Portugal; but the text does not really say so. Nor is there explicit reference to Hungary or Yugoslavia as Peter’s country of origin,⁸ but rather to a country “somewhere between the Danube and the Balkans” (21). The names of Stalin and Hitler are also avoided and paraphrased by Bernard as “your No. 1 and our No. 1 ... [who] come from Georgia and Upper Austria” (149f.). The time of the action

6 Cf. E. M. Forster 1927: 75-85.

7 Cf. Orwell 1961: 21.

8 Cf. Orwell 1961: 21 (where Hungary is mentioned); Reinhold 1943: 256.

is given at the beginning of the novel: "It was about three o'clock in the morning and a moonless night, in the spring of the year nineteen-forty-one" (10). But for the rest of the text there are only a few vague temporal markers which do not convey any sense of coherent time to the reader.

The spatial and temporal historicity of the setting, then, is referred to in allusive terms underlining the universality of the action. The shore and the place where Peter is stranded at the beginning of the novel are not named and the names of the two ships involved in Peter's arrival and departure have a clearly suggestive meaning: *Speranza* for his initial hope, *Leviathan* for the all-destructive war experience ahead of him.⁹ Even without this specific symbolism, seafaring – as in the Old English elegy *Seafarer* – is still a metaphor of life in general. This does not mean that Koestler favours abstraction where present-day readers prefer realistic detail. On the contrary, Peter on one occasion emphasizes the role of "the detail", namely when he starts his report about the "Mixed Transport": "Do you know what counts? The detail. Only the detail counts..." (78). Yet in the atrocities then reported none of the oppressive terms and names is used, neither Auschwitz nor Buchenwald nor Treblinka. And the term "Mixed Transport" seems euphemistically to hide the fact that Peter is talking about the transports to the Nazi concentration camps. Obviously, Koestler strives not for historical singularity but for generally human authenticity. As to the latter, the images are both strikingly visual and impressive.

As regards the narrative point of view, the novel is a third-person narrative with many unnaturally long first-person passages of direct speech and a few interpolations, such as the parables mentioned, in which the reader's illusion of sharing the protagonist's point of view is openly thwarted.

By and large and at first sight, things in *Arrival and Departure* are seen from Peter's narrative viewpoint rather than from anybody else's, and Peter hardly ever leaves the "stage". But the illusion usually evoked by a consistent point of view is obviously not Koestler's aim since there are too many disturbing factors. Above all, Peter does not reveal himself very much. In the first sentence of the novel we learn what Peter "thought" ("vision par dedans"¹⁰), but then the content

9 Leviathan is the Biblical apocalyptic monster destroying everything.

10 Pouillon's terminology (Pouillon, 1946).

of his thought is the simple formulaic phrase “Here we go!” In the course of the novel the initial impression that Peter hesitates to reveal his psyche is confirmed. Of course, we learn many things about him in the dialogues and monologues. The narrative point of view, however, is not entirely Peter's, but rather an omniscient one. In the very first sentence, when we are urged to share Peter's „thought“, we also find him described from the outside: he was “leaning his body forward in an awkward movement which looked more as if he had lost his balance” (9) – this is not an observation which suggests Peter's own point of view. It is also *par distance* that Peter, in the first thirteen pages, is referred to as “the young man“, as if secretly observed by somebody else. The stylized “Wanted” circular (13)

Shape: Long oval

Hair: Ginger, of wiry texture (etc.)

even suggests persecution by the police. Only when Peter's compatriots, including Sonja, have met and identified him is he called by his name (22).¹¹

The shifting viewpoint is in line with Peter's general role as a protagonist. Though his idealism and commitment do not leave the reader entirely unconcerned, he is not the type of hero one would tend to identify with. His image in the novel is that of a split personality, who has not come to terms with himself yet. It thus makes sense that readers only sometimes share his world of dreams and anxiety, and the narrator occasionally leaves the line of thought to him in a kind of interior monologue (cf. 120, 128, 136, 155). On the other hand there are passages of narrative distance, e.g. when Peter has fallen asleep (68-71, 73), with the people awake talking about him, or of omniscience where the narrator knows what is going on in other people's minds apart from Peter's (cf., for example, 114). The narrator's point of view, in short, is such that there is no risk of the reader being enchanted by a charming young man; and on the other hand even Bernard, though an antagonist, is charming in his own way. Instead we are obviously meant to reflect on the characters in a cool, intellectual way.

11 It is only on page 54 that Peter is described trying to get his identity papers.

III. Language and style

Koestler's intellectualism can be made the starting point for some linguistic observations. In line with the fact that Koestler was an engineer and later a journalist on scientific matters, some features of his style can be pigeon-holed as those of a technician or a scientist. The symmetrical, five-part macro-structure of the novel, for example, can be seen in terms of a geometrical figure (such as a circle). Koestler's writing has generally been seen as influenced by his journalism; Hayman (1955: 56) called him "more journalist than novelist" and Pritchett (1947: 236) tagged his style as "arid and mechanical".¹²

A second root of Koestler's intellectualism is his exile background. Much of the language and style of *Arrival and Departure*, like its overall subject-matter, is typical of exile writing. This has obviously not been seen clearly enough, at least not by the English-speaking critics, who have naturally dominated the scene. They were not particularly favourable to Koestler, nor was the average reader. Koestler occasionally complained about his relatively poor reception in Britain. One passage is so revealing that it deserves being quoted at some length:

(...) in England I am read only by highbrows, and even by them only as a penance. For I realise that the reasons why the English find my books unlikeable are to be found in precisely that lotus-eating disposition which attracts me to them. Their supreme gift of looking at reality through a soothing filter, their contempt for systems and ideologies, is reflected in their dislike of the roman à these, the political and ideological novel, of anything didactic and discursive in art, of any form of literary sermonising. (Koestler 1980: 222)

Unfiltered reality, political and ideological relevance, instructive and discursive purpose, sermonizing – these are the main catchwords that best describe Koestler's writing. While these very features, as Koestler hastens to add, can also be found in some other authors "in the literary doghouse", even "from solid British stock", such as H. G. Wells and Orwell, they seem particularly typical of the style of *Arrival and Departure*. This is simply due to Koestler being an exile writer.

12 More comment on Koestler as a journalist is given in Außerlechner (1990: 185f.).

The difficulties of writing and publishing in a foreign language are well-known to many a German-speaking Anglicist. They are no doubt more fundamental in the creative writing of fiction authors. Real bilingualism is generally rare, and though we know of a few exceptional figures in literary history such as Conrad or, more recently, Beckett, Ionesco and Nabokov,¹³ we cannot but admire Koestler's competence in the English language after only a few years in Britain. In 1946, one of Koestler's native English critics (Mortimer 1946: 213) described his English as "fluent, neat, and highly readable" though without "personal flavour".

This holds true for *Arrival and Departure*, but this lack of a "personal flavour" should not come as a surprise. As a non-native speaker Koestler, in his choice of words, syntax and imagery, simply had to stay on the safe side. Accordingly, lexis and syntax are all standard, with not even a touch of dialect or sociolect (such as slang); but then Koestler did not want to write a local-colour story. As to its degree of complexity, the syntax is simple,¹⁴ and there is a matter-of-factness in the style reminding us of diary entries, as, for example, in the last sentence of the first chapter: "It was about three o'clock in the morning and a moonless night, in the spring of the year nineteen-forty-one." The clarity of the style is, in the macro-structure of the novel, enhanced by the balanced segmentation of the five main parts into chapters.

The novel's rich imagery strongly appeals to our visual senses (cf. Toynbee 1943: 372). Klingopulos (1949: 83) compares the "vividness of presentation" and the "intensity" of action ensuing from it to the impression of a film – and disapproves. Außerlechner (1991:189) suggests that the imagery and the many detailed descriptions are part and parcel of a journalist's typical writing strategy. I think these references to film and to Koestler's journalist background are not needed for a functional explanation.¹⁵ Koestler simply wanted to write a novel

13 Corino (1981: 258) also mentions Breitbach, Green and Schickele; Patsch (1985: 33-140) has discussed many more (Robert Neumann, Hans Flesch-Brunningen, Hermynia Zur Mühlen, Salka Viertel, Berthold Viertel und Richard Flatter), but most of them have been forgotten.

14 Cf. Huber 1962: 151.

15 The dominant role of the biographical background for an exile's literary work has strongly been claimed by Köpke (1983).

with a cause. Nobody would want to read such a book if the message were not illustrated by images and concrete events.

But the question still is: what kind of imagery does Koestler use? Trying to be visual and vivid Koestler, in the absence of a native speaker's linguistic sensibility, simply could not avoid occasionally using clichés of imagery. As he later admitted in *Bricks to Babel* (1980: 219¹⁶):

when you begin writing and thinking in a new language, you are apt to invent all by yourself images and metaphors which you think are highly original without realizing that they are hoary clichés.

To illustrate the point, he referred to the image in the last sentence of *Arrival and Departure*, “at night, under incurious stars“, calling it “a verbal bicycle” (i.e. something he had re-invented).

There are a few other cliché-ridden phrases in the novel. When for example Peter tries to free himself from his past (128), his former life is referred to as a pilgrimage and then twice within one page as a crusade, in one case even as “those quixotic crusades“. Then the words used by Jesus are added: “Let the dead bury their dead.” Such images and references are not original, but then Koestler, as a novelist of ideas, had no reason to search for aesthetic uniqueness; his ambition may rather have been to use a strongly effective language in order to bring home his message to a great many readers.

For the same reason he shows a predilection for frequent repetition and also for explicit comparisons, the former for the sake of emphasis, the latter for the sake of clarity. As to repetition it is obvious that some topics in *Arrival and Departure* are repeatedly referred to: being an exile (16, 17, 19, 36 etc.), a pilgrim (36; reminds us of the pilgrimage mentioned above), loneliness (30, 135, 157, 172), dreams and the “Evil Dream” in particular (11, 12, 72, 112, 126, 129, 135, 153), past, present and future (38, 39, 43f., 53, 71, 104, 123, 126, 127, 135), and many others. Suffice it to add that the many repetitions mainly concern the leitmotifs of the novel and thus serve the purpose of “hammering in” – as Huber (1962:151) put it – the message. What looks at first sight like a structural or

16 The passage is originally from *Scum of the Earth* (1941); German translation *Abschaum der Erde* (1971: 538).

stylistic weakness is a means of rhetorical emphasis – if only we accept that the socio-political conditions of exiles and their particular problems naturally form the central topics of their writing.

Clarity is the main function of the frequent comparisons in *Arrival and Departure*. Again one might feel inclined to argue that Koestler, avoiding the subtlety of modern metaphor, could not do any better. The main thing is that Koestler's artless style is functional. Those many comparisons introduced by *like* or *as if* or *zero* are not a means of expressing what would otherwise remain unsaid, but they are a means of impressing the reader. Here are a few examples:

- (a) The bathing cabins stood in a row, like pill-boxes ... (10)
- (b) It [the wave of emotion] started near the diaphragm like a sob and rose towards his throat; (13)
- (c) Sometimes she looked like that cow-headed Egyptian goddess with the moon-eye. (72)
- (d) (...) an immense flight of stairs, in the shape of a horse-shoe, like a circus or Roman amphitheatre; (73)
- (e) (...) another dream which kept coming back like a fetid eructation of the past. (73)
- (c) It seemed to him that the darkness around him deepened as if he were sinking in a diving bell towards the bottom of the sea. (164)

Some of the comparisons are suggestive and foreshadowing, as (a), where an atmosphere of medical treatment is evoked. Some of the other comparisons show varying degrees of sophistication, reveal a vision *par distance* or from above (as in (d)) and leave the impression of being strained.¹⁷ The reader is asked to keep the tenor and the vehicle of the images apart and is thus urged to think about the adequacy of the comparisons.

By "reader" we should understand the "implied reader" (in Iser's [1972] terminology). It has been Koestler's bad luck as a writer that the historical British reader was rather divergent from the implied reader, who, as conceived by the

17 Klingopulos (1949: 83) lists Koestler's "strained tone" in line with "the violence and spurious exaltation of the language". He, like some others, obviously did not accept that Koestler had good reason to be "strained".

author, was supposed to be keen on thinking rather than emotion, on comparison and analysis rather than total vision, clarity of argument rather than complexity of vision.¹⁸ As a result, Koestler's writing shows some features of an argumentative style.

As any good speaker who tries to be convincing, Koestler applied rhetorical tricks, such as enumeration paired with parallel sound structure, for example rhyme. Here is a typical example of this:

Instead of an ordinary two-front war there was now a war in a triangle: one side was utopia betrayed; the second, tradition decayed; the third, destruction arrayed. (116)

The enumeration in this case implies contrast, and contrast is the backbone of analysis. It is therefore not surprising that, on looking closely at Koestler's sentences, we find a repetitively contrastive style. In some of the paragraphs the sentences keep referring to a point by repeating, negating or modifying the initial statement. These are typical openers of successive sentences (I italicise the connective keywords):

People thought of the terror in abstract political *terms* ... *They* did not *think* in *terms* of the living *flesh*. *They* talked loftily of ... *in the despair of the flesh* ... *They* talked about suffering like coy curates ... *They* were shy about the lust of the *flesh* and ignorant about the *despair of the flesh* ... *They* worshipped ... But those who ... *knew*. The inquisitors *knew* ... *They knew* ... *They knew* ... (108f.)

A characteristic feature of this connective style is the great number of "cohesive" elements (as textlinguists would call the conjunctions, pronouns, adverbs or prepositional phrases that all and sundry serve the purpose of making the coherence between the sentences explicit). The word *but* appears at the beginning of many sentences, particularly in those passages where Peter argues with one of his antagonists. And when he argues with himself the first lines of the paragraphs

18 Cf. Huber (1962: 104f.), who argues that Koestler was writing for intellectual readers only.

usually make the causal, temporal or adversative coherence explicitly clear, as on pages 40ff.:

Peter wondered why she had made him stay in her flat. ... *Anyway* it wasn't that, or certainly not that alone ... He shrugged; *after all* ... *Indeed*, it would . *With all this* he told himself ... *Six weeks had passed* ... *After exactly four weeks* .. *At this point* Peter ... *After that* Peter ... *Yes*, his conscience was clear.

IV. Conclusion

In view of the growing number of exiles in Europe at the present time [and of asylum seekers in 2024], Koestler's *Arrival and Departure* has – unfortunately – gained current relevance. It not only throws light on the dark chapter of the Nazi crimes, but also reflects the concomitant inhuman or at least non-committal behaviour of too many of the spectators of history. If literature were by definition merely entertaining, even if only to a handful of aesthetes, many books that Koestler and other exiles have written would rightly be dismissed as journalism by some critics.

However, one must be sceptical about people who erect artificial walls and claim to know the exact line where literature ends and journalism begins. The problem of coming to terms with Koestler and many other exile authors really is one of human nature or, to leave some room for optimism and improvement, of inhuman hearts feeling disturbed by strangers. Works of exile literature – like exiles – have too often been treated with a lack of sympathy where they should be treated with the bonus of hospitality.

Koestler's *Arrival and Departure* is a case in point: it was and is a most challenging novel, since it topicalises a major problem of the forties and also of our present society in a functionally adequate form. The adequacy consists – macrostructurally – in the cyclical structure and the relative simplicity and transparency of plot, character, setting. Microstructurally, *Arrival and Departure* does not apply an exuberant style for drawing a picture of the complexity of life (or whatever the main aim of the novel as a genre may be), but rather uses an argumentative style – with short sentences, much repetition, many cohesive

elements and means of rhetorical emphasis, from contrasting to the frequent drawing of comparisons. This is the style that does not allow the reader any illusion based on visual imagery or sympathetic identification with any of the characters. The style does not impress but aims at convincing the reader.

If Koestler, in 1943, did not and could not handle the English language like Milton or Joyce, this is no real disadvantage. On the contrary, too much art would have been disturbing in a novel by and about an exile, an outsider.¹⁹ For an exile *l'art pour l'art* is the wrong recipe.²⁰ This tenet, which Koestler applied in his *Arrival and Departure*, has poetological implications that are too far-reaching for us to discuss here. But one thing is clear: exile literature concerns all of us since, in a way, we are all exiles, Jews, foreigners.²¹

References

Primary Sources

- Koestler, Arthur. *Scum of the Earth*. London: Jonathan Cape, 1941. London: Hutchinson, 1968. Germ. transl. *Abschaum der Erde*. Gesammelte autobiographische Schriften. Vol 2. Zürich: Buchklub Ex Libris Verlag, 1980.
- Koestler, Arthur. *Arrival and Departure*. London: Jonathan Cape, 1943. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.
- Koestler, Arthur. *Bricks to Babel*. London: Hutchinson, 1980.

Secondary Sources

- Atkins, John Alfred. *Arthur Koestler*. London: Neville Spearman, 1956.

-
- 19 The hypothesis that Koestler's outsider position in society provoked a kind of writing "from outside" in *Arrival and Departure* has been offered by Braatøy 1947: 37. I owe this hint to Außerlechner 1991: 191f.
- 20 Cf. a statement uttered in 1960 by Peter Weiss (1982, II: 501), also an exile, in retrospect: "Den tödlich Getroffenen beschäftigen die Formprobleme nicht mehr." This position is discussed in detail in Kleinschmidt 1985: 221.
- 21 Cf. Malamud's famous dictum in the title of a short story 'All men are Jews'; see also Markus 1983 (no. 6 in this volume).

- Außerlechner, Komelia. *Zwischen Vergangenheit und Zukunft. Ebenen der Entfremdung in Arthur Koestlers Roman Arrival and Departure*. Diss. Phil. Univ. Innsbruck, 1991 (typewritten).
- Benz, Wolfgang (ed.). *Das Exil der kleinen Leute. Alltagserfahrungen deutscher Juden in der Emigration*. München: Beck, 1991.
- Braatøy, Trygve. *Arthur Koestler og psykoanalysen*. Oslo: Cappelens Forlag, 1947.
- Corino, Karl (ed.). *Autoren im Exil*. Frankfurt: Fischer, 1981.
- Durzak, Manfred (ed.). *Die deutsche Exilliteratur 1933–1945*. Stuttgart: Reclam, 1973.
- Engelmann, Bernt. *Deutschland ohne Juden. Eine Bilanz*. München: dtv, 1970.
- Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. 1927; repr. Harmondsworth: Penguin, 1962.
- Hamilton, Iain. "Wonderfully Living: Koestler the Novelist". 1975. *Astride the Two Cultures: Arthur Koestler at 70*. Ed. Harold Harris. London: Hutchinson, 1990. 84–101.
- Hermand, Jost. *Synthetisches Interpretieren. Zur Methode der Literaturwissenschaft*. 2nd ed. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1969.
- Holzner, Johann/Scheichl, Paul Sigurd/Wiesmüller, Wolfgang. *Eine schwierige Heimkehr. Österreichische Literatur im Exil 1938-1945*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe 40. Innsbruck: Institut für Germanistik, 1991.
- Huber, Peter Alfred. *Arthur Koestlers Werk in literarischer Sicht*. Diss. Phil. Univ. Zürich. Zürich: Fretz und Wasmuth, 1962.
- Iser, Wolfgang. *Der implizite Leser*. UTB 163. München: Fink, 1972.
- Kleinschmidt, Erich. "'Sprache, die meine Wohnung war.' Exil und Sprachidee bei Peter Weiss". In *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch*. Bd. 3: *Gedanken an Deutschland im Exil und andere Themen*. Ed. Thomas Koebner et al. München: edition text + kritik, 1985. 215–224.
- Klingopulos, G. D. "Arthur Koestler." *Scrutiny* 16 (1949): 82–92.
- Levene, Mark. *Arthur Koestler*. New York: Frederick Ungar, 1984.
- Markus, Manfred. "All Men are Jews. Der Jude als Mythos in der jüdisch-amerikanischen Erzählliteratur der Gegenwart." *Zeitschrift für Kulturaustausch* 33 (1983): 191–199 (in diesem Band).
- Mortimer, Raymond. "The Art of Arthur Koestler." *Cornhill Magazine* 146 (1946): 213–222.

- Orwell, George. "Arthur Koestler." *Collected Essays, by George Orwell*. London: Secker & Warburg, 1961. 236-248.
- Patsch, Sylvia M. *Exil als österreichisches Schicksal. Gedenktage 1982-1984*. Ed. Freunde der Österreichischen Exilliteratur. (n.d.) [1983] (unpublished brochure).
- Patsch, Sylvia M. *Österreichische Schriftsteller im Exil in Großbritannien: ein Kapitel vergessene österreichische Literatur*. Wien: Christian Brandstätter, 1985.
- Patsch, Sylvia M. (ed.). *Österreichische Schriftsteller im Exil. Texte*. Wien-München: Christian Brandstätter, 1986.
- Patsch, Sylvia M. "Die österreichische Exilliteratur in England." In *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Teil 1. Ed. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989. 429-440.
- Patsch, Sylvia M. "Artfremd und undeutsch. Jüdische Dichtung in österreichischen Lesebüchern." *Das Jüdische Echo* 40 (1991): 215-220.
- Pouillon, Jean. *Temps et roman*. 6th ed. Paris: Gallimard, 1946.
- Pritchett, V. S. "The best and the worst, IV: Arthur Koestler." *Horizon* 15 (1947): 233-247. Repr. "The Art of Koestler." *Books in General*. London: n.p., 1953. 155-172.
- Reinhold, H. A. "Arrival and Departure by Arthur Koestler." *Commonweal* 24 Dec. 1943: 255-256.
- Strelka, Joseph Peter (ed.) *Flucht und Exil. Geschichten und Berichte aus zwei Jahrhunderten*. Frankfurt/M.: Insel, 1988.
- Toynbee, Philip. "Arrival and Departure". *New Statesman and Nation* 4 Dec. 1943: 371-372.
- Weiss, Peter. *Notizbücher 1960-1971*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.

**TEIL III: AMERIKANISCHE KURZGESCHICHTEN ALS
*METAFICTION***

(8) Hawthornes *Alice Doane's Appeal*: eine Absage an den „gotischen“ Erzählstil [1975]

I. Problemstellung

Hawthornes frühe Kurzgeschichte *Alice Doane's Appeal* (ADA), 1835 anonym in der Zeitschrift *The Token* publiziert, ist von der Kritik generell als „most poorly structured and chaotically organized of all of Hawthorne's stories“¹ abgetan worden. Dabei hat man bis vor kurzem die Bedeutung des Rahmens vollständig übersehen. Fossum (1968), einer der ersten und wenigen Interpreten, die ihm Funktion beimessen, versteht ihn als Analogon des Gehalts der Binnen-erzählung.² Im Folgenden soll dagegen gezeigt werden, dass es Hawthorne um eine Kontrastierung der beiden Teile seiner Erzählung ging und dass die Binnen-erzählung von ihm funktional als „an unsuccessful trial“³ konzipiert war, in der Absicht, die zu seiner Zeit volkstümliche *Gothic novel* und *tale* ironisch-parodistisch *ad absurdum* zu führen.

Mit dieser These soll ein Forschungsstand zu ADA korrigiert werden, der vor allem durch drei Merkmale zu charakterisieren ist:

-
- 1 S. L. Gross, „Hawthorne's *Alice Doane's Appeal*“, *Nineteenth Century Fiction*, 10 (1955), 232.
 - 2 R. H. Fossum, „The Summons of the Past: Hawthorne's *Alice Doane's Appeal*“, *Nineteenth Century Fiction*, 23 (1968/9), 300ff. – M. D. Bell (*Hawthorne and the Historical Romance of New England* [Princeton, N.J., 1971], S. 71) erhebt programmatisch die Forderung „[that] one must deal with the larger question of the interrelation of the various parts of the story“, geht jedoch auf das Verhältnis von Binnen- und Rahmenerzählung nur kurz ein. Nach Fertigstellung des Manuskripts erschien Alfred Weber, *Die Entwicklung der Rahmenerzählungen Nathaniel Hawthornes. 'The Story Teller' und andere frühe Werke* (Berlin, 1973). Weber weist zu Recht auf die wesentliche Funktion der Rahmenerzählung von ADA hin: „Die Darstellung und Begründung seiner (i. e. Hawthornes) kritischen Distanz zu der alten, grotesken und schauerromantischen Geschichte ist das eigentliche Thema des Rahmens“ (S. 115). Weber beschränkt sich jedoch – entsprechend der Anlage seines Buches – weitgehend auf die Untersuchung des Rahmens (vgl. S. 42-46 und 112-120) und liefert insofern keine detaillierte Analyse der gesamten Erzählung.
 - 3 So bezeichnet Pearce unzutreffend die vorliegende Short Story insgesamt, R. H. Pearce, „Hawthorne and the Sense of the Past, or, The Immortality of *Major Molineux*“, *ELH*, 21 (1954), 337.

1. Die Entwicklungsgeschichte der frühen *Short Story* Hawthornes erscheint in der bisherigen Forschung allzu sehr vernachlässigt.⁴ Daher sind bei Einzelinterpretationen von ADA biographische und literarhistorische Fakten nicht hinreichend berücksichtigt worden; z. B. wurde meist die Vorgeschichte der uns überlieferten Fassung außer Acht gelassen und ein textimmanentes Verständnis des Gehalts der Binnen-erzählung angestrebt.⁵
2. ADA ist meist rein inhaltlich interpretiert worden. Statt einer genauen Struktur- und Stilanalyse hat man sich z. B. mit tiefenpsychologischem Scharfsinn über das Inzest-Motiv⁶ oder allgemein das Böse im Verhalten des Protagonisten⁷ geäußert. Demgegenüber müssen dem frühen Hawthorne mehr künstlerische Bewusstheit und ein größeres Interesse an der Form seiner Werke (statt am Inhalt) zugeschrieben werden, als bisher generell angenommen wurde.⁸
3. Ein weiterer Grund für die zahlreichen inadäquaten Deutungen von ADA liegt in der allgemeinen methodischen Einseitigkeit. Während einerseits die meisten Interpreten die Biographie Hawthornes außer Acht ließen, stützte sich z. B. Gross fast ausschließlich auf die biographische Überlieferung. Den Grund für Hawthornes Überarbeitung der älteren Fassung sah er (etwas spekulativ) darin, dass der Autor sich aus Geldnot dem Geschmack des Herausgebers und der

4 Vgl. jedoch R. P. Adams, *Hawthorne: a Study in his literary development* (Diss. phil. Columbia University, 1951), S. 3f.; H. H. Waggoner, „Hawthorne's Beginning: *Alice Doane's Appeal*“, *University of Kansas City Review*, 16 (1950), 254-260; ferner Weber [Anm. 2.].

5 Einen kurzen Überblick über die Forschung bietet Fossum, „Summons“, 294f.

6 Vgl. etwa J. W. Shroeder, „'That Inward Sphere': Notes on Hawthorne's Heart Imagery and Symbolism“, *PMLA* 65 (1950), 115; Fr. C. Crews, *The Sins of the Fathers. Hawthorne's psychological themes* (New York, 1966), 44-60.

7 Vgl. Bell, *Hawthorne*, S. 74ff.

8 Vgl. jedoch J. C. Stubbs, *The Pursuit of form: Study of Hawthorne and the romance* (Urbana, Chicago, London, 1970), S. XI: „Hawthorne exerts much more control over his material than most critics are willing to admit and (that) his quite self-conscious shaping and the resulting lucidity are not detriments but rather the sources of his strength.“

„genteel readers“ des *Token* angepasst und die anstößigen Inzeststellen deshalb gekürzt habe (236) – eine These, die nur bei isolierter Auswertung der (spärlichen) biographischen Daten legitim und in jedem Fall nicht zwingend erscheint.⁹ Eine genauere Analyse der *short story* lässt andere Gründe für deren eigenartige Struktur vermuten. Die folgende Untersuchung soll zeigen, dass man ADA nur dann voll gerecht wird, wenn man „synthetisch interpretiert“¹⁰, sich also verschiedener methodischer Ansätze bedient.

II. Entstehungsgeschichte

Die Entstehungsgeschichte von ADA beginnt ein Jahrzehnt vor ihrer ersten Veröffentlichung. Hawthornes Schwester berichtet, der Bruder habe ihr 1825 als Erstlingswerk die *Seven Tales of My Native Land*, darunter eine Erzählung *Alice Doane*, vorgelegt, jedoch keinen Verleger gefunden und die Geschichte später vernichtet.¹¹ *Alice Doane* ist gleichwohl den Flammen entgangen. Ab 1829 versuchte Hawthorne, die Erzählung zunächst in der Sammlung *Provincial Tales*, dann im *Token* zu veröffentlichen.¹² Der Herausgeber der Zeitschrift, Goodrich, nahm zwei andere Erzählungen an, nicht aber *Alice Doane*. Die Gründe für die Ablehnung lassen sich nur vermuten; auch ist nicht klar, welche Fassung Goodrich gesehen und wie oft Hawthorne die ursprüngliche Version überarbeitet hat.

-
- 9 Hawthorne hatte um 1830 zwar kein regelmäßiges Einkommen, aber ob er deswegen „in desperate need of money“ (Gross, 233) war, muß zweifelhaft bleiben. Er wohnte, von seiner Mutter unterstützt, in einem Hause seines wohlhabenden Onkels Richard Manning, hatte 1825 wahrscheinlich \$ 1.400 geerbt und führte ein zurückgezogenes und weitgehend bedürfnisloses Leben. – Vgl. H. H. Hoeltje, *Inward Sky. The Mind and Heart of Nathaniel Hawthorne* (Durham, N.C., 1962), S. 93; Edward Mather, *Nathaniel Hawthorne. A Modest Man* (New York, 1940), S. 45f.
- 10 Im Sinne von J. Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München, 2/1969).
- 11 H. H. Waggoner, *Hawthorne: A Critical Study* (Cambridge, Mass., 1955), S. 48 f.
- 12 Vgl. hier und zum Folgenden Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife: A Biography*, 2 vols. (Boston, New York, 1884), I, 131f.; ferner N. F. Adkins, „The Early Projected Works of Nathaniel Hawthorne“, *The Papers of the Bibliographical Society of America*, 39 (1945), 127f.

Einerseits also verbrannte Hawthorne einen Großteil seiner Manuskripte (so wie der frustrierte Autor Oberon in *The Devil in Manuscript*¹³); auch versuchte er, der zunächst gewünschten Publikation seines ersten Romans, *Fanshawe* (1828), durch nachträgliches Aufkaufen möglichst vieler Exemplare entgegenzuwirken.¹⁴ Andererseits bemühte er sich ein Jahrzehnt lang, die später so negativ aufgenommene Erzählung von *Alice Doane* zu veröffentlichen – was ihm 1835 auch gelang. In diesem zwiespältigen Verhältnis zu seinem Frühwerk zeigt sich die unsichere Selbsteinschätzung des jungen Hawthorne.

Der Grund für die Unsicherheit lässt sich aus der Art der frühen Werke erschließen: *Fanshawe* ist dem Genre der *Gothic novel* zuzuordnen. Oberon in *The Devil in Manuscript* (1835) wird als Verfasser zahlreicher Erzählungen über traditionelle Teufels- und Hexenvorstellungen portraitiert; er verbrennt seine Schriften, weil sie ihn zum „victim of my own enchantments“ (III, 245¹⁵) gemacht hätten. Eine Bemerkung Hawthornes über seine *Seven Tales* verraten ähnliche Skrupel:

[Hawthorne] said some of these [*Seven Tales*] were perhaps the most powerful things he had written, but he felt they were morbid. And he remarked that, when he found, on re-reading anything, that it had not the healthiness of nature, he felt as if he had been guilty of a lie. He was not sure that he had burnt all that deserved that fate¹⁶.

Das „Morbide“ scheint Hawthorne schon während seiner Collegezeit (1821-1825) in Brunswick geschätzt zu haben; das lässt sich einem Brief entnehmen, in dem sich ein Freund nach Hawthornes neuestem Buch erkundigt: „What sort of a book have you written, Hath? I hope and pray it is nothing like the damned

13 „Oberon“ ist auch der Name, den sich Hawthorne in einem Briefwechsel mit Horatio Bridge zulegte. Vgl. Horatio Bridge, *Personal Recollections of Nathaniel Hawthorne* (New York, 1893), S. 49.

14 Julian Hawthorne, *Hawthorne and His Wife*, I, 124.

15 Band- und Seitenangaben hier und im Folgenden nach *The Writings of Nathaniel Hawthorne*, Autograph Edition, 22 vols. (Boston, New York, 1900).

16 M. D. Conway, *Life of Nathaniel Hawthorne* (London, 0. S. 31).

ranting stuff of John Neal, which you, while at Brunswick, relished so highly.“¹⁷ Die Vorliebe des jungen Hawthorne für das „Morbide“ beruht vor allem auf seiner Bindung an die amerikanische Tradition der *Gothic novel*¹⁸, der auch die Binnenerzählung von ADA verpflichtet ist.

III. Thematik und Plot

Zu den „gotischen“ Motiven der Binnenerzählung gehören Mord und Inzest, die Geister in der Friedhofsszene, der Zauberer als Zentralfigur und die unheimliche Mondschein-Landschaft.¹⁹ Inzest war entsprechend dem romantischen Prinzip des „göttlichen Rechts“ der Leidenschaften im Schauerroman besonders beliebt.²⁰ Das Verhältnis des Protagonisten Leonard zu dem Zauberer, der geheime Gewalt über ihn hat, erinnert als Variante des Teufelpaktes an Lewis' *The Monk*²¹.

Die wesentliche Frage ist jedoch, was Hawthorne aus diesen „gotischen“ Versatzstücken gemacht hat. Leonard, der seit dem Tode seiner Eltern allein mit der Schwester Alice lebt und ihr in einem inzesthaften Liebesverhältnis zugetan ist, ermordet aus Eifersucht den sich um Alice bemühenden, ihm unbekanntem Bruder Walter Brome, der ihm äußerlich stark ähnelt. Als Leonard sein Verbrechen dem Magier beichtet, wird deutlich, dass dieser nicht nur von allen Geschehnissen weiß, sondern sie auch verursacht hat. Die Frage, ob Alice vom Bruder entehrt wurde, lässt Leonard nicht zur Ruhe kommen. Er geht mit ihr zum

17 Julian Hawthorne, *Hawthorne and His Wife*“, I, 145 (Jonathan Cilley in einem Brief v. 17.11.1836). – Neal ist einer der Hauptrepräsentanten der amerikanischen *Gothic novel* der 20er Jahre; vgl. O. S. Coard, „The Gothic Element in American Literature Before 1835,“ *JEGP*, 24 (1925), 84f. über Neal: „His stories are the wildest, most incoherent pieces of imagination in American literature. His style defies all laws of order and lucidity.“

18 Vgl. neben Coard, 72-93, noch Heinz Kosok, *Die Bedeutung der Gothic Novel für das Erzählwerk Herman Melvilles* (Hamburg, 1963), vor allem S. 9-24, sowie die dort angegebene Literatur.

19 Vgl. Jane Lundblad, *Nathaniel Hawthorne and the Tradition of Gothic Romance* (Upsala, 1946), S. 33.

20 Vgl. z. B. Mario Praz, *The Romantic Agony* (London, 1933), S. 89, 128 und Index S. 495; ferner Eino Railo, *The Haunted Castle* (London, 1927), 269-272.

21 Vgl. W. B. Stein, *Hawthorne's Faust* (1953; repr. o. O., 1968), S. 55.

Kirchhof und wird Zeuge des Aufzugs der Toten und der ausdrücklichen Absolution der Schwester durch Walter Brome.

Die Symbolik des Plots ist relativ leicht durchschaubar, aber nicht ohne Widersprüche. Der *wizard* erweckt zwar die unmittelbare Vorstellung vom Teufel, lässt sich jedoch ebenso wie Walter auch als Projektion der Psyche Leonards verstehen.²² Eine solche Deutung ist allerdings nicht durchgängig möglich, denn mit der Ermordung Walters tötet Leonard eben nicht das Böse in sich, sondern zeugt vielmehr „a deeper sense of some unutterable crime“ (234).

Die Friedhofsszene legt nahe, dass mit „unutterable crime“ nicht primär das angebliche oder tatsächliche Verbrechen der Schwester gemeint ist, sondern eher – wie in *The Minister's Black Veil* oder *Ethan Brand* – die Sündhaftigkeit dessen, der die *unpardonable sin* stets beim andern sucht: Zunächst scheinen alle Toten aufzumarschieren, die guten wie die bösen: „All, in short, were there; the dead of other generations.“ (237) Wenig später heißt es aber: „Yet none but souls accursed were there, and friends counterfeiting the likeness of departed saints.“ Um den Widerspruch aufzulösen, meint Bell, die Toten der Vision seien nicht allesamt tatsächlich böse, sondern nur aus der verzerrenden Perspektive Leonards.²³ Wie die Schar der Teufel und der verdammten Seelen war auch Leonard gekommen, „to revel in the discovery of a complicated crime“ (239), und wie sie erfährt er durch die Absolution Alices, dass die Suche nach der Sünde des anderen gegenstandslos ist. Der Aufmarsch der bösen Geister stellt nicht das objektiv Böse dar, sondern lediglich die alles verneinende und alle anderen verteufelnde Sündhaftigkeit des eigenen Herzens.

Diese Deutung der Friedhofsszene als eines bildhaften Ausdrucks der subjektiven Psyche des Protagonisten führt jedoch zu neuen Widersprüchen. Es ist z. B. fraglich, wieso Alice Zeuge der Geistererscheinung sein kann und sogar mit dem Geist Walters spricht oder warum der Erzähler beim Aufzug der Toten zunächst eine Anzahl repräsentativer Gestalten der Geschichte Neuenglands

22 Vgl. Stein a. a. O.: „...for, symbolically, the Walter Brome whom he murdered is the demonic secret self which yearns to commit incest with Alice.“

23 „This apparition of worldly evil, while it may begin in a genuine awareness of real sin, ends as a grotesque product of Leonard's diseased state of mind.“ / Bell, *Hawthorne*, S. 72f.; vgl. zum Problem dieses Widerspruchs ferner H. H. Waggoner, *Hawthorne*, S. 54.

Revue passieren lässt – beides hat auf den Leser eine das Erzählgeschehen objektivierende Wirkung und widerspricht insofern der psychologischen Interpretation aus der Sicht Leonards.

Wie in diesem Fall scheinen generell die einzelnen Handlungselemente episch nicht integriert zu sein. Ist Leonards Schuld der geheimen Schwesterliebe Hauptvorwurf der Erzählung, so sind viele Motive ohne unmittelbare Funktion. Es hätte weder des *wizard* und seines prädestinierenden Einflusses bedurft noch des einleitenden Mordes, weder des Aufmarsches der toten Vorfahren noch der geheimnisvollen Ähnlichkeit des ermordeten Walter mit Leonards Vater²⁴, weder der Zuordnung der beiden jungen Männer zur Alten bzw. Neuen Welt²⁵ noch der allzu vagen Symbolik einer in Eis und Kälte erstarrten Landschaft.²⁶

Schon angesichts dieser uneinheitlichen Themenvielfalt, die die Kritik zu sehr widersprüchlichen Deutungen veranlasst hat²⁷, könnte man, anstatt dem Autor Unvermögen zu bescheinigen²⁸, Ironie oder Parodie vermuten. Denn die Binnenerzählung zeigt allzu deutlich die Merkmale der zeitgenössischen *Gothic novel*, insbesondere ist sie wie diese mit nicht integrierten und vagen Schauereffekten überladen. Auch erinnert die *post festum* gegebene Erklärung des Erzählers, „that all the incidents were results of the machinations of the wizard“ (239), an die (von Ann Radcliffe in den Schauerroman eingeführte und von Charles Brockden Brown und John Neal praktizierte) „gotische“ Technik der nachträglichen rationalen Begründung.²⁹ Die Vatersvision Leonards ist leicht als die ironische Spiegelung einer ähnlichen Szene in Neals Roman *Randolph* (1823)

24 Waggoner (S. 52f.) deutet diese Vision psychoanalytisch-biographisch und betont gleichzeitig ihre Irrelevanz für die Erzählung.

25 Vgl. die Interpretation L. Fiedlers in *Love and Death in the American Novel* (New York, 2/1967), S. 419.

26 Vgl. die Kritik bei Waggoner, S. 53.

27 Vgl. vor allem Waggoner (S. 50), der in der Binnenerzählung die Probleme „secret guilt, the haunted mind, fate, the universal sin, the curse from the past“ behandelt sieht, gegenüber Crews (*Sins of Fathers* [Anm. 6], S. 53), der die Vordergründigkeit der Handlung betont: „Hawthorne enables the casual reader to see Leonard in perfectly conventional terms, as the virtuous brother who avenges his sister’s honor.“

28 Waggoner (S. 53) nennt z. B. die Beschreibung der *frozen world* „the projection of the experience of an immature writer who has not yet achieved impersonality“.

29 Zu dieser Technik bei John Neal vgl. Coard, *Gothic Element*, 86.

zu deuten – auch dort sieht der Protagonist beim Anblick eines von ihm Ermordeten das Gesicht eines ehemaligen Opfers.³⁰

Aber hiermit allein lässt sich die Gesamtintention des Autors schwerlich ergründen. Denn Hawthornes Werk ist der *Gothic novel* zweifellos in vielem verpflichtet.³¹ Um die ironische oder parodistische Haltung des Autors zu belegen, ist es also notwendig, die Struktur von ADA zu untersuchen.

IV. Die Binnenerzählung

Die Binnenerzählung besteht aus elf Abschnitten, die regelmäßig zwischen dramatischer³² und auktorialer Erzählperspektive wechseln. Auf diese Weise wird systematisch vermieden, dass sich der Leser in das erzählte Geschehen hineinversetzt; er gewinnt vielmehr den Eindruck, dass das Erzählen selbst Gegenstand der Binnenerzählung ist.

Bezeichnend für diese Erzählmanier sind überleitende Formulierungen wie „I read on“ (229), „Leonard went on to describe“ (231), „and thus pursued his fearful story“ (232)³³, ferner die syntaktische Unterordnung der Handlungsschwerpunkte unter ein *dictum narrandi* („The story concluded with ...“) und ihre Verlegung in präpositionale Ergänzungen oder Nebensätze³⁴, vor allem aber die mehrmalige Staffelung des Erzählens.

30 Ebda.

31 Vgl. neben der schon genannten Literatur noch Edith Birkhead, *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance* (1921; New York 1963), S. 203-215; Maurice Charney, „Hawthorne and the Gothic Style“, *New England Quarterly*, 34 (1961), 36-49; sowie Th. O. Calhoun, „Hawthorne's 'Gothic': An Approach to the Four Last Fragments: *The Ancestral Footstep, Dr. Grimshawe's Secret, The Dolliver Romance, Septimus Felton*“, *Genre* 3 (1970), 229-241.

32 Im Sinne von „dramatic point of view“ (P. Lubbock, *The Craft of Fiction* [London, 1921], S. 69ff.).

33 Ferner: „such was the dreadful confession of Leonard Doane“ (233), „the tale drew near its close“ (234), „by this fantastic piece of description, and more in the same style, I intended to throw a ghostly glimmer round the reader“ (235), „I dare not give the remainder of the story, except in a very brief epitome“ (238).

34 Z. B.: „I began the tale, which opened darkly with the discovery of a murder.“ (228); vgl. auch 232, 239. – Neben dieser Subjunktion ist die Nivellierung durch lange Aufzählungen (z. B. 229, 233f.) bemerkenswert.

Die Ereignisse der erzählten Zeit werden in erster Linie vom Erzähler der Manuskriptfassung (E1) dargestellt, sodann sind sie perspektivisch gebrochen durch die Wiedergabe des den beiden Damen vortragenden Erzählers (E2). Häufig lässt sich der auktoriale Rahmenerzähler vernehmen (E3), z. B. zu Beginn des letzten Absatzes der Binnenerzählung: „I dare not give the remainder of the scene, except in a very brief epitome.“ (238)³⁵ Schließlich tritt – als wären nicht schon genug Vermittler beteiligt – der „innerste“ Erzähler die Regie an einen weiteren Gewährsmann, Leonard, ab, den der Autor in ausführlicher direkter Rede zu Wort kommen lässt.

Durch den ständigen Perspektivenwechsel – für den die späte *Gothic novel*, z. B. Maturins *Melmoth the Wanderer*, ein deutliches Vorbild abgab³⁶ – wird die Binnenerzählung gerade der ‚mysteriösen‘ Wirkung beraubt, die der Rahmen-erzähler für sie in Anspruch nimmt (vgl. 230). Diese Diskrepanz zwischen Erzähleranspruch und tatsächlicher Wirkung des Erzählten ist auch auf der Ebene des Inhalts der Binnenerzählung durchgängig festzustellen; der Rahmenerzähler erweist sich als „unreliable narrator“³⁷.

Keineswegs ist das Gespräch Leonards mit dem Zauberer, wie der Erzähler sagt, „the central scene of the story“ (229).³⁸ Eine reichlich oberflächliche Vorstellung von der Personenkonstellation verrät sich in dem ausdrücklichen Hinweis auf nur drei Handlungsträger; die wesentliche Rolle des Doppelgängers Walter, der ja nicht nur als *spectre*, sondern auch – in der rückblickenden Erzählung Leonards – leibhaftig auftritt, übersieht der Erzähler. Einen falschen Eindruck vom Gesamt-Plot der Binnenerzählung vermittelt er mit der einleitenden sensationsheischenden Schilderung des Leichenfundes (vgl. auch den Schlusssatz des Rahmeneingangs), nach der man – dem von Poe wenig später zum Leben erweckten Detektivschema entsprechend – eigentlich eine detaillierte Darstellung der Suche nach dem Mörder erwarten würde. Ganz entgegen diesem

35 Vgl. den Tempusgebrauch in diesen und den folgenden Sätzen; vgl. ferner 234f., 239.

36 Vgl. V. Neuhaus, *Typen multiperspektivischen Erzählens* (Köln, Wien, 1971), S. 21.

37 Terminus nach W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, London, 1961), S. 158f.

38 Nicht in seiner szenischen Vorganghaftigkeit („scene“) ist das Gespräch mit dem *wizard* relevant, sondern in seiner symbolischen Funktion: Leonard verschreibt sich dem Bösen. Im Übrigen ist die Szene im Vergleich zur Geisterszene peripher.

Erwartungshorizont des Lesers spielt der Erzähler dann jedoch die äußeren Vorgänge nach dem Mord in starker Raffung zu „commonplace matters“ herunter: „The story described, at some length, the excitement caused by the murder, the unavailing quest after the perpetrator, the funeral ceremonies, and other commonplace matters.“ (229).

Bezeichnend für diesen „unzuverlässigen“ Erzähler ist auch sein wenig einfühlsames Verhältnis zum Übernatürlichen. So sehr die Mysteriosität des Geschehens dort betont wird, wo sie am wenigsten begründet erscheint – in Bezug auf Leonards „confession“ und bei der Beschreibung der winterlichen Landschaft³⁹ –, so ernüchternd werden andererseits die Erscheinungen des Übernatürlichen beim Namen genannt: „the spectre of Walter Brome“, „ghost“, „devil“, „the apparition“. Insbesondere die unzweideutige Einführung des *wizard* („a small, gray, withered man, with fiendish ingenuity in devising evil, and superhuman power to execute it“, 229) leistet einer komplexeren symbolischen Auslegung dieser Gestalt keinen Vorschub.

Eine solche Auslegung des *wizard* deutet sich vor allem in der Geisterszene an, die ja mit seiner Hilfe zustande kommt. Aber der Leser sucht vergeblich nach sinngebender Kohärenz. Nicht nur die Funktion des Zauberers bleibt verschwommen, auch der Höhepunkt der Handlung, Alices „Appeal“, d. h. ihre Anrufung von Bromes Geist und die durch ihn erteilte Absolution, ist undurchsichtig. Bezeichnend für die Diskrepanz von Form und Inhalt ist die Verlegung dieses Höhepunktes in den stark raffenden Schlusssatz der Binnen-erzählung:

The story concluded with the Appeal of Alice to the spectre of Walter Brome; his reply, absolving her from every stain; and the trembling awe with which ghost and devil fled, as from the sinless presence of an angel. (239)

Der Rahmenerzähler ist nicht ganz frei von kritischer Ironie gegenüber der Manuskriptfassung seiner Geschichte; er weist z. B. *expressis verbis* („at some length“, 230) und durch die wiederholten starken Raffungen implizit auf die

39 Vgl. „the northern lights threw their mysterious glare far over the horizon“ (234f.).

(unangemessene) Länge dieser Fassung hin. Da wir das Manuskript und die historische Folie *Alice Doane* jedoch im Wortlaut nicht kennen, fallen alle Mängel der vorliegenden Version auf den Rahmenerzähler zurück. So ist es letztlich der Sinn der Binnenerzählung, einen selbstbefangenen, ständig auf Wirkung bedachten und gerade dadurch erfolglosen Erzähler darzustellen und seine Erzählmanier ironisch *ad absurdum* zu führen.

Dass Hawthorne mit dieser Ironie vor allem das „gotische“ Erzählgenre hat treffen wollen, wird schon im letzten Abschnitt vor der Geisterszene, in dem die präntiösen Absichtserklärungen des Erzählers mit typischen „Reizwörtern“ der *Gothic novel* kombiniert werden, deutlich: „By this fantastic piece of description, and more in the same style, I intended to throw a ghostly glimmer round the reader ... Amid this unearthly show, the wretched brother and sister were represented ... “ (235). Weiteren Aufschluss über Hawthornes ironische Gesamtintention gibt der „Rahmen“.

V. Die Rahmenerzählung

Schauplatz der Rahmenhandlung ist Gallows Hill bei Salem, die Stätte der Hexenhinrichtungen von 1692. Die Landschaft und ihre schändliche historische Vergangenheit versetzen den Erzähler in eine Stimmung, die ihn veranlasst, zwei Begleiterinnen seine Geschichte vorzutragen. Das mitgebrachte Manuskript, so meint er einfürend, sei vor Jahren entstanden, „when my pen, now sluggish and perhaps feeble, because I have not much to hope or fear, was driven by stronger external motives, and a more passionate impulse within, than I am fated to feel again“ (227). In selbstironischem Ton setzt er dann die gesamte Serie von Erzählungen herab, von denen nur die folgende – zufällig und ohne sein Verdienst – den Flammen entgangen sei. Bezeichnend für die unsichere Einschätzung seiner Geschichte ist die zögernde Haltung im letzten Satz des Rahmeneingangs (228).

Nach der so wenig zuversichtlichen Ankündigung, deren autobiographische Implikationen offensichtlich sind, ist bereits erstaunlich, dass sich der Erzähler einen Erfolg bei seinen Zuhörerinnen verspricht. Umso bemerkenswerter ist seine erste Reaktion, als nach seinem Vortrag der Misserfolg offenkundig wird und die Zuhörerinnen lachen: Der Erzähler ist „a little piqued“ (239). Da seine

oberflächlichen Schauereffekte und die allein auf Wirkung bedachte und unverbindliche Darstellungsweise sein Publikum nicht beeindruckt haben, revidiert er sein Konzept (und wird nunmehr zum Sprachrohr des Autors): „Though it was supper time, I detained them a while longer on the hill, and made a trial whether truth were more powerful than fiction.“ (239f.).

Unwillkürlich denkt man hier an Hawthornes bekannte Forderung einer „truth of the human heart“⁴⁰. Damit deutet sich die Möglichkeit einer poetologischen Relevanz der bisher so abschätzig beurteilten Short Story an.

Was mit *truth* gemeint ist, wird durch einen Vergleich des Rahmenschlusses mit der Binnenerzählung deutlich. Auch der Rahmenschluss beginnt mit einer Stimmungskulisse, aber hier kann sie Atmosphäre schaffen, weil sie in unmittelbarer Anschauung beschrieben wird. Die dann folgenden auktorialen Erzähler-einsprachen („With an eloquence as my share of feeling and fancy could supply, I called back hoar antiquity, 240) sind ein aufrichtiges Eingeständnis der tatsächlichen Zielsetzung des Erzählers und stören, im Gegensatz zu denen der Binnenerzählung, nicht die Suggestionskraft des Erzählgeschehens, da ohnehin auf die illusionierende Wirkung szenischer Darstellung und auf die Autorität eines (fragwürdigen) Manuskripts – in der *Gothic novel* ein topisches Mittel der Pseudo-Objektivierung – verzichtet wird. Der Erzähler bekennt sich zur Subjektivität der eigenen poetisch-visionären Kraft, ohne deswegen die allgemeingültige Verbindlichkeit seiner Darstellung auszuschließen.

Diese Verbindlichkeit beruht im vorliegenden Fall einerseits auf der wirklichkeitsorientierten Ausgangssituation und andererseits auf der ethischen Problematik.

Während der Leser (oder Zuhörer der Manuskript-Fassung) vor Beginn der ersten Geisterszene so eingestimmt werden soll, „that his imagination might view the town through a medium that should take off its every-day aspect“ (235), wird nun auf die Alltäglichkeit der Ausgangssituation (des Spaziergangs zu einer geschichtsträchtigen Stätte) Wert gelegt⁴¹ – zu Recht, denn Gallows Hill hat mit den Hexenverfolgungen von 1692, die den Rahmenerzähler beschäftigen, alles,

40 Vgl. *Author's Preface* zu *The House of the Seven Gables* (VII, S. XXI).

41 Vgl. „We looked again towards the town, no longer arrayed in that icy splendor ...“ (240).

mit der Binnenerzählung aber im Grund nichts zu tun; dass die Binnenerzählung gleichwohl vom Datum 1692 und dem Namen „Gallows Hill“ zu profitieren versucht, ist eine ihrer zahlreiche Willkürlichkeiten – ungläubwürdig zugespitzt, wenn der Erzähler, während er noch seine „page of wonders“ in der Hand hält, abschließend hinzufügt, das Grab des Zauberers befinde sich in unmittelbarer Nähe und sein Gebein sei der Ursprung für das Unkraut der Umgebung.

Entgegen dieser willkürlichen Kombination von historischer Wirklichkeit und Übernatürlichem kann der Rahmenerzähler nun überzeugend feststellen „Twilight over the landscape was congenial to the obscurity of time“ (240). Die hier beschworene Entsprechung beruht auf der mit der Umgebung assoziierten Vorstellung tatsächlicher ethisch ‚obskurer‘ Ereignisse. Wenn der Erzähler von „unutterable loathing and horror“ (241) spricht, so bedient er sich zwar des Vokabulars der *Gothic novel*, aber hier gilt wie für Hawthorne überhaupt:

He does not exploit the elements of terror and wonder and, indeed, refuses obvious opportunities to play upon his reader's nerves. He is usually careful ... not to allow the interest of the Gothic element to obscure the theme ... What is Gothic is merely a vehicle for the theme (Doubleday⁴²).

Anders als in der Binnenerzählung kommt der Erzähler im Rahmenschluss sehr bald zu einer unmittelbaren Vergegenwärtigung seines „Themas“ (wobei die Verwendung von Deixis und Präsens räumlich-zeitliche Gegenwart suggeriert): „See! the whole crowd turns pale and shrinks within itself, as the virtuos emerge from yonder street.“ (241). Die Geister erscheinen nun nicht mehr als „unreal throng“ und als „one undistinguishable cloud“ (238), sondern werden „one by one“ beschrieben; dabei passt der Erzähler seinen *point of view* – im wörtlichen Sinne – dem Gegenstand der Darstellung an („Keeping pace with that devoted company“, 241). Die Vision findet nach einer typisierenden Beschreibung der Opfer und Verfolger ihren Höhepunkt in dem Hinweis auf die Historizität des Dargestellten („Cotton Mather“, 242).

Nach der Vision stellt der Erzähler mit Bedauern fest, kein Denkmal auf dem Hügel erinnere an die schrecklichen Ereignisse der Vergangenheit, „to assist the

42 N. F. Doubleday, „Hawthorne's Use of Three Gothic Patterns“, *College English* (1946), 252.

imagination in appealing to the heart“ (243). Hier wird deutlich, dass es Hawthorne nicht, wie der Hinweis auf Cotton Mather nahelegen mag, auf „a recognition of the past“⁴³ und die historische Authentizität des Erzählten ankommt, sondern auf die – im weitesten Sinne – „moralische“ Appellfunktion der Geschichte und die Frage, wie dieser *appeal* wirksam gemacht werden könne.⁴⁴ Entsprechend freut sich der Erzähler über die Wirkung seiner visionären Beschreibung: „I had reached the seldom-trodden places of their hearts“ (247).⁴⁵

Eben diese Wirkung scheint auch für Hawthorne selbst das entscheidende Kriterium für Erfolg oder Misserfolg seiner Erzählkunst gewesen zu sein. Der Titel von *ADA* trifft insofern nicht nur – wie Waggoner kritisch anmerkt⁴⁶ – für einen Teil der Erzählung, nämlich die Anrufung Bromes durch Alice, zu, sondern ist auch in metafikционаler Hinsicht funktional – als zunächst an die Zuhörerinnen und sodann die Leser gerichteter *appeal* der Binnen- bzw. der gesamten Erzählung.

VI. *Alice Doane's Appeal* – ein Selbstportrait Hawthornes

Der Stellenwert, den Hawthorne der Historie in seinen *short stories* allgemein beimisst, ist der Selbstcharakterisierung in dem bekannten Vorspann von *Rappaccini's Daughter* zu entnehmen:

His fictions are sometimes historical, sometimes of the present day, and sometimes, so far as can be discovered, have little or no reference either to time or space. In any case, he generally contents himself with a very slight embroidery of outward manners, – the faintest possible counterfeit of real

43 Fossum, „Summons of the past“, 296. Dieser Aspekt ist von amerikanischen Kritikern zu sehr betont worden, vgl. neben Fossum etwa R. H. Pearce, „Hawthorne and the Sense of the Past or, The Immortality of Major Molineux“, *ELH*, 21 (1954), 337; Waggoner, *Hawthorne*, S. 55.

44 Generell hat man Geschichte und Vergangenheit in Hawthornes Werk zwar auch als „moral adventure“ interpretiert (vgl. etwa L. Gross, *The Technique of Hawthorne's Short Stories* [Diss. Phil. University of Illinois, 1954], S. 111f.), die Konsequenzen dieses Geschichtsverständnisses für *ADA* sind jedoch nicht erörtert worden.

45 Vgl. auch „heartfelt interest in the olden time“ (225).

46 *Hawthorne*, S. 50.

life, – and endeavors to create an interest by some less obvious peculiarity of the subject. (IV, 126)

Die zeitlich-räumliche Wirklichkeit gibt also – nach diesem (späteren) Selbstverständnis Hawthornes – nur den Hintergrund für den poetischen Schaffensprozess ab; dementsprechend ist zweitrangig, dass die Ausgangssituation in *ADA* historisch fundiert ist. Allerdings fordert Hawthorne „the faintest possible counterfeit of real life“. Diese Minimalforderung ist zwar nicht allgemein inhaltlich beschreibbar – ebensowenig wie die „Wahrheit des Herzens“; aber beide Kriterien erfahren in *ADA* eine exemplarische Erklärung.

Die Binnenerzählung demonstriert die unkünstlerische Verwendung poetischer Mittel, die Hawthorne als solche durchaus akzeptierte; das gilt sowohl für einzelne „gotische“ Motive als auch für die generelle Aufhebung der Grenzen zwischen historischer Wirklichkeit und imaginativer Fiktion, zwischen Gegenwart und Vergangenheit, Natürlichem und Übernatürlichem, alltäglicher Wahrscheinlichkeit und moralischer Idealität; akzeptabel sind auch extreme und konträre Erzähltechniken, etwa eines ausgedehnten auktorialen *point of view* gegenüber Merkmalen wiederholter Perspektivierung und damit Subjektivierung des Erzählgeschehens. Hawthorne wendet sich in *ADA* jedoch gegen eine afunktionale Kombination der genannten Mittel, gegen allzu erfolgsorientierte Autor-Willkür und ein Erzählen, das – in ungebrochener Effekthascherei und ohne Verbindung zur Gegenwart – keine moralisch relevanten Implikationen hat. Im Gegensatz zur Binnenerzählung ist der Rahmenschluss nicht dem Zwang der „gotischen“ Mode und des Publikums unterworfen, sondern der Erzähler gibt sich hier – engagiert und ohne Selbstironie – dem Ethos eines unmittelbar imaginierten Erzählgegenstandes hin.

Hawthorne ist in dieser frühen *short story* ein für die Entwicklungsgeschichte seiner Erzählkunst bemerkenswertes Selbstportrait gelungen. Er selbst sah sich dem Druck der literarischen Mode ausgesetzt, nicht nur der publikumswirksamen *Gothic novel* oder *tale*, sondern der Trivialliteratur in den Zeitschriften überhaupt. Er hat sich aber diesem Zwang letztlich nicht unterworfen. Anders als Poe, der sich zum Wortartisten ohne moralische Motivation entwickelte und mit dem Strom des Massengeschmacks schwimmen

konnte, ging Hawthorne als junger Autor lange Zeit in die Isolation, blieb namenlos und schämte sich der Veröffentlichung einer *Gothic novel* (*Fanshawe*).

Die bisherige Beurteilung von *ADA* ist weder mit solchen biographischen Daten noch mit der Textstruktur vereinbar. Die vorliegende Fassung der Erzählung ist nicht, wie Gross behauptet hat, eine durch Erfolgsdenken bedingte Umarbeitung, sondern ganz im Gegenteil ein kritisch-ironischer Feldzug gegen eine Anpassung des Autors an den Publikumsgeschmack – auch eine solche Anpassung entspräche nicht der „truth of the human heart“.

(9) Hawthorne's Wakefield as a metaphor of the short story writer [1987]

1. Introduction

No matter what we call *Wakefield* (1835) – a tale, a sketch or an “illustrated idea”¹ – it is definitely a “short story” if we take an open form, complexity, and suggestiveness to be the main criteria of that genre.² Critics were at first partly uninterested in, and partly puzzled about, this enigmatic text and have widely disagreed on its meaning and value. Readings have generally emphasized the existential or mythological aspects of *Wakefield*³, and some have interpreted Hawthorne's implicit *weltanschauung* along religious or sociological lines.⁴ One critic sees in *Wakefield* an example of Hawthorne's pervading irony⁵, another has claimed a close similarity between *Wakefield* and Nabokov's *The Leonardo*, tracing a metafictional mode in both texts.⁶ In a recent article by C. S. B. Swann, *Wakefield*, along with *Mr. Higginbotham's Catastrophe*, *Alice Doane's Appeal* and *Fragments from the Journal of a Solitary Man*, is seen against a background

-
- 1 For the latter two terms cf. Peter L. Thorslev, Jr., “Hawthorne's Determinism: An Analysis”, *NCF*, 19 (1964), 141-157, see 153, and Thomas F. Walsh, Jr., “*Wakefield* and Hawthorne's Illustrated Ideas: A Study in Form”, *ESQ*, 25 (1961), 29, respectively.
 - 2 Cf. Ludwig Rohner, *Theorie der Kurzgeschichte* (Frankfurt/Main, 1973), p. 224-252, and Klaus Lubbers, *Typologie der Short Story* (Darmstadt, 1977), p. 35-38, respectively.
 - 3 Cf. of the more recent contributions e.g. Ruth Perry, “The Solitude of Hawthorne's *Wakefield*”, *American Literature*, 49 (1977/78), 613-19; Roberta F. Weldon, “*Wakefield's* Second Journey”, *SSF*, 14 (1977), 69-74; L. F. Manheim, “Outside Looking In: Evidences of Primal-Scene Fantasy in Hawthorne's Fiction”, *Literature and Psychology*, 31 (1981), 4-15.
 - 4 Cf. Henry Fairbanks, “Sin, Free Will and ‘Pessimism’ in Hawthorne”, *PMLA*, 71 (1956), 975-89, and John Gatta, “‘Busy and Selfish London’: The Urban Figure in Hawthorne's *Wakefield*”, *ESQ*, 23 (1960), 164-72, respectively.
 - 5 Robert Durr, “Hawthorne's Ironic Mode”, *New England Quarterly*, 30 (1957), 486-95.
 - 6 Chapel Louise Petty, “A Comparison of Hawthorne's *Wakefield* and Nabokov's *The Leonardo*: Narrative Commentary and the Struggle of the Literary Artist”, *Modern Fiction Studies*, 25 (1979/80), 499-507. Cf. Mary Rohrberger, Introduction, *Story to Anti-Story* (Boston, 1972).

of theoretical concerns that would show Hawthorne anticipating Walter Benjamin and metafiction.⁷

It is true that the plot of *Wakefield* is simple enough to be suspected of being a mere starting point for what the story is all about: a Londoner suddenly and arbitrarily leaves his wife only to stay a block away from her, unrecognized for twenty years. He lives in total seclusion from society, hastens along the streets fancying himself to be persecuted, secretly observes his wife, and haunts the area around his former house until, one evening, he feels motivated by a sudden rain shower to return home.

The subject matter cannot claim much originality. The outré-theme, alienation, isolation, intellectual hubris, leaving one's home and hearth – subjects like these remind us not only of Tieck's *Märchen* and the tales of other German romanticists⁸, they are also to be found in many of Hawthorne's own stories, e.g. in *Ethan Brand*, *Young Goodman Brown*, *The Minister's Black Veil*, and *The Man of Adamant: An Apologue*. Compared to these, *Wakefield* seems to be one of Hawthorne's "weaker tales" (Waggoner⁹) at first sight. Its structure, however, contradicts that statement.

2. Hypothesis: *Wakefield* as metafiction

The first striking point is that the narrator does not really tell his story, but pretends to recall the outline of the version "told as truth" in "some old magazine

7 "The Practice and Theory of Storytelling: Nathaniel Hawthorne and Walter Benjamin", *Journal of American Studies*, 12 (1978), 185-202; for a similar approach emphasising the process of telling in *Wakefield*, cf. Herbert Perluck, "The Artist as 'Crafty Nincompoop': Hawthorne's 'Indescribable Obliquity of Gait' in *Wakefield*". *The Nathaniel Hawthorne Journal* 1978, eds. C.E. Frazer Clark, Jr. (Detroit, 1984), p. 181-194, and Robert L. Chibko, "Hawthorne's Tale Told Twice: A Reading of *Wakefield*", *ESQ*, 28 (1982), 220-232.

8 Cf. Henry A. Pochmann, *German Culture in America. Philosophical and Literary Influences 1600-1900* (Madison, 1961), p. 381-388; Thomas Baginski, "Was Hawthorne a Puritan Tieck? Aspects of Nature Imagery in Hawthorne's Tales and Tieck's Märchen", *LWU*, 18 (1985), 175-192.

9 Hyatt H. Waggoner, *Hawthorne. A Critical Study* (1955; rev. ed. Cambridge, Mass., 1963), p. 98.

or newspaper" (130¹⁰). The story is thus, on the one hand, presented to us as an event taken from history, i.e. not as fiction, but *faction*. On the other hand, the narrator does not precisely remember the details nor his source and has to invent the protagonist's name ("let us call him Wakefield", 130). Thus, suggesting the fictitiousness of what is to follow he even invites the reader to "do his own meditation" or otherwise to "ramble" with the narrator "through the twenty years of Wakefield's vagary" (130). It becomes clear from this mixture of "faction" and fiction that Hawthorne is not interested in either historical or fictitious truth, but in their combination.¹¹

Critics have made up for the narrator's seeming lack of memory by pointing out that Hawthorne probably got his material from William King's *Political and Literary Anecdotes of His Own Times*, which was published in 1818 and again in 1826.¹² King's version contains more circumstances of the actual story of elopement: the protagonist's income, the place he lived at during his absence and where and how he viewed his wife, also the fact that he had two children and probably returned to his family because he had spent all his money. Most of these details are eliminated in Hawthorne's version, and Wakefield's motivation of returning to his wife now appears to be rather absurd: a shower drives him up to her "good fire to warm him" (139).

It may be concluded from these few structural characteristics that Hawthorne did not aim at a psychologically convincing story, nor did he write a suggestive story in any other specific sense, e.g. a morally encouraging one. Admittedly the narrator of *Wakefield*, at the end of the second paragraph, trusts "that there will be a pervading spirit and a moral" (131) in his story and generally claims that "every striking incident (has) its moral" (131). But he leaves us to decide (by means of a syntactic ambiguity¹³) whether or not we find the moral "done up

10 The pagination given in parenthesis refers to the Centenary Edition of the *Works of Nathaniel Hawthorne*, ed. W. Charvat et al., vol IX: *Twice-Told Tales*, ed. J. D. Crowley (n.p. 1974).

11 Cf. Robert Kimbrough, "'The Actual and the Imaginary': Hawthorne's Concept of Art in Theory and Practice", *Transaction of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts and Letters*, 50 (1961), 277-93.

12 Cf. Arlin Turner, "Hawthorne's Literary Borrowings", *PMLA*, 51 (1936), 555.

13 Cf. Swann, loc. cit., 193.

neatly, and condensed into the final sentence“. It could also be taken for granted that the story “warns all those who thirst for cool, private solitude” (Perry¹⁴) or that Wakefield tries “to measure and evaluate his social and personal self through calculated experiment” (Monteiro¹⁵). Yet specific statements like these about the meaning of the story seem inadequate in view of its complexity. Waggoner long ago attributed several meanings to *Wakefield*:

It means, then, that we must not break what Hawthorne called in *Ethan Brand* the “magnetic chain” of organic relationships that bind us to society. Or it means that individualistic isolation, complete independence if you will, is possible only at the price of death. Or it means that our lives are only partially under our control, so that we are not the masters of our fate, the captains of our souls. The tale “means” all these things, and more.¹⁶

Many critics have concentrated on one or another of the ethical meanings here listed, but both the microstructural form and various historical frames of reference of the story – circumstances of publication, biographical background, and relation to the new genre of the short story – urge us to interpret *Wakefield* essentially on a more abstract – metafictional– level: as a piece of poetological self-reflexion of Hawthorne, the short story writer.

3. Microstructure

The microstructure of *Wakefield* is marked by a constantly shifting point of view. The text is full of authorial comments that disturb all mimetic illusions and rather suggest the subjective and even speculative basis of the narrative process. The source reference of the first sentence (“In some old magazine ... “) is only one of many typical examples. There are also the narrator’s intrusions concerning the degree of truth of the story or events (“I think“, 131; “To my own contemplations, at least“, 131; “perhaps“, 138), addresses to the reader (“We know“, 131; “What sort of a man was Wakefield“, 131; “Let us now imagine“, 132; “But, our

14 Perry, loc. cit., 617.

15 George Monteiro, “Hawthorne, James and the Destructive Self”, *Texas Studies in Literature and Language*, 4 (1962), 69.

16 Cf. Waggoner, loc. cit., p. 76.

business is with the husband“, 133) and apostrophes (“Wakefield! whither are you going?, 134; “Dear woman!“, 136). Questions (e.g. “Can it be, that nobody caught sight of him?“, 135) reveal the point of view of the narrator as do stage directions (“Now for a scene!“ 137; “It would be a most curious speculation“, 138) or instances of metalanguage (“or whatever it may be termed“, 133; “supposing it to be such“, 140). To a great extent, *Wakefield* is not a story about something, but a story of how to tell a story about something.

Telling mixed with showing (to use Booth's well-known terminology¹⁷) is, however, quite a common characteristic of Hawthorne's style, to be found in many other examples of *Twice-Told Tales* apart from *Wakefield* and also quite frequent in Hawthorne's later collection *Mosses from an Old Manse* (1846).¹⁸ In *Wakefield*, however, the *Verfremdungseffekt* caused by authorial intrusions is enhanced by a striking use of tenses. The preterite tense is employed in only a few cases. The frequent instances of the present tense mark the relevance of the action to the moment of speaking, but leave unmarked whether a temporally actualising relevance is involved (as in the so-called historical present) or rather the atemporal relevance of events presented as objects of the narrator's thoughts. The story as a whole thus reveals that indifference to the contextual quality of time which is also at the root of *Wakefield*'s personal problem.

Wakefield is, of course, an egocentric (Monteiro¹⁹), an urban figure (Gatta²⁰); he is also guilty of, and falls a victim to, self-isolation and abuses his personal freedom. All this is Puritan subject matter typical of Hawthorne. But *Wakefield*'s specific mistake is that he ignores – just like the narrator in his preference for the present tense – the contextual relevance of time. When he leaves his wife, allegedly for a few days yet secretly “almost resolved to perplex his good lady by a whole week's absence” (132), he does not suspect the possible repercussions of his vain act of self-isolation. He thinks he can arbitrarily manipulate his and his wife's time, but in the course of the story he unconsciously demonstrates that time manipulates him.

17 W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, London, 1961), p. 3-20.

18 Cf. e.g. X, 36ff., 59f., 60, 207ff., 248.

19 loc. cit., 71.

20 loc. cit., 164.

When the narrator starts describing Wakefield's aimless (and thus perverted) quest he emphasises the role of time by using many time indicators: "It is the dusk of an October evening (...) three or four days at supper (...) on Friday evening (...) in the matter-of-course way of a ten years' matrimony (...) middle-aged Mr. Wakefield" (132). The final phrase may suggest to a present-day reader that a kind of midlife-crisis lies at the core of Wakefield's motivation, but the rest of the story reveals the more fundamental problem of the general instability in our lives and characters. If the eighteenth-century novel had shown how characters such as Robinson Crusoe, Pamela, Tom Jones or – in his own way – Tristram Shandy had coined or even manipulated their time, Hawthorne's *Wakefield* demonstrates the dominance of time over character. When the protagonist, after one night's absence, comes close to his house, the narrator gives us a clear hint of the imminent change of character.

He is perplexed with a sense of change about the familiar edifice such as affects us all, when, after a separation of months or years, we again see some hill or lake, or work of art, with which we are friends, of old (...) In Wakefield, the magic of a single night has wrought a similar transformation, because, in that brief period, a great moral change has been effected. (135)

Towards the end of the story, the narrator explicitly returns to the problem of time:

I conceive, also, that these twenty years would appear, in the retrospect, scarcely longer than the week to which Wakefield had at first limited his absence. He would look on the affair as no more than an interlude in the main business of his life. When, after a little while more, he should deem it time to re-enter his parlor, his wife would clap her hands for joy, on beholding the middle-aged Mr. Wakefield. Alas, what a mistake! Would Time but await the close of our favorite follies, we should be young men, all of us, and till Doom's Day. (138/9)

It is clear after this that the "happy ending" of *Wakefield* has an ironic twist. Both Wakefield and his wife are bound to have changed. Wakefield does not

understand that he is entering a dead relationship: "Stay, Wakefield! Would you go to the sole home that is left you? Then step into your grave!" (139)

These words of the narrator, as well as those in the final paragraph, are not free from ambiguity. Terms like *grave*, *moral*, *system*, *stepping aside* and *outcast of the Universe* are liable to symbolic interpretation and reveal the narrator's limited point of view also suggested by his explicit statement: "We will not follow our friend across the threshold." (140) Yet this modesty of the narrator is not to be identified with the attitude of the author. And the reader, as the latter's counterpart, is invited to think about the message of the story as a whole. "We are free to shape out our own idea" (130), and Wakefield "has left us much food for thought" (140).

"The medium is the message" – here, too. In *Wakefield*, as in many other stories of Hawthorne's such as *Mr. Higginbotham's Catastrophe*, the author makes us realise that the meaning or message is often brought home to us by various "instances" or media. Wakefield is mediated by

- a. an impersonal narrator, who can be traced in stage directions such as "I recollect a story" or „I think" (130/1) and in other authorial intrusions, but is not characterised as an individual;
- b. a personal narrator, who reveals an emotional concern about his protagonist, addressing him as "Poor Wakefield" or „foolish man" (133) and making evaluative comments such as "Thought has always its efficacy, and every striking incident its moral." (131);
- c. a "communal" narrator²¹, who appears to share the reader's norms, using *we* or the reader's perspective ("be it considered", 132) as an indicator.

Apart from this triple role as mediator the narrator plays some more specific parts – such as that of a clergyman using the language of the Bible ("Little knowest thou thine own insignificance", 133), a psychologist ("What sort of a man was Wakefield?", 133) or, in fact, of an author ("Would that I had a folio to write ", 136). This variety of roles, as well as the narrator's dual function of showing and

21 The equivalent German term was introduced by Klaus Lubbers, *Typologie der Short Story* (Darmstadt, 1977), p. 85-89.

telling, evoke the general impression of a purposeful multiplicity or switching of point of view which would be an artistic failure if Hawthorne had wanted to convince his readers in terms of psychological mimesis. Obviously, he did not. The text rather suggests a distance between the narrator and the implied author which creates the effect of "Relativierung der fiktiven Wirklichkeit" typical of Hawthorne's short stories generally.²² We would not identify ourselves with either Wakefield or his wife, nor with any of the many roles played by the narrator, but feel urged to interpret this relativism as representing the superior point of view of the author. The narrator, for his part, is unreliable the more since his attempts to analyse his protagonist reveal little coherence and clarity.²³ There are too many motivations ascribed to Wakefield's behaviour for any of them to be fully convincing. And the key phrase "Wakefield! Wakefield! You are mad!" (138) could be either the narrator's comment or a case of Wakefield's self-judgment. Moreover, it is partly revoked in the next sentence: "Perhaps he was so."

4. *Wakefield* and Hawthorne

Relativism is not only a technical characteristic of many of Hawthorne's short stories (which can easily be seen from his frequent use of prefaces²⁴, frames²⁵ and authorial intrusions), but also one of the fundamental elements of his thinking. Before *Wakefield* came out separately in the *New England Magazine* (1835), Hawthorne had planned and failed to publish it in *The Story Teller*²⁶, a collection which never materialized. No doubt Hawthorne's concept of his early sketches and tales was that the meaning of one story be refracted and partly generated by

22 Gerd Sommer, *Die Ich-Perspektive in der amerikanischen Kurzprosa des 19. Jahrhunderts* (Diss. Phil. University of Erlangen, 1969), p. 70.

23 Cf. Nancy L. Bunge, "Unreliable Artist-Narrators in Hawthorne's Short Stories", *NCF*, 14 (1977), 147.

24 Cf. Kent Bales, "Hawthorne's Prefaces and Romantic Perspectivism", *ESQ*, 23 (1977), 69-88.

25 Cf. Alfred Weber, *Die Entwicklung der Rahmenerzählungen Nathaniel Hawthornes. "The Story Teller" und andere frühe Werke (1825-1835)* (Berlin, 1973).

26 According to Weber, loc. cit., p. 361, *Wakefield* was within the collection "mit großer Wahrscheinlichkeit".

the others in the planned collection. Seen in this light, *Wakefield* is not so much another story about a typically Romantic madman, outsider, or *Sonderling*²⁷ to be grouped with Irving's German student (in *Tales of a Traveller*) and Poe's Roderick Usher, but it is basically a poetological study of how one can attach some new meaning to that common topic. Crowley, referring to *Wakefield* in the context of some other early short stories by Hawthorne, has persuasively argued that

Hawthorne felt compelled for numerous reasons to spend almost as much artistic energy in creating ways to instruct his audience about how to read his fiction as he did in creating the appropriate forms for the fictions themselves.²⁸

Indeed, Hawthorne had many reasons – both personal and historical – for finding a story like that about *Wakefield* meaningful and interesting and for reflecting upon the particular nature of that interest. An *isolato* like *Wakefield* must have been a subject of some personal appeal to Hawthorne, since he temporarily lived like one himself. He once said about his after-college period:

I had always a natural tendency toward seclusion; and this I now indulged to the utmost, so that, for months together, I scarcely held human intercourse outside of my own family (...) I doubt whether so much as twenty people in the town were aware of my existence.²⁹

In a letter to Longfellow written about the same time as *Wakefield*, Hawthorne frankly admitted and somewhat regretted his isolationism:

I have been carried apart from the main current of life, and find it impossible to get back again (...) I have secluded myself from society; and

27 Cf. Herman Meyer, *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* (München, 1963), p. 100ff., about the “Sonderling als Exponent des romantischen Subjektivismus”.

28 J. D. Crowley, “The Unity of Hawthorne’s *Twice-Told Tales*”, in *Nathaniel Hawthorne. A Collection of Criticism*, ed. J. D. Crowley (New York et al., 1975), p. 44.

29 Quoted from Julian Hawthorne, *Nathaniel Hawthorne and His Wife*, 2 vols. (n.p., 1884, repr. 1986), I, 96f.

yet I never meant such thing (...) For the last ten years, I have not lived, but only dreamed of living.³⁰

In the summer of 1838, Hawthorne abruptly disappeared for an eight weeks' journey without leaving any message for his relatives or friends³¹. And he later warned Sophia Peabody, his wife-to-be, that "she must expect him at times to follow his own follies and have his own way, after all."³²

In spite of these obvious parallels between *Wakefield* the protagonist and Hawthorne the author, the identification of the two figures would be a simple case of biographical fallacy. In the preface to his second edition of the *Twice-Told Tales* (1851), Hawthorne calls his stories "the productions of a person of retirement", but he hastens to add that "They are not the talk of a secluded man with his own mind and heart but his attempts to open an intercourse with the world" (6). Even if this statement reveals Hawthorne's later, maybe corrective perspective, at any rate his early sense of self-isolation and loneliness was due less to a personal weakness than to a common experience shared by many of his contemporaries, particularly Poe and Melville. Authors and artists generally were liable to be and feel isolated in the American society after about 1830 – doomed to produce art for a living, unsupported by a patron or international copyright, unable to appeal to the majority-minded Americans and unwilling to pamper their norms and taste. The reasons for this "new dislocation between the one and the many, the artist and the audience"³³ are too complex to be discussed here in detail. But undoubtedly Hawthorne himself experienced and has described in his works the ensuing sense of alienation, loneliness, and disintegration³⁴ which have by

30 Quoted from Francis O. Matthiessen, *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* (New York, 1941), p. 227.

31 Arlin Turner, *Nathaniel Hawthorne. A Biography* (New York, 1980), p. 113.

32 Ibid., p. 126 (*Letter to Sophia*, June 9, 1842; Sept. 17, 1841).

33 Millicent Bell, *Hawthorne's View of the Artist* (Albany, 1962), p. 196f.

34 Cf. e.g. Henry G. Fairbanks, *The Lasting Loneliness of Nathaniel Hawthorne. A Study of the Sources of Alienation in Modern Man* (Albany, N.Y., 1965); Michael H. Prosser, "Rhetoric of Alienation as Reflected in the Works of Nathaniel Hawthorne", *Quarterly Journal of Speech*, 54 (1968), 22-28; Manfred Markus, *Point of View im Erzähltext. Eine angewandte Typologie am Beispiel der frühen amerikanischen Short Story, insbesondere Poes und Hawthornes* (Innsbruck, 1985), p. 62-64.

now been identified as a main characteristic of modern American fiction and society in general.³⁵

By 1840, however, this sense of alienation was less common and, it would seem, widely concentrated on the short story. Authors like Hawthorne, Poe and Melville had to reckon with a disintegrated reading public and thus with a far less enthusiastic response to their writing than novelists a century earlier. They had also lost the old optimistic belief (still shared by Cooper and Irving) 'that the world could be grasped within five hundred pages' (Borges³⁶). Due to both factors, as well as others, they were liable to poetological self-reflexion and experiments. In a way, the short story has turned out to be experimental and flexible by definition.³⁷ No wonder, then, that Hawthorne and Poe theorized much about poetics and that many of their writings – be it Hawthorne's *Alice Doane's Appeal* or Poe's *Ligeia*³⁸ – have poetological implications. And it is not surprising that Melville experimented with the new genre of the short story by writing novelettes of medium length such as *Bartleby the Scrivener*.

5. Conclusion: the meaning of *Wakefield*

What, then, is the meaning of *Wakefield*? It would now seem legitimate to interpret thus short story as a description of the artist's "choice between isolation and society" (Perry³⁹). This does not, of course, mean that the protagonist Wakefield is to be identified with Hawthorne. But both Wakefield and the narrator of the story reveal patterns of behaviour and thinking appropriate to an epic author. He, too, has that freedom, which is abused by Wakefield, to withdraw from

35 Cf. Hans Bungert, *Formen der Einsamkeit im zeitgenössischen amerikanischen Roman* (Freiburg/Br., 1970); Dieter Oberndörfer, *Von der Einsamkeit des Menschen der modernen amerikanischen Gesellschaft* (Freiburg, 2/1961).

36 Quoted from Hans Bender, "Ortsbestimmung der Kurzgeschichte", in *Die amerikanische Short Story*, ed. Hans Bungert (Darmstadt, 1972), p. 341.

37 Cf. Bender's definition of the short story: "das Chamäleon der literarischen Gattung", loc. cit., p. 335.

38 Cf. Manfred Markus, "Hawthorne's *Alice Doane's Appeal* – eine Absage an den ‚gotischen‘ Erzählstil", GRM, 25 (1975), 338-349 [no. 8 in this volume], and Karl Heinz Göller, in *Die amerikanische Kurzgeschichte*, ed. Karl Heinz Göller und Gerhard Hoffmann (Düsseldorf, 1972), p. 69-81, respectively.

39 Perry, loc. cit., 616.

society and to watch it from a distance. In fact, Hawthorne used a detached observer as a metaphor of himself in many of his stories, particularly in sketches such as *Sights from a Steeple* (1831) and *Sunday at Home* (1837). An author *qua* narrator can also, as Wakefield thinks he can, manipulate time. Moreover, the text is full of the traces of the narrator's fictionalising ego, and phrases like ' 'We are free to shape out our own idea' (131) or "Let us now imagine" (132) repeatedly remind us of an author's and the reader's imaginative freedom which Wakefield – notwithstanding the general analogy between him and the narrator – does not have.

The protagonist's lack of imagination is explicitly stated: "Imagination, in the proper meaning of the term, made no part of Wakefield's gifts" (131). That Hawthorne should have used this central term of Romantic poetics without having the poetological sense in mind, is, in fact, unimaginable. The sense comes out clearly if we further compare Wakefield with the narrator. Whereas the protagonist does not realise that he is falling a victim to time, the narrator is strikingly aware of the temporal conditions he is subject to as narrator. This holds true for both the narrative time and the narrated time: the narrator – how much like a short story writer! – regrets his limited space for writing ("would that I had a folio to write instead of an article of a dozen pages!", 136) and consequently reveals, or pretends to reveal, a sense of the essential:

But, our business is with the husband. (133)

So much for the commencement of this long whim-wham. (135)

We must leave him, for ten years or so, to haunt around his house (137)

Now for a scene! (137)

The narrator's awareness and control of the narrated time, on the other hand, becomes obvious not only from the frequent use of time indicators, but also from the functional use of tenses. The present-tense as substitute for the conventional narrative preterite tense makes sense in the light of Wakefield's attempt to ignore his past, his inability, in other words, to realize and accept the relevance of the past to the present. This is exactly what the narrator does by mainly using the present tense and by contemplating the "moral" of a story in "some old magazine or newspaper": he considers the relevance of the past to the present. And this

attitude is fully in accordance with Hawthorne's own concept of the "challenge of the past to the present"⁴⁰ which is so dominant in his New England stories and in *The Scarlet Letter*. *Wakefield*, then, would be a very bad story if it were merely to describe an instance of marital delinquency. The protagonist's motivation is not convincingly presented to the reader,⁴¹ and the wife, functionally lacking a name or a face, can only be called dull. Accepting *Wakefield* the way he is and behaves makes her as thoughtless and "dead" as her husband. It is true that in describing a couple like this Hawthorne was probably thinking of the lifelessness of so many relationships, be it in his private sphere (with his family or Elizabeth Peabody⁴²), be it as part of the general experience of his time.

But because of its poetological implications *Wakefield* is a much more complex story. It gains coherence as a discussion of the moral as well as poetic problems of a short story writer. What is more, Hawthorne makes the reader one of the main factors of the poetic communicative process: a literary text always has "Leerstellen" ('gaps') for the reader to fill.⁴³ This may remind us of recent literary theory, just as Hawthorne's implicitly metafictional experimentalism, which is also suggested by the title *Twice-Told Tales*, moves him into close proximity to Postmodernism.⁴⁴

Wakefield thus surprisingly anticipates fairly recent insights both in literary theory and practice. And it can be ranked very highly (though not necessarily superior to *The Scarlet Letter*⁴⁵) on account of the functional correspondence between its form – inartistic as it seems – and its meaning – simple as it seems. Seeming unpretentiousness, coupled with claims to complexity of purpose was in

40 R.H. Fossum, *Hawthorne's Inviolable Circle: The Problem of Time* (Deland, Florida, 1972), p. 147: "The Personal Past. The Burden of Memory".

41 This is why one should not call *Wakefield* – as does Klaus Lubbers, loc.cit., p. 10f. – a "Charakterstudie".

42 Hawthorne seems not to have fully responded to Elizabeth Palmer Peabody's sympathy towards him. He was close to her for years, but then married Elizabeth's younger sister Sophia Peabody; cf. Turner, loc. cit., p. 103.

43 Cf. e.g. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens* (München, 1976), p. 37-67.

44 Cf. Peter Freese, "Die Story ist tot, es lebe die Story: Von der Short Story über die Anti-Story zur Meta-Story der Gegenwart", *Die amerikanische Literatur der Gegenwart*, ed. Hans Bungert (Stuttgart, 1977), 228-251.

45 Cf. Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions 1937-1952* (New York, 1968), p. 53.

fact to become one of the main characteristics of the short story⁴⁶, and *Wakefield*, “if the reader chance to take (... it) in precisely the proper point of view” (*Rappaccini's Daughter*, X, 92), is thus a most successful representative of its yet undeveloped genre.

46 Cf. T.O. Beachcroft, *The Modest Art. A Survey of the Short Story in English* (London, New York, Toronto, 1968), p. 10, 263.

TEIL IV: FRAUENLITERATUR

(10) Erscheinungsformen des Feminismus in Mary Shelleys *Frankenstein* [1983]

1. Problemstellung und Forschungsstand

Mary Wollstonecraft Shelleys Roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*¹ hat seit seiner Erstveröffentlichung 1818 bei Lesern und philologischen Kritikern ein außergewöhnlich reges Interesse gefunden. Man hat jedoch den Roman kaum als eigenständige künstlerische Leistung der Autorin gewürdigt, ja einige Kritiker, so z. B. Mario Praz, sprachen ihr sogar jede Originalität ab und unterstellten, Mary Shelley sei bei der Abfassung des Romans nur ein Spiegel der Ideen gewesen, die von den sie umgebenden Männern, insbesondere von Shelley und Byron, produziert worden seien.² Heute (1983) wird über Mary Shelley und über die Schauerromantik allgemein wohlwollender geurteilt, allerdings konzentriert sich das Interesse der *Frankenstein*-Kritik weniger auf die Sinnmitte des Romans als vielmehr auf Einzelaspekte. Dabei ist der derzeitige Forschungsstand so erdrückend, dass man ihn ohne die 1975 erschienene Spezialbibliographie von Lyles wohl kaum noch überschauen würde.³ Aber gerade die mit dieser Beliebtheit von *Frankenstein* einhergehende Verästelung der wissenschaftlichen Problemstellungen scheint den Blick für vergleichsweise naheliegende Befunde getrübt zu haben.

Einen mangelnden Blick für das Ganze verrät z. B. der jüngst erschienene Aufsatz von Ingeborg Weber „Wie schaurig ist *Frankenstein*?“⁴ Die Verfasserin verzichtet auf jegliche Zuordnung des Romans zu Leben und Epoche Mary Shelleys, sie interpretiert weitgehend „textimmanent“⁵; zur Auffüllung der in *Frankenstein* zweifellos vorhandenen Leerstellen bietet sich ihr mangels anderer Orientierungsrahmen die tiefenpsychologisch-mythische Dimension an: Das

1 Die folgenden Angaben beziehen sich auf die Edition von James Rieger. *Frankenstein. Mary Wollstonecraft Shelley* (Indianapolis, New York, 1974).

2 *The Romantic Agony*, tr. Angus Davidson (London, 1933 u.ö.), S. 132.

3 W. H. Lyles, *Mary Shelley: An Annotated Bibliography* (New York, London, 1975).

4 *Anglia*, 95 (1977), 405-425.

5 Weber warnt ausdrücklich vor der Gefahr der *biographical fallacy* und vor einer „Vermischung von Werk und Leben Mary Shelleys“ (415).

Monster ist für sie die Verkörperung von Frankensteins *Es*, die „unterdrückte Triebnatur“ (405), und Frankenstein selbst deutet die Verfasserin als mythisches Korrelat eines romantisch-zerrissenen Bewusstseins (414).

Hat hier deutlich Freud Pate gestanden, so verrät ein anderer kürzlich erschienener Aufsatz – von Horst Höhne⁶ – das Vermächtnis von Marx. Die Charaktere des Romans werden dort als „Personifikationen von Gedanken, Gesellschaftstypen oder Leidenschaften auf einer sehr hohen Abstraktionsebene“ verstanden; auch die Handlung hat nach Höhne keine individuelle Prägung, sondern sie will lediglich „bestimmte soziale Konstellationen und Stimmungen in symbolischen Konflikten“⁷ demonstrieren. Neben diesen „klassischen“ Interpretationsmethoden mit Freud und Marx zeichnet sich neuerdings, vor allem in der angelsächsischen Forschung, der Trend ab, den Roman vor dem Hintergrund von Mary Shelleys nicht unbeträchtlichem, aber bisher weitgehend unbekanntem Gesamtwerk zu betrachten.⁸ Die Autorin hat uns insgesamt sechs Romane, über zwei Dutzend Kurzgeschichten, eine – mittellange *novella* (*Mathilda*) und ferner etliche Rezensionen, Essays, Briefe und Dramen hinterlassen. Mit dem neuen Interesse an Mary Shelleys gesamtem Werk ging verständlicherweise eine Neubelebung biographischer Untersuchungen und Interpretationsverfahren einher⁹, zumal sich autobiographische Deutungen in den sog.

6 Horst Höhne, „Mary Shelleys *Frankenstein*. Komplexität eines Bildes und das ideologische Dilemma romantischer Dichtung“, *ZAA*, 22 (1974), 266-289.

7 Ebda. 269.

8 Vgl. die umfassende, in der englisch- und deutschsprachigen Forschung bisher wenig berücksichtigte Darstellung von Jean de Palacio, *Mary Shelley dans son oeuvre* (Paris, 1969); ferner William A. Walling, *Mary Shelley* (New York, 1972). Mary Shelleys Kurzprosa wurde – nach einer überalterten Edition von 1891 – jüngst neu herausgegeben in *Mary Shelley. Collected Tales and Stories*, ed. Charles E. Robinson (Baltimore, London, 1976).

9 Eine wichtige Voraussetzung dafür wurde geschaffen durch die umfangreiche Quellensammlung der Carl H. Pforzheimer Library, *Shelley and his Circle*, 6 Bde. (Cambridge, Mass., 1961-1973); für Mary Shelley besonders wichtig sind die Bde. IV, ed. K. N. Cameron (1970), V und VI, ed. D.H. Reimann (1973). – Vgl. ferner Jane Dunn, *Moon in Eclipse. A Life of Mary Shelley* (London, 1978), zu *Frankenstein* vor allem S. 124-143, sowie Bonnie Rayford Neumann, *The Lonely Muse. A Critical Biography of Mary Wollstonecraft Shelley*, Salzburg Studies in English Literature under the Direction

minor works noch zwingender aufdrängen als im Falle von *Frankenstein*.¹⁰ Dass indessen auch Marys Hauptwerk stark autobiographisch bedingt ist, lässt sich schon der Hervorhebung der persönlichen Entstehungsumstände des Romans in den *Prefaces* von 1818 und 1831 entnehmen¹¹ und kann nur von dem ignoriert werden, der sich dem neukritischen Schlagwort von der *biographical fallacy* verschrieben hat.

Allein diese Skizzierung dreier methodischer Ansätze (textimmanent, sozialkritisch-geistesgeschichtlich und biographisch) zeigt einmal mehr: so viele Kritiker, so viele Meinungen. Wie zerstritten die *Frankenstein*-Forschung derzeit ist, legt auch die kürzlich (1979) erschienene Essay-Sammlung *The Endurance of Frankenstein*¹² nahe, in der eine Synthese der Interpretationsbefunde gar nicht erst angestrebt und die Eigenständigkeit der einzelnen Meinungen von den Herausgebern ohne eigenen Erklärungsversuch hingenommen wird (vgl. S. XVI). Diese Art von Methodenpluralismus ist jedenfalls im Falle von *Frankenstein*, d. h. nach über 150 Jahren Rezeptionsgeschichte, wenig zufriedenstellend. Und wenn die interpretatorische Praxis sich auf das Aufspüren von Einzelaspekten beschränkt – in relativistischer Manier und ohne den Versuch ganzheitlicher Texterfassung –, so hat die philologisch-wissenschaftliche Diskussion wohl überhaupt ihren Sinn verloren: Statt einer geistigen Auseinandersetzung mit Andersdenkenden findet im Extremfall nur noch eine unverbindliche Addition von Meinungen statt.¹³ Der folgende Beitrag versteht sich demgegenüber als

of Professor Erwin A. Stürzl (Salzburg, 1979) und Janet Harris, *The Woman Who Created Frankenstein, A Portrait of Mary Shelley* (New York, 1979).

10 Insbesondere in *Mathilda* und *The Last Man* (vgl. dazu die Ausführungen bei Neumann, a. a. O., S. 108-119 bzw. 173-194).

11 Vgl. dazu Rieger in seiner *Frankenstein*-Edition (a. a. O.), S. 6-8 bzw. 222-229. – Die Hervorhebung des *ghost-story contest* als des äußeren Anlasses ist umso bemerkenswerter, als das vergleichsweise kurze Vorwort der Erstausgabe (wahrscheinlich) nicht von Mary selbst stammt, sondern von Percy (vgl. Rieger, S. 229).

12 *Essays on Mary Shelley's Novel*, ed. George Levine/U. C. Knoepfelmacher (Berkeley, Los Angeles, London, 1979).

13 Von dieser Unverbindlichkeit ist auch die Monographie von Martin Tropp, *Mary Shelley's Monster* (Boston, 1976) geprägt. Nach einer wenig pointierten symbolisch-mythologischen Deutung der Gestalt des Monsters beschäftigt sich das Buch (ab S. 84) mit dem rezeptionsgeschichtlichen Nachleben von *Frankenstein* in Literatur und Film.

kritische Stellungnahme zur einschlägigen *Frankenstein*-Forschung und als Versuch, den Roman möglichst ganzheitlich unter Einbezug der bisher nicht hinreichend berücksichtigten Fragestellungen zu erfassen. Es sind dies:¹⁴

1. die Erzähltechnik des Romans, insbesondere seine Rahmenstruktur, die durchgehende Bedeutung der Briefform, der Multiperspektivik und der scheinbaren Abschweifungen;
2. die Unterschiede zwischen der Erstausgabe von *Frankenstein* und der von Mary Shelley selbst besorgten zweiten und dritten Edition von 1823 bzw. 1831;¹⁵
3. das Verhältnis von *Frankenstein* zu den fünf weiteren Romanen Mary Shelleys, ferner zu der kurz nach *Frankenstein* entstandenen *novella Mathilda* und den Kurzgeschichten der Autorin.
4. Unberücksichtigt blieb in der bisherigen *Frankenstein*-Forschung aber vor allem die feministische Tradition, der sich Mary Shelley in ihrer Frühphase – vor der Veröffentlichung ihres Hauptwerkes – ausgesetzt sah. Die bekannte Abhandlung ihrer Mutter Mary Wollstonecraft *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), mit der die Verfasserin zur Pionierin der modernen Frauenbewegung werden sollte, war nur die Spitze eines feministischen Eisbergs. Vor allem vor dem Hintergrund dieser Tradition stellt sich *Frankenstein* als ein Manifest des sozialpsychologischen Selbstverständnisses Mary Shelleys als Frau dar.

2. Mary Shelleys Situation als Frau

Allerdings war Mary Shelley (1797-1851) keine Frauenrechtlerin im heutigen Sinne, d. h. auch nicht im philosophisch-politischen Sinne ihrer Mutter, ihres berühmt-berüchtigten Vaters Godwin („Enquiry Concerning Political Justice“

14 Hinsichtlich der Methode dieses Aufsatzes sei auf Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft* (München. 1968, 3/1971) hingewiesen.

15 Die Textvarianten sind erst seit 1974, nämlich mit dem Erscheinen der textkritischen Ausgabe von Rieger, allgemein zugänglich.

1793¹⁶) oder ihres Mannes Shelley, der sich z. B. in seinem *Philosophical View of Reform* ebenfalls frauenemanzipatorisch geäußert hat.¹⁷ In einer späteren Tagebucheintragung von 1838 setzte sich Mary denn auch eher ablehnend mit diesem Vermächtnis ihrer Mutter auseinander:

I have been so often abused by pretended friends for my lukewarmness in the good cause of the advancement of freedom and knowledge, of the rights of women, &c. I am not a person of opinions.

Und sie verteidigt sich dann mit Sätzen wie

I am not for violent extremes, which only bring an injurious reaction (...) I have not argumentative powers: I see things pretty clearly, but cannot demonstrate them.

und

If I have never written to vindicate the rights of women, I have ever befriended women when oppressed.¹⁸

Der hier (1838) deutlich ausgesprochene Verzicht auf eine radikale Auffassung, u.a. in der Frauenfrage, hat offenbar viele Kritiker dazu verleitet, eine feminine Komponente oder gar ein feministisches Engagement in Mary Shelleys Werk 20 Jahre vorher völlig auszuschließen. Scheinbar bestätigt wird diese Auffassung durch Marys bekanntes Vorwort zur dritten Auflage von *Frankenstein* 1831: Die Autorin erinnert an die Entstehungsumstände ihres Romans in jenem verregneten Sommer 1816 am Genfer See, da sich die Shelleys mit Byron und dessen Arzt Polidori spielerisch und aus Kurzweil vornahmen, Schauergeschichten zu schreiben. Neben diesem äußeren Anlass für die Entstehung des Romans betont Mary lediglich ihre religiöse Motivation:

16 Immerhin ist *Frankenstein* dem Vater, „Author of Political Justice, Caleb Williams, &c.“ gewidmet.

17 Vgl. P. B. Shelley, *Poetical Works*, ed. H. B. Forman (repr. London, 1900-06) I, 143ff. – Das *Preface* der Ausgabe von 1818 stammt, obwohl aus der Sicht Marys formuliert, aus Percys Feder.

18 *Mary Shelley's Journal*, ed. Frederick L. Jones (Norman/Oklahoma, 1947), p. 204-206.

19 Ed. Rieger, a. a. O., S. 228.

... supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world.¹⁹

Aber *Frankenstein* ist zweifellos mehr als eine bloße Schauergeschichte mit religiösem Grundtenor. Und so sagt denn das Vorwort 1831 nichts Erschöpfendes über die Sinnmitte des Romans, sondern primär etwas über das Selbstverständnis der Mary Shelley fast fünfzehn Jahre nach der Veröffentlichung. Es ist daher notwendig, die Hintergründe der Entstehung des Werkes, d. h. der Erstfassung von 1818, aufzudecken.

Bemerkenswert sind zunächst die autobiographischen Hintergründe. Auf besonders extreme Weise entschieden Männer über Marys frühes Schicksal. Als Halbwaise wächst sie in enger innerer Bindung an ihren Vater Godwin auf. 1814 – sechszehnjährig – lernt sie den jungen Shelley kennen, ist von ihm buchstäblich hingerissen, wird geschwängert, entläuft mit ihm auf den Kontinent. Das 1815 geborene Kind stirbt nach wenigen Wochen; zwei Monate später ist Mary erneut schwanger. In ähnlichen Bahnen verläuft das Leben der Frauen in Marys unmittelbarer Umgebung, nämlich von Shelleys erster Frau Harriet und von Marys Halbschwester und ständiger Begleiterin auf den Kontinentreisen, Claire Clairmont. Letztere bekommt von Byron ein Kind, wird jedoch dann von ihm gemieden, so dass die Sorge für das Kind schließlich den Shelleys und insbesondere Mary anheimfällt. Einen dramatischen Höhepunkt erfährt das bewegte Privatleben Marys 1816, in dem Jahr, als sie mit der Abfassung von *Frankenstein* beginnt. Sie gebiert einen Sohn und erwartet kurz danach erneut ein Kind. Harriet begeht Selbstmord; noch im selben Monat heiraten Shelley und Mary, nicht etwa aus Gründen der Legitimation ihrer Liaison, sondern um Shelley zu seinem Vaterrecht über seine zwei Kinder aus der Ehe mit Harriet zu verhelfen. Selbstmord begeht zur gleichen Zeit auch Fanny Imly, die zweite Halbschwester Marys, und zwar vor allem, weil sie erfahren hat, dass Godwin nicht ihr leiblicher Vater ist. Godwin verleugnet sie denn auch und lässt zu, dass sie namenlos in einem Armengrab beerdigt wird. Mary ist von dieser Gefühlskälte ihres Vaters zutiefst betroffen. Zudem kommt das Gerücht auf,

19 Ed. Rieger, a. a. O., S. 228.

Fanny hätte sich umgebracht, weil ihre Liebe zu Shelley nicht erwidert worden sei.²⁰

Was haben solche äußeren Stressfaktoren, denen in den Jahren 1816 bis 1818 noch eine Fehlgeburt Marys, der chronisch schlechte Gesundheitszustand P. B. Shelleys und der häufige Wohnungswechsel der Shelleys in England und der Schweiz hinzuzurechnen sind, mit *Frankenstein* zu tun? In der Tat drängen sich einige zwingende Parallelen zwischen dem Roman und der um Liebe, Mutterschaft und Tod kreisenden Erlebniswelt der jungen Autorin auf, Parallelen, auf die in den letzten Jahren mit Nachdruck hingewiesen wurde. So hatte Mary laut Tagebuch nach dem Tod ihres ersten Kindes einen Traum, dass das Baby wieder zum Leben erweckt worden sei, „that it had only been cold, and that we rubbed it before the fire, and it lived“²¹. Und hierin sah man den Ursprung für die Worte Frankensteins:²²

I thought, that if I could bestow animation upon lifeless matter, I might in process of time (...) renew life where death had apparently devoted the body to corruption.

Ein anderer Kritiker, Rubenstein, interpretiert *Frankenstein* – unter Hinweis auf die Mutterrolle Marys – vor allem als „a parable of motherhood“²³. Und Robert Kiely nennt Frankensteins Verbrechen einer künstlichen „Geburt“ „a crime against womanhood, an attempt – however unconscious – to circumvent mature sex“.²⁴ Solche meist psychoanalytischen Deutungen wirken jedoch in dem Maße spekulativ, als sie eine direkte Entsprechung zwischen der Psyche der Autorin und einzelnen Strukturmerkmalen bzw. den Charakteren des Romans konstruieren. Weder ist Mary mit dem Monster oder Frankensteins Cousine

20 Vgl. Ellen Moers, „Female Gothic: The Monster’s Mother“, *The New York Review of Books*, 21 (1974), 24-28, sowie Noel B. Gerson, *Daughter of Earth and Water. A Biography of Mary Wollstonecraft Shelley* (New York, 1973), S. 88-92.

21 *Journal*, S. 41 (19.3.1915).

22 Vgl. Moers, a. a. O., 27.

23 Marc A. Rubenstein, „My Accursed Origin: The Search for the Mother in *Frankenstein*“, *Studies in Romanticism*, 15 (1976), 165-194, hier 165. Weitere Angaben zu ähnlichen Ansätzen vgl. ebda., 166.

24 *The Romantic Novel in England* (Cambridge, Mass., 1972), S. 165.

Elizabeth zu identifizieren, noch verbirgt sich in der Gestalt Victors der Charakter Shelleys oder auch Godwins.²⁵ Der Niederschlag, den die Biographie Marys in dem Roman gefunden hat, ist indirekterer Art und weniger individual- als vielmehr sozialpsychologisch zu verstehen. Mary Shelleys *Frankenstein* ist ein Roman, der ihre geschlechtsspezifische Situation als Frau und insbesondere als Literatin spiegelt und gestaltet.

Die Rolle der Frau hat sich in England bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht wesentlich geändert.²⁶ Mehr noch als im 18. Jahrhundert war die Frau, gemeint ist hier vor allem die bürgerlich-mittelständische Frau, das unterprivilegierte, für die Ehe und Familie bestimmte, vermeintlich geistig inferiore, körperlich und seelisch gebrechliche, von Beruf und Bildung weitgehend ausgeschlossene Wesen ohne eigene Identität. Obwohl die aufgezwungene Muße der bessergestellten Frauen sie zur literarischen Betätigung geradezu drängte und obwohl sich zahlreiche Autorinnen des 19. und schon 18. Jahrhunderts in England einen Namen machen konnten²⁷, galt doch die schriftstellerische Betätigung von Frauen nach dem allgemeinen Zeitgeschmack als unschicklich. So schrieb noch der *Poeta laureatus* Robert Southey 1837 in einem Brief an Charlotte Brontë nach deren Zusendung eines Manuskripts recht schroff: „Literature cannot be the business of a woman’s life, and it ought not to be.“²⁸

Die Romantik hat an der Unterordnung der Frau in England letztlich nichts geändert, und doch sind die Jahrzehnte etwa von 1770 bis 1810 hinsichtlich der gesellschaftlichen Stellung der Frau ein Intermezzo. Die Frauen waren bekanntlich in dieser Zeit literarisch, und zwar speziell auf dem Sektor der *Sentimental* und der *Gothic Novel*, besonders produktiv. Wenngleich weder dies noch die Französische Revolution eine politische Aufwertung brachten, so rückte doch die Frage der sozialen Rolle der Frau verstärkt ins öffentliche Bewusstsein.

25 Vgl. zu derartigen Interpretationen z. B. die Arbeiten von Samuel Rosenberg, entsprechend den Hinweisen von Lyles, a. a. O., S. 160.

26 Vgl. zum Folgenden allgemein *The Context of English Literature. The Victorians*, ed. Laurence Lerner (London, 1978), S. 174-192.

27 Vgl. etwa *The Female Spectator. English Women Writers before 1800*, ed. Mary R. Mahl and Helene Koon (Bloomington etc., 1977), S. 197ff.

28 *Letters of Robert Southey. A Selection*, ed. Maurice H. Fitzgerald (London u.a., 1912), S. 509 (“March, 1837”).

Mary Wollstonecrafts *Vindication of the Rights of Woman*, das Werk ihrer Mutter, das Mary Shelley 1816 nachweislich gelesen hat²⁹, ist nur einer von zahlreichen Beiträgen, wenngleich der bekannteste, zu der Kontroverse, die um die Jahrhundertwende über die Frauenfrage ausgetragen wurde; die wichtigsten 44 Bände erschienen kürzlich im Nachdruck unter dem Stichwort „Feminist Controversy in England 1788-1810“³⁰ – mit Titeln wie *An enquiry into the duties of the female sex* (1797) und *Appeal to the men of Great Britain in behalf of women* (1798).

Die bisher unbeachtete Bedeutung dieser Kontroverse für Mary Shelley liegt nun nicht in der Frage, in welchem Ausmaß die Autorin feministische oder antifeministische Schriften außer denen ihrer Mutter gelesen und wie sie Stellung bezogen hat; ohnehin ist ihr Tagebuch, das darüber Aufschluss geben könnte, für den wichtigen Zeitraum vom Mai 1815 bis Juli 1816 verschollen. Immerhin belegt das Tagebuch durch einen Eintrag vom 19.12.1814 „a discussion concerning female character“. Im Übrigen dürfte Mary an der allzu simplen Parteilichkeit vieler dieser Schriften keinen Gefallen gefunden haben – nicht nur, weil ihr, wie sie später schrieb, alles Radikale zuwider war³¹, sondern auch, weil sie, vor allem dank Shelleys Liberalismus, persönlich ein Ausmaß an Emanzipation genoss, wie es für ihre Zeit und erst recht für das England ihrer Zeit untypisch ist.

Und doch war damit die Frauenfrage für Mary nicht einfach bedeutungslos. Sie verlagerte sich vielmehr auf die tieferen, politisch kaum fassbaren Dimensionen des sog. Geschlechterkampfes: auf die *de facto* vorhandenen, wie auch immer begründbaren Unterschiede zwischen den Geschlechtern; auf die Erscheinungsformen der nicht wegzuleugnenden Abhängigkeit der Frauen und die daraus resultierende Verantwortung der Männer; und vor allem auf die Frage der Liebe und der Zweierbeziehung überhaupt.

29 *Journal*, S. 70 (6.12.1816).

30 *The Feminist Controversy in England, 1788-1810*. Ed. Gina Luria (New York, 1974).

31 Vgl. neben den obigen Zitaten noch Marys Satz in einem Brief vom 21.10.1838: "But since I had lost Shelley I have no wish to ally myself to the Radicals. I wish to have nothing to do with them." Die Tendenz Marys zur Zurückhaltung und Mäßigung ist auch ihren Werken der 1820er Jahre schon zu entnehmen; vgl. Palacio, a. a. O., S. 251-256.

3. Die Rolle der Einsamkeit im Roman und im Leben Mary Shelleys

Marys innere Abhängigkeit von Percy Shelley ging über ihre äußere Bindung an ihn weit hinaus. Nach seinem Tode 1822 klagt sie – und daraus spricht nicht nur eine romantische Liebeshaltung:

I have no friend. For eight years I communicated, with unlimited freedom, with one whose genius, far transcending mine, awakened and guided my thoughts. I conversed with him; rectified my errors of judgment; obtained new lights from him; and my mind was satisfied. Now I am alone – oh, how alone!³²

Und aus der bereits erwähnten Tagebucheintragung von 1838 spricht noch deutlicher ihre tief empfundene Einsamkeit und, darüber hinaus, ihr Selbstverständnis fraulicher Unterlegenheit:

To be something great and good was the precept given me by my Father: Shelley reiterated it. Alone und poor, I could only be something by joining a party; and there was much in me – **the woman's love of looking up**, and being guided, and being willing to do anything if any one supported and brought me forward – which would have made me a good partisan. But Shelley died, and I was alone (...) My total friendliness, my horror of pushing, and inability to put myself forward unless led, cherished and supported, – all this has sunk me in a state of loneliness no other human being ever before, I believe, endured ...³³ (Hervorh. v. mir)

Die Einsamkeit Marys nach Shelleys Tod hat sich vor allem in dem 1826 veröffentlichten Roman *The Last Man* literarisch niedergeschlagen; der Titelheld dieser *science fiction*, die die Gefühlswelt eines einzig Überlebenden schildert, trägt deutlich autobiographische Züge.³⁴ Die angesprochene Inferiorität der Frau jedoch – „the woman's love of looking up“ – und das mit ihr einhergehende

32 *Journal*, S. 180 (2.10.1822).

33 *Ebda.*, S. 205 (21.10.1838).

34 Vgl. Hugh J. Luke, Jr., „The Last Man: Mary Shelley's Myth of the Solitary“, *Prairie Schooner*, 39 (1965/66), 316-327.

geschlechtsspezifische Abhängigkeitsgefühl finden schon in *Frankenstein* ihren fikionalisierten Ausdruck.

Denn das Hauptthema des Romans ist nicht der prometheisch-faustische Schöpfungsakt Frankensteins und auch nicht die emotionale Befindlichkeit seines Geschöpfs, sondern die Frage zwischenmenschlicher Beziehungen überhaupt. Wir müssen uns dazu vor Augen halten, dass das ausgehende 18. Jahrhundert die alten Sozialgefüge – Ehe, Ständeordnung, die institutionalisierten Hierarchien in Kirche, Staat und Gesellschaft – immerhin so weit in Frage gestellt hatte, dass sich das Problem einer auf Individualität gegründeten Zwischenmenschlichkeit neu stellte. Die unkonventionelle Lebensweise des Godwin-Shelley-Kreises ist ja ein drastisches Beispiel für jene Missachtung der alten Sozialgefüge.

4. Rahmenerzählung

Unter diesem Aspekt ist die rahmende Briefform von *Frankenstein* mehr als ein in der Tradition Richardsons stehendes erzähltechnisches Mittel der Beglaubigung. Angesichts der zahlreichen *Frankenstein*-Verfilmungen, die diesen Rahmen des Romans außer Acht ließen, ist vielleicht daran zu erinnern, dass die Lebensgeschichte Victors, des Protagonisten, sich dem Leser in Briefen und Tagebuchaufzeichnungen eines Nordpolarforschers namens Robert Walton, der zugleich der Rahmenerzähler des Romans ist, darstellt. Walton nimmt am Schluss den das Monster in der Arktis verfolgenden Frankenstein auf seinem Schiff auf und berichtet – erneut in Briefform – von dessen Tod. Die Briefe Waltons sind an seine Schwester, Mrs. Saville, gerichtet; sie signalisieren vor allem seinen Wunsch nach menschlicher Kommunikation und deren Scheitern – Scheitern deswegen, weil er, der Gesetzlose (in dem Namen „Walton“ verbirgt sich die umgekehrte Schreibung von *not law*) ohne feste Anschrift und daher für die Schwester nicht erreichbar ist.

Formal ist bezeichnend, dass sowohl die Rahmeneinleitung als auch der Rahmenschluss jeweils nur einen einzigen Brief (von insgesamt elf Briefen) enthalten, der durch eine Anrede der Schwester (S. 16, 210) eingeleitet wird, und dass ferner nur die ersten vier Briefe die offizielle Überschrift „Letter I (bzw. II, III, IV), To Mrs. Saville, England“ aufweisen – beides Indizien für die immer

unwahrscheinlichere Zustellbarkeit der Briefe. Und nur die ersten drei Briefe sind – in spontaner Variationsfreude, nämlich mit „R. Walton“, „Robert Walton“ bzw. „R.W.“ – unterzeichnet. Immer mehr stellt sich also bei diesen Briefen der Eindruck ein, als handelte es sich nicht um eine schriftliche Kommunikationsform, sondern um tagebuchähnliche Selbstgespräche.³⁵ Die Adressatin wird damit zu einer Art *alter ego* des Erzählers Walton, so wie dieser seinerseits im Roman die Funktion einer Parallel- und Kontrastgestalt zu Frankenstein darstellt. Die Personenkonstellation suggeriert zudem ein Geflecht zwischenmenschlicher Abhängigkeiten: Walton, der literarhistorisch in die Tradition des *man of feeling* einzuordnen ist³⁶, ist innerlich von seiner Schwester abhängig; Frankenstein ist auf seinen „Freund“ Walton fixiert; und das Monster seinerseits ist von seinem Schöpfer, Frankenstein, abhängig.

Walton bringt sein Kommunikationsbedürfnis auch inhaltlich deutlich zum Ausdruck, wenn er schreibt:

I shall commit my thoughts to paper, it is true; but that is a poor medium for the communication of feeling. I desire the company of a man who could sympathize with me; whose eyes would reply to mine. You may deem me romantic, my dear sister, but I bitterly feel the want of a friend. (13)

Es entspricht romantischer Ironie, dass Walton den ersehnten Freund ausgerechnet in Victor Frankenstein findet. Denn zwar handelt es sich um eine allgemeine romantische Beziehung, die sich auf *sympathy* und *compassion* gründet und als solche einer besonderen Rechtfertigung nicht bedarf. Aber zugleich werden im Roman Wertmaßstäbe mitgeliefert, die die Frage nach dem Sinn und Zweck dieser Beziehung im Text aufwerfen. Die Abgeschlossenheit des Schiffes in der Eiswüste des Nordpolarmeeres ist ein Raumsymbol, das mit

35 Dass Briefe nur noch geschrieben, aber nicht mehr abgeschickt werden, ist vereinzelt in modernen Romanen, z. B. in Saul Bellows *Herzog*, der Fall.

36 Zu dessen Hauptmerkmalen gehören (nach Gassenmeier) Innerlichkeit (*feelings, sensibility*, vgl. 15: *sensations*, 208: *feelings, sentiment, imagination*), altruistische Impulse (*sympathy, pity*, vgl. 23, 24, 25, 210, 217) und Benevolenz (Waltons Gutgläubigkeit gegenüber Frankenstein); vgl. Michael Gassenmeier, *Der Typus des man of feeling. Studien zum sentimentalischen Roman des 18. Jahrhunderts in England* (Tübingen, 1972), S. 153. Hinzu kommt Tränenrührung, vgl. 23, 208, 216.

Waltons Wunsch nach Gemeinschaft effektiv kontrastiert.³⁷ Man fragt sich um so mehr nach dem Grund für Waltons Selbstisolation, als die Geborgenheit der Schwester im heimischen England ihm immer wieder als durchaus beneidenswert erscheint. „But you have a husband, and lovely children; you may be happy“ (210), meint er an einer Stelle. Aber er erfüllt schließlich die hier sichtbare Norm bürgerlicher Konvention, indem er sich seiner Loyalität gegenüber den ihm unterstellten Matrosen bewusst wird und sich ihretwegen entschließt, von der gefährlichen Polüberquerung abzulassen. Dadurch unterscheidet er sich von Frankenstein, dessen dämonische Getriebenheit er ja im Übrigen teilt. Victor hingenu ruft den Matrosen in feuriger Rede zu:

Oh! be men, or be more than men. Be steady to your purposes, and firm as a rock. This ice cannot withstand you if you say it shall not. (212)

Erst in der Stunde seines Todes scheint Frankenstein zu besserer Einsicht zu kommen:

Farewell, Walton! Seek happiness in tranquillity, and avoid ambition, even if it be only the apparently innocent one of distinguishing yourself in science and discoveries. (215)

Walton und Frankenstein sind also weder kongeniale Geister noch völlig gegensätzliche Charaktere. Sie sind vielmehr Varianten desselben Themas: der Mensch zwischen faustischer Ambition und gesellschaftlicher Einbindung.

5. Binnenerzählung

Die Binnenerzählung bestätigt die Bedeutung dieses Themas. Verwandtschafts- und Freundschaftsbeziehungen spielen eine zunächst absolut beherrschende Rolle. Bevor wir erfahren, wie Victor sich der Alchimie in Ingolstadt verschreibt, wird der Wert familiärer Einbindung hervorgehoben. Victors Mutter Caroline wie auch seine Cousine und spätere Frau Elizabeth sind Waisen, die durch Heirat bzw. Adoption, also Bindung an die Familie der Frankensteins, einem unheilvollen Schicksal entgehen. Das Familienleben ist überaus harmonisch, und Victor

37 Vgl. John A. Dussinger, „Kinship and Guilt in Mary Shelley’s *Frankenstein*“, *Studies in the Novel*, 8 (1976), 38-55, hier 53: „... this existential landscape of ice and snow.“

verlebt eine glückliche Kindheit, zu der der ständige Freund Henry Clerval und die Vorausplanung der Ehe mit Elizabeth gehören. Allerdings hat der Vater, wie betont wird, um des Familienglücks willen seine berufliche Ambitionen zurückgestellt und sich der Erziehung der Kinder gewidmet.

Vor dem Hintergrund dieser Wertwelt von Ehe- und Familienglück, die in großer Ausführlichkeit vor uns ausgebreitet wird, erscheint schon Victor's jahrelanges Fernbleiben von seiner Familie als Unrecht. Dass nun aber das Tugendsystem, gegen das er verstößt, kein allgemein bürgerliches, sondern ein essentiell weibliches ist, wird deutlich, nachdem das Monster das Licht der Welt erblickt hat.

Auffallend ist bereits, dass Frankenstein's pseudowissenschaftliches Experiment im Roman – anders als in den zahlreichen Frankenstein-Filmen – kaum in seinem Verlauf dargestellt wird. Nach wenigen Sätzen heißt es sogleich: „behold the accomplishment of my toils“ (52). Es scheint also weniger angebracht, an dieser Stelle neuere *science fiction* zu assoziieren; im Vordergrund stehen vielmehr die physiologische Befindlichkeit und die Empfindungen Victor's: er hat nachts Fieber, fühlt sich „as timid as a love-sick girl“ (51) und neigt bei der ersten Betrachtung seines Geschöpfes dazu, es schön zu finden – das alles weckt wohl Konnotationen an die Niederkunft einer Frau. Unzweideutig aber ist dann die Symbolik von Victor's Traum, der in diesem Augenblick des Schöpfungsaktes eingeblendet wird:

I thought I saw Elizabeth, in the bloom of health, walking in the streets of Ingolstadt. Delighted and surprised, I embraced her; but as I imprinted the first kiss on her lips, they became livid with the hue of death; her features appeared to change, and I thought that I held the corpse of my dead mother in my arms; a shroud enveloped her form, and I saw the grave-worms crawling in the folds of the flannel. (53)

Frankenstein's Schöpfungsakt erweist sich in dieser Vision als zum Tode führender Verstoß gegen Geliebte und Mutter und damit gegen das Prinzip der natürlichen Zeugung und Geburt.

So ist denn auch die gesamte Binnenhandlung nicht so sehr als Sünde gegen Gott zu deuten, sondern gegen die frauliche Natur, das weibliche Prinzip.

Der Hauptaspekt dieses Prinzips ist selbstverständlich die natürliche Zeugung und Empfängnis. Hier ist daran zu erinnern, dass nach alter patriarchalischer Vorstellung, wie sie sich beispielsweise in Aischylos' *Orestie* findet³⁸, der Frau eine gänzlich passive Rolle bei der Kinderzeugung zugeschrieben wurde, dass vielmehr nur der Mann als Urheber und Erzeuger galt – eine Vorstellung, gegen die sich noch französische Feministinnen um 1830 auflehnten³⁹, die also zur Zeit des *Frankenstein* sicher nicht aus der Mode war. Mary Shelley dürfte bei der Abfassung ihres Romans auch dieses Anzeichen männlicher Überheblichkeit ironisch im Auge gehabt haben; ironisch ist ja auch der Name *Victor*, denn Frankenstein ist letztlich das genaue Gegenteil eines Siegers.

Ein weiterer Aspekt der in dem Roman unterschwellig gültigen weiblichen Wertwelt ist – wir würden heute sagen – die elterliche Sorgspflicht. Frankensteins Gleichgültigkeit gegenüber seinem Geschöpf wirkt erschreckend, wenn wir sie als Anspielung auf tatsächliche väterliche Verantwortungslosigkeit deuten. Anlass zu einer solchen Anspielung hätte Mary Shelley nicht nur aufgrund persönlicher Erfahrungen gehabt, etwa im Hinblick auf Godwins oder Byrons väterliches Selbstverständnis, sondern auch in sozialgeschichtlicher Hinsicht: Der Sinn für die Schutzbedürftigkeit und Erziehbarkeit der Kinder, zumal der großen Gruppe der unehelichen, Waisen- und Pflegekinder, ist – wie die Flut von Kinderliteratur um diese Zeit belegt – Ende des 18. Jahrhunderts in England voll erwacht.

Die Verantwortung der Erwachsenen gegenüber ihren „Geschöpfen“ dürfte Mary um so mehr am Herzen gelegen haben, als sie in ihrer späteren Prosa, insbesondere in *Lodore*, *Falkner*, *Mathilda* und den Erzählungen *The Mourner* sowie *The Brother and Sister* immer wieder das Thema Pflicht und Verantwortung zwischen Ehe- oder sonstigen Familienpartnern erörtert.⁴⁰ Palacio spricht nach eingehender Textanalyse dieser und anderer Werke von einer

38 Vgl. „The Eumenides“, in *Oresteia* (Chicago, 1953), S. 158: „The mother is no parent of that which is called her child, but only nurse of the new-planted seed that grows. The parent is he who mounts.“ Die Theorie hatte durch Erasmus Darwin, *Zoonomia* (Dublin, 1794), in der Romantik neue Aktualität erhalten.

39 Vgl. Leslie Raban, „Feminist Writers in French Romanticism“, *Studies in Romanticism*, 16 (1977), 491-507, hier 506. 40

40 Vgl. Palacio, a. a. O., S. 249-52.

„éthique du devoir dans l'œuvre de Mary Shelley, affirmée avec une si obsédante insistance“⁴¹ und belegt zugleich, dass es sich bei Marys Pflichtethos um „une charte des valeurs féminines, une proclamation discrète de l'éminente dignité de la femme“⁴² handle.

Für die Rolle desselben weiblichen Wertethos in *Frankenstein* sprechen auch textinterne Kriterien. Kaum dass Frankenstein Gleichgültigkeit und Abscheu gegenüber seiner Kreatur zum Ausdruck gebracht hat, wird das Thema der Sorgepflicht variiert. Henry, der alte Freund, kümmert sich um Victor, pflegt und bemuttert ihn, was dieser ihm freilich mit Verschlossenheit und Heuchelei dankt. Sodann macht ein Brief der Elizabeth mit der vordergründig episodischen Geschichte der Hausdienerin Justine bekannt, eines vorher im eigenen Elternhaus vernachlässigten Pflegekindes der Frankensteins. Erst durch den Kontrast zu Victors Gleichgültigkeit gegenüber seinem Geschöpf erhält die Justine-Episode eine Funktion im Textganzen. Das Gleiche gilt für Elizabeths ausführlichen Brief mit „little gossip concerning the good people of Geneva“ (62): die von ihr erwähnten Eheschließungen sind nur insoweit für uns von Interesse, als darin die Wertwelt Elizabeths, gegen die Victor verstößt, aufleuchtet.

Eine ähnliche Kontrastfunktion hat in *Frankenstein* auch die Schilderung der familiären Idylle in jener Waldhütte, in der das Monster als heimlicher Beobachter seine Bildung bezieht. Das glückliche Zusammenleben des jungen Felix mit Vater, Schwester und Geliebter, einer ihrem Vater entlaufenen Türkin, pointiert auf Handlungsebene durch Kontrast das *outsider*-Dasein des Monsters und unterstreicht auf der Ebene der den Roman bestimmenden Wertnormen die Bedeutung von Herzensliebe, Mitmenschlichkeit und innerer Freiheit, also der Eigenschaften, die Frankenstein abgehen. Die ausführlich ausgebreitete Vorgeschichte der Safie dient vor allem der Propagierung dieser Wertnormen. Dabei klingen feministische Töne an: Der Vater Safies wird als herzlos, als Urheber ihres vorübergehenden Ruins dargestellt (118f.), sein Befehl, den Liebhaber zu vergessen, als „tyrannical mandate“ (121) bezeichnet. Über die Mutter dagegen heißt es:

41 Ebda., S. 252.

42 Ebda., S. 250.

The young girl spoke in high and enthusiastic terms of her mother, who, born in freedom spurned the bondage to which she was now reduced. She instructed her daughter in the tenets of her religion, and taught her to aspire to higher powers of intellect, and an independence of spirit, forbidden to the female followers of Mahomet. (119)

Und Safies eigene Handlungsmotivation wird mit dem Satz erläutert:

The prospect of marrying a Christian, and remaining in a country where women were allowed to take a rank in society, was enchanting to her. (119)

Allerdings zeigen diese Textstellen, dass Mary Shelley sich nur in sehr kaschierter Form für die Emanzipation der Frau ausspricht. Selbst Safies tyrannischer Vater wird nicht eigentlich angeklagt, sondern als Opfer seiner Religion erklärt. Ähnlich nachsichtig ist die Haltung der Autorin gegenüber den übrigen männlichen Charakteren in *Frankenstein*: Das weibliche Prinzip von Liebe und Mitmenschlichkeit setzt sich deswegen nicht durch, weil die Männer schwach und blind sind (wie der alte Vater des Felix) oder dem äußeren Augenschein verhaftet sind, wie Felix und überhaupt die Gesellschaft, die nicht in der Lage sind, das Innenleben des Monsters zur Kenntnis zu nehmen. Auch Victors Vater ist nicht eigentlich schuldig am Geschick seines Sohnes, sondern ahnungslos-tragischer Verursacher.⁴³

6. Ist *Frankenstein* feministisch?

Der vorliegende Roman ist also kein Angriff auf die Männer, kein Aufruf zum Kampf der Geschlechter, sondern ein stilles Plädoyer für die Denk- und Empfindungsweise der Frauen. So ist verständlich, dass die Personenkonstellation eine strikte Trennung in männliche Verfolger und weibliche Opfer nicht zulässt. Zwar ermordet das Monster, als Personifikation von Victors Fehlverhalten, bei seinen Racheakten die beiden idealisierten Frauengestalten Justine und Elizabeth; aber auch der kindliche Bruder Frankensteins, William, fällt ihm zum Opfer, und auch Clerval, der Freund. Freilich ist Clerval der fürsorglich-feminine Antitypus Victors, und der kleine William wird ebenfalls – nämlich

43 Vgl. die Bemerkungen Victors über seinen Vater, 33.

symbolisch durch ein Halskettchen mit Frauenbildnis, das er trägt – in die Nähe der Frauen gerückt. In jedem Fall ist festzustellen: Nicht nur einzelne Personen fallen dem Monster und damit Frankensteins Schöpferakt zum Opfer, sondern mit ihnen das weibliche Prinzip.

Angesichts dieses Konstruktcharakters der *dramatis personae*, der in der Kritik vereinzelt gesehen, aber dann meist psychoanalytisch gedeutet wurde⁴⁴, stellt auch der eigentliche Streitpunkt zwischen Frankenstein und seinem Monster kein interpretatorisches Problem dar. Auf die Forderung des Monsters, eine Gefährtin zu erhalten, reagiert Frankenstein ja mit der berechtigt scheinenden Sorge, er werde der Welt durch ein zweites Monster nur noch mehr Unheil bringen. Andererseits vertritt das Monster am Schluss des Romans gegenüber Walton noch einmal überzeugend seinen Standpunkt. Wer hat recht?

Die moralische Ambivalenz löst sich auf⁴⁵, wenn wir das Monster als das gedankliche Konstrukt betrachten, das es ist. Als Ausdruck und Ausgeburt nicht nur menschlicher, sondern auch männlicher Überheblichkeit ist es Feind und Vernichter des „Ewig-Weiblichen“. Als Gegner Frankensteins und damit stillschweigender Repräsentant des weiblichen Prinzips fordert es „a female for me, with whom I can live in the interchange of those sympathies necessary for my being“ (141). Hier ist nicht von der „Männin“ der Bibel die Rede, nicht wie in Miltons *Paradise Lost* (worauf sich das Monster ausdrücklich bezieht⁴⁶) von der untergeordneten Stellung der Frau und der Ungleichheit der Geschlechter, sondern von der Frau als Glücksbringerin, als notwendige und den Mann ergänzende Partnerin.

44 Vgl. George Levine, „Frankenstein and the Tradition of Realism“, *Novel*, 7 (1973), 14-30. Levine (21) sieht die gesamte Frankenstein-Familie als „an aspect of the self“.

45 Nach Sylvia Bowerbank, „The Social Order vs. the Wretch: Mary Shelley’s Contradictory Mindedness in *Frankenstein*“. *ELH* 46 (1979), 418-431, enthält der Roman unauflösbare Widersprüche, die der Denkweise der Autorin selbst zuzuschreiben sind.

46 Page 123. – Mit der bekannten Beschreibung Evas in Miltons *Paradise Lost* (Buch IV, 295ff.) hatte sich schon Mary Wollstonecraft kritisch auseinandergesetzt: „I cannot comprehend his meaning, unless, in the true Mahometan strain, he meant to deprive us of souls, and insinuate that we were beings only designed by sweet attractive grace, and docile blind obedience, to gratify the senses of man.“ (*A Vindication of the Rights of Woman*, ed. Charles W. Hagelman/New York, 1967, S. 50).

Diese Botschaft des Romans drängt sich vor allem auf, wenn man den Wortlaut der 1. Auflage von 1818 zugrundelegt.⁴⁷ Ein Vergleich mit der zweiten und dritten Auflage (1823 bzw. 1831) zeigt, wie sehr Mary an dem Thema der menschlichen Sympathie, des familiären Zusammenlebens, der emotionalen Abhängigkeit der Menschen voneinander zunächst interessiert war und dass sie an allen Textstellen, die diese Saite anklingen lassen, herumfeilte. Schon in der zweiten Auflage – Shelley war ein Jahr zuvor gestorben – deutet sich eine Tendenz zur Versachlichung an, aufgrund deren etliche überschwängliche Sentimentalisten korrigiert oder getilgt sind. Das verrät sich bereits auf der ersten Seite: Während Walton zuvor von der Mitternachtssonne des Polargebietes schwärmt: „There, Margaret, the sun is for ever visible“ und „What may not be expected in a country of eternal light? (9f.), heißt es 1823 nüchterner: „the sun is constantly visible for more than half a year“ und „What may not be expected in a country ruled by different laws and in which numerous circumstances enforce a belief that the aspect of nature differs essentially from anything of which we have any experience“ (10). Inhaltlich aufschlussreicher ist die Veränderung einer Passage, in der Walton über seinen Vater erzählt:

When my father became a husband and a parent, he found his time so occupied by the duties of his new situation that he relinquished many of his public employments, and devoted himself to the education of children. (29)

1823 wird daraus:

As my father's age increased he became more attached to the quiet of domestic life, and he gradually relinquished his public employments, and devoted himself with ardour to the education of his children.

Im ersten Fall beruht die Motivation des alten Walton auf der Sorgepflicht des Ehemannes und Vaters, im zweiten Fall liegt sie mehr auf dem mit dem Alter zunehmenden Ruhebedürfnis.

47 In der kürzlich erschienenen *Frankenstein*-Monographie von David Ketterer, *Frankenstein's Creation: The Book, The Monster and Human Reality* (Victoria, B.C., Canada, 1979), wird das Problem der „besten“ Auflage diskutiert, aber erneut zugunsten der Edition von 1831 entschieden. Ich kann weder dieser Präferenz noch dem Tenor der Interpretation („knowledge is what *Frankenstein* is all about“, S. 91) zustimmen.

In dieser Weise ließen sich zahlreiche Textvarianten miteinander kontrastieren. So bringt z. B. das Monster an einer Stelle seines ausführlichen Berichts die für ihn wesentliche Bedeutung von Mitmenschlichkeit mit den Worten zum Ausdruck: „It was in intercourse with man alone that I could hope for any pleasurable sensations (114) – in der Ausgabe von 1823 wurde die Stelle getilgt. Und in einem anderen Textzusammenhang ist der Satz „I allowed myself to enjoy the delight of an union from which I expected peace“ (149) in der zweiten Auflage unterstrichen – wie man aus den Veränderungen der dritten Auflage entnehmen kann, fand Mary derart markierte Textpassagen schon 1823 anstößig.

Korrekturbedürftig erschienen der Autorin – wie sie 1823 *expressis verbis* sagt (43) – vor allem die ersten zwei Kapitel des *Frankenstein*. Dementsprechend wurden sie in der dritten Auflage weitgehend umformuliert. Betrachtet man die Varianten im Einzelnen, so ergibt sich deutlich, dass die zuvor im Text ständig evozierte Norm der familiären Einbindung fast bedeutungslos geworden ist. Frankenstein handelt nun tatsächlich primär – wie das die Kritik allzu pauschal konstatiert hat – aus faustischem Antrieb. In der Erstausgabe lag der Akzent weniger auf Victors naturgeschichtlichen Interessen als vielmehr auf der motivierenden Genese dieser Interessen (33), weniger auf äußeren Erfahrungsanstößen als vielmehr auf tiefgreifenden inneren Erlebnissen, die eng mit der Sozialisation durch das Elternhaus verknüpft sind (35). Der Abschied vom Elternhaus und von Elizabeth fällt nun vordergründiger aus, so als stünde nicht mehr so viel Herzensgemeinschaft auf dem Spiel (39). Die ersten Tage in Ingolstadt verbringt Victor nicht „almost in solitude“, sondern „in becoming acquainted with the localities, and the principal residents in my new abode“ (41). Elizabeth ist nun nicht mehr die blutsverwandte Cousine Victors, sondern Adoptivkind (29), und der jüngere Bruder Ernest bleibt (später) nicht als Bauer in der Geborgenheit der Familie, sondern verdingt sich als Soldat in der Fremde.

Für die ältere Mary Shelley also zählen die gewachsenen familiären Bindungen nicht mehr ganz so wie für die Achtzehnjährige, und so verwundert es nicht, dass viele der weiteren Veränderungen der Ausgabe von 1831 in den verbleibenden Kapiteln von *Frankenstein* auf eine Verwässerung des vorher so

dominanten Motivs menschlicher Gemeinschaft und Sympathie hinauslaufen. In der Erstfassung unternimmt Victor nach der Ermordung der Justine und nach Elizabeths inbrünstiger Bitte um ein gemeinsames Glück „in our native country“ einen mehrtägigen Ausflug zusammen mit der Verlobten und dem Bruder. Erst am dritten Tag sondert er sich von der Gruppe ab, so dass die dann folgende Begegnung mit dem Monster in der Nähe des Mont Blanc deutlich als durch seine Selbstisolation bedingt erscheint. In der Fassung von 1831 hingegen begegnet uns Frankenstein von vornherein als der einsame Wanderer (89ff.) – ganz im Sinne des ewigen Juden, des mythisierten Outsider, für den die menschliche Gemeinschaft keine besondere Anziehungskraft besitzt. Dementsprechend hat Mary auch andere Textstellen, in denen Frankensteins Familie zuvor als innerer Bezugsrahmen, als Hort der *domestic calm* (150) aufscheint, abgeändert oder ersatzlos gestrichen (vgl. 150, 2-8, 12-34; 189, 8-12; 194, 19). Victors Fall erscheint nun generell weniger durch seine Selbstisolation erklärbar als vielmehr bedingt durch seine unheilbare *madness* – der Ausdruck wird nun sehr häufig für ihn verwendet (vgl. etwa 81, 8; 140, 7; 150, 12; 210, 13).

7. Resümee

Anders als in den späteren Überarbeitungen des *Frankenstein* ist in der Urfassung die Tragödie des Protagonisten wie auch die Gefährdung der Parallelgestalt Walton vor allem bedingt durch den Verstoß gegen spezifische Frauentugenden, von denen die junge Mary Shelley noch überzeugt war: Partnerschaft, Sinn für Familie, *domestic calm*, mitmenschliche Verantwortung. Es ist bezeichnend, dass Frankenstein und Walton, in ihrem typisch romantischen Hang zur Einsamkeit und „Größe“, diese Ideale nicht in ihrem vollen Wert erkennen, die tiefere menschliche Motivation des Monsters nicht begreifen und daher in ihrer selbtherrlichen Moral am Schluss unerschüttert sind. Uns, den Lesern, aber vermittelt Mary Shelleys *Frankenstein* – betrachten wir den Text von 1818 vor dem Hintergrund der Zeit und des individual- sowie sozialpsychologischen Selbstverständnisses der Autorin – eine klare Botschaft, die noch heute (1983 und

2024) aktuell ist. Wir können sie in die Zeilen aus *Queen Mab* fassen, dem Gedicht Shelleys, das Mary 1814 gelesen hat (*Journal*, S. 32):

Woman and man, in confidence and love,
Equal and free and pure together trod
The mountain-paths of virtue ...⁴⁸

48 *Queen Mab*, IX, 89-91; vgl. ähnlich auch *The Revolt of Islam*, II, XLII-XLIII; *Prometheus Unbound*, III, IV, 153-160.

(11) *The Isle of Ladies* as satire [1998]

I. State of the art

In spite of three recent editions, *The Isle of Ladies* (1475) has undeservedly still received little critical attention.¹ The only monograph written on it is an unpublished dissertation,² and the total number of critical comments is less than a dozen. The reason for this neglect is obvious: the anonymous author of *The Isle of Ladies* is, as the editor Jenkins admits, “so over-wordy, and his [the author’s] phrasing is, at times, so clumsy that it is hard to know precisely what some of the lines mean.”³ The present study, based on a close reading of the computerized version of the text, argues that this female utopia should not be interpreted as an mere rehash of its manifold conventional themes, but as a mock courtly romance, even as satire.

While *satire* is a protean literary term, with fuzzy edges to adjacent generic terms such as *parody*, *comedy*, and the like, Dr Johnson’s basic definition of *satire* as “a poem in which wickedness or folly is censured” is sufficient for our present purpose.⁴ Seen as satire, *The Isle of Indies* should be listed among the many works between Chaucer and Spenser which Frances McNeely Leonard refers to as cases of “laughter in the courts of love.”⁵ But beyond that, it shares

1 Anthony Jenkins, ed., *The Isle of Ladies: or, The Ile of Pleasaunce* (New York: Garland, 1980); Vincent Daly, ed., “A Critical Edition of *The Isle of Ladies*,” *The Renaissance Imagination* 28 (New York: Garland, 1987); Derek A. Pearsall, ed., *The Floure and the Leafe; The Assembly of Ladies; The Isle of Ladies* (Kalamazoo: Western Michigan University Press, 1990).

2 Anne Rosemarie Conroy, *The Isle of Ladies: A Fifteenth-Century English Chaucerian Poem* (Ph.D. diss., University of Michigan, 1977).

3 Jenkins, *Isle of Ladies*, 2.

4 See the definitions given by Frances McNeely Leonard, *Laughter in the Courts of Love: Comedy in Allegory, from Chaucer to Spenser* (Norman: Pilgrim, 1981), 21; Wolfgang Weiss, *Die englische Satire*, Wege der Forschung 562 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1982), 1-16 and bibliography, 428-430; and Alex Preminger, *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enl. ed. (Princeton: Princeton University Press, 1974), 738. For Samuel Johnson’s definition, see his *Dictionary of the English Language*, 6th ed., 2 vols. (London, 1785), s.v. “satire.”

5 Leonard, *Laughter in the Courts of Love*, 21.

the satirical spirit which clearly came to life, after Chaucer's premature note struck in *The House of Fame*, in works by Skelton, and also in the anonymous poem *The Court of Love* of the 1530s.⁶ *The Isle of Ladies* deserves our special attention and a reappraisal not only since Leonard – in line with the general critical disinterest – fails even to mention it, but also since those critics and editors who have discussed it at some length have at best seen it as “a mocking fantasy” or found in it “self-conscious play with the conventions of the dream-poem.”⁷ But none of the critics has actually pinpointed the target of the author's implicit criticism or functionalised the poem's alleged formal “weaknesses” in a close-reading analysis.⁸

To support my view that the author deliberately ridicules the court-of-love tradition by the abuse of form, I will first give evidence of the wealth of this tradition, in terms of both motifs and genres. I will then analyse the structure and style of *The Isle of Ladies* and finally draw conclusions as to the satirical message of the poem.

II. Summary of the contents

In *The Isle of Ladies* a dreamer finds himself on an island inhabited only by women. The governess orders him to leave, but thanks to the arrival of the queen, he is allowed to stay. He learns of the three magic apples which guarantee youth, beauty, and happiness and, thus, the utopian state on the island. He also learns of the queen's past abduction and later support by a princely knight, who, when asked to explain his former conduct and ordered to leave the island, falls into a deadly swoon. One member of the arriving group is, curiously enough, “the dreamer's lady.”

As the queen does not return the prince's passion (though she brings him back to life), the God of Love, who arrives with his navy, hits her heart with one of his arrows and also moves that of the dreamer's lady. As a result, the lady accepts

6 See the discussion of these two works as satires in Leonard, *Laughter in the Courts of Love*, 88-103.

7 Jenkins, *Isle of ladies*, 63; Pearsall, *The Floure and the Leafe*, 66.

8 Pearsall suggests that “The poem's major weakness is the thinness of its stylistic texture and the diffuseness and vapidness of its syntax” (*The Floure and the Leaf*, 67).

the dreamer and is prepared to take him with her to her home. But when the ship is about to land, he wakes up.

In a second dream the wedding ceremony of the queen and knight is being prepared. The knight has left in order to complete the wedding arrangements in his own kingdom. When he returns late by five days, he finds the queen and most of her company dead from the shame of assumed betrayal, which causes him to commit suicide. But then both the knight and the ladies are miraculously brought back to life. The queen's marriage gets under way, and after the arrival of his lady, the dreamer, too, is about to marry. Yet, again he wakes up – at the loud noise of the wedding ceremony.⁹

III. Motifs and genre

This short summary should not mislead us into underestimating the wealth of topics in *The Isle of Ladies*. The traditional themes—of Celtic, French, classical Latin, and Greek background and of Middle English origin, whether educated or popular—are too many to be described here. The island setting, the women protagonists, and the dream vision frame of the action are no doubt the three most striking traditional motif elements. The *reverdie* at the beginning, the association of the love dreamer with hunting, the sea voyage as a frame of action, the vision of a glass city, the dream which takes the dreamer or a protagonist into some kind of otherworld, the death of lovers, the resuscitation by means of “magic”, the life-preserving or revitalizing role of apples—all these and many other traditional motifs of the poem are part of a veritable treasure house of medieval or premedieval literary material.¹⁰ As is well known, the late Middle English literature of the fifteenth century was particularly fond of collecting traditional material, of spreading and varying it. Evidence of this wealth—beyond Chaucer and *The Court of Love*, mentioned above—is reflected in the titles of allegories, mainly of love, typical of the late fourteenth and fifteenth centuries¹¹, such as:

9 A more detailed summary is given in Pearsall, *The Floure and the Leaf*, 63-65.

10 Other traditional motifs include the emphasis on flowers, the beauty of the women, knightly behavior of the men, and the motives of wooing and suffering pain.

11 Most of these texts are referred to and discussed in Leonard, *Laughter in the Courts of Love*.

- The Court of Sapience*: a didactic allegory and dream vision, c. 1465, attributed to Lydgate
- La Belle Dame sans Merci*: a tiresome debate of a lover with his lady by an author otherwise forgotten, Sir Richard Ros, c. 1424
- The Assembly of Ladies*: the appeal to a ladies' court about broken promises, disappointed love, etc., c. 1450-75
- The Floure and the Leaf*: formerly attributed to Chaucer, now dated c. 1450-75; a poem contrasting the two worlds of chastity and idleness
- The Bowge of Court*: a dream allegory by John Skelton, c. 1499, about a young man initiated in matters of love on board a ship (*bowge* = corrupt form of Fr. *bouche* 'mouth')
- The Palice of Honour*: by Gavin Douglas, 1501; a dream allegory about the poet-narrator's mythical experience with Flora, Minerva, Venus, etc., and his "hymn of hate against inconstant love, Cupid, false Venus, and all their court"¹²
- The Pastime of Pleasure*: by Stephan Hawes, c. 1500, with a narrator hero named *Grande Amoure*

The fashion of the "allegory of love" and of allegorical "courts of love" was particularly strong in the fifteenth century,¹³ but we know it also from Chaucer (the Prologue of *The Legend of Good Women*; *The Parliament of Fowls*) and again from the later sixteenth century, represented, for example, by *The Court of Venus*, a Scottish "blend of gallantry, satire, fantasy, and pedantry."¹⁴ Nor were allegorizations of love restricted to England and Scotland or to literature. Myths tend to ignore national and other borders, and the allegory of the court of love has turned out to be a particularly persistent and pervasive myth down to the present time.¹⁵ Moreover, the "courts of love" were a traditional institution in the Middle

12 A. C. Baugh, ed., *A Literary History of England* (London: Routledge, 1948), 319.

13 See C. S. Lewis, *The Allegory of Love* (New York: Galaxy, 1936); and Leonard, *Laughter in the Courts of Love*, 59-61.

14 Lewis, *Allegory of Love*, 292. The poem was written by a certain John Rolland and printed in 1575.

15 It has remained alive in carnival "courts" and in the "kings" and "queens" of German shooting competitions, as well as in beauty or wine "queens".

Ages, a manifestation of the chivalric lifestyle, developed in the duchy of Aquitaine and given perfect expression by Marie de France at the court of Henry II.¹⁶ All this is well-known, but critics have not sufficiently taken into account the fact that fifteenth-century literary culture indulged in constant allusion to the wealth of tradition. From the present point of view this traditionalism has generally been misunderstood as a lack of purpose. But as with postmodern literature, the pleasure of enjoying such tedious literature lay in the identification and pigeon-holing of the *déjà vu*—and in some cases, in relegating it to ridicule.

The Isle of Ladies seems to be such a case. The court of love is only one of its various pivotal motifs. Another is that of the (female) utopia and, in connection with this, of the Land of Cokaygne. A third group of topics can be derived from Irish *echtrae* ('adventures') and *immrama* ('voyages') such as *The Sea-Voyage of Bran*, and also from travelogues such as Mandeville's *Travels*. Yet another topic is that of the ancient Amazons (made known to the fifteenth century by Marco Polo, Chaucer's *Knight's Tale*, and Sir John Mandeville). Societies of women on an island can be found again in the Old Irish *echtrae* and *immrama*; Mario Klarer has named four examples.¹⁷ The motif of the *castellum puellarum* is known from the romance *matere* of Arthur.¹⁸ Finally, Christine de Pisan's *Cité des Dames*, which was translated from French into English by 1450, is another fountainhead of the present text.¹⁹

The main point about *The Isle of Ladies* is that the author mixes all these traditions up. The combination of the feminist cause, suggested by the amazonian paradise, and of both courtly and non-courtly behavioural patterns creates a ridiculous potpourri. In terms of genre, *The Isle of Ladies* is neither exactly a

16 See Aryeh Grabois, *The Illustrated Encyclopedia of Medieval Civilization* (Jerusalem: The Jerusalem Publishing House, 1980), 245.

17 Mario Klarer, *Frau und Utopie* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993), 25: *Echtrae Conli*, *Immram Curaig Duin*, *The Isle of the Happy*, and *The Sea-God's Address to Bran*.

18 See Klarer, *Frau und Utopie*, where Geoffrey of Monmouth's *Historia*, Lazamon's *Brut*, *Yder*, *Doon*, Chrétien's *Conte del Gral*, and other texts are mentioned.

19 See Diane Bornstein, "French Influence on Fifteenth-Century English Prose as Exemplified by the Translation of Christine de Pizan's *Livre du corps de police*," *Mediaeval Studies* 39 (1977): 368-386.

dream vision nor an “allegory of (...) the desire for sexual domination”²⁰ nor is it a utopia or dystopia or a mere travelogue. It is a little bit of all these, but essentially it is a satire of courtly love.

IV. Macrostructure

In terms of plot, the text can be outlined as follows:²¹

- 1-70 introduction of the poet-narrator falling asleep (70 lines)
- 71-1300 the first dream (1230 lines)
- 1301-1349 poet-narrator awake (49 lines)
- 1350-2169 the second dream (820 lines)
- 2170-2208 poet-narrator awake (39 lines)

The first dream introduces the setting of the “isle of ladies” and juxtaposes the love longing of the knight for the queen and of the narrator for “his Lady.” The artificiality of the overall symmetrical structure is enhanced by the stress of parallelism: both the narrator and the knight are rejected and expelled from the island; they both nearly come to death through the “pain” of love, the knight by fainting, the narrator by almost drowning when he tries to board the Lady’s ship; both women are at first reluctant, but then admonished and urged to give in by the God of Love; and both men are healed by means of one of the three magic apples.

In the second dream, the poet-narrator is back on the glass island. The knight, who turns out to be a prince, is betrothed to his lady, but then leaves together with the narrator to prepare his marriage ten days later. However, he fails to assemble the host of retainers within the allotted time and when he returns to the island, two thirds of the ladies have followed their queen, who dies of shame and sorrow at the “unfaithful” suitor. The prince then stabs himself. What follows is the resuscitation of all the dead by means of the seed of an herb and with the help of an abbess. The latter revives the queen, who revives the knight, before they both

20 Pearsall, *The Floure and the Leaf*, 65.

21 All following references to the text are based on the line numbers in Jenkins’s edition (see note above)

revive the other ladies. The double marriage feast begins, but then the dreamer wakes up at the loud music: “all was ceaste” (2170).

One might call this a drama of frustration. There is a permanent to-and-fro between hope for fulfilled love, planned marriage, and dreamful *plesaunce* (‘pleasure’) on the one hand, and reluctance, death, and sober reality on the other. Since the whole poem is about the paradoxical pain of love longing, pain and *plesaunce* cannot be kept apart. In the frame and the final envoy this paradox is underscored by the frequent repetition of the topical words: *payne*, *plesaunce*, *grace*, *thinking*, *sleeping*, *seruise/seruaunce*, *obeisaunce/obey* are some of the main catchwords emphasizing the contrast. Moreover, the paradox is expressed by pairs of opposites or rhyme pairs: *plesaunce* with *obeisaunce* (1-2, 2200-2201, 2218); *covert* with *discoverte* (5-6); *light* with *night* (7-8; cf. 51-52); *payne* and *sport* (30); *woke* or *slept* (31); *laught* and *wepte* (32); *the paine* and *the pleassaunce* (34); *axes* and *heale* (35); *not all wakyng* and *ne full on slepe* (53); *as I dremed* and *when I slepte* (2206); *heled* or *martered* (2212); *hele* and *slaye* (2214).²²

The envoy, a final poem consisting of a six-line stanza in rhymed couplets and three further stanzas in rhyme royal (2209-2235), was considered by Skeat to be unconnected with *The Isle of Ladies*.²³ But it is here that the topical catchwords of the poem are particularly condensed: *grace*, *hele*, *marter*, *plesaunce*, *obeysaunce/obey*, *seruise*, *seruaunte*, and, of course, the refrain words *blisse* and *desyers* in the three successive rhyme royal stanzas. Note the three last lines of the poem:

Ffayninge in love is breadinge of a fall
From the grace of her, whose lokes softe
May geve the the blisse that thou desyers ofte. (2233-5)

As in the introductory frame, the narrator has a dialogue with the reader; the word *fall* recalls the twofold use of *befell* in the introduction (56, 70). And the middle part of the frame ends with the words:

22 For more examples of pairs of opposites see Daly, *Isle of Ladies*, 113-14.

23 Walter Skeat (*The Chaucer Canon* [Oxford: Oxford University Press, 19001] also thought the first stanza to be unconnected with the other three; see the detailed discussion of his opinion and criteria in Daly, *Isle of Ladies*, 34.

I thawght to haue in remembraunce—
Bothe the paine and the pleasaunce—
The dreame, hole as yt me befell,
Wiche was as ye here me tell. (1337-40)

Again *yt me befell*, and the word *remembraunce* is also a catchword occurring as a rhyme word with *pleasaunce* in the third stanza of the envoy (2225-6). While rhymes as framing devices are a common technique in fifteenth-century poetry,²⁴ the frequency of the rhyme words is striking and the frame is thus particularly marked. In view of this, it seems legitimate to interpret the suggestive line “Ffayninge in love is breadinge of a fall”, quoted above, as the narrator’s warning against playing games in matters of love.

V. The heterogeneity of microstructure

1. Rhyme and meter

Vincent Daly has discussed the fact that *The Isle of Ladies* proper (the text without the envoy) is composed in four-stress couplets.²⁵ While Chaucer used this meter in *The Romaunt of the Rose*, *The Book of the Duchess*, and *The House of Fame*, it is unparalleled in fifteenth-century love-visions; it was at that time used for popular, non-courtly works. The Chaucerians generally preferred the five-stress couplets and rhyme royals.

These are, however, the very meters combined in the envoy (2209-2235). The first stanza is a mere combination of three approximately heroic couplets. The ensuing three stanzas, which conclude the poem, are in rhyme royal and connected by the refrain, which, however, comprises not only the very last line,²⁶ but also includes the identical rhyming phrase of the preceding line, “lookes softe”. There is thus a minor change from Chaucer’s example, as set in his *Balade*

24 Daly, *Isle of Ladies*, 38.

25 Daly, *Isle of Ladies*, 35, 124.

26 As Daly suggests (*Isle of Ladies*, 124).

and complaints: whenever Chaucer uses a refrain, it is restricted to the stanzas' last line.²⁷

In sum, there is a mixture of courtly and popular elements, of five-stress couplets and rhyme royal on the one hand, and four-stress couplets and refrains on the other. In view of the poet's knowledge of traditional subject matter, it can be assumed that he was fully aware of the exact formal tradition as well. Unlike Daly, I do not think that the contrastive use of outer form is due to the poet's lack of skill, but to his deliberate eclecticism and satirical intention.²⁸

2. Written vs. oral elements

A similar disparity is revealed by the mixture of written and oral elements. *The Isle of Indies* is certainly a written work. In a *captatio benevolentiae* (60), the author calls himself a "sleep writer", who, he suggests, may be excused for what he writes; and he refers to his "plain English, evil **written**" (59; emphasis mine). There is one more passage where he mentions, in line 719, his function as a writer. And indeed, syntactically his style is a written one; he often uses long sentences (see, for example, lines 71-80, 123-131) and subordinating conjunctions.²⁹

But the narrator also repeatedly makes clear that his communication with the reader is an oral one. Formulae like "as ye shall here" (70) are very typical and suggest, as Daly has rightly pointed out, a hearing, not reading audience (see lines 57, 409) and a speaking, not publicly reading narrator (see lines 998, 1438).³⁰ Occasional spellings suggesting oral speech, such as *therbes* (1884, for *the herbes*), *thabbas* (twice), *thaccorde*, *thastate* (three times), *thenditynge*, and *th'erthe*, contribute to this effect.³¹ The overall function, if there is a function, could be that of an intentional inappropriateness. Daly's explanation, anyway,

27 See *Truth, Gentillesse, Lak of Stedfastnesse, To his Purse, Against Women Unconstant, and Complaynt D'Amours*.

28 See Daly, *Isle of Ladies*, 139. For further considerations about the deviant meter of *The Isle of Ladies* (particularly concerning the "broken-backed" line), see pp. 130-140.

29 Note the following frequencies: *that*, 355; *which*, 95; *who/whose/whom*, 18; *when*, 38; *where* (+ *whereof/wherein*, etc.), 41 (+ 34); *what*, 45; *though*, 7.

30 Daly, *Isle of Ladies*, 105.

31 Such spellings may be metrically conditioned, but this does not impair the effect of orality.

seems too simple: “old conventions die hard”.³² It is true that the author’s style is “swift-paced, conversational, and relaxed”.³³ But it should be added that this was the style of (earlier) popular romances like *King Horn*, not of courtly love and dream allegories in the wake of *The Romance of the Rose* and *Pearl*.³⁴

3. Urban vs. rural

From the point of view of topicality, *The Isle of Ladies* is a very “urban” or sophisticated poem. It is full of literary allusions, deals with the leading topic of late Middle English poetry, courtly love, has integrated a huge number of classical and contemporary motifs, and reveals that special fifteenth-century interest in love that we know from Lydgate and the other Chaucerians. Yet the way all this is expressed is mostly inadequate—unless the author has his tongue in his cheek. The style is unsophisticated, “unbookish in the extreme”, and in many ways popular to rural³⁵. The dense structure of the plot, the lack of visual description (of the beauty of the women, for instance) and of *amplificatio*, and moreover, the frequency of tags³⁶ and the author’s repeated praise of simplicity³⁷ – all these are features that disagree with the “brittleness and sterility” of the plot.³⁸ There is only one way out of this dilemma of interpretation: the author did not mean to be serious.

Why else would the poet-narrator and his beloved lady, in the vital scene when he is healed by means of an apple, use French words with dropped aitches like people who knew French only aurally? She talks about her *erytage* (= ‘gift’), and he narrates:

32 Daly, *Isle of Ladies*, 105.

33 Daly, *Isle of Ladies*, 123.

34 For some characteristics of courtly speech as against lower style in Chaucer, see David Burnley, *A Guide to Chaucer’s Language* (London: MacMillan, 1983), 198-200. Norman Blake (*The English Language in Medieval Literature* [London: Dent, 1977]) considers “the incongruity of the subject matter and the style” the main source of humour (127).

35 Jenkins, *Isle of Ladies*, 52; 29.

36 See Daly, *Isle of Ladies*, 113f.

37 “Plain English”, lines 59, 1242, 1452; see also lines 508, 1032, 1918.

38 Jenkins, *Isle of Ladies*, 36.

Werewithe my paines, all at once,
Toke suche leve, that all my bones
For the newe onrewse (=ourewse/‘heureuse’) plesaunce,
So as they cothe, desyred to daunce. (1199-1202)

Pain and *plesaunce* are favourite words in our poem anyway; so is *desire*, as was clear in the envoy discussed earlier. The words alone, then, suggest that this is a key passage, and naturally it is for the dying poet-narrator. And at such a moment the author drops his aitch (in *ourewse*)!³⁹

Or is this interpretation of a dropped aitch a modern fallacy? After all, initial [h]-dropping was extremely common in the Middle English period⁴⁰ and, contradicting the traditional view advocated by H. C. Wyld and others, James Milroy suggests that “in the Middle Ages [h]-dropping may have been a marker of more cultured speech” rather than of lower-class speech⁴¹. No doubt the question deserves further attention than can be given to it in the context of this paper.⁴² But it is striking that in *The Isle of Ladies* only French words are affected by *h*-dropping, words such as *armytage*, *armoneye*, *erbe*, and *omage*.⁴³ As if to

39 Instead of an adapted spelling of French *heureuse* (‘happy’), Jenkins mistakes it for *onrewse*, allegedly a past participle used as an adjective meaning ‘raised up’ (Jenkins, *Isle of Ladies*, 184).

40 See James Milroy, “Middle English Dialectology,” in vol. 2 of *The Cambridge History of the English Language*, ed. Norman Blake (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 197-201.

41 See H. C. Wyld, *A History of Modern Colloquial English*, 3rd ed. (Oxford: Blackwell, 1936), 296; James Milroy, “On the Sociolinguistic History of /h/-dropping in English,” in M. Davenport, E. Hansen, and H.-F. Nielsen, eds., *Current Topics in English Historical Linguistics* (Odense: Odense University Press, 1983), 37-54; and James Milroy, “Middle English Dialectology,” 203.

42 At any rate, we must keep [h]-dropping (concerning the sound only) distinct from <h>-dropping (concerning the spelling), the evidence available for early Middle English from that of late Middle English, and finally *h*-less spellings in everyday English words from those in French words.

43 The only exception is the *it/hit* instability (12 instances of *hit*, dozens of *it*), but this could be explained by dialectal overlapping; see Angus McIntosh, M. L. Samuels, and Michael Benskin, eds., *Linguistic Atlas of Late Mediaeval English*, 4 vols. (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1986), 1: 310-11. Other examples of *h*-dropping in French

mark these as deviant, there are sixteen occurrences of variants with *h*, such as *hermitage*, *herbe*, and *honor*; except for *humble(sse)*, they are a subset of the list of *h*-less words just given.

In principle, this instability of spelling could be due to different scribes of the original manuscript of c.1475.⁴⁴ But this seems mere speculation, since the spelling variants partly occur side by side (for instance, *erbe/herbe*) and are otherwise spread throughout the whole book. It is therefore equally unsatisfactory to take the unstable spelling simply as an outcome of the assumed instability in pronunciation.⁴⁵ With an author so conscious of keywords and in a book written so much in the French courtly spirit, the misspellings (or let us call them oral spellings), particularly in the face of the “original” (or perhaps re-Latinized) spellings, give the language of *The Isle of Indies* an additional touch of a lack of *proprietas*, an impropriety quite adequate for this misrepresentation of the courtly ideals.⁴⁶ Moreover, a downright provincial touch can be attributed to the occasional use of the North Midland dialect in a text otherwise written in the London standard.⁴⁷

Some evidence along the same lines can be drawn from the extreme degree of repetitiveness in the poem. Repetition as such is, of course, in various forms, either a rhetorical means or a sign of negligence. But a computer index of word frequencies makes clearly visible the extent to which words like *plesaunce*, *lusty*, *pain*, and *servant* have been used—*ad nauseam* and, as may be assumed, deliberately.

words include *onors* (1429), *orrysonnes* (1806), *oures* (2033, with four spelling variants elsewhere), and *ooste* (1365, 1771).

44 All extant manuscripts date from the second half of the sixteenth century.

45 See Milroy, “Middle English Dialectology,” 200.

46 About the role of *proprietas* of register in Chaucer, see Burnley, *Guide to Chaucer’s Language*, 167-70.

47 Traces of Northern dialect are, for example, the *-es* form of the third person singular of the present tense (331, 1290, 1526) and the use of Northern words like *kyrk(e)* (1308, 2069; vs. *churche*, 2137), *at* (for *that*, 124) and *mon* (for *man*, 302); for further examples, see Jenkins, *Isle of Ladies*, 18. A similar interpretation of this mixture of dialects is given by Daly, *Isle of Indies*, 8, 72.

First, the general type-token ratio is worth mentioning: it is roughly 1:6, which suggests extreme repetitiveness rather than creativity.⁴⁸ Looking at single words with a frequency rate above twenty (excluding function words), we get a list which reveals the main concerns of the poem⁴⁹: *say* and variants, 102; *lady* and variants, 99; *queen(s)*, 69; *well* (“happy, happiness”), 60; *see/sea* and variants, 52; *good*, 51; *thing*, 47; *come* and variants, 43; *paine(ful)* and variants, 43; *great*, 42; *full*, 40; *make* and variants, 40; *lord* and variants, 38; *wise*, 37; *whole/wholly*, 36; *knight(s)*, 36; *word*, 36; *pleasance/pleasure* and variants, 33; *day(e, es)*, 32; *servance, service, serve*, 32; *prince(s)*, 31; *took*, 31, *heart*, 29; *joy(s)*, 29; *thought(s)*, 29; *cheer(s)*, 28; *tell/told*, 27; *pray(er)*, 26; *night* and variants, 25; *ship*, 25; *life, live* and variants, 24; *grace*, 23; *isle*, 23; *new*, 23; *show(ing)* and variants, 23; *troth*, 23; *ease/easy*, 21, *sight*, 21.

Not all of these words are worth discussing. Some of them (like *cause, thing, come,* and *make*) simply reveal their probable frequency rank in everyday language; others (like *sea, isle, lady, queen, prince, knight,* and *ship*) reflect pivotal points in the plot or the main characters. But then there are the fairly frequent terms of evaluation: *well, good, pain, great, full, plesaunce, servaunce, heart, joy, cheer, grace, ease,* and *troth*. The extremely high frequency rates of *say* and *tell* and their orthographic or morphological variants testify to the role of narration and of direct speech in our poem, a topic which will be taken up below.

A second list of another 35 words, those with frequency rates from 10 to 20, could be added here. Among these we have catchwords (some of which were mentioned earlier) such as *glad*, 19; *feast*, 16; *play* and *game*, 16 and 4, respectively; *obey, obeisance*, 15; *sorrow*, 12; *hele(d)*, 11; and *remembrance/remember*, 10. In principle, such lists are of limited value for interpretation, but one thing seems clear: the author of *The Isle of Ladies* is a juggler of words, using

48 As “types,” word forms are only counted once; as “tokens,” they are counted as often as they occur. The figures are 2471:14519, meaning that each word form averages six occurrences. Of course, the computer counts neither lemmata nor base forms of spelling variants, but only word forms. The statistic therefore misrepresents the real type-token ratio in favour of the types. Nevertheless, Chaucer’s *Knight’s Tale* – to give a comparable counterexample – still has a “better” type-token ratio of 3399:18856 (approximately 1: 5.5).

49 In order to simplify the following list, Modern English spelling is used in most instances.

them like formulae. The aim of this repetitive verbosity must have been to ridicule, to satirize those very values that the author pretends to praise.

VI. The role of the narrator

The strongest evidence in favour of *The Isle of Indies* as satire comes from the *persona* of the narrator. The text deals with him more than critics have generally seen. Had we included the function words in our frequency lists above, we would have seen the top position of *I/me* and *ye/you* (376 and 185 occurrences). Two factors seem mainly responsible for this: the large amount of dialogue, and the remarkable participation of the narrator's *I* in the action, basically as an observer.

The function of the narrator's involvement is not so much to give the reader a clear picture of this "sleeper-poet", but to help disturb the illusion of the action and of the other characters. The "characters" do not even deserve that name. They are like chess-figures, without personal profile, and are allegorically transparent or symbolically suggestive. They do not even have individual names, but are referred to as "the queen", "the knight" (later referred to as "the prince"), "the lord" (for Amor), or – globally – "the ladies"; and the dreamer's beloved woman is always called "my lady".

This seems very much in line with the psychology of dreaming—we see people and actions, but we do not experience names.⁵⁰ It therefore makes sense that the protagonists are more often than not referred to as "this knight", "this lady", and the like. We know this suggestive *this* from Chaucer,⁵¹ but in the present text the mannerism has a function, as much as the frequent use of the adverb *so* accompanying adjectives; there are 123 occurrences of *so* in the complete text. Some of them have a merely cohesive function (e.g., "so ... that"), but quite a few enhance the effect of the dreamer's imagining vision. This is obvious right at

50 On the generally allegorical role of the characters of dream visions, see Francis Xavier Newman, *Medieval Theories of Dreaming and the Form of Vision Poetry* (Ph.D. diss., Princeton University, 1963), 299.

51 See Manfred Markus, *Mittelenglisches Studienbuch*, UTB Große Reihe (Tübingen: Francke, 1990), 173, n. 32.

the beginning of the poem, when the poet praises the beauty of “my lady”, saying that the Creator had proved a master ...

When he in so little space
Made such a body and a face:
So great beawte, with suche features
More then in other creatures. (13-16)⁵²

Since the dreamer’s vision dominates the whole poem, it makes sense that the action is seen from his point of view. He is not only an observing narrator, but personally affected by the action. The knight is, obviously enough, an *alter ego* of the dreamer, just as the queen is a *doppelgänger* of the dreamer’s lady. This psychological interpretation is suggested by the many perception and thought indicators pervading the poem. *I dreamt, I saw, I thought* recur repeatedly; the readers are not allowed to forget that they are sharing the world of an infatuated dreamer’s vision.⁵³

Daly, too, has made the point that the narrator’s “ironically viewed character colors the whole poem”, but he draws a line between the “self-deprecatory tone” of the dreamer and “his love, his beloved, or his material”, which he thinks are unaffected by this ridiculous narrator.⁵⁴ I think he is splitting hairs in drawing this distinction. The brittle world at the court of love appears as ridiculous as the dreamer envisaging it. Since the dreamer is making a fool of himself, the concept of love he propagates is also ridiculed, or at least presented as a game not to be taken too seriously.⁵⁵ This seems to be the main message of both the implied and the historical author.

52 *Such* has a similar suggestive function to *so*; no surprise that it occurs 57 times in the text.

53 *Dream* and morphological variants are found 10 times in the text; *saw*, 10 times; *avise* (‘to look at’), 20 times; variants of *thought*, 32 times.

54 Daly, *Isle of Ladies*, 101.

55 People liked to play games of love in the fifteenth century, as Pearsall has pointed out in reference to *The Assembly of Ladies*. See Derek A. Pearsall, ed., *The Floure and the Leafe* and *The Assembly of Ladies*, Nelson’s Medieval and Renaissance Library (London: Thomas Nelson, 1962; repr. Manchester: University Press, 1980), 26-27.

VII. Conclusion: courtly love and modern love

It is well-known that playing games was a relevant form of cultural experience in many countries of Europe in and around the late Middle Ages.⁵⁶ Accordingly we have in England various half-serious forms of literary expression of courts of love, from Chaucer's *House of Fame* and *Parliament of Fowls* to Douglas's *Palace of Honour* and the anonymous *Court of Love*. In this article I have accumulated evidence that *The Isle of Indies* is mainly a satirical poem within, and directed against, that tradition of courts of love. The argument has been basically threefold: (1) playing games with, and ridiculing, courts of love was "in the air" in the late fifteenth century; (2) the macrostructure of *The Isle of Ladies* reveals a complete confusion of purpose (if the purpose is to be found in the plot); (3) the author has used various aspects of microstructure—from rhyme patterns to *h*-dropping, the use of catchwords *ad nauseam*, and the disturbing interventions of the narrator—in so dysfunctional a way that his overall intention can only be assumed to be negative as far as the courtly world is concerned.

But while the author, by constantly ridiculing and criticizing this world, reveals the still extant power of the courtly pattern, there is also a positive twist: in taking the role of the dreamer, the author sets an example of a non-courtly, personal lover, deeply concerned and involved. He is a lover who wants to go to bed with his lady, just like the others, of whom the narrator makes a point of saying that "everye wight / Had withe his ladye slepte a nyght" (2079-80). The narrator/protagonist of *The Isle of Ladies* also, like his knight, strives for a bourgeois satisfaction of his love in marriage.⁵⁷ But at first his lady is not available and has to be found "evrye parte"; then there is an overlong welcome ceremony with the queen on the beach—twelve hours (2025)—, which is continued overnight (2035-38). Then the marriage feast of the prince and his queen is set into ceremony for three months, with the familiar courtly superlatives and the

56 See Johan Huizinga, *The Waning of the Middle Ages: A Study of the Forms of Life, Thought and Art in France and the Netherlands in the Dawn of the Renaissance* (New York: Doubleday, 1954), 238.

57 For the role of marriage in fifteenth-century English poems, caused by the "common-sense morality" (41) of the new bourgeois reading class, see Pearsall, *The Flower and the Leaf* (1962), 38-41.

narrator's emphatic final confirmation that "all that sowned to gentulness", that is, 'was in accordance with gentleness' (2076; cf. 2058). The dreamer's frustration by courtly habits (*paines*, 2086) is carried on: the dreamer's lady has to be urged to accept his service, with all of her verbosity avoiding the word *marriage* (2097-2118). Then the ceremony begins

Withe ladyes, knyghtes, and squiers,
And a great hoost of mynistres
Withe instrumentes and soundes diuerse,
That longe were here you to reherse. (2133-36)

The elaborate further description of "diuerse pleyes" (2145) underlines not only the dreamer's *pain* (cf. 2185-87), but also—from the point of view of the author, who is after all responsible for the poem's total structure—the high rank of marriage as fulfilment of love. This is another hint at the implicit rejection of courtly love, at least in its classic version as described by Andreas Capellanus.⁵⁸

In spite of his shock of awakening and the ironic statement that the only ladies present were those in the hunting pictures on the wall, the dreamer keeps on "love-longing" to the very end of the poem proper, wishing he would fall asleep again to return to his dream. But at the end of the envoy, in line with tradition, the author reveals himself, making his position entirely clear: "Fayninge in love [i.e. gambling and dallying with love] is breadinge of a fall" (2233).⁵⁹

In view of various conventional passages pivoting on the idea of the sovereignty of the lady, it should finally be mentioned that the implicit author also seems to ridicule the feminist viewpoint most prominently topicalized in Chaucer's *Wife of Bath's Tale* and also in Christine de Pizan's *Cité des Dames*.⁶⁰

58 See Lewis, *Allegory of Love*, 35-36, on the relationship of love and marriage in Andreas Capellanus's *De arte honeste amandi*.

59 Appended to French *ballades*, envoys traditionally conveyed the author's dedication to a prince or other person of importance; see William Flint Thrall, Addison Hibbard, and Hugh Holman, *A Handbook to Literature* (New York: Odyssey Press, 1960), 174. As regards the role of irony directed against courtly love by fifteenth-century writers, see Pearsall, *The Flower and the Leaf* (1962), 53.

60 For such conventional statements, see, for example, the key passage towards the end of the poem: „Under my ladyes obeysaunce, / In her seruice“ (2202-3); likewise 2231-32.

Both concepts, courtly love and feminism, put women on a pedestal, or to use the image of the present text, on a hardly accessible island. At the end of the envoy, the author carries his feigned courtly religion to a farcical extreme, suggesting that the addressee (“myn owne trew harte” of 2215) or the reader should dedicate service and obeisance to the lady, in whatever book or on whatever wall she may turn up (“Writton in booke or else uppon wall”, 2230). The intention of this may still be questionable, but after all, the plot of our romance clearly reveals that “isles of ladies” do not function.

In sum, then, *The Isle of Ladies* goes well beyond the many literary love visions it draws on: in a satirical manner, it gives evidence of the author’s being tired of traditional *amour courtois* and reveals his deep longing for a perhaps fulfilled and, anyway, existential or modern kind of love— the kind looming in Chaucer’s *Troilus and Criseyde* and expressed both in Shakespeare’s sonnets and in John Donne’s songs.

TEIL V: MITTELENGLISCHE LITERATUR

(12) Language and style in *The Alliterative Morte Arthure*: The paradox of heroic poetry [1981]

1. Introduction: The *Alliterative Revival* as background

There are probably many impulses that triggered the *Alliterative Revival*: national, northern, heroic, traditional, religious, and, above all, anti-French. But, as even these partly contradictory catchwords reveal, the common denominator is difficult to find and there are always exceptions: *Pearl* is not heroic, *Piers Plowman* is not northern, etc. It seems, therefore, that what most alliterative works in Middle English have in common is their very sense of heterogeneity, to be found in the clash between the old and the new, between the heroic and the Christian ideals, between the French and the English language and culture and, what is closely linked with these, between the different social levels of the members of the audience. Whereas the London area had experienced smooth cultural development during the Middle English period and had had more time to come to terms with the foreign *superstratum*, particularly the language, the provinces in the Midlands and the North must have been under the impact of culture shock in the fourteenth century, realising that their English, influenced by Norse, was quite different from the Gallicised southern standard, and that heroism, chivalry, and the whole feudal system so long believed in were at odds with the new social and military situation.¹ On the other hand, the provincials were aware that they had a national tradition of their own with which to counter foreign infiltration. All this must have resulted in a deep feeling of uncertainty and in a sense of the ambivalence of most things.

Mental states like this cannot be proved, but in the present case there are symptoms, two of which should be mentioned. One is that the spiritual history of the later Middle Ages and of the early Renaissance in England is full of aspects revealing the fading belief in an absolute world order. In theology, mysticism (cf. Robert Mannyng, Richard Rolle, Dame Julian of Norwich) emerges versus scholasticism. In philosophy, a strong swing towards nominalism (“post rem

1 Mainly the relevance of money, work and trade, new weapons, and a corresponding strategy of war.

universalia”) can be seen in William of Ockham’s conceptualism and in the various schools initiated by him². In painting, the multiplicity of the external world and the individuality of personal appearance gradually find expression during the fourteenth and fifteenth centuries and the technique is noticeably dominated by a new sense of perspective and foregrounding.³ As for the history of literary genres, precisely those types of literature seem to have thrived after the thirteenth century which in some way emphasise the personal or even subjective perspective, be it the medieval predecessors of Elizabethan drama, visions like *Pearl* or *Piers Plowman*, confessions like Gower’s *The Lover’s Confession*, or the *Harley Lyrics* with their surprising emotionalism.

A second symptom of late-medieval relativism can be seen in the inherent ambiguity within individual works. Boccaccio’s *Decamerone* and Chaucer’s *Canterbury Tales* are only two striking examples of the general trend towards presenting life in its manifold and contradictory aspects rather than *sub specie aeternitatis*, and although religion is hardly ever totally ignored, it is very often reduced to a position of limited relevance or – as in the case of Chaucer’s *retractatio* – clearly becomes a mere convention. The Gawain poet affirms and at the same time calls into question the perfection of the “best” Arthurian knight (Sir Gawain) and the religiosity of the first-person narrator in *Pearl*.

A good example of this late-medieval attitude is the *Alliterative Morte Arthure* (AMA; c. 1400). This heroic epic neither glorifies nor condemns the chivalric code, but reduces *ad absurdum* those norms that have formerly been unquestionable. The author of the AMA is not just telling an old story from Layamon’s *Brut* with only slight modifications; between the lines he is really discussing the truth-value of the old ideals, particularly of heroism and chivalry. He reveals such an attitude of distance and sophistication that the traditional patterns of language must be taken, not at their face-value, but as part of an overall

-
- 2 Above all the “School of Paris” (Bernhard d’Arezzo, Nicolas d’Autrecourt, Pierre d’Ailly). On Ockham and the “negative” quality of late scholasticism in general, cf. Karl Anton Sprengard, *Systematisch-historische Untersuchungen zur Philosophie des XIV. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Kritik an der herrschenden spätscholastischen Mediaevistik*, 2 vols. Bonn, 1967/8), 127-8, 191-4 and passim.
 - 3 Cf. Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung* (Augsburg, 1929), pp. 9-16.

relativistic concept of the heroic world. The old ideals of the perfect knight, the absolutely powerful king, the faithfulness of subjects, the relevance of single combat and of the chivalric mode of war have, like the genre of heroic poetry, become major problems by the end of the fourteenth century. I intend to point out this ambivalence as regards language and style, starting from lexis and syntax, moving on to the specific use of formulaic phrases and the alliterative long line, then on to the larger units of description (spatial structure) and action (temporal structure) and concluding with the means employed to capture the audience's or reader's imagination.

2. Lexis

The most striking aspect of lexis in the AMA is the frequency of variation by means of synonyms. Thus, King Arthur is referred to variously as *the Kyng*, *the Conquerour*, *the Soueraign*, *Sir Arthure*, *the roy reall*, *the bolde kyng*, and so forth. Benson has counted the instances of variation in the first 1000 lines and, on this basis, argued that the protagonist is “almost always” referred to as “Arthur”, “Conqueror”, or “kyng”.⁴ The giant of Mont St Michel, on the other hand, is designated by a new synonym almost every time he is mentioned, the function of the synonyms thus being contrastive characterisation.

However, Benson's general conclusions based on the first 1000 lines of AMA are unjustified. Though Arthur's “unchanging nobility” may be suggested by the mode of designation in contrast to that of the giant,⁵ his stability is, in fact, called into question, as can be seen from the end of the poem. Within the **last** 1000 lines of the AMA Arthur is not even once referred to as “conqueror” (as against fourteen times in the first 1000 lines) or “sovereign” (as against three times), but he is more impartially designated as “King Arthur” (seven times) or otherwise referred to with striking periphrastic variations, such as “the comelyche kyng” (1318), “the burliche kyng” (3557), “this wyesse [‘wise’] kyng” (3562), “the bolde kyng” (3591, 3628, 3981, 4330), “oure semliche kyng” (3955), “the gud kyng” (3949), “the corownde kyng” (3955), etc. All in all, there are eighteen

4 Larry D. Benson, *Art and Tradition in Sir Gawain and the Green Knight* (New Brunswick, N.J., 1965), pp. 139-40 and 286.

5 Benson, *Art and Tradition*, p. 140.

synonyms to be found, and except for Arthur being called bold, none of the epithets is used more than once. Though they are almost exclusively appreciative, the general impression on the reader is that Arthur, cast down by Fortune's wheel, gradually loses his own identity, with none of the epithets seeming more than situationally appropriate. The author does not comment on Arthur's fall, but his technique of referring to him in relative terms underlines the vanity of "the bolde kynge", which becomes evident when he is buried "in the way þat any wy ['man'] scholde" (4330f.).

A second point has to be emphasised *vis-à-vis* Benson's interpretation. Synonyms and periphrases applied to the main character are very common in most poems of the *Alliterative Revival*, *Piers Plowman* being one of the few exceptions.⁶ Many critics, for example Brink and Borroff, have shown to what extent alliterative poets were inclined to vary their vocabulary, not only with reference to the main characters but to persons in general and also to God.⁷ Thus, when in the AMA we read about warriors or men, one of the synonyms frequent in *Sir Gawain* and many other alliterative poems would be used: *freke*, *gome*, *hathel*, *lede*, *renk*, *schalk*, *segge*, or *wyze* (*wye*).⁸ And Menner was the first to discuss the general reference to God by means of periphrastic phrases or clauses such as "He þat spedeþ vche speche."⁹

The usual explanation of this common trend towards lexical variation is a contextual one, the synonyms functioning in their specific context. Thus, Brink emphasised the elevating and idealising effect of the synonyms used for Arthur as opposed to those applied to the giant.¹⁰ Borroff and Turville-Petre have in the main repeated the argument.¹¹ On the other hand, the obvious metrical function

6 Benson, *Art and Tradition*, p. 129.

7 August Brink, *Stab und Wort im Gawain. Eine stilistische Untersuchung* (Halle/S., 1920); Marie Borroff, *Sir Gawain and the Green Knight. A Stylistic and Metrical Study* (New Haven, London, 1962), pp. 56-7.

8 Borroff, *Sir Gawain*, p. 55.

9 *Sir Gawain*, 1292; cf. *Purity*, ed. R. J. Menner (New Haven, 1920), pp. XVI-XIX. For a more general discussion of the device cf. Larry D. Benson, "The Authorship of *St. Erkenwald*", *JEGP*, 64 (1965), 393-405, see pp. 399-405.

10 Brink, *Stab und Wort*, pp. 5, 55.

11 Borroff, *Sir Gawain*, p. 60; Thorlac Turville-Petre, *The Alliterative Revival* (Cambridge/Totowa, N.J., 1977), p. 80.

of the synonyms and of periphrastic constructions has been pointed out; no doubt the more choice the author had from a lexical point of view, the easier was the alliteration.¹² Both arguments are valid and could also be used with reference to Old English poetry, yet since alliteration was not an absolute necessity in the fourteenth century the question remains: Why this trend to sophisticated lexical variation? Surprisingly, the periphrastic designation of God, though common in the alliterative tradition and also widespread in non-alliterative Middle English works,¹³ is totally avoided in the AMA. The relative clause normally used for the purpose, however, seems to have been available to the author. When Arthur is going to meet the giant on Mont St Michel, he refers to him as “this maystermane þat this monte zemeʒ” (938), thus ironically using the well-known formulaic pattern.¹⁴

This indicates that the motivation for the usage of synonyms and periphrastic constructions in the AMA is more subtle and profound than has so far been realised. Since God as the *summum absolutum* is obviously felt to be beyond the scope of periphrastic phrases, it seems fair to assume that the flexibility of lexis is generally due to the author’s strong bias towards presenting human beings and worldly matters in changing and transient terms.

Flexibility of lexis is the quality that best sums up many more of the characteristics of the AMA, apart from periphrasis. This is true of the enrichment of traditional vocabulary by a wealth of technical terms, be it in the field of *haute cuisine* (175ff.), armour (904ff.), personal appearance (1079ff.), fighting (passim), or landscape (922ff.). In *Sir Gawain and the Green Knight*, the special vocabulary used in connection with meals, architecture, and hunting is particularly striking. Turville-Petre has shown by means of many examples that alliterative poets were generally fond of rich description full of technicalities.¹⁵ One should add that fourteenth-century audiences must have been more aware

12 Borroff, *Sir Gawain*, p. 60.

13 Benson, “Authorship”, 401

14 This interpretation is enhanced by Arthur’s irony in calling the giant “this seynte” (937) and by his reference to Christ (940).

15 Turville-Petre, *Revival*, pp. 69-79. Cf. also Dorothy Everett’s general description of the Alliterative Revival in her book *Essays on Middle English Literature* (Oxford, 1955; new ed. P. Kean, 1964), p. 47.

than today's native speakers of the "Frenchness" of certain topics and terms as compared with the mainly oral and everyday Scandinavian loan-words and also with the native diction, which evokes associations of *Beowulf* and *The Battle of Maldon*. And more than "suthren men" like Chaucer, who adapted himself to the Gallicised cultural standard, the poets of the *Alliterative Revival* seem to have had a strong sense of the differences between words as to dialect, age (archaisms vs. modernisms) and social level.¹⁶ This would explain why critics have found it so difficult to come to an agreement on these points. The author of the AMA, like that of *Sir Gawain*, is on the whole less interested in "solid, realistic description" than in the illusory and fortuitous quality of reality.¹⁷ The contrasting use of various codes of language underlines the semantic unreliability of each of them.

Some critics who have checked the semantic quality of individual words in alliterative poetry, particularly those of high "alliterative rank", have come to the corresponding conclusion that many of them "have wide notion spheres", as Finlayson put it (*gird* 'strike' and *cayre* 'go' are given as examples).¹⁸ Borroff found that many adjectives in alliterative poetry (such as *stiff*) have an idealising and typifying function rather than a precise denotative meaning.¹⁹ The same could be said of the old synonyms for *man* mentioned above such as *burne*, *freke*, *gome*, etc.

The author of the AMA uses not only archaic synonyms, but also, contrarily, newly invented ones, formed by means of substantival (or absolute) adjectives ("þe hende"). This construction was well-known both in Old and Middle English, but in the *Alliterative Revival* it appears so frequently that Oakden regards it as a distinctive feature of the movement.²⁰ In *Sir Gawain* and the AMA it is also

16 On the general fondness for archaisms in alliterative poems, cf. J. R. Hulbert, "A Hypothesis concerning the Alliterative Revival." *MP*, 28 (1931), 405-22, here 406. The AMA's popular style as opposed to its obvious sophistication has been argued for by R. A. Waldron, "Oral-Formulaic Technique and Middle English Alliterative Poetry", *Speculum*, 32 (1957), 792-804, here 800.

17 Everett, *Essays*, p. 47.

18 John Finlayson, "Formulaic Technique in *Morte Arthure*", *Anglia*, 81 (1963), 372-93, here 381.

19 Borroff, *Sir Gawain*, pp. 77-90.

20 J. P. Oakden, *Alliterative Poetry in Middle English. A Survey of the Traditions* (1934; repr. Hamden, Conn., 1968), pp. 394-9.

extremely common, though not with reference to God.²¹ Again the question arises as to how these data can be explained, the more so since the late Middle English period tended to avoid the absolute adjective, at least when used for persons in the singular, or otherwise to mark it by the prop-word *one*.²² It is more than likely that both authors were aware of the constant discussion of medieval grammarians and philosophers on the *modus significandi* of words.²³ Universalists such as Abélard did, of course, make a clear ontological distinction between the *nomen substantivum* and the *nomen adiectivum*, and while even Duns Scotus developed a metaphysical system of various *modi significandi*, the Ockhamists entirely rejected them.²⁴ Seen within this frame of reference, the substantivation of adjectives in the AMA and in the *Alliterative Revival* in general means a rejection of formerly held positions concerning the different meanings of substantives and adjectives. Things and people are no longer seen as more “substantial” than qualities; indeed, the old medieval dichotomy between *substantia* and *accidentia* is – in line with nominalism – annulled.²⁵

3. Syntax and formulaic technique

A mistrust of the “substantiality” of words can also be deduced from some characteristics of syntax in the AMA. The style of most alliterative poems is generally marked by the juxtaposition of clauses and phrases rather than subordination. Asyndeton is quite common, and if there are connectives they are in most cases merely additive (*and*) or vaguely anaphoric (*þa*, *þane*, *þere*).

21 K. Schmittbetz, “Das Adjektiv in *Syr Gawayn and the Grene Knyzt*”, *Anglia*, 32 (1909), 1-59, 163-89, 359-93, esp. 359ff.; Eiichi Suzuki, “The Substantival Adjective in *Morte Arthure*.” *Essays and Studies in English Literature and Language*, Sendai, Japan, 48 (1965), 1-17.

22 Cf. Eduard Gerber, *Die Substantivierung des Adjectivs im XV. und XVI. Jahrhundert mit besonderer Berücksichtigung des zu Adjectiven hinzutretenden one*. Diss. Göttingen, 1895), pp. 9, 11, 26.

23 Cf. J. J. Baebler, *Beiträge zu einer Geschichte der lateinischen Grammatik im Mittelalter* (Halle/S., 1885), pp. 79-90; Jan Pinborg, *Die Entwicklung der Sprachtheorie im Mittelalter* (Münster, 1967), pp. 167-212.

24 Baebler, *Beiträge*, pp. 80, 84, 90.

25 Cf. Johannes Hirschberger, *Geschichte der Philosophie. Altertum und Mittelalter* (Basel, Freiburg, Wien, 8 1965), pp. 563-4; Pinborg, *Entwicklung*, p. 34.

Moreover, the lack of causal coherence reveals a clear pattern. As Benson has demonstrated, the “typical period in alliterative poetry is a short statement extended from a single half-line throughout a series of verses by amplification”²⁶, for example:

This was Sir Gawayne the gude, þe gladdeste of othire,
And the gracioseste gome that vndire God lyffede,
Mane hardyeste of hande, happyeste in armes,
And þe hendeste in hawle vndire heuen riche (3876-9)

When Arthur has been challenged by Lucius’ ambassadors he decides:

Bot I sall tak concell at kynges enoyntede,
Off dukes and duspers and doctours noble,
Offe peres of þe parlement, prelates and oþer,
Off þe richeste renkys of þe Rounde Table;
þus schall I take aviseunte of valiant beryns,
Wyrke aftyre the wytte of my wyes knyghttes (144-9)

This is not a realistic description of what Arthur is going to do, but a verbose variation of what is said in the first half-line, namely that Arthur wants to take counsel. Specification is carried to such an extreme that the details do not carry much weight.

This fondness for the cumulative method of constructing a period has more than once been rejected by critics as a stylistic mannerism often without function. A most striking example of the technique discussed and criticised on aesthetic grounds by Waldron is the extremely long period in the AMA which begins with l. 26 (“Qwen that the kyng Arthur by conqueste hade wonnyn/ Castells and kyngdoms and contreez many, ...”) and in the next 20-odd lines catalogues three dozen countries conquered by Arthur.²⁷ There are a few cases of parallelism and anaphora in this period. What is more, the character of a catalogue is emphasised

26 Benson, *Art and Tradition*, p. 143.

27 Cf. Waldron, “Oral-Formulaic Technique”, pp. 800-1; also George R. Keiser, “Narrative Structure in the *Alliterative Morte Arthure*”, *The Chaucer Review*, 9 (1974/5), 130-144, see p. 131.

by two more periodic sentences (though shorter ones) again opening with *when*. This cumulation of conquests, words and syntactic parallelisms, however, should not, as is done by Waldron, be interpreted as an artistic weakness. It is more likely that the author employed the device deliberately to indicate by means of ironic exaggeration that Arthur's conquests are vain. The irony, to be sure, is very subtle. Syntactic subordination using *when* is far less typical of the AMA than the conjunction using *then*. The whole passage thus creates an impression of stylistic bombast which well corresponds to the overemphasis of worldly success and of Arthur's somewhat hybrid arbitrariness; the latter is also vaguely hinted at by the frequent use of "as hym lykez" or some variant, formulaic though it is.²⁸

Formulas and the alliterative long line have already been studied in detail. Critics have compared the specific use of the alliterative long line in the AMA with that in *Beowulf*; they have listed and analysed formulas and more complex formulaic clusters, argued against the early fondness for emendation and emphasised the force of the formula in cases of irregular alliteration.²⁹ The more general reasons for the use of formulas and alliteration in late Middle English poetry have, however, been dealt with less satisfactorily. References to the oral character of romances cannot fully explain the fondness for formulas and even less that for alliteration.³⁰ The addressing of listeners and other signs of oral minstrelsy (cf. AMA 12-25) are formulaic in themselves and do not prove that formulas were primarily used as a mnemonic device. In any case, the practical

-
- 28 Cf. 32, 55, 63, 69. For bombast of enumeration and apposition in the *Gawain* works and *The Destruction of Troy*, particularly in connection with topics such as banquets, armouring, combat, hunting or other demonstrative acts of human strength or power, see Benson, *Art and Tradition*, pp. 151-3; Krishna, AMA, pp. 30-31; Turville-Petre, *Revival*, p. 70; cf. also *The Awntyrs off Arthure*, 147-150, 351-7, 365-73, 388-98, 501-44, 567-618; *Golagros and Gawane*, 457-79, 557-712, 912-52, 973-98, 1116-23; *The Wars of Alexander*, 5655-63. Shepherd's hypothesis that many descriptive passages in alliterative poetry functioned simply as memorable instruction to a fairly uninformed audience, seems too general to be convincing; cf. Geoffrey Shepherd, "The Nature of Alliterative Poetry in Late Medieval England", *Proceedings of the British Academy*, 56 (1970), 57-76, esp. 59.
- 29 Cf. Krishna, AMA, pp. 23ff.; Finlayson, "Formulaic Technique"; K. H. Göller, "Stab und Formel im alliterierenden *Morte Arthure*", *Neophilologus*, 49 (1965), 57-67.
- 30 Waldron, "Oral-Formulaic Technique", 794.

reasons could be complemented by aesthetic ones. What urged the author of the AMA to be particularly conservative in his use of the alliterative pattern³¹ may well have been a strong sense of a normative structure needed to bring home his art of subtle variation. The main variants are: the number of stressed and unstressed syllables in each line, the number and pattern of alliterating sounds, the relation of the two half-lines to each other, the grouping of two or more lines by a single alliterating sound, etc. While these are signs of creative freedom, the alliterative long line as a whole was no doubt a more restrictive code of poetic language than, say, Chaucer's heroic couplet, not to mention prose. This combination of a codified norm and a wide range of variations within the norm seems to have been a suitable medium for a critical discussion of the old norms of war and chivalry.

The formulaic technique in the AMA has a similar function. Here the frame of reference is not the unit of the line anticipated by the audience, but the listeners' or readers' associations rendered possible through a treasury of common literary experience and of conventional verbal collocations. Critics such as Finlayson have shown that this conventionality of diction does not necessarily preclude individuality in the handling of formulas.³² But even taking for granted that many of the second half-lines do not make semantic sense in their contexts, e.g. "Þat hym lykez" in l. 1776 (where the phrase refers to the dead Sir Berell), they are often, as Krishna has put it, "like a refrain that helps to set the mood of a passage."³³ We may go even further, saying that tags such as "as hym lykez", "as cronicles telles" and many others pointed out by Göller³⁴ function as a kind of *leitmotif*, regularly reminding the reader of the general norms discussed in the AMA: tradition ("as ... telles"), combat ("... he strykes"), appearance ("... to schewe"), or God's help ("so me God helpe"). The references, it is true, have a symbolic haziness (and also ironical implications) beyond the clarity of the plot. The extremely frequent tag "as hym lykez", for example, makes us think of the importance or rather – in the light of Arthur's or Sir Berell's fall – the vanity of

31 Cf. Krishna, AMA, pp. 23-4.

32 Finlayson, "Formulaic Technique", p. 393.

33 Krishna, AMA, p. 29.

34 Göller, "Stab und Formel", p. 61.

human wishes. But then a fourteenth-century audience would have been less interested in the plot and would have paid more attention than present-day readers to formal features hinting at some secondary sense.³⁵

This strong medieval sense of form, more than any other characteristic of the poem, urges us to search for a more abstract meaning in cases where a contextual interpretation would end in absurdity. Thus formulas are in principle ambivalent, both conventional and, in the individual context, original; both stereotyped and, on a more general level of meaning, expressive. The “meaning” of words is far from being absolute; it only functions in relation to tradition and convention.

4. **Descriptio loci in AMA**

Looking at the larger units of stylisation in the AMA, i.e. those of description and action, we again find an attitude of ambivalence. No matter what the author describes at length or presents to us in a vivid scene, there are often two meanings involved: one which suggests very concrete images to the audience, and a second one which is more abstract and symbolic.

The *locus amoenus* described just before Arthur’s fight against the giant may be taken as the first example which illustrates this point (920-32). Elliott’s and Finlayson’s diametrically different opinions on the passage are equally one-sided, the former overemphasising the stereotyped conventionality of the description and the latter its original character.³⁶ The author is neither “mastered” by rhetorical *descriptio loci* nor is the passage simply “an integral part of the AMA” irrespective of its conventional quality.³⁷ The author rather wants us to be aware of the conventionality of the topos.

The conventional purpose of *locus amoenus* is of course to suggest, as Curtius put it, a “form of earthly paradise”.³⁸ Accordingly the primary function of the

35 Cf. *The Sphere History of Literature in the English Language*, vol. I: The Middle Ages, ed. W. F. Bolton (London, 1970), pp. XXVI-XXIX.

36 R. W. V. Elliott, “Landscape and Rhetoric in Middle English Alliterative Poetry”, *Melbourne Critical Review*, 5 (1962), 63-76, see 67; John Finlayson, “Rhetorical “Descriptio” of Place in the *Alliterative Morte Arthure*”, *MP*, 61 (1963), 1-11.

37 Elliott, ‘Landscape’, p. 67, and Finlayson, “Rhetorical ‘Descriptio’”, p. 4, respectively.

38 E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (Bern, München, 6/1967), pp. 202-6.

description is “to set the atmosphere of an idealised or Other World” which, in Finlayson’s view, is an appropriate setting for Arthur’s perfection as a Christian knight³⁹. It is true that while Arthur is fighting the giant his Christianity is very often at issue, nor can there be any doubt that the giant is stylised as an incarnation of evil. Yet the symbolism is manifold and causes ambiguity. The giant is a traditionally ambivalent figure, and in the present text he is emphatically referred to as “a saint” (cf. 897, 936, 1162), which is of course a punning allusion to Mont St Michel, but also evokes the question of the truth or falsity of “saints”. In addition, the monster is ambiguously described in terms of various “bad” animals, e.g. a frog or a boar⁴⁰, but also in terms of a bear (1089), which reminds the audience of that other bear in Arthur’s dream fighting against the dragon; according to medieval bestiaries, not the bear but the dragon is the traditional symbol of the Antichrist.⁴¹ Arthur for his part is not only depicted as the Christian king helped by God. The brutality of the fight, the blows to brains and bowels and the splitting of genitals throw rather a negative light on Arthur, and it seems sheer irony to proclaim such a fight a “pilgrimage” (896). The emphasis on Arthur’s rich clothes and armour (900ff.) suggests the heroic ideals of his strength and power rather than religious humility; of course descriptions like this were traditional, but the author had to add the present one to his immediate sources, the *Brut* versions of Wace and Layamon.⁴²

He also added the landscape description which is here at issue, the main emphasis being laid on harmless animals such as roe deer or cuckoos. This suggests less a parallel to Arthur’s alleged perfection than a contrast with the wild beasts mentioned later to characterise the giant. A contrasting pattern is also involved when the author rounds up the description of the *locus amoenus* with the remark that such an ideal world “myghte salue hym of sore þat sounde was

39 Cf., apart from Finlayson’s article mentioned earlier (4), his “Arthur and the Giant of St. Michael’s Mount”, *Medium Aevum*, 33 (1964), 112-20.

40 Finlayson, “Arthur”, pp. 115-16; the other animals mentioned are hawk, shark, wolf, and bull.

41 Cf. the many occurrences of the dragon in the Old and New Testament, e.g. Is. 27,1; 51,9; Rev. 12,3, 20,2.

42 Cf. *Le Roman de Brut de Wace*, ed. I. Arnold (Paris, 1938-40), 11279ff.; *Layamons Brut*, ed. G. L. Brook, R. F. Leslie, EETS 279 (London, New York, Toronto, 1978), 12840ff.)

neuere” (932). This reminder of *sore* supports the impression that the description of an ideal landscape is in fact, as Elliott had judged, “a good instance of incongruity” in the AMA⁴³ – but it is one intended by the author and meant to suggest that Arthur’s ideality as prescribed by tradition may be incongruous with the “sores” of reality, be these in the form of a symbolic giant from Italy⁴⁴ or of a war against the Romans which Arthur felt to be necessary.

There is as yet no open criticism of Arthur in the present passage, but his picture is split into conventional images of perfect strength, happiness and goodness on the one hand and first symptoms of imminent weakness and brutality on the other. Not without reason does Arthur play with his identity, introducing himself to the old woman as “one of þe hatelest of Arthur knyghtez” (988), a joke not to be found in the sources. Although he has as yet not lost his identity, he will do so only too soon.

There are three more instances of *descriptio loci* in the AMA, two immediately before and after Gawain’s joust against Priamus (2501-12; 2670-7), the fourth one preceding the appearance of Fortuna in Arthur’s second dream (3230-49). These passages need not be discussed here in detail; Finlayson has done this, demonstrating that the traditional elements of description were skilfully used or modified by the author of the AMA. The common function of the four *descriptions*, however, does not become entirely clear in Finlayson’s paper. Like Arthur’s meeting with the giant, Gawain’s joust against Priamus and the vision of Fortune’s wheel are, of course, central scenes of the AMA as a whole, the general function of *descriptio loci* thus being to underline the structural relevance of these scenes. But they are not only a formal means of emphasis. In each case a contrast is established between conventional idealism and actual realism.

The second of the four passages of *descriptio loci* at issue (2501-12) evokes an idealised atmosphere by picturing a peaceful summary landscape seemingly in keeping with Gawain’s alleged prudence and strength. The ensuing “adventure” (*wondyr*), however, appears rather unmotivated and unnecessary and can by no means be considered an act of knightly perfection. To an even greater extent than in *Sir Gawain and the Green Knight*, Gawain is ironically criticised. The

43 Elliott, “Landscape”, p. 67.

44 In the chronicles, the giant did not come from Genoa (cf. AMA, 843), but from Spain.

two knights start fighting without further ado and take a personal interest in one another only after they have been wounded; Priamus praises himself to the skies, associating his lineage with as many as five of the Nine Worthies (2595ff.)⁴⁵; moreover, it seems inappropriate in several respects that Gawain (he, too) should be joking about his identity (2620ff.) in spite of his wounds. Yet an even greater inconsistency lies in the fact that the two combatants – Gawain with a gaping shoulder (2689), Priamus with his liver disclosed (2561) – should withdraw to a meadow (the third *locus amoenus* on our list) and enjoy the lilting birds “with lowde laghttirs on lofte” (2673).

While the first three instances of *descriptio loci* discussed so far provide a contrasting foil of the ideal as opposed to the less and less perfect Arthurian world, the fourth passage contains the contrast itself. Arthur as a dreamer first finds himself in a wilderness, and only after fleeing from savage beasts does he come to a type of earthly paradise. Finlayson, who has compared the text to other medieval works, has pointed out the originality of the combination of the motifs involved: the savage animals, the flight from the wilderness, and the arrival in the *locus amoenus*.⁴⁶ But emphasis should also be laid on the general contrasting technique of the author which here becomes quite evident; the other *loci amoeni* in the AMA were surrounded by the “wilderness” (of war and life), but now the contrast is condensed into one *descriptio*. There are many references suggesting analogical coherence with the rest of the AMA: the beasts remind us of the giant’s beastly attributes, the dream vision will be associated with Arthur’s first dream and the beasts’ blood-thirstiness with that of both the giant and Gawain, etc.

The ideal landscape described in 3238-49 also sets a contrasting scene in view of what follows. The static beauty of the conventional *locus amoenus* effectively contrasts with the ideas of vanity and the fall expressed by the wheel of the Goddess Fortuna.

The four central *descriptions loci* in the AMA, being both conventional and original, thus generally serve the purpose of providing a background of values so

45 There is an implicit reference to Caesar in 2607/08; cf. Horst Schroeder, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst* (Göttingen, 1971), p. 316. The five Worthies mentioned are the heathen ones.

46 Finlayson, “Rhetorical ‘Descriptio’”, 9.

that the story may be judged by the audience in terms of ideality and perfection versus their opposites. In addition, the plot is full of parallels which call for a contrasting analysis on an ethical basis, the essential question being whether the personal behaviour of Arthur and his knights, and also the battles they fight, find less and less moral justification in the course of the *tragedie*.

5. Striking use of tenses

The author gives an undeniable formal indication that he wants the action to be understood on two levels, the one concerning the plot and the other a more general and abstract meaning. This is made clear by the use of two narrative tenses instead of one, namely of the present tense side by side with the usual preterite. Critics seem to have been at a loss to explain the frequent use of the “historical” present not only in the AMA, but also in *Sir Gawain, Pearl, The Wars of Alexander, The Awntyrs off Arthure* and other alliterative poems. In the prefaces to Finlayson’s and Krishna’s editions the point is not even mentioned. Linguists and early literary critics who did deal with it mainly described its occurrence, but hardly tried to analyse its stylistic function.

This was made evident in an earlier publication of mine, where the functional use of the present tense in the four *Gawain* works was studied in detail and on a quantitative basis.⁴⁷ The analysis revealed that the narrative tenses function as a means of expressing temporal perspective, and as an indication of the contrastive difference between actions in the foreground and background. The general purpose of the present tense in a narrative context is not, as has often been suggested, to create temporal actualisation, but to mark any type of deviation from the focus of the normal narrative.

As for the AMA it again seems impossible to attribute a static grammatical function to the present tense. The author uses the device to separate individual phrases from their textual surroundings (e.g. 62ff.), to mark a short digression (619ff.) or a lengthy tableau (738ff.). Many scenes, particularly those of fighting, are made much more dramatic by the use of the present tense, e.g. that of Arthur

47 Manfred Markus, *Moderne Erzählperspektive in den Werken des Gawain-Autors* (Nürnberg, Regensburg, 1971), pp. 19-49, 52-3.

fighting the giant (1110), but this is not a device used with absolute consistency. Quite often the switching of tenses signals the change from one scene to another (e.g. 625, 736, 756, 1223). This constant switching of tenses is not at all identical with the *praesens historicum* of medieval rhetorics and of Chaucer.⁴⁸ While the tradition called for a sparing use of the present tense, the author of the AMA probably employed it as often as he did not.

6. The function of *point of view*

The overall effect of this technique of spotlighting almost half of the action is that the AMA gives the impression of having a sort of double plot: on the fore-stage we mainly see the valiant deeds of Arthur and his knights (present tense), whereas the preterite tense generally seems to be reserved for the more circumstantial parts of the action, implying the author's point of view and appealing to the reflective rather than the imaginative side of the listener's perception.⁴⁹ Although the borderline may not be clear-cut, there are definitely two poles.

This is all the more striking since the sources of the AMA (Layamon's *Brut* etc.) are strongly dominated by a linear temporal structure: the episodes are narrated in chronological order and mainly connected by *then*. In the AMA, by contrast, we have a more sophisticated narrative pattern in which the heroic action is overlaid by a level of meaning which reveals a more distant and detached attitude on the part of the narrator. Instead of arguing clearly the author seems to be strongly motivated by that fondness for ambiguity⁵⁰, which is typical of the late medieval period in general. In *Sir Gawain and the Green Knight*, Gawain is an ambivalent figure, and so are the protagonists of *Pearl*, *Patience* and *Purity*. Mehl is one of the many critics who have noticed an overall irony in Chaucer, and as Clemen has said, it is "typical of a transitional period that its writers make

48 Markus, *Erzählperspektive*, pp. 24, 183.

49 Authorial intrusions predicting or hinting at the fatal ending or imminent dangers and arousing tension should also be mentioned here, no matter whether they use the present tense (720, 1816) or the preterite (1282).

50 Krishna, AMA, p. 33.

play with what had formerly been firmly-established and traditional forms.”⁵¹ Thus it is not surprising that the author of the AMA, instead of establishing a clear position *pro* or *contra*, emphasises the “two sides” of things, i.e. their relative truth-value, so that the audience’s sympathies are bound to be divided.

One proof of this is the contrast, throughout, between the author’s implicit irony towards Arthur⁵² and the narrator’s explicit sympathy with him. Repeatedly Arthur’s knights are referred to as “oure cheualrous knyghtez” (1362) or “Oure folke” (4179), with many instances even towards the end of the AMA.⁵³ In addition, the audience is regularly reminded that the battles are being fought between pagans (“Sarazenes”, 2906) and Christians, and it went without saying in the Middle Ages that “Païen unt tort e chrestiens unt dreit” (*Chanson de Roland*, 1015).

The old French word *païen* brings us to a second point which reveals the narrator’s ambiguous attitude: the unintegrated and often punning choice of words. When Arthur, before his last battle against Mordred, bursts out in blind hatred that he will “euer pursue the payganys þat my pople distroyede” (4046), he is not only a boaster (in the face of his imminent death), isolating himself from his knights in his passion, but the very words he uses reveal the narrator’s subtle distance: *Payganys* does not occur elsewhere in the AMA, the normal term being *heþene*. The Latin word is hardly appropriate for an irate nationalist utterance like Arthur’s; nor is the pun which is added three lines later when we are told that none of the knights of the Round Table dared to “*paye þat Prynce with plesande wordes*”. Krishna, partly following Matthews, has mentioned a few more instances of word play,⁵⁴ likewise to be found in the *Gawain* works.⁵⁵ We need

51 Dieter Mehl, “Erscheinungsformen des Erzählers in Chaucers Canterbury Tales”. In *Chaucer und seine Zeit. Symposium für Walter F. Schimer*, ed. Arno Esch (Tübingen, 1968), pp. 189-206, esp. pp. 204-5; Wolfgang Clemen, *Chaucers frühe Dichtung* (Göttingen, 1963), p. 12.

52 Cf. Keiser, “Narrative Structure”, pp. 139-40.

53 Cf. 3767, 3781, 3785, 4126, 4172, 4178, 4224; all in all, I have counted more than thirty instances.

54 Krishna, AMA, p. 32.

55 Manfred Markus, “Some Examples of Ambiguity in *Sir Gawain and the Green Knight*”, *NM*, 75 (1974), 625-9.

not discuss further individual passages here, the general function of the device being to express ambiguity of meaning and attitude.

Another device used by the author of the AMA to bring home to the audience the limited validity of what he is saying is the frequency of formulaic source references, e.g. “as þe Bruytte tellys” (4346). The varied use of the formula may be due to the needs of alliteration⁵⁶, and another reason for the device is the general fondness of a medieval writer for basing his work on some *auctour*.⁵⁷ But it is noticeable that the present author does not do so consistently. While at the beginning of *Sir Gawain* (to give a counter-example) the author suggests telling his story “as I in toun herde” and as “hit is stad and stoken / In stori stif and stronge” (31ff.), the proem of the AMA avoids the pattern, suggesting a fairly personal tale: “Herkynes me heyndly and holdys ʒow styll, / And I sall tell ʒow a tale ʒat trewe es and nobyll, ... (15f.; cf. 9ff.). Thus, the AMA as a whole claims to be both conventional and “original”, and we are invited to read the text both ways.

There is much irony in the text, be it Arthur’s words when leaving Guinevere that Mordred shall be “thy dictour, my dere, to doo whatte the lykes” (712) (sexual allusion), be it the Roman knights’ telling their lords how “Sir Marschalle de Mowne es on þe monte lefede” (1397; Sir Marschalle de Mowne is left *dead* on the hill), be it phrases to the effect that dead knights “speak (or ride, or strike) no more” (2063, 2795, 2961). Obviously the literal sense is overlaid by some connotation implying the narrator’s point of view.

The same holds true for some passages in the AMA which are presented to the reader (listener) not directly, but as seen or heard) by one or more of the characters. Mehl has argued that a description of events from the point of view of several observers is quite common in Middle English romances⁵⁸; e.g. jousting knights are very often pictured (and admired) by the ladies looking on. The author of the AMA does not allow the reader to fall into that role of a passive and

56 Cf. Göller, “Stab und Formel”, p. 60.

57 Cf. C. S. Lewis, *The Discarded Image. An Introduction to Medieval and Renaissance Literature* (Cambridge, 1967), p. 5.

58 Dieter Mehl, “Point of View in mittlenglischen Romanzen”, *GRM*, NF 14 (1964), 35-46.

detached spectator. Fights and running blood are depicted with undisguised brutality, with a sense for gripping “close-ups” (as in *Sir Gawain and the Green Knight*⁵⁹). But whenever the narrator in the AMA takes the point of view of a particular *dramatis persona* (rarely of a group), the device is (again as in *Sir Gawain*) extremely functional: the events are interesting both as part of the plot and as an indication of the observer’s mental attitude. Thus after the first fatal blow during the final battle there is a list of losses, but everything is described as seen by Arthur: “þe Kyng comly ouerkeste knyghtes and othire ...” (3932; cf. 3939/40, 3949). The passage reaches its climax when Arthur faces the dead Gawain, and again there is a perception indicator (“Lokes one his eye-liddis”, 3953), vaguely suggesting what Arthur must have felt and thought vis-à-vis the “leaden lips” and the “fallow complexion”.⁶⁰

7. Conclusion

No doubt Robertson was right in pointing out the modern reader’s fondness for tension:

We demand tensions in literary art – ambiguities, situational ironies, tensions in figurative language, tensions between fact and symbol or between reality and the dream.⁶¹

But it seems questionable whether Robertson was correct in saying that “the medieval world was innocent of our profound concern for tension”. The author of the AMA, like the author of the Gawain works, is particularly fond of tension in the very sense of the term as used by Robertson above. On the basis of its characteristics of lexis, style, and point of view, the AMA is a typical example of the many paradoxes of its time and in particular of the paradox which heroic poetry had become by 1400. The author has not yet abandoned the ideals of heroism and chivalry, yet he reveals a deep scepticism in face of those truths that had formerly been taken for granted.

59 Cf. Markus, *Moderne Erzählperspektive*, pp. 54-74.

60 There are some other descriptive passages implying point of view and psychological connotation, e.g. 1283ff., 2811, 2825ff., 3469.

61 D. W. Robertson, *A Preface to Chaucer. Studies in Medieval Perspectives* (Princeton, N.J., 1967), p. 51.

(13) Truth, fiction and metafiction in 15th-century English literature, particularly in Lydgate and Hoccleve [1983]

I. Truth and fiction in the 14th and 15th centuries

Chaucer, as is well-known, was praised by his contemporaries not for the sake of his invention of dramatic plot, his imaginative and humorous description of character, or his skilful handling of point of view, but for his learning and mastery of conventional rhetoric. This shows that the 14th century had not yet developed a sense of the implicit “truth” of (good) fiction, of what Goethe called the “inner truth” of works of art¹, but widely favoured the less complex concept of truth suggested by the writings of “moral Gower” and by *The Vision of Piers Plowman*: As a rule truth is historically, didactically, religiously or mythologically legitimised².

Myth in particular is relevant as a frame of reference for the major part of Middle English (ME) writing. The romances, for example, are unimaginable without this long-established concept of truth generally taken for granted irrespective of historical authenticity. Even Malory’s encyclopaedic Arthurian elegy *Le Morte Darthur* (c. 1470) still presupposes an audience which believed in the knightly code and the uniqueness of Arthur’s Round Table.

On the other hand, the emphasis on, and interest in, Arthur’s fall both in Malory and also in AMA have to be interpreted as an instance of demythologizing Arthur’s greatness. Likewise *Sir Gawain and the Green Knight* ridicules and rejects Gawain’s proverbial perfection as much as it relies on the still extant validity of the myth of that perfection. Whether we call the narrator’s attitude in *Sir Gawain* or, indeed, in Chaucer’s *Knight’s Tale* ironical or even satirical (as

1 “Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke.” In *Goethes Werke* (Hamburg Edition, 1953), XII, 67-73.

2 For a philosophical discussion of the various concepts of “truth” in the arts cf. e.g. J. Hospers, *Meaning and Truth in Arts* (Chapel Hill, 1946); M. Weitz, “Truth in Literature”, *Revue Internationale de Philosophie*, 9 (1955), 116-129.

critics have suggested) is another question.³ The point of interest here is that even in the 14th century the old frames of reference, which had formerly served to give the literary utterance some kind of objective truth, do not fully count any more. Instead, a new concept of immanent literary truth arises, the legitimation of which is one of the basic concerns of 15th century authors.

The process, which is here described in simplifying dichotomous terms, naturally took centuries to materialize. On the one hand, the philosophical quest for truth had changed considerably as early as the 13th century. Thomas Aquinas had essentially modified the traditional concept of truth by distinguishing three various kinds (namely *conceptionis*, *rei*, and *vocis*). Siger of Brabant had simultaneously developed his assumption of a double truth, the theological and the philosophical⁴. And both the development of nominalism (William of Ockham) and the doctrine of *modi significandi* (Albertus Magnus, Thomas of Erfurt) are further proof of the fact that Augustine's belief in an absolute concept of truth was widely rejected even in the 13th century.⁵

On the other hand, in literature the medieval belief in a fully-ordered universe and in God's absolute truth did not die so soon, and religion, myth or other supposedly objective frames of reference have been used again and again in the history of English literature up to the present day.

What is new in the later ME. period, though, is the growing awareness of the whole problem of fictional truth. When, during the 14th century, medieval authors ceased to practise anonymity, they were bound to feel personally responsible for their products. Thus, they started to discuss the interconnection between narrators and their stories, as Chaucer, in fact, does in the *Canterbury Tales*, and they began to try out various possibilities of point of view, as is

3 See William Clare Leffingwell, *Some Versions of Chaucerian Irony* (Ph.D. Diss. Univ. of Maryland, 1980); Melissa McCleave Furrow, *Comic Middle English Treatments of Romance* (Ph.D. Diss. Yale Univ., 1980).

4 Cf. Hans Meyer, *Thomas von Aquin. Sein System und seine geistesgeschichtliche Stellung* (Bonn, 1938), p. 388-399; M. Grabmann, *Der lateinische Averroismus des 13. Jahrhunderts und seine Stellung zur christlichen Weltanschauung*, Sitzungsberichte der Bayerischen Akad. der Wissenschaften, Phil.-hist. Abt. 1931,2 (München, 1931), p. 15.

5 Among the more recent contributions, cf. Katherine H. Tachau, *Vision and Certitude in the Age of Ockham* (Ph.D. Diss. U. of Wisconsin-Madison), pp. 60, 62, 103-157.

revealed not only in Chaucer, but also in *Sir Gawain* and many other romances.⁶ The development of frames and other macrostructural patterns (such as the parallelisms in *Sir Gawain* or the repetitive patterns of refrains, envoys and rhyme schemes⁷) can also be seen in this light of a relativized concept of truth. So can the evolution of drama or, more specifically, of dialogue within narrative contexts⁸: “The truth” cannot any longer be given by an objective, omniscient and preferably epic author, but has to be gleaned from the field of individual and often subjective opinions and utterances.

The 15th century did not simply imitate these characteristics of the 14th, yet more than before the basic motivation of authors seems to have been the attempt to bridge the gap between truth and fiction.⁹ By now the two terms had acquired opposite lexical meanings¹⁰, and two of the obvious devices to provide literature with factual relevance were to write autobiographical fiction, as Hoccleve did, and to press everyday topics and expository subject matter (whether from history,

6 Cf. Dieter Mehl, “Erscheinungsformen des Erzählers in Chaucers Canterbury Tales.” In *Chaucer und seine Zeit- Symposion für Walter F. Schirmer*, ed. Arno Esch (Tübingen, 1968), p. 189-206; idem, „Point of View in mittelenglischen Romanzen.” GRM, NF 14 (1964), 35-46; Manfred Markus, *Point of View in den Werken des Gawain-Autors* (Regensburg, 1971).

7 Cf., apart from *Sir Gawain* and *Pearl*, many of the poems in *Medieval English Lyrics. A Critical Anthology*, ed. R.T. Davyes (London, 1963).

8 Cf. Monmouth’s *Historia Regum Britanniae*, where “Dialogue, as such, does not exist” (Lewis Thorpe in his translation [Harmondsworth, 1966], p. 26), to *Layamon’s Brut* and the AMA, where 24,4% and 52,7% respectively of the first 1000 lines are written in direct speech. In Lydgate’s and Hoccleve’s fictional dialogue, which sometimes looks more like scripts for plays than like narratives, the obvious trend towards direct speech reached a climax; cf. e.g. *Reason and Sensuality, Assembly of Gods, Regiment of Princes* (see Prologue) and *The Dialogue with a Friend* (see *Selections from Hoccleve*, ed. M. C. Seymour (Oxford, 1981, p. XXIII-XXV).

9 Lydgate discusses questions of (literary) *trouthe*, *feyn(ynge)* and *fantasie* repeatedly – in the glossary to the *Troy Book* there are too many references to be listed here. The first evidence for *feinen* in the sense of ‘to invent a fiction’ dates from 1387 (MED).

10 OED, *fiction* 36: “invention as opposed to fact”. The first example dates from 1398. Truth 10, 11: first evidence 1382 and 1450. The MED gives only two examples for *fiction* – from Hoccleve and Lydgate. Cf. also the first evidence for *fact* and *faction* in 1485 (according to *Early Modern English. Additions and Antidatings to the Record of English Vocabulary 1475-1760*, ed. R. W. Bailey Hildesheim, New York, 1978).

science or philosophy) into a fictional form, as, in fact, Lydgate often did.¹¹ Taking the quest for truth as a basic motivation of the 15th century we may also feel more inclined to understand, though not admire, the erudite didacticism and epigonous conservatism of the age. Seen in this light, the obvious lack of autonomy and self-confidence of 15th-century authors may evidence less their general dullness and decadence than their integrity and depth of thought.

However, the assumption just described is too general to be proved in this paper. I therefore propose to limit the material by referring to the two most representative figures of the 15th century, Lydgate and Hoccleve, and by analysing the microstructure of their language. My hypothesis is that the texts of these authors abound in metafictional elements which reveal sophisticated self-reflexion and a modern awareness of the possible truth of fiction.

II. Metafiction and metalanguage

The term *metafiction* has generally been used in recent criticism with reference to such authors as Nabokov, Barth and Beckett¹², but the phenomenon is by no means limited to the last few decades. Sterne's *Tristram Shandy* has rightly been seen to be in the metafictional vein¹³, and so have many characteristics in drama from Shakespeare to our days¹⁴. In structuralist theory things have sometimes been carried to an extreme: thus, when Todorov said that "All literary works are ultimately self-reflexive"¹⁵, he was obviously ignoring the elements of mimesis in many literary works.

A basic question is, of course, the meaning of the term *metafiction*. Since the definitions so far offered by literary critics are, in my view, too vague to be of

11 Cf. Derek Pearsall, *Old English and Middle English Poetry* (London, Henley, Boston 1977), p. 242f.

12 Cf. Inger Christensen, *The Meaning of Metafiction. A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett* (Oslo, 1981); Robert E. Scholes, *Fabulation and Metafiction* (Urbana, Ill., 1979).

13 Christensen, loc. cit., p. 15-22.

14 Cf. Robert J. Nelson, *Play Within a Play: The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh* (New Haven, 1958); June Schlueter, *Metafictional Characters in Modern Drama* (New York, 1979).

15 Quoted from Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (London, 1977), p. 100.

much help here, we might borrow from linguistics starting with a definition of *metalinguistic* as given by Leech; “Whenever we use language to talk or write about language, we use language in a metalinguistic function.”¹⁶ Leech opposes this concept to that of the referential function of language, whereby the item *hat*, for example, refers to an object which is a hat.¹⁷ The dichotomy between the two functions of language is also valid for literary texts, though here the factual world to which aforementioned *hat* refers, does not ontologically exist, but is only suggested by means of illusion.

Metafictional constituents then are all those constituents in a literary text that do not have a referential meaning (in the sense mentioned), but are primarily meaningful as a comment on, or an utterance about, the fictive world itself. To disentangle the complexity of this fictive world for our present purpose I suggest distinguishing the following factors (in line with Jakobson¹⁸):

Reference to

1. the code of language;
2. the poetic message or utterance;
3. the implied author/narrator and listener/reader¹⁹

My definition of metafiction differs from the usual linguistic concept of “meta-language”²⁰ in that it takes into account not only the code of language (to be described by grammarians), but also those other signals of the text which make us aware of its being a poetic medium. Of course, the multidimensional meaning literary texts and text-units normally have often makes it difficult for us to decide whether a passage is self-reflexive or referential. Yet the typology only suggests theoretical constructs which have to be pragmatically justified.²¹

16 Geoffrey Leech, *Semantics* (Harmondsworth, 1974), p. 352.

17 *Ibid.*, p. 353.

18 Cf. Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics.” In *Style in Language*, ed. T. A. Sebeok (Cambridge, Mass., 1960), p. 353.

19 In Jakobson’s model the addresser and the addressee are proposed as separate entities. Also, there is the so-called “contact”, i.e. the suggested physical channel or psychological connection, between the implicit communicating partners.

20 Cf. Jakobson, *loc. cit.*, p. 353.

21 For a fuller theoretical discussion of the categorial characteristics of *metalanguage* see e.g. Harald Weinrich, *Sprache in Texten* (Stuttgart, 1976), p. 70-112.

III. Code of language

The first type of metafictional reference comprises all passages of the text that make the reader aware of the code of language used by the author. It is a commonplace in histories of the English language that authors of the 15th century were as a rule extremely conscious of language as far as “aureate” diction is concerned²². But the introduction of new and unusual words taken from Latin or French, which is the main feature of “aureate” diction, is only one example of the general tendency of the writers of this age to reflect on the potential of language and to experiment on the paradigmatic and syntagmatic relations of the language system.²³

On the paradigmatic level, the use of new words of Romance origin – particularly in Lydgate – is, as has been statistically proved²⁴, largely due to the fact that the work concerned is a translation from the French. Otherwise the proportion of French words in Lydgate is about the same as in those works of Chaucer’s which are not translations from the French.²⁵ Thus we see that in his works Lydgate emphasized his English or French code of language according to his source, and this corresponds to the usually explicit statements of his source, particularly at the beginning of a work and sometimes even in its title²⁶.

Setting aside the question of sources, it is of course difficult to tell to what extent an instance of aureate diction suggests a deviant language code. Things are

22 Cf. A. C. Baugh, *A History of the English Language* (London, 2/1957), p. 223. – A. Renoir, *The Poetry of Lydgate* (London, 1967), p. 130, mentions the “obvious self-consciousness of this [the aureate] diction”. Cf. also the standard treatment of the subject by John C. Mendenhall, *Aureate Terms* (Lancaster, Pa., 1919).

23 The terms *paradigmatic* and *syntagmatic* have widely been used in post-Saussurean linguistics; cf. Manfred Bierwisch, “Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden”, rev. repr. in *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, vol. I (Frankfurt, 1971), p. 24f.

24 Cf. K. B. Locock in EETS, ES 77 (1899), p. XLIIIf.

25 Ibid., p. XLIII.

26 Cf. e.g. *The Pilgrimage of the Life of Man, Englished by John Lydgate*. A.D. 1426, from the French of Guillaume de Deguileville, A.D. 1330, 1355, EETS, ES 77 (1899), p. 1-5.

easy as long as we are talking about *Erstbelege*, and an early critic counted 650 of these in Lydgate alone.²⁷

However, this figure is not only unreliable in view of more recent lexicography (e.g. MED), but also liable to over-interpretation. As Schirmer has shown²⁸, even a word well-known from Chaucer's *Canterbury Tales* such as *licour* could be strange in Lydgate's new (metaphorical) context. Moreover, an aureate word in Chaucer or some other source of the 14th century had not automatically become popular by the time of Lydgate's *The Temple of Glass* or Hoccleve's *Letter of Cupid*, as critics have wrongly suggested.²⁹ Rather these words were identified and enjoyed by 15th-century readers either as being typically Chaucerian or otherwise as a sophisticated mannerism suggestive of an autonomous poetic code of language. As is well-known, this kind of affectation, poetic diction, became excessive in the productions of the Scottish Chaucerians – James I, Henryson, Dunbar, and the rest.³⁰

Today we take it for granted that the abundance of synonyms in English, due to the simultaneous existence of Latin, French and native elements, is a “natural” characteristic of the English language. In the 15th century many if not almost all of the “hard” words must still have had the tinge of the foreign code, whether they came to survive or not. And the strong tradition of macaronic poetry in the fifteenth century³¹ clearly reveals a tendency to use a dual code of language.

Foreign words were of course taken over from French or Latin not only as a whole, but also in parts. In other words, foreign morphemes were borrowed and often yoked together with native elements. As Bennett has shown³², Reginald

27 Georg Reismüller, *Romanische Lehnwörter (Erstbelege) bei Lydgate. Ein Beitrag zur Lexikographie des Englischen im XV. Jahrhundert*. Münchener Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie XLVIII (Leipzig, 1911); cf. Jerome Mitchell, *Thomas Hoccleve* (Urbana, Chicago, London, 1968), p. 70.

28 W. F. Schirmer, “Der Stil in Lydgates religiöser Dichtung.” In *Kleine Schriften* (Tübingen, 1950), p. 41.

29 Cf. Mitchell, loc. cit., 71f.

30 Cf. Baugh, loc. cit., 224.

31 Cf. e.g. *Medieval English Lyrics. A Critical Anthology*, ed. R.T. Davies (London, 1963), pp. 148, 159, 170, 198, 214, 218 etc.

32 H. S. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century* (Oxford, 1948), p. 190. – Tennyson came to criticise the vogue for hybridism, writing in a humorous letter: “thinking of you

Pecock was quite prominent in creating hybrid compounds as *agenvn-stondabilnes* ('unchangeableness'), *knowyngal* ('pertaining to knowledge') and the like.

To this 15th-century initiative in word-formation we may add many authors' obvious interest in etymology³³, the explicit statement of synonyms³⁴, and some sense of word-play.³⁵ It is true that none of these items is limited to the 15th century. Puns are of course a significant element in Chaucer and even more striking in Shakespeare³⁶. The fashion of using synonymous double expressions was created even before Chaucer³⁷ and jokingly repeated in Touchstone's famous address to the rustic in *As You Like*³⁸. Yet this only proves that the interest in the code of language was a more general one during the later Middle and Early Modern English period.

As mentioned, the code of language is also that of the syntagmatic relations between the language elements. Synonymous expressions, as excessively used

-
- as no longer comeatable, runupable to, smokeable with J. S. of old", quoted from Otto Jespersen, *Growth and Structure of the English Language* (Oxford, 9/1962), p. 100.
- 33 Cf. Elfriede Tilgner, *Die Aureate Terms als Stilelement bei Lydgate* (Berlin, 1936), p. 22. As regards *Etymologiae* (Interpretationes Nominum), cf. Lydgate, *The Life of Saint Alban and Saint Amphibal*, ed. J. E. van Westhuizen (Leiden, 1974), p. 72; *Reson and Sensuallyte*, EETS, ES 84, ll. 3389/90; „Verses on Cambridge.” In *The Minor Poems*, EETS, OS 192, p. 652, ll. 20f.
- 34 Tilgner, loc. cit., 19; Bennett, loc. cit., 210.
- 35 Tilgner, loc. cit., 17; cf. also John S. Childs et al., “Bibliography of the Pun”, *Style*, 14 (1930), 127-137. For examples, cf. *A Song of Just Mesure*, EETS, OS 192, pp. 772-780; *Amor Vincit Omnia*, EETS, OS 192, pp. 744-749. – At the beginning of the 16th century there was a vogue for words of a fancy type; cf. Skelton's *The Tunning of Elynour Rummyng*: “With a whym-wham/ Knyt with a trym-tram” (75f.).
- 36 Helge Kökeritz, “Rhetorical Word-play in Chaucer”, *PMLA*, 69 (1954), 937-952; Paul F. Baum, “Chaucer's Puns: A Supplementary List”, *PMLA*, 67 (1956), 225-246, and 73 (1958), 167-170.
- 37 Cf. Jespersen, loc. cit., p. 89.
- 38 V. 1, 52: “Therefore, you Clowne, abandon, – which is in the vulgar leave, the societie – which in the boorish is companie, – of this female, – which in the common is woman; which together is, abandon the society of this Female, or, Clowne, thou perishest; or, to better understanding, dyest.”

e.g. by Caxton³⁹, can well be considered from this syntagmatic point of view as a special case of word pairing. Since English during the period at issue was generally turning into a language based on syntax rather than on inflexion, the strong sense of 15th-century authors for the syntagmatic structure, i.e. the sequential order of textual elements, should not be surprising.

The various types and the occurrence of word pairs in 15th century authors have been studied in detail by Mitchell⁴⁰, who mainly analyses Hoccleve, but also refers to Lydgate, Cranmer, Caxton, and Bokenham. Mitchell is right in criticising the former opinion that word pairs were primarily used as an easy means of filling out difficult lines.⁴¹ He comes to the conclusion that they were quite “a conventional means of literary embellishment” and, “from the point of view of medieval writers, a highly desirable mode of expression both in verse and in prose”.⁴² While we moderns have some difficulty in sharing this attitude due to our economical sense of the mainly referential function of words, Lydgate and his contemporaries – and to a lesser extent Chaucer⁴³ – enjoyed the use of words by coupling and thus implicitly comparing or contrasting them. Whether the constituents of the word pairs have similar, different or opposite meanings⁴⁴, they were obviously meant and appreciated as a challenge to the readers to reflect upon the *differentia specifica* of the coupled words irrespective of the overall meaning of the text in terms of plot or argument.

There are other significant repetitive patterns in 15th- century writing which basically seem to have the same metalingual function. Both alliteration and rhyme are not used selectively but in superabundance, so that the general effect is a declamatory style, in which, as critics have said, the author seems to be constantly

39 *I shal so awreke and avenge this trespace* (Reynard 56, cf. p. 116: *advenge and wreke it*); *in honour and worship* (ib. 56); *olde and aunyent doctours* (p. 62); *feblest and wekest* (p. 64); *I toke a glasse or a mirroure* (p. 83); *Now ye shal here of the mirroure; the glas ...* (p. 84); *good ne proffytt* (p. 86); *fowle and dishonestly* (p. 94); *prouffytt and fordele* (p. 108), quoted from Jespersen, loc. cit., p. 90.

40 Mitchell, loc. cit., p. 65-70.

41 Ibid., p. 67.

42 Ibid. p. 70.

43 Ibid., p. 67.

44 Ibid., p. 68.

raising his finger⁴⁵. The same holds true for syntactic figures, which as such were known from the rules of rhetoric, but were so much overworked, particularly in Lydgate and his Scottish epigones⁴⁶ that it seems futile to ask for the specific function of anaphora, epiphora, periphrasis, in-line rhyme, anacoluthon, inversions of a kind unusual even by 15th-century standards, and the various patterns or parallelism and contrast:⁴⁷ taken together they leave the impression of something like a Wittgensteinian *Sprachspiel*⁴⁸. How much this could be a matter of jingling sound may we seen in the opening lines of Dunbar's *Ballad of Our Lady*.

Hale, sterne superne! Hale, in eterne
in Godis sicht to schyne!
Lucerne in derne for to discerne
Be glory and grace devyne;
Hodiern, modern, sempitern,
Angelicall regyne!
Our tern infern for to dispersn
Helpe, rialest Rosyne!⁴⁹

Lydgate himself has often enough been blamed for “his immense prolixity and love of circumlocutions”⁵⁰. *Circumlocutio* is of course a kind of rhetorical *amplificatio*, and we may well add some of the others: *expolitio*, *diversio*, *apostropha*, *descriptio*, etc. Even a full-fledged mediaevalist like C. S. Lewis could not help being apologetic in describing them.⁵¹ But if we realise that Lydgate's aim was not only to bring home his message, but also, in using rhetoric,

45 Cf. Schirmer, *Der Stil*, p. 45.

46 Cf. particularly Tilgner, loc. cit., p. 67.f.

47 On these points cf. Schirmer, loc.cit., p. 44; Tilgner, loc. cit., p. 58; Lydgate, *Pilgrimage*, pt. III, EETS, ES 92, p. XLVIII f.

48 Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (London, 1958), dt. *Philosophische Untersuchungen* (Frankfurt/M., 1967), p. 24: “Das Wort ‚Sprachspiel‘ soll hier hervorheben, dass das Sprechen der Sprache ein Teil ist seiner Tätigkeit, oder einer Lebensform.”

49 William Dunbar, “Ballad of Our Lady”. In *The Poems of William Dunbar*, ed. W. Mackay Mackenzie (Edinburgh, 1932), p. 175-77.

50 *Pilgrimage*, pt. III, loc. cit., p. XLIV.

51 *The Discarded Image*, p. 193.

to reflect on his medium in a kind of dialogue with the reader we can more easily excuse and perhaps even appreciate his verbose repetition of ideas.

One of the syntagmatic characteristics of Lydgate's style clearly signals the two-levelled nature of his utterances: the frequent use of bracketed phrases or sentences and also of parentheses.⁵² No matter what the contents of these passages are and whether they are rhetorical or not, they reveal Lydgate's sense of ranking, of contrasting, as it were, foreground and background utterances. This interpretation corresponds to the observation of historical English linguistics that subordination is "one of the features which distinguishes modern from medieval English" and that a whole range of subordinating conjunctions "was introduced into the language in the late medieval period"⁵³

IV. References to the utterance

Leaving the field of metalingual references, i.e. to the language system, and asking for the more contextual references to the actual poetic message or utterance of the text we find that the Chaucerians make ample use of the latter, as has frequently been observed. A critic recently argued that in Lydgate and his like English poetry was an arena for significant discussion of the artistic and poetic concerns of the time.⁵⁴ Though this will seem only too obvious to anybody at all familiar with the material, a few systematically arranged points shall be raised here to add to the overall argument of this paper.

The author's (or fictive author's or narrator's) utterances that refer to the text as poetry can be classified on various grounds, for example whether they are conventionally formulaic or not or whether they are explicit or implicit. Ignoring these distinctions for pragmatic reasons I would like to suggest a threefold division: a. comments on the poetic "speech act"; b. reference to the poetic

52 Cf. the long list of examples in *Pilgrimage*, part III, loc. cit., p. XLIV-XLVII; also Lydgate, *Poems*, ed. John Norton-Smith (Oxford, 1966), p. 35ff.

53 N. F. Blake, *The English in Medieval Literature* (London, etc. 1977), p.145. Margaret Schlauch, *The English Language in Modern Times (Since 1400)* (London, 1959), p. 58-61, argues that some authors of the 15th century were still experimental in their approach to sentence structure.

54 Lois Ebin, "Chaucer, Lydgate, and the 'Myrie Tale'", *The Chaucer Review*, 13 (1979), 333.

product as conditioned by, or comparable to, some source or a less specific literary tradition; and c. demonstration of (or allusion to) true textuality of the text by means of contrastive levels of speech.

The latter category requires some theoretical explanation. Any author has, in principle, a choice between creating an illusion for the reader and disturbing this very illusion in favour of the reader's more rational reception. In W. C. Booth's famous terminology we might call the two poles *showing* and *telling*⁵⁵. It would seem to me that in spite of the usual classification of novels according to the two terms almost any fictional text consists of both elements if considered more subtly and could thus be called a mixed discourse. The difference between works in this respect is, then, basically one of degree. The more the two levels of speech contrastively manifest themselves in a text, the more the readers will be aware that they are dealing with fiction. Thus an author practising such point-of-view strategies is implicitly giving metafictional signals to the reader.

Within this paper it is impossible to illustrate the many stylistic items to be considered here. Checking any basically narrative text, e.g. Lydgate's *Fabula Duorum Mercatorum* at random, we find that a shifting point of view is one of the most striking characteristics of the style. The first stanzas are as follows:

I.

In Egipt whilom, as I reede and fynde,
Ther dwellyd a marchaunt of high and gret estat,
Nat oonly rich, but bountevous and kynde,
As of nature to hym it was innat
(For alle vertues in hym wern aggregat);
Of vices voyd, pitous and merciablen
And of his woord, as any centre, stable.

II.

But, as me thynkith, it were convenient,
Or in this tale I any ferther passe,
For to descryve to you, that be present,
Wher that this contre stant and in what place;
And, if I erre, I put me in your grace:

55 W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago, 1961).

Forberith me now and heerith paciently;
For, as myn auctour seith, right so sey I.

The first stanza introduces one of the protagonists to us by means of narration, but even here, when we hardly know anything concrete about the first merchant, the author starts diverting from his point by means of generalisations (ll. 4, 5, 7). The second stanza is a diversion from his point by generalisations (ll. 4, 5, 7). The second stanza is a diversion *in toto*, filling the lines with a reflective comment on the whereabouts of the action. Of course a local setting can generally be defined as part of the fictional plot, but Lydgate so extensively harps on the point that the passage as a whole might be called an authorial intrusion. The grammatical indicators of the author's "presence" are the use of the first-person pronoun, of the present tense and of deixis referring to some speaker's presence (*now*, 14; *this tale*, 9; *this contre*, 11⁵⁶). Apart from these there are of course also signals of contents which clearly refer to the telling rather than the story, the *discours* rather than the *histoire*.

They are, however, too obvious to be quoted here. Also, they fall into a different category, referring to the speech act or to the alleged source. What we should have in mind talking about the more subtle metafictional implications of point of view at issue here can only be mentioned summarily: all possible kinds of the narrator's comments⁵⁷, summaries of the action⁵⁸, didactic passages of various degrees of explicitness⁵⁹. Prologues, epilogues and, generally, frames, though not exactly a new narrative device in the 15th century, can also be seen as a metafictional pattern, favoured by Lydgate and Hoccleve to dominate the

56 For the ME. history of the demonstrative adjective *this* cf. Cornelius Novelli, "The Demonstrative Adjective *This*: Chaucer's Use of a Colloquial Narrative Device," *Medieval Studies*, 20 (1957), 246-249.

57 Cf. Alain Renoir, *The Poetry of John Lydgate* (London, 1967), p. 141 f., about the dominant role of comment in *The Siege of Thebes* and *The Troy Book*.

58 Cf. e.g. the presentation of a detailed outline in Hawes, *The Pastime of Pleasure*, EETS, OS 123 (1928), p. CVI.

59 Cf. Derek Pearsall, *Old English and Middle English Poetry* (London, Henley and Boston, 1977), 231 f.; Robert W. Ayers, "Medieval History, Moral Purpose and the Structure of Lydgate's *Siege of Thebes*", *PMLA*, 73 (1958), 469-71.

macrostructure of most of their works.⁶⁰ Another, more obvious and less conventional device that evokes the impression of two or more levels of speech is Lydgate's habit of supplying his text proper with explanatory notes on the margin or headlines within the text.⁶¹

As regards the above-mentioned references to the speech act or to some source, whether explicitly stated or merely formally claimed, Lydgate's and Hoccleve's works abound in both. The two stanzas from Lydgate's *Fabula Duorum Mercatorum* quoted above nicely illustrate the two points. Phrases such as *For to descryve to you* (10), and *right so sey I* (14) and also those apparently superfluous references to *myn auctour* (14; cf. also 1: *as I reede and fynde*) are just four examples of what has often critically been called "Lydgate's excessive use of expletives".⁶² Tilgner opens his book about Lydgate with the statement that this author often takes the occasion to talk about his art – not only in prologues and epilogues, but also in intrusive passages of the main and medium part of the text.⁶³ The generally disparaging tone of such statements is probably due to critics' awareness of the conventionality of the two devices at issue. No doubt they are conventional whether we are talking about Chaucer and the romances of the 13th and 14th centuries⁶⁴ or about certain figures of rhetoric such as *occupatio*⁶⁵.

60 Cf. Renoir, loc. cit., p. 141; Tilgner, loc. cit., p. 73. From a more general point of view, the frame as a narrative device is discussed by Dieter Mehl, *Geoffrey Chaucer. Eine Einführung in seine erzählenden Dichtungen* (Berlin, 1973), p. 123, and by H. Brinkmann, „Der Prolog im Mittelalter als literarische Erscheinung – Bau und Aussage“, *Wirkendes Wort* 14 (1964), 1-21.

61 Cf. e.g. *Reson and Sensuallyte*, *Troy Book* and *Fall of Princes*, loc. cit. An analogous stylistic item is the frequent use of mottos in 15th-century poetry; cf. *Medieval English Lyrics*, ed. Davies, e.g. p. 184, 194, 202, 204, 207, etc.

62 Lydgate, *The Life of Saint Alban and Saint Amphibal*, ed. van Westhuizen (Leiden, 1974), p. 76.

63 Tilgner, loc. cit., p. 1.

64 Cf. Dieter Mehl, *Die mittelenglischen Romanzen des 13. und 14. Jahrhunderts* (Heidelberg, 1967), p. 33.; also Susan Wittig, *Stylistic and Narrative Structures in the Middle English Romances* (Austin, London, 1978), p. 61-64.

65 Cf. James J. Murphy, *Rhetoric in the Middle Ages. A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance* (Berkeley, Los Angeles, London, 1974), see Index "occupatio"; Pearsall, loc. cit., p. 148.

Yet in defense of the Chaucerians we should raise two points here concerning the basic change of the medieval author's communicative situation:

1. Lydgate and Hoccleve very often mention a specific source by name, for example Bochas (i.e. Boccaccio) and Laurent de Premierfait in *Fall of Princes*, or Aristotle, Guido della Colonna and Jacobus de Cessolis in *The Regement of Princes*, and even when the authors content themselves with a vague phrase of the formulaic type⁶⁶ the formula means more than in the earlier romances. Historically speaking, 15th-century authors, particularly of the sophisticated type like Lydgate, could much more reckon with readers' solid knowledge of sources – now that the age of anonymous writing and of oral tradition had essentially come to an end. The general learnedness of 15th-century early humanists⁶⁷ is another factor allowing the conclusion that by Hoccleve's time formal signals were often sufficient as a source reference.

2. The communicative situation suggested by 13th- and 14th-century romance is that of a minstrel presenting his story to his audience orally either by heart or as a reciter. This image of the narrator was probably more a matter of myth than of history by Chaucer's time⁶⁸, but in the 15th century even the myth seems to have been replaced by the new role of the narrator, namely as a guide to an individual reader. The essential difference is that an audience can and could be manipulated during the reciting process in one way or another – by mimicry, gesture, intonation, or spontaneous modifications of the text –, whereas the

66 J. P. Oakden, *Alliterative Poetry in Middle English*, 2 vols. (Manchester, 1930, II, 387-89), lists about 100 variants of the tag and catalogues more than 220 examples of its occurrence in (mainly alliterative) poetry from early Middle English to the 15th century. As to source references, cf. Lewis' statement (*The Discarded Image*, p. 5) about the Middle Ages generally: "Every writer, if he possibly can, bases himself on an earlier writer, follows an *auctour*, preferably a Latin one.

67 Cf. Walter F. Schirmer, *Der englische Frühhumanismus. Ein Beitrag zur englischen Literaturgeschichte des 15. Jahrhunderts* (Leipzig, 1931).

68 The problem of the romances as oral or written literature has been discussed by A. C. Baugh, "The Middle English Romance. Some Questions of Creation, Presentation, and Preservation", *Speculum*, 4 (1967), 1-31; cf. also James J. Murphy, *Rhetoric*, loc. cit., p. 196; H. S. Bennett, *English Books and Readers, 1475-1557* (Cambridge, 1952); Ritchie Girvan, "The Medieval Poet and His Public." In *English Studies Today*, eds. C. L. Wrenn, G. Bullough (Oxford, 1951), p. 90.

individual reader has and had to be left alone. The author's only means of controlling the reader's reception was repeatedly to topicalize poetological subjects – as did Lydgate and Hoccleve only too often⁶⁹ – and to use those self-reflexive comments on the speech act that may – in linguistic terminology – be called semantically empty, but pragmatically significant – as signals given to the readers to stay in constant touch with the narrator.

V. Implicit author and reader

This takes us right into the middle or the final aspect of metafiction, that of the communicating partners. The separation of references to the fictional utterance and of those to the communicating partners is of course merely a typological one, which is neutralised in textual examples. The following collection of expletives, taken at random from 100 lines of Lydgate's *Pilgrimage*⁷⁰, accordingly demonstrates both Lydgate's excessive use of references to the utterance and his tendency to present himself, or rather his implicit role as narrator or author, vis-a-vis the implicit reader.

13207 (yiff thou lyst se)	13217 (in conclusioun)
13219 (when al ys do)	13223 (yiff thow kanst se)
13225 (yt ys no douts)	13229 (yt ys no dred)
13237 (who kan ffele)	13239 (yt ys no nay)
13241 (who haue a syht)	13257 (as to myn entent)
13260 (as ye shal here)	13265 (by couenaunt)
13268 (and lyst nat spare)	13268 (yt ys no lye)
13276 (as ye may se)	13279 (who kan se)
13283 (est and south)	13285 (who that touche)
13289 (voyde of al ffavour)	13293 (who taketh ned ther-to)

69 Cf. e.g. Hoccleve's *Regement of Princes*, loc. cit., ll. 988-1022. As to *The Kingis Quair*, cf. Robert Slabey, "'Art Poetical' in *The Kingis Quair*", *Notes and Queries*, 205 (1960), 208-10; also Walter Scheps, "Chaucerian Synthesis: The Art of *The Kingis Quair*", *Studies in Scottish Literature*, 8 (1970), 143-166.

70 I owe this list to Katharine B. Locock, EETS, ES 77 (1899), p. XLV.

It would take us too far to classify the examples of this list. Speaking generally about Lydgate and Hoccleve the following paradigms concerning the implicit author and reader can be distinguished: the author's pose or confession of ignorance, inexperience, or lack of skill⁷¹; emphasis on the truth of the story or the integrity of the author⁷²; address to the reader.

Finally, the two most striking characteristics of both Lydgate's and Hoccleve's writing have to be considered: Lydgate's didacticism and Hoccleve's autobiographical touch. Lydgate is generally didactic not only in religious and moral terms, but also in his constant poetological concern. Suggesting – in many of his adaptations – that they were mere translations⁷³, using Chaucer or other classical literature as a paradigm or direct source for imitation⁷⁴, praising Chaucer again and again⁷⁵ – all these are less proof of the lack of both Lydgate's and Hoccleve's autonomy than a natural outcome of their constant poetological reflexion and their aim to educate the readers in literary erudition. Even Hoccleve's frequently dominant interest in his own person was basically not rooted in egotistic self-centredness, but in his motivation to present to the reader an honest portrait of himself as a poet.⁷⁶

71 Cf. Bennett, *Chaucer and the Fifteenth Century*, pp. 112, 127f., 209, concerning various authors of the 15th century. Lydgate's posed denial of authorship and other modesty topoi are discussed in Renoir, loc. cit. p. 51-55. About modesty topoi in Chaucer and Lydgate, also cf. Alice S. Miskimin, *The Renaissance Chaucer* (New Haven, London, 1975), p. 121-126.

72 Apart from the frequent use of short formulaic phrases, mention should be made of the many instances of a more fundamental and lengthier claim to truth, e.g. in *Troy Book*, book II, EETS, ES 103, Prol. 256-314, 2365-68; *Fall of Princes*, vol. I, EETS, ES 121, Prol. 225-469; *Regement*, EETS, ES 72, 2297ff., 2393, 2409ff.

73 Cf. Pearsall, loc. cit., p. 236 about Hoccleve.

74 Cf. e.g. Pearsall, loc. cit., p. 226-229, about Lydgate's imitation of Chaucer.

75 Cf. Mary Ruth Pryor, *Thomas Hoccleve Series: An Edition of MS Durham Cosin VII 9* (Ph. D. . Diss. U. of California, Los Angeles, 1968), p. 30ff., about both Lydgate and Hoccleve. The *locus classicus* of such praise of Chaucer is Hoccleve's *Regement*, loc. cit., 2077-2107 (cf. 4978-5012).

76 Cf. e.g. *Regement*, loc. cit., 988-1043, 4360-4403.

VI. Conclusion

To sum up: metafiction is not a particular kind of fiction limited to our most recent history of literature but a type of literary utterance that seems to develop in those phases of cultural history that are essentially marked by a public consciousness of fundamental crisis. When Sir Harold Nicolson in 1954 raised the question “Is the Novel Dead?” and answered it in the affirmative⁷⁷ he revealed a backward-looking, latter-day attitude of a social inferiority complex which is also rather typical of the last phase of the Middle Ages in England. The 15th century was undoubtedly an age of cultural stagnation; certainly neither Lydgate nor Hoccleve prove the contrary. The mediaeval uniformity of thought, that “single, complex, harmonious, mental Model of the Universe” (C.S. Lewis⁷⁸) had been lost. No doubt Lydgate and Hoccleve were not in a position to create a new model. But they reflected upon the old model with such an energy, such a sense of truth and so much sophistication that it seems unfair to reserve no niche for them in the pantheon of English literary culture. After all, cultural achievements perhaps consist not only in creating new truths, but also in testing and spreading old ones. And given Chaucer’s unique literary achievement, what else could the Chaucerians in all honesty have done but plagiarise him? As wrote Robert Scholes in his book *Fabulation and Metafiction* (see footnote 12) more than five centuries later (1979): “Since plagiarism is inevitable, relax and enjoy it.”

77 *The Observer*, August 29th, 1954, discussed in K. H. Göller, *Romance and Novel. Die Anfänge des englischen Romans* (Regensburg, 1972), p. 10f.

78 *The Discarded Image*, loc. cit., p. 11.

(14) The spelling peculiarities in the *Ormulum* from an interdisciplinary point of view: A reappraisal [1989]

I. Problem and stage of research

It is now over a hundred years since scholars first began to puzzle over the enigma of the orthographic peculiarities in the *Ormulum* (c. 1200), i.e. the often mentioned, but nowadays seldom read homily by the East Midlands cleric Orm, and still the problem does not seem to have been solved to this day.¹

One of the peculiarities is the regular use of double consonants; it is now rarely disputed but by no means proved that this serves to mark a preceding short vowel. Another peculiarity consists in the striking, but seemingly inconsistent, marking of long stressed vowels by up to three acute accents (as in *hět* and *hě't*) and in the occasional use of diacritic marks for short vowels, as, for example, in *täkenn*.

Before the First World War research on this problem was characterized by diligence, perspicacity and meticulous scholarship. Then followed a lengthy phase of lack of interest, a situation which not even the various publications of Matthes in the thirties could help to change.² Since the 1950s, it is true, some diachronic studies on the *Ormulum* have been published. But only a very small number of these, mainly short contributions, have concerned themselves with questions of orthography, let alone the above-mentioned orthographic peculiar-

1 The first wave of interest was initiated by R. Holt's editions of the text in 1852 and 1878 (*The Ormulum*, 1/1852; 2 vols. Oxford 2/1878, with the notes and glossary of Dr. R. M. White). All quotations below refer to this edition. For a first list of the peculiarities see Holt's *Preface* in the 1878 edition (p. LXVIIIf.).

2 H. Chr. Matthes ("Das *Ormulum*, sein Gehalt und sein Verfasser," *GRM*, 26 [1938], 265-78) was less interested in form than in the author, the unit of the *Ormulum* and its sources. The question of the sources was recently raised again by Stephen Morrison, e.g. in "Orm's English Sources," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 221 (1984), 54-64.

ities.³ Luick⁴ does, of course, treat the nuances of sound and spelling at various points, but does not offer a complete, unified view of the function of the spelling peculiarities. Only in a rather short article by R. D. Stevick⁵ is the question of the consonantal digraphs in the *Ormulum* raised again, and answered anew with consideration to the syllable, though too briefly to be conclusive. Despite the intensive theoretical efforts in the recent past to establish the diachronic and synchronic significance of the syllable⁶, Stevick's article has been practically neglected in historical linguistics to date, unjustly, to my mind, as it furnishes stimulating and important ideas for a more comprehensive, specifically syllabic analysis of the orthography of the *Ormulum*.

We are thus dealing with a seemingly isolated problem, which the more or less positivistic research methods of earlier days could not solve, so that we now find ourselves in a state of helpless inactivity. This could in part be due to the content of the *Ormulum*, which has little attraction for the modern taste. But the main reason is probably the inadequacy of traditional procedures of analysis. Orm's attempted spelling reform may well be so complex in its motivation that a one-dimensional argumentation will not get us anywhere. Accordingly the orthographical features of the *Ormulum* shall be approached in an interdisciplinary way, viz. under the phonological aspects of vowel and consonant quantity, the phonotactic aspect of a syllable's structure and its conditioning surroundings, the prosodical and metrical aspects of the accentuation of words and lines, and finally, from the point of view of literary history, considering the

3 Cf. e.g. Martin Lehnert, "Sprachform und Sprachfunktion im 'Ormulum' (um 1200)," *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, 2 (1953), 35f., about final *-e*; R. W. Burchfield, "The Language and Orthography of the *Ormulum* Ms.," *Transactions of the Philological Society*, 1956, 56-87 (mainly about editorial problems); R. A. Palmatier, *A Descriptive Syntax of the Ormulum*, Diss. Univ. of Michigan, 1965, *Janua Linguarum* 74, The Hague, Paris: Mouton 1969; and R. A. Palmatier, "Metrical *-e* in the *Ormulum*," *Journal of English Linguistics*, 6 (1972), 35-45. The former is about syntax; the latter is very short and not substantial.

4 Karl Luick, *Historische Grammatik der englischen Sprache* (1914), repr. ed. F. Wild and H. Koziol, 2 vols., Stuttgart: Tauchnitz 1964.

5 "Plus Juncture and the Spelling of the *Ormulum*," *JEGP*, 64 (1965), 84-89.

6 Cf. e.g. Theo Vennemann, "Universal Syllabic Phonology," *Theoretical Linguistics*, 5 (1978), 175-215.

conjectured intentions of the author, the preacher Orm. One of the characteristics of the *Ormulum* that deserves particular attention here is its orality.

This article does not claim to offer an entirely “new” interpretation of the individual spelling peculiarities in the *Ormulum*. But it may not be so wrong for a festschrift contribution to owe a great deal to previous research and for us to methodise “those rules of old discovered not devised” (Pope⁷), the more so when these were widely ignored or have been forgotten.⁸ Also, I would like to suggest that, in this fragmentary world of ours, an occasional synthetic view may make more sense than a continually repeated close analysis.⁹ To ensure that this synthesis does not take place in a vacuum as regards the history of research on the topic of the *Ormulum*, the most important results of earlier analyses shall be presented first.

II. Chronological survey of research

A clear survey of the earliest phase of research was given by E. Björkman (1913¹⁰). Orm’s digraphs were essentially interpreted as having the function of marking length – according to the majority of scholars the (short) length of preceding vowels, according to a minority the length of the consonants themselves. Members of the first group were Morsbach (1896¹¹) and Sweet (e.g. 1888¹²), members of the second group Trautmann (1884¹³) and Lambertz¹⁴).

7 Alexander Pope in *Essay on Criticism*, ll. 88f.

8 I am here alluding to the general language barrier or, at any rate, lack of cooperation between early German-speaking research and the more recent contributions in English (Palmatier, *Ormulum*, and B. St. Phillips, “Constraints on Syllables and Quantitative Changes in Early English”, *Linguistics*, 21 [1983], 879-895, being good examples).

9 As regards methodology the reader is kindly referred to Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren. Zur Methodik der Literaturwissenschaft*, München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1968, whose overall refutation of positivism I have found to be most convincing.

10 “Orm’s Doppelkonsonanten,” *Anglia*, 37 (1913), 351-81, 494-96.

11 Lorenz Morsbach, *Mittelenglische Grammatik*, Halle: Max Niemeyer, 1896.

12 Henry Sweet, *A History of English Sounds from the Earliest Period with Full Word Lists*, Oxford: Clarendon Press 1888 (orig. 1873).

13 Moritz Trautmann, „Orm’s Doppelkonsonanten,” *Anglia*, 7 (1884), 94-99, 208-210.

14 P. Lambertz, *Die Sparche des Ormulums nach der lautlichen Seite untersucht*, Marburg: Foppen 1904.

Both sides found many supporters: the Trautmann “party” was joined, for example, by Effer (1884¹⁵); Morsbach found support in Brate 1884¹⁶. As early as 1877 Ten Brink¹⁷ had tried a compromise. He, too, explained the double-consonant spelling as the sign of a preceding short vowel, but at the same time emphasized the fact that this marking was restricted to “the consonants (or the first of these) closing a syllable” (1876, p. 213).

Björkman himself cannot be pigeonholed in any one of the two groups either. The question of Orm’s double consonants was to him “not just a linguistic one, but also a psychological one” (p. 359), provoked by the fact that Orm did not write phonetically, but as he thought he spoke. According to Björkman the geminates mark the assumed length of the syllable-closing final consonants after a short vowel. To prove his point Björkman used very different arguments: as early as Gmc. final consonants were lengthened after a stressed short vowel, as can be seen from spellings such as *staff*, *gladd* and *godd*. Research in experimental phonetics and also the evidence given by ModE, German, Swedish and other languages in Björkman’s opinion allow the conclusion to be made that a short vowel correlates with the relative length of the following consonant and a long vowel with a short consonant. The frame of reference for the length of a phoneme is therefore suggested by Björkman to be the syllable. Fairly recent research in universal phonology (e.g. Hooper 1976, Murray/Vennemann 1983¹⁸) has indeed proven a certain constant length of the syllable to be the guiding principle for the development of its segments.

Moreover, Björkman rightly takes Orm’s use of the accents and of the diacritic <~> into account. In his opinion, <'>, <"> and <'"> mean vocalic length. The consonantal geminates can hardly have that very function of marking length,

15 H. Effer, “Einfache und doppelte Konsonanten in *Ormulum*”, *Anglia*, 7 (1884), 166-99.

16 E. Brate, *Nordische Lehnwörter im Ormulum*, Diss. Uppsala 1884 (repr. in Paul and Braunes Beiträge 10, 1885, 1-80, 580-86).

17 B. Ten Brink, *Geschichte der englischen Litteratur*, 2 vols., Berlin, 1877.

18 J. B. Hooper, *An Introduction to Natural Generative Phonology*, New York: Accademic Press 1976; R. D. Murray and Th. Vennemann, “Sound Change and Syllable Structure in Germanic Phonology,” *Language*, 59 (1983), 514-28.

unless we assume (with Deutschbein¹⁹) that the scribe or Orm himself graded various degrees of length. Deutschbein, in fact, distinguished five degrees of vowel quantity: the acute accents meant reduced length or half-length, the hook <~> extreme shortness. This hypothesis is, however, hardly convincing in view of the fact that in ME, at least by the 13th century, vocalic quantity was dying out as a distinctive feature anyway (cf. Martinet²⁰). Another argument against Deutschbein's theory is the fact, also previously mentioned by Björkman (p. 373), that simple acutes are almost exclusively found on open syllables.

The concept that Orm's orthographic peculiarities aimed at a marking of the vowels did of course not die then. Some critics, however, soon found the "inadequacy of the system for indicating vowel length". Sisam (1933²¹) does not see any evidence of Orm "(distinguishing) all short vowels in open syllables from long vowels"²². The clearly marked length of vowels is rather interpreted as part of Orm's overall strategy to be efficient as a preacher. The argument is picked up by Stevick (1965, see fn. 5), who, however, relates Orm's striving for clarity mainly to the syllabic structure of the text, particularly the syllabic junctures. He rightly emphasizes the fact that short vowels in open syllables do not automatically mean double consonants; there are sometimes "medial consonants of the morph" (p. 89). But due to some vague terms (what, for example, is "plus juncture"?) the theory in general lacks clarity.²³

-
- 19 Max Deutschbein, "Die Bedeutung der Quantitätszeichen bei Orm," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 126 (1911), 49-57; 127 (1912), 308-317.
- 20 André Martinet, *Economie des Changements Phonétiques*. *Traité de Phonologie Diachronique*, Bern: Francke 1955, p. 248.
- 21 K. Sisam, "MSS. Bodley 340 and 342: Aelfrics Catholic Homilies," *The Review of English Studies*, 9 (1933), 1-12, here p. 8.
- 22 The question of the syllables was tackled again later by Burchfield (see note 3), p. 69, but like Sisam he did not try to explain the system that way.
- 23 I neither understand Stevick's concept of "morph" nor his conclusive sentence: "I suggest that double letters in Orm's spelling primarily indicate prolongation of syllable-final sounds, and only secondarily indicate vowel length."

The connexion between vocalic quantity and the juncture of a syllable was recently postulated in a more systematic way by Phillips (1983²⁴). The *Ormulum*, however, is merely used here for the purpose of illustrating the thesis of the article, not as an object of research in its own right. The author aims at testing the rules established by Murray and Vennemann (1983), the “syllable contact law” (SCL) and the “stressed syllable law” (SSL) in the *Ormulum*. On the basis of what she found out about the lengthening and shortening of vowels before consonantal clusters in the *Ormulum*, Phillips concludes that “the shortening is indeed influenced by the SCL, but that lengthening follows neither the SCL nor the SSL” (p. 87)²⁵. Phillips’ arguments in line with Murray and Vennemann conclude in a new definition of vocalic length, with the syllable as the main conditioning factor.

This relativity of length, which Phillips rightly excludes for OE (p. 889), seems, in addition to Björkman’s and Stevick’s approach, to be a good basis for a reassessment of Orm’s spelling peculiarities.

III. Orm and *Ormulum* in literary history

Orm was an Augustinian canon, i.e. a secular member of one of the orders that flourished in the wake of the reforms of Cluny. Drawing on the authority of the elder church fathers such as Augustine, these orders propagated new forms of piety and tried to practise humanity *sub specie aeternitatis* beyond the hierarchical structures of society. Both his membership of an order and the fact that *Ormulum* is essentially a paraphrase of the Gospel point to Orm’s missionary aim: he wanted to present to his brethren (cf. l. 2: *brother min in crisstennndom*) and also to the English people in general (*ennglissh folk*, l. 10) a handbook to the Gospel, which, due to its rhythm, sound and of course content, could imprint itself on his readers and congregations. In one passage of the introduction Orm makes

24 B. St. Phillips, “Constraints on Syllables and Quantitative Changes in Early English,” *Linguistics*, 21 (1983), 879-895.

25 The syllable contact law provides a formula for the universal preference of syllable division such as p \$ t over p \$ l; this preference is basically rooted in the hierarchy of consonantal strength (cf. Th. Vennemann, *Preference Laws for Syllable Structure and the Explanation of Sound Change*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton/de Gruyter 1988, p. 9).

a point of referring to his implicit addressees, who, as he puts it, will “hear or read” (l. 164) his book.

In view of the cultural situation in England in the 12th and early 13th centuries, there are clearly two groups of addressees in question here, the *lerner* and the *lewer* believers. As to the former, many of the – Anglo-Norman – priests holding English livings did not have a full command of English at the time, least of all in oral speech.²⁶ The latter group – of the *lewer* listeners – was illiterate and had access to the Bible only by means of the clerics’ recitation. Since Orm was particularly concerned about saving souls and instructing his contemporaries he had to work out a system which helped the priests to improve their diction and also assisted their listeners in understanding and remembering the Biblical text. Orm, then, was confronted with three problems at the same time, the oral channel of communication, the French accent of many of his reciters, and the illiteracy of the audience and their relative ignorance in respect of the Gospel. Since oral/acoustic information is by far less quickly received than written/visual information²⁷ the style simply had to be both redundant and repetitive and the author had to think of various mnemonic devices, the regularity of verse being one of these,²⁸ the formulaic character of the *Ormulum* another. When Baugh²⁹ says that Orm “is a master of the art of writing without making the thought advance” and that he “repeats himself shamelessly without so much as varying the phrase,” this is, therefore, widely polemic. Nor can I share Atkins’ doubts,

26 Cf. Barbara M. H. Strang, *A History of English*, London: Methuen 1970, p. 242. Michael Richter (*Sprache und Gesellschaft im Mittelalter: Untersuchungen zur mündlichen Kommunikation in England von der Mitte des 11. bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts*, Monographien zur Geschichte des Mittelalters 18, Stuttgart: Hirsemann 1979, p. 189) gives more precise evidence that French-English bilingualism was to be found more in the orders than with the parish clerks.

27 According to Hans-Jürgen Diller, *Metrik und Verslehre*, Studienreihe Englisch 18, Düsseldorf: Bagel & Francke 1978, p. 148, visual information is ten times faster than acoustic information.

28 Cf. Diller, p. 51: “In einer auditiven Kultur hat der Vers nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine praktische, insbesondere mnemotechnische Funktion. Deshalb ist seine Domäne weiter als in der schriftlichen Kultur.”

29 A. C. Baugh, ed., *A Literary History of England*, New York: Appleton-Century-Crofts 1948, p. 159.

voiced in the *Cambridge History of English Literature*,³⁰ “whether he [Orm] was well advised in choosing verse of any kind as the form of his ponderous work.”

The verse of the *Ormulum* is indeed of a particular kind at that. It is extremely regular. This is achieved by two devices: the metrical regularity of the iambic septenary,³¹ and the agreement between verse and speech rhythm.

The first point, a regular rhythm, is what Orm seems to have aimed at most. His extreme concern about it can be seen from the fact that he refers to rhythm three times in the *Dedication*. In Ded. ll. 41-45, he explains that “he has put in many a word to fill the “rime” (i.e. metre³²), and in Ded. l. 101 he asks those that may eventually copy his book to retain the rime “exactly as it is used in the original.”³³

As to the agreement between verse and speech rhythm, it is particularly striking that Orm rarely violates the pronunciation of a word in everyday language by forcing it into a disagreeable metrical stress pattern.³⁴ In his comment on the metre of the *Ormulum* Schipper³⁵ was no doubt correct in emphasizing that Orm proves to be “ein gelehrter und gewandter Kunstdichter” and “ein gebildeter Kenner seiner Volkssprache.” But we can now, in summation, go a step further stating that Orm used the regularity of metre and the other “popular” devices such as word repetition and formulas not simply because they were part of the “Volkssprache”, but in order to guarantee a distinct articulation of non-native speakers (liable to have a French accent on final syllables) and an optimal

30 J. W. H. Atkins, “Early Transition English,” in: *The Cambridge History of English Literature*, ed. A.W. Ward and A.R. Waller, 1907; repr. London: Cambridge UP 1969, I, 225.

31 Cf. E. Menthel, “Zur Geschichte des Otfriedischen Verses im Englischen,” *Anglia*, 8 (1885), 49-86, here p. 71.

32 Cf. S. Lanier, *The Science of English Verse*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1920, pp. 236-237.

33 The third reference to rhythm in the *Dedication* is in ll. 61-65.

34 In the *Dedication* and *Preface* there are only 21 examples (ll. 2, 9, 13, 16, 56, 69, 157, 273, 303, 322-27; Pref. 37, 40, 70., 73, 75, 79). In all these examples we do not have to assume inversion of accent (cf. M. Kaluza, *Englische Metrik in historischer Entwicklung*, Berlin: Emil Felber 1909, I, 149), but level stress (J. Schipper, *Englische Metrik*, Bonn: Emil Strauß 1881, I, 102-104, 127), e.g. in Ded. l. 2: “äfftèr the fläeshess kinde.”

35 Schipper, p. 140.

comprehension and memory on the part of uneducated native listeners (used to the dropping of final syllables). Bridging the gap between the two communicating groups seems to have been the main motivation behind Orm's attempted spelling reform. And the best possible way to have syllables properly stressed and pronounced was of course to mark them.

IV. Syllabic features and the marking of the syllable in *Ormulum*

A ME syllable, like any syllable, is widely defined within the following three features:

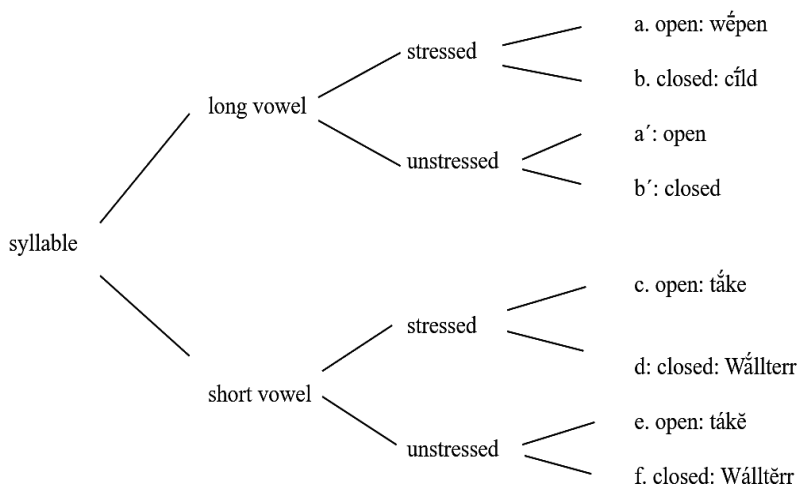
1. Length: By the 13th century, perhaps earlier, the length of stem vowels was no longer phonologically fixed, but strongly influenced by its surroundings so that lengthenings and shortenings ensued depending on the syllable and on what consonant(s) and how many syllables followed.³⁶
2. Accent: The general defunctionalisation of inflexional morphemes and the frequent obscuration of compounds³⁷ reveal the strong ME accent on the stem syllable. On the other hand, French influence was bound to have caused word stress on final or penultimate syllables and by interference to remove it from the stem syllable of many English words. A discussion of the ME syllable has to take this strong, yet unstable word accent into account.
3. Coda: The tendency of open syllables to lengthen in the 13th century (so-called MEOSL) makes us think of the third factor, the coda of a syllable, i.e. the consonantal (or zero) element(s) following the vocalic nucleus.

36 "In the course of the first half of the 13th century, it seems that an entirely new principle intervened in English: the quantity of the vowel thenceforward depends on the nature of the syllable whether it is open or closed [...] and also on the accent and on the length of the word." (F. Mossé, *A Handbook of Middle English*, trans. J. A. Walker, Baltimore 1952, pp. 16-17).

37 Cf. Dieter Götz, *Studien zu den verdunkelten Komposita im Englischen*, Nürnberg: Carl Verlag 1971.

By means of these features, we may theoretically generate eight types of syllables (Table 1):

Table 1: Systematic classification of ME syllables



Since unstressed syllables always had short vowel phonemes by 1200 (Luick, I, § 443), the total number of distinctive syllable types was 6, as shown in Table 2.

Table 2: Manifestation of ME syllable types around 1200

a.	ṽ		\$	(C)	long, stressed, open	: wépen
b.	ṽ	C	\$		long, stressed, closed	: cǿld
c.	ṽ		\$	(C)	short, stressed, open	: táke
d.	ṽ	C	\$		short, stressed, closed	: Wállterr
e.	ṽ	ṽ	\$	(C)	short, unstressed, open	: táké
f.	ṽ	C	\$		short, unstressed, close	: Wálltërr

v = one or more vowels

C = one or more consonants

\$ = syllable boundary

Note: The diacritics used here are only to mark pronunciation and are not identical with Orm's diacritics.

The immanent features of these types are [+/-long], [+/-open] and [+/-stressed]. Before ca. 1200, these features did not have the same status. The length of stem vowels and the openness or closedness of syllables were phonemically distinctive, whereas word accent (“stress”) functioned morphologically: the accent was generally on the stem syllable.³⁸ It was thus a concomitant feature of syllables, varying allophonically, viz. in line with metrical alternating rhythm or due to the French etymology of a word³⁹ or a speaker’s French background.

Around 1200, the three features were obviously changing their status: [+/-long] was losing its phonological status in favour of [+/-stress]⁴⁰, whereas [+/-open] was in the process of disappearing due to the beginning loss of *e*-endings.⁴¹ [+/-stress], on the other hand and for its part, was well on the way to develop to a kind of super feature relevant to the quality and quantity of vowels as well as to various degrees and types of syllable reduction.⁴² [+/-long] and [+/-open] were thus in a state of beginning allophonisation, [+/-stress] in a phase of ending its allophonic quality.

It is basically this unstableness of sound features that Orm seems to have reacted to with his spelling peculiarities. What he actually did can be demonstrated by four rewriting rules applied to the syllable types a. to d. of Table 2 above:

38 New words with long vowels like in stressed final syllables as in ME *fortune* were imported from the French only later and in a fairly limited number.

39 Cf. Luick, §§ 413, 466, and also *GRM*, 9 (1921), 14.

40 This is what the lengthening of the 13th century suggests: short vowels when under full stress (in open, disyllabic words) were lengthened.

41 If /tākə/ was on its way to [tāk] in the 13th century the originally short and open syllable became long and closed.

42 I leave it to more theoretical research to judge whether this feature is a phonemic or phonetic one and also, whether it is identical to what Noam Chomsky and Morris Halle (*The Sound Pattern of English*, New York et al.: Harper & Row 1968) meant by [+/-tense]; cf. Manfred Markus, “Noch einmal: Zur me. Vokaldehnung in offener Silbe,” *Klagenfurter Beiträge zur Sprachwissenschaft*, 13-14 (1988), 384-410.

Table 3: Orm’s implicit rewriting rules for marking syllables

	syllabic structure		markers	examples
a.	/v̄[c]/	→	<v̇>	úte
b.	/v̄c\$/	→	<v̈>	út
c.	/v̇[c]/	→	<v̇>	táke, þǎ
d.	/v̇c\$/	→	<vcc>	Wallterr

For e., there is another rule marking a long vowel in a closed syllable that is under particular stress with a treble acute:

e.	/v̇c\$/	→	<v̇'c>	ú't
----	---------	---	--------	-----

The signs on the left of the arrow refer to the the traditional pronunciation in Orm’s time, those on the right indicate Orm’s use of diacritics and duplication of consonants.

The simple accent marks the long open syllable, the double and triple accents are used in long-voweled closed syllables, the hook (“breve”) is applied on short open vowels, and double consonants mark the preceding short and closed vowel (or syllable nucleus). Rules a. to d., then, are Orm’s contribution for his readers to keep their phonemes correct with respect to length and syllabicity. Rule e. takes care of the proper “accent” in a number of cases where an interference-stricken French accent would be harmful in the context.

V. Empirical check-up: The double consonants

This hypothesis of explication will now be checked on the basis of a corpus, namely White’s glossary in Holt’s edition.

The analysis of double consonants does not present any real problems. They mark closed syllables with short vowels, both stressed and unstressed. With the stressed (i.e. stem) syllables, they are thus a means of splitting up a word and/or the metrical foot into the units of syllables by identifying the junctures – and paying attention to these was of course important if words were to be pronounced clearly and with metrical correctness. With unstressed syllables, tending to be

reduced or slurred, the problem was not to indicate the junctures (they simply collapsed with the ends of words), but to avoid syllable reduction. Orm's overall rule then was simple enough: double consonants⁴³ mark the end of a syllable that was to be pronounced with a short nucleus.⁴⁴

VI. Single Acutes

The function of the diacritics is more complex. The three rules given in Table 3, particularly a., are not consistently observed.⁴⁵ In order to find out about the function of the markings it seems legitimate for us to ignore the cases where Orm may have forgotten or disregarded his own rules and to concentrate solely on the marked words. This method seems adequate on the assumption that the basis of the rule is not to be found in phonology, but pragmatics: Orm was, in fact, marking traditional, maybe even old-fashioned features of a phonemic quality, not of peoples's actual phonetics.

Selecting all words (types) marked by <´> from the glossary we get the list given in Table 4. It can be seen from the 33 examples of Table 4 that the above rule applies in most cases. The list contains only three words where an etymological ad hoc explanation⁴⁶ does not produce a long vowel, namely *cóme* ('arrival'), *féle* and *tór*. When taking a closer look at these "exceptions", however, ME *cóme* can easily be derived from ON *kvóma* (Luick, I, § 383.3) and *tór* may well have had a long vowel (cf. Stratmann/Bradley) so that *féle* is in fact the only

43 I include clusters such as <hht> in *fulluhht* or <rrh> in *hurh* (Ded. l. 4).

44 Alois Brandl (*Mittelenglische Literatur [1100-1500]*, in *Grundriß der germanischen Philologie*, ed. Hermann Paul, Straßburg: Trübner 1893, H, 609-718, here p. 625), Björkman (1913, see note 10, 359-66) and Richard Jordan (*Handbuch der mittelenglischen Grammatik*, 3rd ed. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1968, p. 37), supposed Orm to have hit upon this method when he was speaking the lines of verse to himself aloud in syllables.

45 As Holt (1878, I, LXVII) rightly stated.

46 I also made use of the hints given in White's glossary (Holt 1878) and of F. H. Stratmann/H. Bradley, *A Middle English Dictionary: Containing Words Used by English Writers from the 12th to the 15th Century*. Oxford: Clarendon Press 1891, repr. London: Oxford University Press, 1967.

Table 4. Occurrences of strings in *Ormulum* marked by single accent

<i>á, án, áness</i> ‘one’	< OE <i>ān</i> ~ <i>a, an, ann</i> et al.
<i>anán</i>	< OE <i>on ān</i>
<i>áne</i> ‘alone’	< OE casus obl. <i>ān</i> ~ <i>ane</i>
<i>cóme</i> ‘arrival’	n., < OE <i>cyme</i> , ~ <i>come</i>
<i>drízcraftless</i>	< OE <i>drȳ-cræft</i>
<i>dromélus</i>	blending < OE <i>dromas</i> + <i>camélus</i>
<i>fór</i>	p. of <i>farenn</i> ‘to go’ ~ < OE <i>fōr</i> ~ <i>for</i> , pl. <i>forenn</i>
<i>fēle</i> ‘many’	< OE <i>fela</i> , ~ <i>fele</i>
<i>i</i>	‘I’ ~ <i>I, icc</i>
<i>læte(n)</i>	< OE <i>lætan</i> ~ <i>lætenn</i>
<i>láteþþ</i> ‘manner’	< ON <i>lát</i> ~ <i>late</i>
<i>láteþþ</i>	3. sg. pr. of verb derived from <i>láte</i> ; cf. ON <i>láta</i>
<i>mále</i> ‘tribute’	< ON <i>máli</i>
<i>mán</i> ‘falsehood’	< OE <i>mān</i>
<i>móte</i>	< OE <i>mōtan</i> , ~ <i>mote, mot</i>
<i>næfrær</i>	< OE <i>næfre ær</i> ~ <i>næfrær</i>
<i>náness, for þe</i>	< OE <i>for þan ænes</i>
<i>náþe</i> ‘grace’	< Dan. <i>naade</i>
<i>pine</i> ‘pain’	< OE <i>pīn</i> , ~ <i>pine</i>
<i>profēte</i>	< Grk., ~ <i>profete</i>
<i>ríme</i> ‘meter’	< OE <i>rīm</i>
<i>róte</i>	< ON <i>rot</i> , ~ <i>rote</i>
<i>sæte</i> ‘seat’	< OE <i>sæt</i> , ~ <i>sæte</i>
<i>tákenn</i> token’	< OE <i>tacenn</i> , ~ <i>takenn</i>
<i>tálde</i>	< <i>te alde</i>
<i>téne</i> ‘ten’	< OE <i>tēon</i> ~ <i>tene, tenn</i>
<i>téne</i> ‘injury’	< OE <i>tēona</i> ~ <i>tene</i>
<i>tíme</i> ‘time’	< OE <i>tīma</i>
<i>tór</i> ‘hard’	< ON <i>tor-</i> , ~ <i>tor</i>
<i>úte</i> ‘out’	< OE <i>ūte</i> , ~ <i>ute</i>
<i>wíte</i> ‘punishment’	< OE <i>wīte</i>
<i>wríte(nn)</i>	< OE <i>wrītan</i> , ~ <i>writenn</i>

counter-example. As to the second criterion, openness of the syllable, there are again not more than a handful of exceptions which have seemingly closed and yet acuted syllables. In order to explain these, three possible reasons come to mind:

- a. The syllabicity of the word may be influenced by analogy according to the paradigm: *án* has an accent just like the open vowels of *á* and of the oblique cases (e.g. *áness*), which both have open stem syllables.
- b. The syllable structure is interpreted according to sound rather than spelling in cases of mute closing consonants (*drizcraftess*).
- c. The syllable in question is “quasi-disyllabic”: <tal-> in *tálde* (< *te alde*) is due to coalescence of the hiatus vowels and stands for something like /ta\$al-/, with phonetic assimilation. On the other hand, *fór* (< OE *fōr*, past tense of *faran*) and *mán* (‘falsehood’) were probably pronounced in Early ME with a *svarabhakti* [ə], i.e. as [fó\$ər] and [má\$ən].⁴⁷

The two features applied here for explaining Orm’s use of single acutes, the length of a syllable nucleus and that of the syllable coda, cannot be seen separately, but are interlinked. As can be concluded from MEOSL, there must have been a strong tendency in Orm’s time to correlate the length of a vowel and the openness of its syllable. As long as language users were certain about one of these features the other could be inferred. But under the circumstances (allophonic variants) neither of the features was clearly signalled. How should an Anglo-Norman speaker have been certain in differentiating between etymologically long and short vowels, particularly in cases of possible semantic confusion?⁴⁸ How should he have known that *anan*, *dromelus* and *næfrær* had long vowels in their second syllable – or should have had them, according to Orm’s etymological principles? On the other hand the syllabification of many words was becoming allophonically variable in Orm’s time since people tended to add

47 The point cannot fully be proved here. H. C. Wyld’s (*A History of Modern Colloquial English*, London 1925, p. 300) evidence of the development of “murmur-vowel” after a long vowel + r refers to the later ME and EModE periods; Karl Luick (1964, I, 447) emphasises the general role of *svarabhakti* in EME (in words like *tacenn* (Orm) (< OE *tacn* ~ *tacen*), but he does not include *svarabhakti* between a liquid or nasal and a vowel. About disyllabic scansioning of long vowels in the 13th century, cf. M. Markus, “Länge und Silbe im historischen Englisch,” *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 224 (1988), 270-285.

48 Many of the words on the list of Table 4 would be homographic without Orm’s marking: *fór* (< OE *fōr*) – prep./conj. *forr*, *mán* (‘falsehood’) – *mann* (‘man’), *tálde* (< *te alde*) – *talde* (‘told’), *cóme* (‘arrival’) – *come* (‘come’), *láte* (‘manner’) – *late* (‘late’), *tákenn* (‘token’) – *takenn* (‘take’), *wíte* (‘punishment’) – *wíte(nn)* (‘prophet’, ‘to know’), *wíte(nn)* (‘to write’) – *wíten* (pple.).

svarabhakti [ə] before sonorants (point c. above) and started to drop final /-e/ so that a syllable was lost and preceding syllables hitherto open became closed ([āne] > [ān]). It is a striking characteristic of the words on our list that many, in fact, most of them end on <-e>, so that they had a syllable to lose in oral speech. The thumb rule equations “open syllables have long vowels, closed syllables short ones”⁴⁹ did not function.

In summation, Orm used single accents for marking the phonemically long nuclei of phonemically open syllables in those words where allophonic variation had started to disturb the picture, be it in terms of allophonic variation of originally long vowels, or in terms of the reduction of syllables. The single acute was used in particular when there was a danger of semantic misunderstanding and, it may be added, in a few proper names of Hebrew-Greek origin.⁵⁰

VII. Two- and Threefold Acutes

As regards group b. of Table 3 (two acutes), the only syllables concerned are those ending on /t/⁵¹ as coda. The given rewriting rule therefore has to be specified to refer to /t/ only:

/v̄/ t § → <v̄ t >

The number of words (as types) concerned is around 40.⁵² But as we are talking about fairly frequently used words the number of tokens would be much higher.

The function of the double acutes is to indicate length in a closed syllable. In strictly logical (and phonological) terms the marking was redundant, since vowels, if not marked by either <˘> or by subsequent digraphs and yet positioned in a closed stem syllable, were bound to be long. Why then was the length of a

49 I ignore the problem of specific clusters; for details cf. Markus (1988, note 42 above), p. 391.

50 Many readers were probably unfamiliar with these names (cf. the separate glossary by White in Holt 1878, pp. 563-572) and therefore needed some help as to the correct pronunciation; cf. Björkman (1913, p. 374) on this point.

51 Cf. Deutschbein, “Die Bedeutung der Quantitätszeichen bei Orm”, pp. 49-55. There are a few instances when the double and threefold strokes occur before final /d/.

52 Since Deutschbein (1911, pp. 49-55) quotes most of them, I abstain from giving the list here.

vowel before /t/ not sufficiently marked by Ø or a single accent? At least three answers to this question can be found in existing research:

- a. In Latin, vowels before final /t/ are usually short (at, et, it, tot, ut, caput etc.), so that clerics may have been misled easily to mispronounce English words ending on /t/; this was Sisam's answer (1933, p. 10, n. 2).
- b. Luick (1964, I, 388) suggests that the vowels of many monosyllabics were shortened before single consonants, "namely fortes", and he mentions Orm's ut and fot as examples. Trautmann (1896, pp. 377-378) likewise refers to the "Neigung zu Kürzen schon im Anfang des 13. Jahrhunderts", thus explaining Orm's double strokes as a drastic prophylactic counter-measure.
- c. Just as the single acute in *tálde*, discussed above, so two acutes mark a number of words composed of two coalescent syllables. Examples:

nǎt = ne wāt; þǔt = þū it; þǣt/þǣ't = þē it; hǣt/hǣ't = he it; wǣt = wē it; 3ǣt = 3ē itt; sǣt = se itt.

Such constructions caused by hiatus were particularly popular in Early ME, mainly in colloquial speech (Luick, 1964, I, 453.2), but as a rule they were not marked in spelling. Orm's exceptional orthography in such words can therefore be interpreted as part of his general attempt at phonetic spelling.

This use of the double acute and that of one acute in the case of *tálde* are not inconsistent. The genesis of all these monosyllabics is indeed the same, its reason being the coalescence of vowels in a hiatus. But the tendency of the produced long vowels to be allophonically shortened is limited to the samples marked by <">; it was caused by the additional factors mentioned under a. and b. We thus see that the three explanations a. to c. are not mutually exclusive, but rather a causal network. They all support the argument that Orm used the double acute for long vowels when there was an extremely strong tendency to allophonic shortening, namely in monosyllabics before /t/.⁵³

53 It is one of the "strong" consonants in universal phonology as suggested by Robert W. Murray and Theo Vennemann, "Sound Change and Syllable Structure in Germanic Phonology", *Language* 59 (1983), 514-28.

VIII. The breve

According to Deutschbein's (1911, pp. 313-317) statistics the breve <̆> does not mark all etymologically short vowels in open syllables, but is used according to the subsequent consonant. Deutschbein counts occurrences as given in Table 5.

Table 5: Number of breve occurrences according to Deutschbein

occurences of <̆>	before
73	t
45	k
11	d
17	r
36	l
5	n
5	p
2	m
3	f
2	þ

Deutschbein, irritatingly enough, draws the conclusion that the breve is frequent before t, k, d and “seltener” before r, l, n. To explain the disagreement with the facts he adds in brackets that in the latter group “satzminderbetonte Wörter”, like *fele* and *here*, play an important role. *Fele* (18 occurrences) is of course not always weakly stressed in a sentence, and the additional argument makes clear anyway that the phonotactic logics of Table 5 is not the only relevant one. Moreover, the question remains why /t/ and /k/ should have produced “Ueberkürze” (Deutschbein 1911, p. 315) of the preceding vowel.

Deutschbein himself rejects the possibility that the breve marks could have anything to do with MEOSL (p. 315). But then the conditions of and reasons for MEOSL have only recently been described in detail.⁵⁴ The tendency to lengthen stem vowels in open syllables was not the least strengthened by the elimination

54 Cf., apart from my own contributions (cf. notes 42 and 47 above): Nikolaus Ritt, “The process amounting to MEOSL and its exception,” in *Historical English: On the Occasion of Karl Brunner's 100th Birthday*, ed. Manfred Markus, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Anglistische Reihe 1, Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft 1988, pp. 153-166; Bernhard Diensberg, “Anglo-French loanwords and Middle English lengthening in open syllables”, ib., 140-152.

of /ə/ in the subsequent (and final) syllable (compensatory lengthening⁵⁵), and it is, indeed, a striking characteristic of Deutschbein's list that almost all the words concerned have uncovered⁵⁶ <e> for /ə/ in the subsequent syllable so that they had a syllable to lose. With "strong", covered final syllables such as in *mikell*, *ifell* the /e/ was not weakened (at least not for the time being) so that there was no compensatory lengthening in the first syllable and, accordingly, Orm did not have any reason for counter measures to be taken (cf. Deutschbein's reference to these words, p. 314).

MEOSL was of course not only conditioned by the subsequent syllable, but also by various factors of the stem syllable⁵⁷ and by the latter's accent role within the sentence ("Satztiefton").⁵⁸ We are, however, mainly concerned with the role of the subsequent syllable for MEOSL. Taking *wite* (imp. 'know') as an example: By marking the vowel (*wīte*) Orm signalled a. the brevity of /i/, b. the openness of the stem syllable and thus the audible existence of the second syllable. Whenever Orm wanted to suggest the monosyllabic pronunciation (with elision of /ə/, he wrote *witt*. There is thus a distinctive opposition between the two types of marking. In the first case the final syllable was saved, in the second it was to be dropped.

IX. The treble acute

The treble acute in the *Ormulum* can only be found in a very small number of words, namely *hēt*, *forrlēt*, *gāt/gæ̃t*, *zhōt* (zhō-itt), *hāt*, *sīt* ('pain'), *swēt*, *būt* (iff), *ūt*, *zēt* ('yet'), *βēt* (< *βe itt*), *skēt* ('quickly' < ON *skjótt*) and *wallhāt*. The overall number of tokens that can be gathered from White's glossary is 18. All the words

55 Cf. D. L. Malsch, "Syllable, mora, and length in the development of English." In: *Current Progress in Historical Linguistics: Proceedings of the Second International Conference on Historical Linguistics*, ed. W.M. Christie, Jr., Amsterdam 1976, pp. 83-93; D. Minkova, "The environment for open syllable lengthening in Middle English," *Folia Linguistica Historica*, 3 (1982), 29-58, here 42f.

56 With very frequent suffixes (*-en* of the inf., *-es*), the consonant did not "cover" the /ə/ either (as we know from EModE).

57 Deutschbein's opinion (commonly held) that /i/ and /u/ were not touched by MEOSL is incorrect; but the output was /e/ and /o/ – cf. Markus, "Vokaldehnung", pp. 391 f.

58 Cf. ib., pp. 392f.

also occur – and far more often – with a double accent. The fact that we are talking about a subset of the words with double accent is confirmed by their syllable rhyme: they all have long vowels and end on *-t*.

Yet the two types of acutes, double and triple, are not interchangeable. As suggested above, the additional reasons Orm may have had for emphasizing the length of vowels in eighteen special cases cannot be found in the syllables as such, but in their rhythmical and metrical position within the text. As an initial frame of reference the words concerned may be checked, then the lines.

In two of the 18 cases, *forrlḗt* (Intr. 8) and *wallhá́t* (ll. 139), Orm seems to have signalled that the marked vowels should not – in line with the trend – be reduced; with *wallhá́t* the metre, too, would support such a reduction.⁵⁹ In seven further cases the syllables concerned fall into a metrical arsis,⁶⁰ where they would no doubt have undergone reduction if unmarked, a repercussion undesirable with words of topical relevance.

The remaining words marked by a threefold accent are all positioned in a metrical thesis. But the medieval reciter of a manuscript⁶¹ could not know a thesis from an arsis as easily as a modern reader of a well-edited and metrically arranged text. In three further cases Orm's motivation may have been this: with a metrically less transparent surrounding of the word concerned the interpretation of a septenary line like

All flæshliʒ care & serrʒhe & sitt off ille eorþlike unnseollþe (l. 167)

was not at all easy; the reader as described above would no doubt have been grateful to Orm for the metrical help given by the treble accent.⁶²

It is clear from this that the borderline between the marking of vowel quantity or metrical thesis and that of topical relevance is fuzzy. Obviously Orm was not so particular here in his preference of words to be marked so that it cannot be decided for all cases what his main motivation was. In the case of *gá́t/gǣ́t* ('goat'), the last word of our list yet unexplained, I cannot think of any metrical or

59 Wipþ wállhat hérttess lūfe lússt.

60 Viz. *hḗt* (II, 253), *bú́t iff* (I, 350), *ú́t* (I, 19), *há́t* (II, 139; 191), (I, 97), *ʒé́t* (I, 211).

61 The septenaries were written in a non-stop way filling the lines completely.

62 The reader could thus more easily see in advance that the <e> in *care* and *serrʒhe* had to be elided. – For three further examples cf. I, 5 (*ʒhó́t*) and I, 48, 233 (*swé́t*).

otherwise formal reason why Orm marked it with a treble accent four times within a few lines (I, 39). A reading of the passage, however, makes clear that *gat* is a word of topical interest in its context.

X. Summary

Orm's spelling peculiarities are basically motivated by a canon's missionary zeal to present the Gospel to the people via the readings of the – mainly Anglo-French – preachers of the time in as comprehensive a way as possible. While the preachers would have been influenced by French interference, particularly in their accent, the common people of ca. 1200 would have had a pronunciation marked by sound and syllable reduction. The regularly alternating metre of the septenary was a good way for Orm to suggest the right accent. The control of syllables by various markers can be seen as Orm's schoolmasterly attempt to stop allophonic variants, particularly when these affected the syllabic structure of words.

The well-known rule of ME open-syllable lengthening, affecting stressed syllables only, shows that the features of stress, length and closedness were becoming interlinked, but the correlation was not at all completed around 1200. Orm was therefore wise in marking the three features separately:

- a. Long vowels in **stressed open** syllables were marked by < ' >.
- b. Long vowels in **stressed closed** syllables have <''> when there was a particularly strong tendency to allophonic shortening, namely in monosyllabics before /t/.
- c. Short vowels in **stressed open** syllables often have <~>, the frequency of occurrence depending on various phonotactic conditions, above all the "strength" of the subsequent consonant and the "weakness" of <e> in the next (final) syllable.
- d. Short vowels in **stressed or unstressed closed** syllables are marked by double consonants. Since unstressed vowels were always short the marking in this case does not refer to the quantity of vowels, but to the syllable boundary: double spellings of consonants told the reader not to reduce the syllable.
- e. Long vowels in **stressed closed** syllables are, in a very limited number of cases, marked by <'''>. Here Orm seems to have been driving not at

a vowel's length as such nor at quantity within the frame of the syllable, but at warranting the stress of a syllable within its metrical context or even at the content relevance of a word concerned.

Orm's marking system then is neither based on phonology nor on phonotactics alone. His full motivation can only be grasped if we also consider his homiletic ambition and his intention to react to the improper English of his target groups.

(15) “Glasnost” in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts? [1991]

I. What is a Middle English text type?

The term *glasnost*, the now fashionable word of political Russian parentage meaning transparency¹, will – paradoxically enough – sound rather cryptic when applied to the different world of texts and medieval texts at that. But what I am doing here – admittedly mainly to arouse your curiosity – is no more than what scholars do when they apply modern text type theory to literary or non-literary texts of the past: they combine, and run the risk of confusing, two different worlds, namely the world of present-day texts and their typological abstractions, on the one hand, and some earlier world controlled by norms different from those of our own time, on the other. The obvious dilemma of any linguistic approach to historically conditioned texts is that the more systematic and fundamental the descriptive parameters are, the more they are liable to fail in delivering an historically adequate classification. And the more the analysis concentrates on a specific text type of well-proven historical relevance, the less is it likely to be a linguistic analysis. Many approaches to text types in the past², it must be admitted, have used the hermeneutic methods of literary studies. Without sharing the radical opinion uttered recently by Pilch that textlinguistics as a whole is no “linguistics” at all³, I would see the danger of eclecticism in an arbitrarily selective discussion of text types without any theoretical basis.⁴

The danger of approaching text types eclectically applies particularly to Middle English (ME) texts and, most especially, to those written in prose. Apart from the “literary” genres dealt with by earlier philologists (above all sermons,

1 *Glasnost* was chosen to be “the word of the year 1987” by Broder Carstensen (1987: 104).

2 For example Mistrik (1973); Fries (1975), (1986); Werlich (1979).

3 Pilch (1988: 670).

4 Cf. Kalverkämper (1981: 110): “Es kann nicht Aufgabe und Ziel einer Textsorten-Linguistik und einer sie umgebenden Textlinguistik/Texttheorie sein, sich im Aufstellen von Textsorten zu erschöpfen.”

romances, chronicles, letters) a great many prose texts have only recently been discovered, indexed or edited. They include expository, occasional and partly trivial prose such as calendars, explanations of the ten commandments, epitaphs, descriptions of burials, plant books, books on horses, household lists, recipes and "how-to" books of various kinds, for example on the use of laxatives and on the interpretation of thunder etc. In view of these and many other genres, which I have referred to in Markus (1990: 324-327), the discussion of some specific type of texts, for example on hawking or heraldry, may be informative about medieval heraldry or hawking, but will be less so as far as text types in general or ME text types in particular are concerned.

The question then arises: what is a ME, or more generally, historical English text type from a linguistic point of view? Strangely enough, the question has not really been dealt with, even by recent corpus linguistics concerned with text types. Biber/Finegan (1988) discuss the parameters of text type analysis, the so-called "dimensions" in detail, but they take the "genres" to which they apply these parameters for granted.⁵ While I would like to avoid a purely theoretical discussion of text types⁶, three points must nevertheless be emphasized:

1. There is no getting away from the fact that genres/text types are extremely unequal in historical relevance, length and linguistic/stylistic markedness or profile. To use only binarily notated parameters (as in Sandig 1972: 118) or a string of equally relevant features (as suggested by Biber/Finegan 1986: 26) means levelling those differences. What we need instead is a set of hierarchically ordered features. A helpful model for present-day texts is the one suggested by Zydatiř (1984), who has distinguished five major features (expository; expressive; directive/instructive; establishing interpersonal contact; fictional) and some thirty sub-features.
2. A reliable set of features can only be gained on the basis of a computerised corpus. The corpora of historical English available at the

5 They distinguish the three genres (or "varieties"): narratives, essays, and personal letters. Biber (1986) has contrasted spoken and written varieties, Biber (1987) British and American ones.

6 Cf., up to the 1980s, the surveys in Kalverkämper (1981) and, for the early 1980s, in Biber/Finegan (1986).

moment are still limited in quantity and/or quality. The Helsinki Corpus is, however, a significant start.

3. With texts from the past the relevance of features is subject to a historical relativity, i.e. the definition and ranking of the features should take into account the historical and literary norms valid at the time in question.⁷

In line with these premises I suggest

- a. that features such as those distinguished by Zydatiņ (1984) are widely irrelevant to ME prose⁸ and that *glasnost*, i.e. transparency, is a most common feature of ME prose, particularly up to Chaucer’s time;
- b. that a valid textual analysis aiming at a text typology should be based on a combination of machine-reading and what, for the sake of brevity, I would call sense-reading.

II. The different norms of ME text types

The applicability of modern text types or features in the Middle Ages (MAs) shall first be tested with three oppositions that have played quite a role in text type theory: fiction - non-fiction (“faction”), public - private, oral - written.⁹ The circumstances of life in the MAs were such that none of these dichotomies was as relevant in, say, the English 14th century as they are now. The strict separation of historical “reality” and invented tradition (i.e. myth) is in the MAs highly exceptional (as we know from many historical romances and the synonymy of

7 This historical dimension has been considered by Biber/Finegan (1986: 254f.) in the role they have attributed to “genre” (as opposed to “text type”).

8 Many of the text types as classified by Sandig (1972: 118) and others obviously did not exist in the Middle Ages, for example interviews, radio news, newspaper reports, phone calls. – My point implicitly refutes Biber/Finegan’s (1986: 28) claim that the three main typical “factors” of texts are “interactive”, “abstract”, and “reported”. Not only are these points somewhat vague, but their dominant role is also questionable. Biber/Finegan (1988: 87 f.) have come up with a considerably modified concept of the “factors”: they now have ten of them, marked by the plus or minus value of five “dimensions”. The status of the “dimension” is neither exactly clear nor homogeneous.

9 Regarding these oppositions cf. G¼lich/Raible (1972: Index “Fiktionalit¼t” and p. 114f.); as to the dichotomy of writtenness and orality, cf. Fries (1975: 12-15); Zimmermann (1978: 35-38).

the words *chronicle* and *Brut*, with the latter term alluding to Britain's myth of foundation by the Trojan Brutus)¹⁰. The separation of public and private language communication or literature is also a widely theoretical postulate in view of Chaucer's time. Privacy was hardly feasible or practised¹¹. Recent historians have emphasized that rooms, beds, dishes, in fact everything of personal need and the personal sphere (including human weaknesses) was much more shared in the MAs than today. We should therefore not expect a strict separation of, for example, private and public letters before 1400.

The third dichotomy mentioned, oral vs. written, is of basic importance from a present-day point of view. But a great deal of the literature until near the end of the Middle Ages "was meant to be listened to rather than read" (Baugh 1948: 115). This means that many of the texts which have come down to us are factually written texts, but were meant for recitals and are therefore stylistically and suggestively oral texts. Chaucer and the verse romances are well-known examples of this typically medieval fusion of the media (due, incidentally, to the relatively low rate of literacy and the high prices of manuscripts¹²). Naturally, texts deviant from this norm did exist in the Middle Ages – purely oral texts on the one hand (which were of course not recorded), written texts on the other, not meant for any recital, but exclusively for being read. These texts are – at least up to the 14th century – not part of ME mainstream literature, but exceptional – and in prose. Writteness, then, is a most important common feature of ME prose.

III. Prose as a ME text type

There are, however, many kinds of ME prose. Up to Chaucer's time it was absolutely dominated by religion, whereas after that it was also good enough for everyday documents and communication. Moreover, many topics were expressed

10 As regards the general irrelevance of the opposition of fiction and non-fiction in the Middle Ages, cf. also Burrow (1982: 15f., 21-3).

11 Cf. Stone (1977: 169-172). I am talking here about the ME time generally; the court and, in terms of time, the 15th century, have to be seen as exceptions.

12 For the oral tradition cf. Clark (1957: 144). For Chaucer's written features, see Fisher (1985); also cf. Schlauch (1952).

in prose. Yet I would claim a striking degree of homogeneity – not of subject-matter, geographical distribution or a common readership, but of style.

Blake (1970: 384f.) has characterized 14th and 15th-century prose by the very opposite of conformity, namely a diversification as to the criteria just mentioned and even as to style. It is true that “style”, in a more superficial sense of the word, varied: homiletic, rhetorical, plain, alliterative, French, courtly, oral, colloquial, simple, sophisticated, ornate – these are the main terms used for the assumed variants of prose style in the 14th and 15th centuries (cf. Blake 1970: 384-402¹³). And if we classify the prose of these two centuries or of the whole ME period according to subject matter, we come to an even longer list. This is the kind of classification most of the literary histories and text books concerned with ME prose (such as Gray 1985) are based on. But none of the classifications is consistent or typologically convincing.

The common style of ME prose, at least up to Chaucer and in part well into the 15th century, consists in its lack of the musically suggestive and allusive elements that verse poetry usually has and had. The stylistic features resulting from this non-allusive quality allow for the following provisional list of oppositions (Table 1):

Table 1: Schematic stylistic contrasts between poetry and prose

poetry	prose
repetition of rhyme	(optional) functional repetition of lexis
verse rhythm	“rhythm” follows sense
regular lines	irregular, functional length of sentences
(optional) concatenation	many means of cohesion
suggestive, allusive	referential
self-expressive	directive, informative, persuasive
interpretable; Leerstellen	redundant, emphatic
symbolic obscurity of meaning	transparency of meaning

The list of Table 1 could be extended, but the catchwords given will be sufficient to describe in non-linguistic terms the deviant stylistic quality of ME prose. It

13 Cf. also Lewis et al. (1985: XXIV).

should be emphasized that all the word pairs indicate tendencies and not absolutely separate categories. They are based on eclectic reading as evidenced in the following broad-outline survey.

IV. ME prose – a survey

As against Chambers' famous postulate of the "continuity of English prose" in the MAs (1932), Tristram claimed in a recent article that ME prose badly suffered from "the fetters of fictional incompetence", being "mainly expository and hortatory" (Tristram 1988: 63). While the general lack of fictional and narrative elements in the prose before Malory has to be admitted, the negative image of this non-fictional or non-narrative prose is due to a modern fallacy. Prose, it is true, was mainly used for the ubiquitous religious discussion (homilies, saints' legends, paraphrases of the Gospel, mystical literature, theological tracts). ME secular prose – such as historiography, travel literature, wills, political allegories (Usk), philosophical or scientific tracts, courtesy books and recipes (both cooking and medical) – is to be dated either before 1160 (*Peterborough Chronicle*) or after 1350. The 200 years or so before Chaucer's time were unproductive of secular English prose, because what prose was written down was bound to be in line with the interests of the clerics, i.e. it was in Latin and/or religious and didactic in subject matter. On the other hand, the dominant cultural class in England between 1160 and 1350 was French-orientated (even when its members did not speak French any more) and dedicated to verse literature as part and parcel of the French courtly code.

In line with these diverse cultural factors and contrary to its basically clerical background, prose was by the second half of the 14th century coming to be seen as partly "popular", partly anti-Church and partly anti-court literature of or for the new bourgeois classes, who were keen on pragmatic education, practical information, and – particularly later – entertainment. From the point of view of the established Church and – more important – of the court, these popular texts in vernacular prose were first looked down upon as inferior. Even Chaucer, in his

two Canterbury prose tales, ridicules the prosaic style¹⁴ (cf. Markus 1996, No. 17 in this volume).

On the other hand, the clerical tradition of prose was so strong that it survived well into the 15th century so that by then we have a vivid mixture of religious and secular literature. This should be considered in line with the following survey lists:

a. types of prose written by Chaucer’s time

1. historiography
2. saints legends
3. homilies
4. gospel harmonies
5. mysticism
6. Wyclifs tracts
7. philosophical/scientific tracts
8. travel literature (Mandeville)

b. new types of prose written after Chaucer

1. wills
2. guilds
3. political allegory: (e.g. Usk, Testament of Love)
4. educational: (e.g. Dicts and Sayings of the Philosophers)
5. courtesy books
6. practical instruction (recipes)
7. narratives (Malory)
8. letters

In sum, ME prose before Chaucer was predominantly religious, that after Chaucer, irrespective of the survival of religious prose, predominantly secular.

14 It is strange that the ironical undertone of the author in both the *Melibeus Tale* and the *Parson’s Tale* has not been seen. As to their quality as parodies, cf. Markus 1996 (no. 17 in this volume) and the evidence provided in this paper below.

V. The question of the right method

In view of this vast amount of material, how can the hypothetical *glasnost* of ME prose, at least in its first phase, be proved? And if the given features, on a closer analysis, turn out to be too vague and perhaps generalising, how can they be linguistically operationalised and what are the possible subtypes of prose to be distinguished?

Biber/Finegan's (1988) lists of factors and features come to mind¹⁵, but hardly any of the factors or features apply in the case of the ME texts that I am interested in. This is not surprising since Biber /Finegan's theory is a very general one and mainly based on the all-round present-day English texts of the LOB (= Lancaster Oslo Bergen) Corpus and of the LLC (London Lund Corpus)¹⁶. The Helsinki Corpus, on the other hand, is not properly tagged to answer the questions raised by Biber/Finegan, nor is it freely available to scholars¹⁷. One of the specifically ME problems is, of course, the fact that the texts are written in different dialects and therefore not comparable to one another in their machine-readable form.

In tackling these problems, we cannot use the computer or extant corpora mechanically, but only in line with a flexible strategy of research which, in the case of the text types, has to take into account previous and present literary critical endeavours. At the moment there is not much point in hoping for an all-purpose database, cheaply available by mail, to answer all specific questions of text type analysis, but I suggest we make use of the technical potential of a PC as do-it-yourselfers: create your own database!

My own efforts so far in this respect have been as follows¹⁸. The first step, as mentioned, was eclectic reading, both of primary and secondary literature. This resulted in the two provisional lists of genres (or types¹⁹) given above. The second

15 "Factor" (for example "narrative", "abstract": cf. fn. 8 above) is defined as a set of co-occurring features (op. cit.: 63f.).

16 The historical part of their analysis is based on an additional private collection of letters: cf. Biber/Finegan (1988: 85).

17 Cf. Ihalainen 1987: 24, 27-9), on the two points.

18 For a more detailed description of the Innsbruck project of a ME prose data-base cf. Markus (1991).

19 Unlike Biber/Finegan (1986), I do not suggest to define any difference between these terms.

step was making corpora by means of scanning. I do not wish to discuss here the special problems involved, most of which, from copyright to technical insufficiencies, could be solved. In order to try out the procedure before investing too much work, I have so far scanned only some homilies (no. 3 of the first list) and some letters (no. 9 of the second list).

The third step was to disintegrate the text by a program such as the OCP (Oxford Concordancing Program) or WordCruncher. The hypothetically claimed role of prosaic transparency will be illustrated with Chaucer’s two *Canterbury Tales* in prose, the *Parson’s Tale* (PersT) and the *Melibeus Tale* (MelT). To be able to contrast these with verse I also scanned and crunched the *Knight’s Tale* (KnT) and the *Miller’s Tale* (MillT). As to the textual criteria applied, I would like to concentrate here on two points: firstly, some of the items of lexical and grammatical cohesion as classified by Halliday/Hasan (1976: 333-341) and, secondly, stylistic features of the speaker’s argumentative or persuasive point of view.

VI. Aspects of prose style

Lexical cohesion can most easily be seen from the role of repetition. A generally repetitious style is, of course, revealed by the type-token relationship. WordCruncher gives the numbers for types and tokens. As expected the percentage of types, i.e. of the unique words, turned out to be lower in prose than in verse: around 10%²⁰ compared with 15% and 22%. Considering individual words of the frequency list and separating content words from mere function words, I found that the two prose tales revealed a considerably stronger predilection for catch or key words. Selecting the words with a frequency of more than 20 occurrences, the computer delivered 78 such frequent keywords in the PersT and 38 in the MelT, but only 30 in the two verse tales together. Table 2 gives us an idea of the

20 The exact percentages are: PersT 9% and MelT 11%. The fact that the difference between these and the KnT is not too striking may be due to the stereotype nature of the latter as a romance, even if in verse. – It is interesting to see that the type-token relationship in a sample Shakespeare text (added in WordCruncher) is 573/1270, i.e. 45%.

concordance with the frequencies provided both in absolute figures and in percentages.

Table 2: Frequency list provided by WordCruncher

Computer Book: c:\etclm\ready\CTPERS.BYB

Threshold for word inclusion: 20

Word	Frequency Count	Z Score
envye	24	0.21
evere	23	0.19
every	38	0.40
first	34	0.34
firste	21	0.16
flesh	26	0.23
folk	68	0.82
for	566	7.73
fro	40	0.43
ful	67	0.80
fyr	27	0.25
god	208	2.76
gode	39	0.41
good	34	0.34
goodnesse	25	0.22
grace	30	0.29
greet	55	0.64

Word frequency lists as such may be futile, but they can be used for further useful analysis. Since the program allows easy switching from the frequency lists to the texts themselves, the lists show us, for example, that *wepen*, which (including derivations) occurs 21 times altogether in MelT, is persistently used 16 times within some 20 lines at the beginning of the tale (cf. ll. 973-93). Similarly, the argument in the PersT pivots around penitence in ll. 81-83. The extremely high frequency of *seith* (for 'says') in the prose tales (173 occurrences in the PersT, 222 in the MelT, but none in the KnT and only 3 in the MelT) encourages further

questions concerning the role of quotations²¹ and source references in the prose at issue. The MeIT, in fact, abounds in quotations from the church fathers and other sources, the obvious intention being to make the argument more valid. Salomon is referred to 41 times, Seneca 18 times, “the book(s)” 16 times, and so forth. I do not want to bore the reader with the many authorities referred to (around 50 altogether), for such boring references are the very reason why Chaucer’s prose and ME prose in general were, until recently, mostly left on the shelf. Such references, however, helped to render the text argumentatively convincing to the medieval consumer of prose.

WordCruncher also allows the retrieval of words in their cotexts, with distances on either side of the word clearly defined. We thus easily retrieve phrases typical of Dame Prudence’s school-masterly attitude in the MeIT:

Alderfirst thou shalt considere (1202)
And after this thou shalt considere (1204)
Thanne shaltou considere (1206)
Thanne shaltow considere (1208)
Than shalt eek considere (1209)
thanne shaltou considere (1211)

Likewise about a page before this (in Skeat’s edition) Prudence starts a long list of advice with the phrase “and after that thou shalt considere”. Soon after the passages quoted above, she uses the phrase “Ye han/have erred” repeatedly (again 6 times, cf. 1241ff.). Not only morally, but also stylistically, she thus prepares her husband’s statement (1260): “I graunte wel that I have erred”. Another example of this anaphoric highlighting by means of the repetition of words is the use of the formula “up roos” each time the three neighbours start giving their advice: “A surgien up roos” (1010); “Up roos thanne an advocat” (1021 ‘Up roos tho oon of thise olde wise” (1037).

Synonyms, the second type of lexical cohesion, are of course not machine-readable as such, but the computer can control and confirm the impression a reader is bound to have, namely that both the MeIT and the PersT are extremely

21 The KnT has only 65 passages of direct quotation (MillT: 14, MeIT: 102, PersT: 178).

repetitive in their subject matter. In fact, the speakers often keep talking about the same things, though in a slightly modified form. The PersT is, apart from the excursion on the seven deadly sins (“sinne” occurs 378 times), a long-winded treatise on the various aspects of penitence, particularly contrition, confession and satisfaction. The frequency of these words alone²² reveals, as it were, the circular nature of the argument. The MelT, for its part, discusses and illustrates the role of advice²³ as given to Melibeus by his wife Prudence, by his friends and neighbours, particularly the three “wise” ones that are quoted literally, and by the dozens of authorities, both Christian and pagan, mentioned earlier. Quoting from the Bible, the Church fathers or the ancients is, of course, fairly common in medieval expository writing. But in the two *Canterbury* tales at issue the argument in some passages consists of hardly anything but such references to *Salomon* (42 x in MelT), *Senek* (16), *Tullius* (i.e. Cicero; 16), “the book” (11) and more than fifty other sources²⁴. With all this the debate develops in a recurring pattern: Melibee makes a statement and Prudence refutes it by means of the quotations and proverbs.

This repetitive pattern of the macrostructure, which is easy to grasp with frequency lists available, corresponds to the microstructural presence of doublets, particularly in the *MelT*. *Flee and eschue, happy and blessed, myshappe and mystide, angry and wrooth, wratthe ne anger, repreveth or chideth, correcteth and amendeth, fulfille and parfourne* – such are examples selected at random

22 Penitence: 44; contrition: 25; confession: 29; satisfaction: 9.

23 The word *consell* occurs 180 times (including derivations).

24 In the MelT I have found the following number of references: Ovid 2, Senek 16, Jhesus Syrak 5, Salomon 42, Job 1, the surgian 1, the advocat 1, the olde man 1, the common proverb 4, men 1, the book 11, Piers Alfonse 7, the Apostle 3, another clerk 1, Tullius 16, Cato 7, Aesop 1, philosophre 1, Cassidorus 6, David 3, lawe 3, Paulus 2, another 1, the poet 1, St. Gregorie 1, St. Peter 1, St. Jame 4, Pamphilles 3, St. Jerome 1, St. Austin 1, the prophete 1, wise man 1, Judas Maccabäus 1, Jesus 1, it is written 3. – In the first part of PersT alone, there are the following references: Isidor 1, Gregorius 3, Augustyn 5, Crist 1, David 6, Job 6, Ezechiel 4, God 2, St. Peter 2, Jerome 2, St. Paul 1, St. Bernard 3, St. Anselm 1, Jeremy 1, Moyses 1, Ysaye 3, Michias 1, John 1, St. Basilius 1, Senek 3, Salomon 5.

from one page (Skeat, p. 184).²⁵ These doublets²⁶ can generally be found in the 14th century, but Blake (1970: 380) has rightly pointed out that “This form of embellishment was to become a feature of English prose”. To prove the point we may start with the frequency rates of *and* in the four tales (for example 1375 in the PersT) and then isolate the references where no punctuation mark precedes. There are many more average occurrences in the prose than in the verse tales (cf. Appendix²⁷). We thus exclude *and* as a clause coordinator and limit the number of occurrences that have then to be manually checked in context (WordCruncher’s KWIC-Concordance).

Dealing with *and* takes us to grammatical cohesion and the only two types which, for lack of space, I would like to focus on: conjunction and reference. Many of the words used repetitively in the four Chaucer tales are conjunctions. The continual use of *and*, *when*, *then*, *therefore*, *wherefore*, *now*, *first*, *for* (as a conjunction) etc. serves to give the sentences cohesion.²⁸ Comparing the figures delivered by WordCruncher for the individual conjunctions of verse and prose, we find that there are many more in prose not with the simply additive conjunctions (for example *and*), but with all those conjunctions that express the logical cohesion: *therefore*, *wherefore*, causal *for*, *for this reason*, *but-if* (‘unless’) etc. (cf. Appendix). The overall emphasis of cohesion has been seen as typical of the curial style of ME prose²⁹, but this controversial point can now be proved by facts. This is one of the details expressed in the table of the Appendix: *therefore* occurs 60 times on average in the MelT and PersT, but only 6 times in the KnT and twice in the MillT.³⁰

25 In the PersT, I immediately found *herknen and enquere*, *seeth and axeth*, *a Japer and a gabber*, *heuy and grevous*, *more sherpe and poinant*, *shame and sorwe*.

26 We may include here phrases with an almost identical meaning.

27 PersT: 488; MelT: 444; but MillT: 88; KnT: 294.

28 Causal connectives (*therefore*, *for*) are often used illogically for connecting the inquit of matrix clauses (“And therefore seith Salomon . . .”), where the cohesion (normally a simply additive one) is really one within the embedded clauses of direct or indirect speech.

29 Cf. Marx/Drennan (1987: 44).

30 Here are the results concerning some of the other conjunctions in MelT, PersT, KnT and MillT respectively: *ne* 134, 205, 97, 15; *wherefore* 9, 13, 2, 0; *but-if* 7, 16, 1, 1; *rather* 13, 4, 2, 0; *then* 106, 161, 35, 22.

As regards reference, all kinds of subclassification have again to be ignored (cf. Halliday/Hasan 1976: 38f.). Of the examples marked in the Appendix only two shall be selected: *then* has an average frequency rate of 133.5 for prose, as against 57 for verse; the corresponding figures for which are 115 vs. 61.

In the two tales of prose at issue there are some other stylistic features which, due to their frequency, could be subsumed under the catchword "repetition", for example the striking role of "truth-emphasizers" such as *certes*, *trewely*, *sikerly* etc.³¹ But to avoid a merely quantitative argument I suggest that these emphasizees, apart from their quantity, are seen together with other stylistic features cooperating as signs of an argumentative or persuasive point of view.

Truth emphasizees, particularly *certes*, may well come close to a dozen occurrences on every page of the PersT.³² The average number for prose is 99 (vs. 8 for verse). The form *certes* was taken from French and the cliché is, of course, that of the constant *verily* of the Gospels. Irrespective of this origin, it has the function of suggesting to the reader or dialogue partner within the tale a convincing quality of the argument and is, in fact, a means of indoctrination.

Another sign of a persuasive attitude or intention of the speaker concerned in the two tales is the frequent addressing of the listener, either directly, as when Prudence addresses her husband as *milord* (7) or *sire* (28) and he calls her *dame* (27) or, indirectly, in the form of the pronouns *thou* and *ye/you* as in the MelT³³, or by means of question clauses (as when the Parson introduces causal arguments by the rhetorical question "And why?")³⁴ One gets the impression that the speaker never loses control over the listener/reader – just as Dame Prudence has the absolutely dominant part in the dialogue with her husband³⁵.

31 Accordingly, Halliday/Hasan (1976: 338) have classified *surely*, *anyway* and the like as "other (continuative)" conjunctions.

32 The numbers for the total texts: MelT 61; PersT 137; KnT 6; Mi11T2. – There are a few occurrences of *certainly*, *sikerly*, *trewely*, *veraily*, etc. in the four texts.

33 Number of question marks in MelT 11, PersT 27, KnT 43 and MillT 20 respectively. Cf. also the respective exclamation marks: 16; 11; 63; 67.

34 The variants of the second person pronoun are relatively rare in KnT and MillT: 139 and 41 as against 470 and 161 in MelT and PersT respectively.

35 The turn-taking is hardly balanced. She has 1515 lines of the dialogue (in 24 direct speeches), whereas he has only 228 lines (in 21 direct speeches).

The speaker’s dominance extends not only to the listener/reader but also to his material. Whereas poetry is structured according to traditional patterns of verse, line, stanza or *fytte*, the writer of prose is fairly free in structuring his material as he finds suitable. In the MeT and the PersT this control is expressed not only in the high frequency of connectives, and in bridging passages that one could call stage directions, but also in the fondness for enumerations. The first point can be illustrated in the following passages from the beginning of two successive paragraphs:

Now, sith that I have toold yow of which folk ye sholde been counseiled,
now wol I teche yow which conseil ye oghte to eschewe. (MeT 1170)

Now, sire, sith I have shewed yow of which folk ye shul take youre conseil,
and of Which folk ye shul folwe the conseil,/ now wol I teche you how ye shul
examyne your conseil (MeT 1199)

There are many variants of this formula, by which the speaker sums up what he or she has done so far and what is to follow. Here is a short selection from the PersT:

Now, as for to speken of (336, 456))
And herkne this ensample. (362)
Now it is behovely thyng to telle (382)
As to the first synne, (415)
As for to speken of (457)
Now, sith that so is that ye han understonde (474)
Now wol I speke of (514, 607)
Lat us now touche the ... (610)
Now comth the (641, 644 and ff.) etc.

The last-mentioned formula “now comes” is similar to the equally frequent mechanical enumeration of arguments or analytical points. We can well imagine the parson using his fingers to give emphasis to most of his arguments when enumerating them. Penitence is based on **three** things, he says (106), emphasizing a little later (127) that **four** things must be observed with “penitence or

contrition"³⁶. And there are **six** causes of contrition, as he hastens to add (132; emphasis mine).³⁷

To give evidence of one's *dispositio* is, of course, fully in line with rhetorics and therefore to be found in verse as well. Thus, the knight introduces a new phase of his tale with passages like

Now to the temple of Dyane the chaste,
As shortly as I can, I wol me haste.
To telle ... (Skeat, ll. 2051-3)

But in the prose of the *Canterbury Tales* this never-get-your-material-out-of-hand attitude of the speaker is far more persistently marked. The way in which enumerative disjuncts, emphasizees, repetition and variation cooperate to achieve this controlled style can best be seen from a longer quotation of the MeIT:

First, he that axeth conseil of hymself, certes he moste been withouten ire, for manye causes. / The firste is this: he that hath greet ire and wratthe in hymself, he weneth alway that he may do thyng that he may not do./ And secondely, he that is irous and wrooth, he ne may nat wel deme;/and he that may nat wel deme, may nat wel conseille. / The thridde is this, that he that is irous and wrooth, as seith Senec, ne may nat speke but blameful thynges,/ and with his viciouse wordes he stireth oother folk to angre and to ire. / And eek, sire, ye moste dryve coveitise out of youre herte. (1122-1129)

36 Contrition is first a subtype of penitence, but now equalled.

37 The confusion caused by some of the enumerations is due to the fact that they partly overlap and are not finished consistently. The whole treatise on the seven deadly sins, i.e. the middle part of PersT, is really an excursion that spoils the impression of the consistent treatment of the topic of penitence.

VII. Conclusion and generalisation

The style of Chaucer's *PersT* and *MelT* is marked by features that can now be arranged hierarchically (Figure 1).

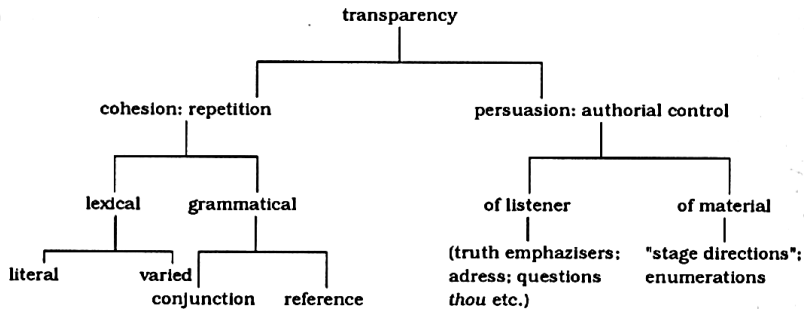


Figure 1: Hierarchy of stylistic features in Chaucer's *PersT* and *MelT*

With these features Chaucer's two prose tales in particular (and on the basis of eclectic reading I would feel inclined to add: ME prose in general) have those characteristics that are less to be found in verse and are disliked by modern readers: cohesive redundance and repetitive verbosity on the one hand and a bossy and academically pedantic attitude of the writer or speaker on the other. I have branched the two features and hopefully proved their validity by means of computer analysis as far as Chaucer's prose of the *Canterbury Tales* is concerned. To what extent and in what way these stylistic items are typical of parts or the whole of ME prose, has to be the task of further computer-based study.

'Glasnost' in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts?

Appendix: Textlinguistic features in Chaucer's *Canterbury Tales*

	PersT	MeIT	← Sum	KnT	MillT	Sum
words total	35477	19983		20270	6203	
unique words	3863=9%	2270=11%		3028=15%	1382=22%	
punctuation:						
exclam. mark	16	11	13.5	63	67	130
question mark	27	11	19	43	20	63
quotation mark	178	102	140	64	85	149
conjunctions:						
and	1375	948	1161.5	912	271	1183
and also	4	5	4.5	0	0	0
and <i>without punct.</i>	488	444	466	294	88	382
furthermore	0	1	0.5	0	0	0
nor	0	0	0	3	0	3
or	306	68	187	80	28	108
yet(t)e	41	30	35.5	34	5	39
but	138	87	112.5	93	27	120
but-if	16	7	11.5	1	1	2
rather	4	13	8.5	2	0	2
././, for ³⁸	326	182	254	115	44	169
therefore	69	51	60	6	2	8
wher(e)fore	13	9	11	2	0	2
for ... reason(s)	3	14	8.5	0	0	0
now	64	31	47.5	65	18	83
. now	52	14	33	7	4	11
now,	3	7	5	3	5	8
when	136	70	103	58	15	73
after that	12	6	9	6	2	8
reference (endophoric)						
a. pronominals						
he, him, his	1173	487	830	747	300	1047
she, hir, her	213	156	184.5	172	94	266
it, its	292	168	230	118	40	158
they/them/ hem/their/theirs	344	191	267.5	137	19	156
b. demonstratives/relatives/def. article						
this/these	257	150	203.5	200	89	289
thilke	53	14	33.5	16	2	18
her(e) ³⁹	11	6	8.5	20	7	27
now	64	31	47.5	65	18	83
there	72	39	55.5	106	17	123
then	161	106	133.5	35	22	57
which(e)	168	62	115	56	5	61
who (-so)	17	7	12	21	4	25
whos(e)/whom	9	3	6	10	0	10
what	37	32	34.5	39	27	66

'Glasnost' in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts?

the	1319	511	915	682	146	828
the/this	4	2	3	0	0	0
(for)(e)said						
the which(e)	7	6	6.5	6	1	7
c. comparat.						
the/this/these same	11	3	7	1	1	2
that (self)same	0	1	0.5	1	0	1
other	79	26	52.5	28	3	31
else	44	6	25	8	4	12
more/less	77	37	57	18	7	25
as well ... as	38	42	40	4	0	4
authorial control						
a. of listener/reader						
truth emphasizeers:						
certes	137	61	99	6	2	8
certainly	4	0	2	4	0	4
trewely	4	5	4.5	4	1	5
sikerly	1	4	2.5	4	3	7
ver(r)aily	4	1	2.5	1	1	2
for sothe	13	1	7	2	0	2
sothly	5	1	3	1	1	2

sum certes ff.	168	73	120.5	22	8	30
address:						
(my)lord(ship)	46	8	27	0	0	0
sir(e)	0	28	14	1	2	3
dame	0	27	13.5	0	0	0
1st pers.sg.pr.	121	213	167	245	111	358
2nd pers.pr.	161	470	315.5	139	41	90
we	36	48	42	32	8	40
formulae:						
l + speke/seye/saye/teche	21	21	21	2	3	5
we + speke/seye/saye	8	0	4	1	0	1
us + speke(n)	1	1	1	0	1	1
b. of material						
enumerations/continuative conjunctions:						
first	55	19	37	22	3	25
second(ly)	15	6	10.5	0	0	0
third	21	4	12.5	3	0	3
first ... second /thanne	3	0	1.5	1	0	1
eek	112	22	67	44	7	51
now agayn	1	0	0.5	0	0	0
now,	3	7	5	3	5	8
. now	52	14	32	7	4	11
as for (to)	29	6	17.5	4	1	5

38 *For the* and *for to* were excepted.

39 Including *to hear*. The problem of homophony has not yet been solved.

References

- Aarts, Jan/Meijs, Willem (eds.) (1984). *Corpus Linguistics. Recent Developments in the Use of Computer Corpora in English Language Research* (Costerus, New Series 45), Amsterdam: Rodopi.
- Aarts, Jan/Meijs, Willem (eds.) (1986). *Corpus Linguistics II. New Studies in the Analysis and Exploitation of Computer Corpora* (Costerus, New Series 47). Amsterdam: Rodopi.
- Baugh, A. C. (ed.) (1948). *A Literary History of England*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Biber, Douglas/Finegan, Edward (1986), "An Initial Typology of English Text Types." In J. Aarts and W. Meijs (eds.) (1986), 19-46.
- Biber, Douglas/Finegan, Edward (1988). "Drift in Three English Genres from the 18th to the 20th Centuries: A Multidimensional Approach." In Kytö, Merja/Ihalainen, O./Rissanen, M. (eds.). *Corpus Linguistics, Hard and Soft. Proceedings of the Eighth International Conference on English Language Research on Computerized Corpora*. Amsterdam: Rodopi, 83-101.
- Blake, N. F. (1970). "Late Medieval Prose." In Bolton, W. F. (ed.). *Sphere History of Literature in the English Language*. Vol. I: *The Middle Ages*. London: Sphere Books, 371-403.
- Bornstein, D. (1978). "Chaucer's *Tale of Melibee* as an Example of the Style Clergial." *Chaucer Review* 12: 236-54.
- Burnley, J. D. (1986), "Curial Prose in England." *Speculum* 61. 593-614.
- Burrow, J. A. (1982). *Medieval Writers and their Work. Middle English Literature and its Background 1100-1500*. Oxford etc.: Oxford University Press.
- Carstensen, Broder (1987), "Wörter des Jahres 1987." *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht* 60: 104-109.
- Chambers, R. W. (1932). *On the Continuity of English Prose from Alfred to More and his School*, EETS OS 91A.
- Clark, Cecily (1977). "As Seint Austin Seith". *Medium Aevum* 46. 212-218.
- Fisher, John H. (1985). "Chaucer and the Written Language." In Heffernan, Th. J. (ed.). *The Popular Literature of Medieval England*. Knoxville: University of Tennessee Press. 237-251.

‘Glasnost’ in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts?

- Fries, Udo (1975). *Studien zur Textlinguistik. Frage- und Antwortsätze. Eine Analyse an neuenglischen Dramentexten* (Wiener Beiträge zur englischen Philologie 76), Wien: Braumüller.
- Fries, Udo (1986). “A Textlinguistic Analysis of German and English Curricula Vitae.” In Kastovsky, D. and Szwedek, Aleksander (eds.). *Linguistics across Historical and Geographical Boundaries*. Vol. 2: Descriptive, Contrastive and Applied Linguistics. Berlin. New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter. 1203-1217.
- Gordon, Ian A. (1966), *The Movement of English Prose*. London, New York: Longman.
- Gray, Douglas (ed.) (1985). *The Oxford Book of Late Medieval Verse and Prose*. Oxford: Clarendon Press.
- Gülich, Elisabeth/Raible, Wolfgang (eds.) (1972). *Textsorten: Differenzierungskriterien aus linguistischer Sicht*. Frankfurt am M.: Athenäum.
- Halliday, M. A. K., and Hasan, Ruyaiya (1976). *Cohesion in English*. LondonNew York: Longman.
- Hinck, Walter, et al. (eds.) (1977). *Textsortenlehre, Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Ihalainen, Ossi, et al. (1987), “The Helsinki Corpus of English Texts: Diachronic and Dialectal Report on Work in Progress”. In Meijs (ed.) (1987). 21-32.
- Lewis, R. E./ Blake, N. F./Edwards, A. S. G. (eds.) (1985). *Index of Printed Middle English Prose*. New York, London: Garland Publishing.
- Markus, Manfred (1990). *Mittelenglisches Studienbuch*. (UTB Große Reihe). Tübingen: Francke.
- Markus, Manfred (1991). “Vorüberlegungen zur Herstellung einer (mittelenglischen) Volltextdatenbank”. *Österreichischer Linguistentag Graz 1990* (No. 22 in this volume).
- Markus, Manfred (1996). “Chaucer’s Canterbury Prose as Parody”. *Anglistentag 1995 Greifswald. Proceedings*, eds. Klein, Jürgen/Vanderbeke, Dirk. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. 259-72.
- Marx, C. William. and Drennan, Jeanne F. (eds.) (1987). *The Middle English Prose Complaint Our Lady and Gospel of Nicodemus*. Heidelberg: Winter.
- Meijs, Willem (ed.) (1987). *Corpus Linguistics and Beyond. Proceedings of the Seventh International Conference of English Language Research on Computerized Corpora* (Costerus, New Series 59). Amsterdam: Rodopi.

'Glasnost' in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts?

- Mistrik, Jozef (1973). *Exakte Typologie von Texten*. München: Sagner.
- Pilch, Herbert (1988). "Textinterpretation und Textlinguistik". In Harder, H.-B./Rothe, H. (eds.). *Gattungen in den slawischen Literaturen. Beiträge zu ihren Formen in der Geschichte. Festschrift für Alfred Rammelmeyer*. Köln-Wien: Böhlau Verlag, 67-85.
- Sandig, Barbara (1972). "Zur Differenzierung gebrauchssprachlicher Textsorten im Deutschen". In Gülich, E./Raible, W. (eds.). 113-124.
- Schlauch, Margaret (1952). "Chaucer's Colloquial English: Its Structural Traits". *Publications of the Modern Language Association of America* 67: 1103-16.
- Schlauch, Margaret (1966). "The Art of Chaucer's Prose", in Brewer, D. S. (ed.). *Chaucer and Chaucerians: Critical Studies in Middle English Literature*. London: Nelson, 140-63.
- Skeat, Walter W. (ed.) (1900). *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Edited from numerous manuscripts. Vol. 4: The Canterbury Tales, 2nd ed.. Oxford: Clarendon Press.
- Stone, Lawrence (1977). *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Abridged ed. Harmondsworth: Penguin.
- Tristram, Hildegard L. C. (1988). "Aggregating versus Integrating Narrative: Original Prose in England from the Seventh to the Fifteenth Century". In Erzgräber, W./Volk, S. (eds.). *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*. Tübingen: Narr, 53-64.
- Werlich, Egon (1975; 1979). *Typologie der Texte. Entwurf eines textlinguistischen Modells zur Grundlegung einer Textgrammatik*, 2. Aufl., Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Zimmermann, Klaus (1978). *Erkundungen zur Texttypologie. Mit einem Ausblick auf die Nutzung einer Texttypologie für eine Corpustheorie* (Forschungsberichte des Instituts für deutsche Sprache Mannheim). Tübingen: Narr.
- Zydatiŕ, W. (1984). *Types of Text*, L.A. U.T. University of Trier. Series B. No. 100/18.

(16) Language and style in the Becket story of the *South English Legendary*: Towards a computerised analysis [1992]

I. Introduction

The long diffuse tradition of the *Legenda aurea*,¹ including the various vernacular branches, of which the *South English Legendary* (SEL) is but one, has – since Carl Horstmann’s pioneer publication of the SEL in 1887² – mainly given rise to text-critical work and studies of sources and influences within the genre.³ After a century of widely controversial research⁴ and often admirably sharp-minded stemma-reconstruction as demonstrated, for example, by Thiemke⁵ and Görlach⁶, it seems high time for us to reconsider the traditional method of collating manuscripts and of comparing the different vernacular branches of the *Legenda aurea* tradition. In view of “this jungle of variations” – a metaphor used by D’Evelyn/Mill⁷ for the SEL tradition – a new method of analysis and synthesis seems overdue, a method that is more appropriate to the varied, oral, and popular character of the literature that we are dealing with.

-
- 1 Note the telling title of the proceedings of the 1983 Montreal conference on the *Legenda aurea*: Brenda Dunn-Lardeau (ed.). *Legenda aurea. Sept siècles de diffusion* (Montreal: Bellarmin, 1986; Paris: Vrin, 1986).
 - 2 Carl Horstmann, *The Early South-English Legendary*, EETS, OS 87 (London: N. Trübner, 1887).
 - 3 Klaus Jankofsky, “*Legenda Aurea* Materials in the *South English Legendary*” (in Dunn-Lardeau, loc. cit. 318), contains a survey list of the main research. Jankofsky’s own article is one of the few exceptions; it partly deals with stylistic evidence of dramatisation and acculturation (“the adaptation of essentially Latin sources to an English audience”, 320).
 - 4 See Manfred Görlach, *The Textual Tradition of the South English Legendary*, Leeds Texts and Monographs, NS 6 (Leeds: U of Leeds, 1974), 1-5, for a rather critical evaluation of previous research.
 - 5 Hermann Thiemke, *Die me. Thomas Beket-Legende des Gloucesterlegendars*, kritisch herausgegeben mit Einleitung (Berlin: Mayer & Müller, 1919), iv-viii.
 - 6 Görlach, *Textual Tradition*, passim.
 - 7 Charlotte D’Evelyn/Anna J. Mill (eds.), *The South English Legendary*, 3 vols., EETS 235, 236, 244 (London: Oxford UP, 1956-59).

The SEL is varied indeed, not only due to the large number of manuscripts (about 60 altogether⁸), but also due to the role of different scribes, dialects and spelling habits within the manuscripts. The oral quality of the SEL can be seen, not only from metrical and stylistic features (to be discussed below), but also from the careless mixture of genres that is typical of popular literatures. As is well-known, the SEL includes, besides saints' legends proper (*sanctorale*), material of Old Testament history, the life of Christ, and the *temporale*, i.e. accounts of the feasts of the Church year.⁹ The often fragmentary and – measured by the tradition – disorderly structure of the texts that have come down to us is another oral feature.

The fact that the SEL was commonly accepted literature in both content and form is confirmed, for example, by the often inappropriate length and long-windedness of the legends, their wide distribution and, to say the least, their artistically unchallenging structure.¹⁰

The purpose of this paper is partly to trace the linguistic (including stylistic) evidence of the three features given, but mainly to try out the linguistic approach within an essentially literary framework plus test the value of a fundamentally new, namely computer-based, method. Four methodological principles will be tested:

1. With an almost ubiquitous medieval subject matter like the saints' legends, the structural characteristics best analysed in an empirically stringent way seem to be those of the microstructure, i.e. of language and style.

8 Görlach, *Textual Tradition*; and D'Evelyn/Mill, 2.

9 D'Evelyn/Mill, 2.

10 Görlach describes the SEL as “one of the most popular vernacular texts of the thirteenth and fourteenth centuries” (*Textual Tradition*, 1). See, however, Horstmann with his defensive statement: “I know most Englishmen consider it not worthwhile to print all these Legends (...) the collection deserves attention, not only from a hagiologic, but also from a poetic and literary point of view” (ESEL xi) and Jankofsky, “National Characteristics in the Portrayal of English Saints in the *South English Legendary*”. In *Images of Sainthood in Medieval Europe*, eds. R. Blumenfeld-Kosinski and T. Szell (Ithaca, NY: Cornell UP, 1991), 81-93.

2. In order to come to terms with the microstructure of a vast amount of text material the analyst seems well advised to select some representatives of the type.¹¹ This paper will focus on the legend of Thomas Becket.
3. The present standard of PC technology and of word processing programs renders possible the creation and analysis of machine-readable texts, which seem absolutely necessary for empirically reliable results when large quantities of texts are involved.
4. For texts similar in content to be linguistically compared to each other they must be written in a fairly identical language code. If the available versions of a subject matter, or of what is generally referred to as “a work” widely differ from one another as to scribal habit, dialect or other “varieties” they should, for the sake of comparability, be normalised. Identifying the idiosyncrasies of scribes, dialects and/or Middle English phases and filtering them out of the manuscript texts or of available editions now seems more easily feasible, thanks to the new Linguistic Atlas of Late Mediaeval *English*.¹²

II. Previous stylistic studies: state of the art

These suggestions will perhaps sound, but are not meant to be, provocative in view of Lachmann’s classical editing method¹³ and in view of most studies on the SEL until now. The following proposals are not meant to correct, but to complement the conventional methods, both of critical analysis and of editing.¹⁴

11 The role of text types for a textlinguistic analysis has recently been emphasised in the field of English studies; see Manfred Markus, “Glasnost in Middle English Prose, or, How Is Modern Text Type Theory Applicable to Medieval Texts?”. In Claus Uhlig (ed.), *1990 Anglistentag Marburg - Vorträge* (Tübingen: Niemeyer, 1991), 177-94 (No. 15 in this volume).

12 S. McIntosh, et al., *Linguistic Atlas of Late Mediaeval English* (Aberdeen: Aberdeen UP, 1986).

13 See Paul Oskar Kristeller, “The Lachmann Method: Merits and Limitations.” *Text* 1 (1984), 11-20.

14 There have lately been some attempts at reflecting the editing of medieval manuscripts. See Charles Moorman, *Editing the Middle English Manuscript* (Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1975); Derek Pearsall (ed.), *Manuscripts and Texts: Editorial Problems in Later Middle English Literature*, Essays from the 1985 Conference at the University of York (Bury St. Edmunds: Brewer, 1987); Sharon Butler/William P. Stoneman (eds.),

Studies on language and style such as those pleaded for in the first suggestion above have so far been neglected. Instead there have, on the one hand, been the usual, more or less scanty, remarks on graphemic, phonemic/phonetic, and/or morphological aspects in the introductions of some editions¹⁵; and there is, to my knowledge, only one contribution in book form on the grammar of the SEL, by Eichi Kobayashi,¹⁶ specialising on the verb forms. On the other hand, stylistic investigations concerned with medieval texts have rarely been undertaken. They usually refer, like Mueller (1984)¹⁷ and Davis (1961)¹⁸, to the later medieval period¹⁹ and hardly ever to the saints' legends.²⁰ The legend of Sir Thomas

Failing, Publishing and Computer Technology: Papers Given at the Twentieth Annual Conference on Editorial Problems (New York: Alms Press, 1988); Anton Schwob/Karin Kranich-Hofbauer/Diethard Süntinger (eds.). *Historische Edition und Computer. Möglichkeiten und Probleme interdisziplinärer Textverarbeitung und Textbearbeitung* (Graz: Leykam, 1989).

- 15 See, for example, Thiemke, *Thomas Beket*, lxviii-lxix; Görlach, *An East Midland Revision of the South English Legendary*, Middle English Texts 4 (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1976), 14-28. D'Evelyn/Mill surprisingly have nothing to say about the language of their edition. Hardly any matters of language are treated in D'Evelyn, "Saints Legends", J. Burke Severs (ed.), *A Manual of the Writings in Middle English 1050-1400* (Hamden, CT: Archon Books, 1970), 11.
- 16 Eichi Kobayashi, *Verb Forms or the South English Legendary* (The Hague: Mouton & Co., 1964).
- 17 Janel Mueller, *The Native Tongue and the Word: Developments in English Prose Style 1380-1580* (Chicago and London: U of Chicago Press, 1984).
- 18 Norman Davis, "Scribal Variation in Late Fifteenth-Century England", *Mélanges de linguistique et de philologie: Fernand Mossé in memoriam* (Paris: Didier, 1961), 95-103.
- 19 See also Sabine Volk, "Pulpit Rhetoric and Pastoral Care: An Approach to Problems of Literacy and Orality in Late Fourteenth and Early Fifteenth-Century Vernacular Sermons in England". In Willi Erzgräber and Sabine Volk (eds.), *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Englischen Mittelalter* (Tübingen: Narr, 1988), 147-63.
- 20 See Theodor Wolpers, *Die englische Heiligenlegende des Mittelalters*, Buchreihe der Anglia 10 (Tübingen: Niemeyer, 1964). Horstmann, *Altenglische Legenden*, Neue Folge, mit Einleitung und Anmerkungen (Heilbronn, 1881; repr. Hildesheim: Olms, 1969, xlv) occasionally refers to stylistic characteristics, but in a general way: "Die Darstellung [der SEL] ist unbeholfen und formell wenig entwickelt, monoton, fast chronikartig, schmuck- und kunstlos." See the typologically helpful short study by Hans Fromm, "Zum Stil der frühmittelhochdeutschen Predigt." *Neuphilologische Mitteilungen* 60 (1959), 405-17, on the style of early Middle High German preaching.

Becket²¹ must have ranked particularly high in popularity during the Middle Ages and beyond. This can be assumed from Becket's early canonisation in 1173, only three years after his death, from the well-known role of the Canterbury shrine for centuries and, finally, from the number of manuscripts that have come down to us containing parts or the whole of the Becket legend.²² For his edition of the SEL text, Thiemke²³ listed and used thirteen manuscripts. They are, in the manner of classical editing and due to *collatio* and *recensio*, mixed to form a "best version", which reveals more about the editor than about any individual manuscript or scribe.²⁴ Such an edition is hardly useful for any machine-readable analysis.

For further manifestations of the Becket legend and their coherence, Görlach²⁵ more than anybody else has delivered an admirable amount of background information. There are Becket versions in some continental *Legenda aurea* manuscripts²⁶ and in three of the ten extant *Gilte Legende* manuscripts, namely in BM Addit. 11565, Lambeth Palace Library, London, 72, and BM Addit. 35298. The first-mentioned manuscript – called A1 in Görlach²⁷ – offers a fragmentary text, breaking off in Becket's martyrdom, and has been selectively

21 For general information, see P. A. Brown, *The Development of the Legend of Thomas Becket*, Diss. U of Pennsylvania, 1930; Raymonde Foreville, *Thomas Becket dans la tradition historique et hagiographique*, 1967 (London: Variorum Reprints, 1981); David Knowles, *Archbishop Thomas Becket: A Character Study* (London: Geoffrey Cumberlege Amen House, Proceedings of the British Academy 35, 1949).

22 For a longer list of manuscripts making use of the Becket legend in some sense, see C. Brown, *A Register of Middle English Religious and Didactic Verse*, Part I. Lists of Manuscripts (Oxford: Clarendon, 1916), 450. For Becket material in French and Latin, see J. C. Robertson and J. B. Sheppard (eds.), *Materials for the History of Thomas Becket*, 7 vols. (London: Rolls Series, 1875-1885).

23 *Die me. Thomas Beket-Legende* (fn. 5), i-ii.

24 Recent editing tends more towards facsimile production; see Görlach, "Recent Facsimile Editions of Middle English Manuscripts," *Anglia* 105 (1987), 122.

25 "The Supplement to the Index of Middle English Verse and the *South English Legendary*." *Anglia* 90 (1972), 141-46; *The South English Legendary, Gilte Legende and Golden Legend*, Braunschweiger Anglistische Arbeiten 3 (Braunschweig, 1972), 66-71; *Textual Tradition; East Midland Revision* 11; "Legenda Aurea and the Early History of the *South English Legendary*". In Dunn-Lardeau, 301-16.

26 *South English Legendary*, 12.

27 *South English Legendary*, 16.

printed in Brown.²⁸ The manuscript dates from around the middle of the fifteenth century, with 1438, the year of the compilation of the *Gilte Legende*, being the *terminus post quem*. The second manuscript, Lambeth 72, contains a short version of Becket's life on ff. 23-24, which is supposed by Görlach²⁹ to be representative of the original *Legenda aurea* version, and another, longer version on ff. 197-211.³⁰ The third manuscript mentioned above, Addit. 35298, called A2 by Görlach,³¹ has been described in detail by Kurvinen.³² It contains a very short version of the Becket material (f. 9r-v) and was perhaps taken as the main model by Caxton for his prose "translation" of the *Legenda aurea* in 1483. Whatever the genetic relation between the Caxton text and the preceding ones,³³ the different Becket versions call for a structural comparison.

Görlach³⁴ has dug out another extant version of the SEL material comprising the Becket story, namely a fragmentary East Midland revision in Cambridge Univ. Library Addit. 3039 (called "U"). Unfortunately the legends he selected for his edition do not include the Becket text.

Selecting from this rich tradition those texts of the Becket material that have been edited and are thus available in print we find, in sum, a list of only five:

1. Laud 108, Bodleian Library, Oxford: 1280-90³⁵
2. Harley 2277 B.M: ca. 1300³⁶
3. Corpus Christi College 145, Cambridge: beginning of 14th century³⁷

28 P. A. Brown, *Development of Legend*.

29 *South English Legendary*, 25.

30 A. Kurvinen, "Caxton's *Golden Legend* and the Manuscripts of the *Gilte Legende*", *Neuphilologische Mitteilungen* 60 (1958), 353-75.

31 *South English Legendary*, 22.

32 "Caxton's *Golden Legend*", 357-63.

33 According to Görlach, *South English Legendary*, 61, Caxton did not copy from A2 directly, but maybe used a now lost exemplar of the *Gilte Legende* (Görlach's "C*") that is closely related to A2.

34 *The East Midland Revision*.

35 Horstmann, *Early South English Legendary*.

36 William Henry Black, *The Life and Martyrdom of Thomas Becket, Archbishop of Canterbury* (1845; repr. E. Mützner, ed., *Altenglische Sprachproben nebst einem Wörterbuche*, I, 1 (Berlin: Weidmann'sche Buchhandlung: 1967) 176-93.

37 D'Evelyn/Mill, EETSS 236, 610-92.

4. A1 (Addit. 11565): ca. 1450³⁸
5. Caxton's *Golden Legend* of 1483.³⁹

Admittedly, there are as yet no operational procedures to have computers read medieval manuscripts. It is the edited texts just listed that can, at the present stage of printed Becket versions, be committed to the computer's memory. It is hoped that the following scenario, though fragmentary in its output, will demonstrate how the computer can be helpful.

III. Preliminary issue: the possibilities of digitisation

The five texts were scanned (i.e., "read") by a Siemens Highscan machine with the help of a program called OCR Recognita.⁴⁰ They were then read by a human brain, corrected, partly manually, partly by means of global commands within the word processing program that we use, and crunched by means of the well-established program *WordCruncher*. The alphabetical word lists generated by WordCruncher allow for further corrections of the scanned texts, since they easily reveal the consistent and/or nonphonemic misreadings of the machine such as *nman* for *man*. The frequency figures given with the word lists are of great help in identifying reading mistakes; if, for example, *biinge* occurs only once in the text and *bringe* has a higher frequency, there seems to be a misreading of <r> by <i> in the isolated form. Also, one tends to learn the program's and/or text's special "weaknesses", like mixing up <r> and <i>.

WordCruncher does not only produce lists and frequencies of words; it is also able to find combinations of words and, thus, phrases. I have described the program in some detail elsewhere⁴¹ and will therefore conclude these few introductory remarks in the hope that the stylistic analysis below will give some further evidence of the program's capabilities.

38 P. A. Brown, 87-8, 271-3.

39 F. S. Ellis, *The Golden Legend or Lives of the Saints as Englished by William Caxton* (London: Dent, 1900) 2: 182-97: 4: 56-60.

40 There are much better programs or systems available (such as Optopus or Kurzweil scanners), but they have so far been beyond the means of my academic institution.

41 Markus, "Glasnost," (no. 15 in this volume), and "Vorüberlegungen zur Herstellung einer mittlenglischen Volltextdatenbank," *AAA* 16 (1991) 159-179.

The first problem for the five texts to be compared is their graphemic inequality and internal inconsistency. In order to solve this problem one would think of “normalising away” the less frequent forms in line with the more frequent ones. If, for example, the word for *such*, according to WordCruncher, is spelled in five different ways in MS. Laud 108, namely as

1. swuch
2. swuche
3. swych
4. swyce
5. swuyche

one could decide the form *swuch* to be the standard form on account of its highest frequency. Using simple commands of exchange in a word processing program, such as WORD 5.0, one would hope for a fairly idealized dialectal text.

Yet, on the basis of this mechanical procedure, one would not get very far. Dialectal variants and graphic idiosyncrasies are, generally speaking, so abundant in many medieval manuscripts that a completely standardised text cannot be created on the grounds of the majority principle alone. The problem becomes apparent when we have forms of equal frequency. Moreover, a complete, i.e., word-for-word dialect check-up seems, at the present time, to be far beyond what a computer-aided analysis could possibly achieve and would in fact, if manually performed, be a very dull undertaking. It should therefore be clear that the procedure here suggested, which is based on commands of exchange, can only produce an output of a limited standardisation. Some evidence of mixed dialects, perhaps sometimes irritating, will remain in the text since there is the problem of their identification. Also, many of them, as a matter of principle, cannot and should not be “translated” into the standard.

What we need for a second, more solidly founded step of text normalisation is a limited list of words of high frequency in the standard and their equivalents in the dialects of the texts that have come down to us, or better, in the dialects as used by individual scribes of the manuscripts involved. It is exactly this need that the *Linguistic Atlas of Late Mediaeval English* satisfies. The Glasgow team, who

worked on this atlas for more than 30 years,⁴² based their maps on a questionnaire of 280 morphemes, mainly words, analysing and listing the corresponding dialectal forms as used by individual scribes of manuscripts or parts of manuscripts. Needless to say, these “linguistic profiles” (LPs) of the scribe-specific idiolectal forms will be of immeasurable value for many a linguistic study of Middle English texts after 1350.⁴³ What needs emphasis here is the LP’s usefulness for a sensible normalisation of medieval texts. The profile for the Harley manuscript 2277 (LP 5130), for example, makes evident that the word *many* appears as

meni (manie, meny) ((manye)).

The brackets/double brackets stand for degrees of infrequency.⁴⁴ The dialect is identified as that of a particular region in Somerset. There are some 120 more samples of correspondence between standard modern English and dialect forms, for example:

HER: hire (here, her, hir)
 IT: hit
 TWO: tuo, two, tui (tweye, twey, tuey)
Pres part: -inge

About half of the items of the questionnaire are function words. Somewhat less numerous are frequent everyday content words. The rest is made up of derivational or inflectional morphemes, as in the case of *-inge* above. The specific dialect problems that the analysts had in mind with the items of the questionnaire are, for the less obvious cases, explained in a few additional notes.⁴⁵

42 I have to some extent introduced the *Atlas* in Markus, *Mittelenglisches Studienbuch*, UTB Große Reihe (Tübingen: Francke, 1990), 302-13.

43 One of the few restrictions of the (*Late Mediaeval*) *Atlas* is, in fact, the range of investigations from 1350-1450. The *Linguistic Atlas of Early Mediaeval English* is, however, being worked on.

44 The unbracketed forms are the dominant ones. Simple brackets mean 1/3 to 2/3 of the dominant forms, double brackets mean an even lower frequency (see the explanatory notes III: xiv of the *Atlas*).

45 *Linguistic Atlas* I: 554-6.

MS. Harley 2277 is, as the *Atlas* confirms, the least problematic of the accessible Becket manuscripts in that there is only one dialect and one scribe involved. Things are different and more difficult in the case of D'Evelyn/Mill's *Corpus Christi* 145⁴⁶ and also in that of Horstmann's *Laud* 108.⁴⁷ In *Corpus Christi*, the end of the Becket story and the *translatio* after it are written in a different hand from that of the main part of the story so that the *Atlas* gives two different LPs. As to *Laud* 108, a closer look at the *Atlas* reveals that the LP given refers to the very last part of the SEL as edited by Horstmann. This part of the manuscript was added by a later hand and has nothing to do with the Becket legend. In other words, if one wants a linguistic profile in the sense of the *Atlas*, one has to build it up oneself.

The same holds true for the two further Becket texts mentioned earlier: *Addit.* 11565 and Caxton's translation of the *Legenda aurea*. They are – for good reasons – not dealt with in the *Atlas*.⁴⁸ But this is no real problem. With the computer equipment described above, we are now flexible in producing linguistic profiles as needed in addition to those already available in the *Atlas*.

Summing up so far: Machine-readable texts and WordCruncher (or a similar program such as OCP⁴⁹) enable us to fill the gaps of the *Linguistic Atlas* and go beyond its aims as to the creation of linguistic profiles. The *Atlas* is almost exclusively concerned with graphemic, phonemic and morphological features of scribe-specific parts of manuscripts. Literary scholars will be interested in other text profiles, as will, for example, cultural historians who want to analyse medieval texts. Whatever the interest, the dynamic concept of the medieval text⁵⁰ as favoured here would help us to correlate norm/standard and deviant/dialectal forms, thus enabling us to identify the specific quality of the deviation and to “translate” from one code into another. Before we proceed by illustrating some

46 D'Evelyn/Mill, *South English Legendary*.

47 Görlach, *The Early South English Legendary*.

48 *Addit.* 11565 was, until Görlach's publication of *The South English Legendary*, considered to be fairly irrelevant – in spite of Brown's early edition (*Development of the Legend*); Caxton's *Golden Legend* is outside the time frame of the *Atlas*.

49 OCP = Oxford Concordancing Program.

50 Such a concept has recently been requested by Manfred Thaller, “Datenbasen als Editionsformen.” In Anton Schwob et al. (Graz: Leykam, 1989), 215-41.

of these points, the question may be raised: Why should one want to transfer an inalienable historical document like the Becket legend of the Corpus Christi manuscript 145 as edited by D'Evelyn/Mill into Chaucerian Middle English or Modern English? The simple answer is that didactic measures such as this one cannot be harmful as long as the original text is not replaced by some editorially questionable version and thus lost to the reader, but rather kept intact and merely complemented as in synoptic editions.

IV. Computer-supported analysis

The first thing the computer and WordCruncher can help us to do, then, is to make LP's for those texts that have not been included in the *Atlas*. For lack of space I will give only about a fifth of one of the profiles (Laud 108), illustrating with examples some of the perspectives which the *Atlas* LP opens (Table 1).

Table 1: Part of a self-made profile of MS. Laud 108

THESE	þeos 16
SHE	he 851, heo 328
HER	hire 87, ire I
IT	it 208, hit 14
THEY	heo 337, huy 12
THEM	heom 121, hem 20
THEIR	heore 64
SUCH	swuch 19, swuche I 1, swyche 3, swych I swuyche I
WHICH	swuche 9, swuch 8, swyche I
EACH	ech 33, eche 10
MANY	manie 21, mani 18
MAN	man 198, mannes (gen.) 7
ANY	ani 28, anie 3, eni 1
MUCH	muche 43, muchel 4, muchele 2, much 1
ARE	beoth 39, beoz 3, beothz 1, beot 1, is 553 (partly for ne. <i>his</i>)
ART	art 15
WAS	was 358
SHALL	sg.: schall 28, schalt 9 pl. schullen 11, schulle 3
SHOULD	sg.: scholde 75, scholdest 2, sholde 1
WILL	sg.: wole 12, wolle 3 2 sg.: wolt 5 (woltþu 1), wult 1 pl.: wollez 8, wolle 3, wollen 1

WOULD	sg.: wolde ?
FROM	fram 45, fro 1
AFTER	after 23, aftur 5
THEN	þanne 9, þanna 6 (for ne. then/than?), þa I
THAN	pane (for ne. than/then?) 28
THOUGH	þei 28
IF	ʒif 61
AGAIN(ST)	aʒen 22, aʒein 4, aʒeinst 1
ERE conj.	are 31, er 19
SINCE adv.	sethþe 23
YET	þeot 17, þuyt 8, þet 4, þut 1, þuyte 1
WHILE	þeswyle 6, þeswile 3, þeswule 1, þeswuyte 1

Since the spelling variations are by one and the same scribe they are fairly informative as to the weak points of his spelling system (of about 1280). From the frequency figures of *he/heo* for *she*, of *heom/hem* for *them* and of other <eo/e> spellings we get a hint that the old diphthongs that, according to the handbooks, were monophthongized in the eleventh century, were still marked in some words, at least in the spelling. Of course the variation of forms may often be due to dialect mixture and the scribe's adherence to a previous copy, but whether we interpret the facts in terms of dialect mixture or the historical development of the language (and the ensuing spelling inconsistencies) will depend on the special case. Thanks to exact quantification by means of the computer we will, perhaps, also be able to draw systematic conclusions from the inconsistencies, for example as far as the distribution of traditional <y> spelling and French <u> spelling in *such*, *which* and *much* is concerned.

In such analyses precision hardly seems feasible without "the machine," the more so since the LPs of many manuscripts are obviously richer in variation than one would anticipate from the *Atlas*. The word *day*, for example, appears in eight different forms in the *Becket* part of Laud 108 (Table 2).

Table 2: Variants of <day> in *Becket* part of Laud 108

First Word List	Total =	70
1. dai		39
2. daie		10
3. daiʒ		2

4.	daize	3
5.	daizes	1
6.	dawes	3
7.	day	9
8.	daye	3

As opposed to these variants the *Atlas* offers only one form for its LP of Laud 108, namely *dawe*. Word lists like the one in Table 2 can easily be produced in WordCruncher. As mentioned above, we can also search for phrases, i.e. the combination of words, and bound morphemes. The latter possibility allows for the empirical basis of many analyses of word formation that may or may not have been undertaken in the past – of derivations on *-ity*, *-dom*, *-able*, *-ible*, *-ing/-yng/-inge/-ynge/-ende/-ande/-inde*, etc. Compounds like the numerous ones in the Laud 108 text, formed with a variant of *there* as a first element (like *pare-after*, *paron*), can be found by pressing three keys. The variants in the text at issue are *par*, *par-*, *pare*, *pare-*, *per*, *per-*, *pere* and *pere-*, and the many compounds based on them, which reveal that the formation was by far more productive than it is today (with dozens of compound examples illustrating the point).

From identifying spelling or any dialectal variation like this we have to go only a short way to normalisation – the computer is simply made to substitute the standard form for the variants (and a few other striking idiosyncrasies⁵¹) of the LP. Applying the command of change about 200 times, we get a text that has lost a great deal of its unfamiliarity to a reader of English who is a stranger to Middle English.

Will you now here this English tale: that is here i-write [fol. 61]
 Of seint Thomas of Canterbury: how he was bi-gite?
 Of London his fader was: a bordeys hende and fre,
 Gilbert Bekat was his name: the bok telles me.
 But his Moder was of hethenesse: Now sone you may here
 How she came into England: ere she i-cristned were.
 Gilebert him bi-thoughte: the Croiz for-to fo

51 I also eliminated the many unnecessary capital letters. Proper names were capitalised. Some of the old ME spellings such as <P>, <3> and <3> were replaced. In Innsbruck we are now working on an LP that is optimally adequate for the normalisation into both Middle English and Modern English.

Into the holie land: his penaunce the bet to do.
So that, when he thither came: he was sone i-nome,
As a sclauē forth lead: and i-don in prisone,
And faste was i-gwiued: he and many more,
And i-wust wel sikely: that he ne should awei go.

In view of the artificial mixture of variety features in this product of the machine, one would perhaps tend to go much further in adapting the text to Modern English, smoothing away **all** Middle English and dialectal phonemes. But we must also be aware of the role of semantic change in historical English. Thus, the form *oþur* in Laud 108 means Present-day English ‘other’ and ‘or’ so that there is no way of translating it automatically, i.e., without individual checking. To keep the process of transformation transparent one may also think of automatic interlinear text processing, as recently suggested by Benedek.⁵² The reader of an interlinear synopsis will be in a better position to compare the original text word for word with its Middle or modern English equivalent. At any rate, for transforming longer texts and, in particular, their smaller units (graphemes or phonemes rather than words) a normal 386 PC and a text processing program such as WORD 5.0 will not be sufficient. In Innsbruck we are now working on a mainframe UNIX program that can handle the great amount of data which are involved in the process of normalisation.⁵³

52 Deszö Benedek. “Automatic Interlinear Textprocessing”. In William A. Kretschmar, Jr./Edgar W. Schneider/Ellen Johnson (eds.), “Computer Methods in Dialectology.” *Journal of English Linguistics* 22:1 (Special Issue, 1989), 40-46.

53 For insiders: A MIPS 4000 UNIX-Workstation is now available which takes program tools such as grep, fgrep, sort and awk and text analytical routines such as the HUM Package. The UNIX machine is within easy reach of the Institute’s offices via Ethernet and will hopefully serve a text data base. – Another reason why we will need a workstation is that many texts of the corpus will have to be tagged and that the internationally leading tagging system SGML can presumably be handled comfortably on a UNIX machine only. At present the system is still being developed. For some of the details in this footnote I am obliged to my Innsbruck colleague Josef Wallmannsberger.

V. Features of orality and popular style

Since WordCruncher allows the identification of phrases it can also find many stylistic features even if they take more than one word. Whatever the number of words involved, the computer is extremely helpful. Of course only a few examples can be given here. They are selected to illustrate the two points claimed at the outset of this paper, the orality and the triviality of the saints' legends.

1. Orality

The theoretical question of what the linguistic features of an "oral" text are cannot be discussed here in full; the collections of articles published recently by Erzgräber/Volk and Halford/Pilch⁵⁴ are very helpful for this topic. I would only like to emphasise the following general points:

1. Hervey⁵⁵ finds it "hard to imagine that there could be any significant differences between the 'lexicon' of spoken English and the 'lexicon' of written English". He clearly refers to the lexical system, ignoring all obvious differences between texts as to dialect, sociolect and other varieties. The question, however, is whether historical (English) texts allow for this abstraction. As is well known, there is no homogeneous system of the English of 1280, but we only have sub-systems, among these the "coarse and rude" language of the Laud 108 manuscript.⁵⁶ It can be assumed that this language basically reveals an oral code. To prove this point seems no easy task but, with the help of a computer, a feasible one.
2. Many linguistic features are not to be marked binarily (by plus or minus), but they count statistically. The role of statistics and frequency for the opposition of oral and written texts has rightly been claimed by Bluhme,⁵⁷ who has listed eighteen parameters such as the number of words, word length, length of sentences, type-token ratio, length of

54 Erzgräber/Volk, *Mündlichkeit und Schriftlichkeit*; Brigitte Halford (ed.), *Syntax gesprochener Sprachen* (Tübingen: Narr, 1990), 33-43.

55 Halford/Pilch, *Syntax* 30.

56 Horstmann, *Early South English Legendary*, XII.

57 Hermann Blume, "Zitate im LOB-Korpus", In Halford/Pilch, *Syntax*, 113.

quotations and the like. Some of the statistics given for the Becket texts below are of this kind.

3. Frequency lists of words or morphemes, if flexibly available, like those of WordCruncher,⁵⁸ encourage analyses of syntax and semantics as well and, within these fields, of oral features. Thus we could consult the computer for the occurrence and frequency of various propwords such as *body/cors* (after a determinant, as for example in *somebody*) or of emphatic *gan/can*.⁵⁹ There are other features of oral texts which can be retrieved in the data base if not directly, yet by trial and error, for example topic movements as in “he is fascinated to listen to, Harold.”⁶⁰ The computer highlights all occurrences of pronouns, and one has to check manually whether the pronouns are cases of fronted topicalisation.

Focusing on the Becket text of Laud 108 now, we find one of the characteristics of orality particularly striking: the role of emphasis. Of the various means of emphasis discussed in Markus 1991,⁶¹ I have obtained the following quantitative results:

gan: 27 (*gunne*: 1)
impersonal constructions with anticipating (*h*)*it* (e.g. *hit befel that*): 53
so used as intensifier (e.g. l. 111: *so fer i-come*): 134 (the frequent consecutive conjunction *so that* was excluded in the retrieval command)
and that (type: “he is working, and that hard”): 45
deictic *this* (as in *this holy man*): 190
prefix *al-*, which gives adverbs and conjunctions more weight, as in *al-hou*, *al-a-boute*, *al-so* (Present-day English *although/though*): 138; non-hyphenated *al*: 189

58 WORD 5.0 allows for the frequency files of WordCruncher to be presented in up to a dozen windows on the screen so that the files can easily be consulted, depending on whatever aspect of the text seems interesting.

59 Both these points – see Markus, *Mittelenglisches Studienbuch*, 212 and 209/211 respectively – were definitely changing in the fourteenth, perhaps as early as the thirteenth century.

60 See Brigitte Halford, “The Complexity of Oral Syntax”; Halford/Pilch, *Syntax*, 36, where other features of oral syntax, e.g. reduplications, step-by-step information, and embedding, are also discussed.

61 *Mittelenglisches Studienbuch*, 209.

tautologically emphatic formation *nouthe* (< *nou tha*, i.e., ‘now then’): 42⁶²
multiple (mainly double) negation: *at least* 162⁶³

In Caxton’s *Golden Legend*, which was also checked for all these features, only three of them occurred at all:

it ... that (the pattern is: *it fortuneth that*): 3
so as intensifier: 11
deictic *this*: 60

The latter results, on Caxton, are quantitatively negligible except for the last figure, which teaches us that deictic *this*, on second thoughts, is not only a means of oral suggestiveness, but can also, as in Chaucer⁶⁴, be interpreted as in-the-text deixis.

Other features of orality in the Laud 108 text can be gleaned from details of metrics, for example the cesura marked in every line of the manuscript by a colon, due to which the fairly irregular (but still noticeable) septenary pattern could be emphasised more easily by the reciter. Some rhymes, like *i-heore/were* (ll. 5f.), are clearly for the ear, not for the eye, and cases of assonance (*longe/stonde*, ll. 43f.), as well as the irregularity of the rhythm of feet, reveal the role of the listener who, having less time, is bound to be less critical than a reader.

But one would not need a computer for this kind of analysis. It seems preferable here to point out another feature of oral emphasis visible in the manuscript. In Laud 108 one of the spelling variants of words normally ending on *-er* is <*-ur*>: *a-nothur*, *aftur*, *colur*, *ethur* (for ‘either’), *modur*, etc. (15 words altogether). By joker usage the computer can help to find the words. Their orality consists in a spelling habit directed against the weak unstressed but covered final syllables to be eliminated. The author reveals the same sense of clarity as Orm a few decades before him.⁶⁵

62 Another emphatic tautology is *thulke sulve* (i.e. ‘the ilke same’): 4.

63 *none ... nadde*: 1; *ne ... no*: 25; *Ne ... ne*: 32; *ne ... non*: 146; *nas ... neuere*: 40.

64 Markus, *Mittelenglisches Studienbuch*, 173, 280.

65 Markus, “The Spelling Peculiarities in the *Ormulum* from an Interdisciplinary Point of View: A Reappraisal.” In Uwe Böker/Manfred Markus/Rainer Schöwerling (eds.), *The Living Middle Ages: Studies in Mediaeval English Literature and Its Tradition. A Festschrift for Karl Heinz Göller* (Stuttgart: Belser, 1989), 69-86 (no. 14 in this volume).

2. Popular style

The lack of metrical precision can also be claimed to be typical of the popularity of the text. So can some other stylistic features that are basically formulaic and reveal the speaker's or reciter's personal presence. A feature fitting into both categories is postpositioned *i-nou* 'enough' (with about a dozen different spellings); there are 95 *enough*-phrases in the text. Strangely enough, this formula is still common today (I have just used it, signalling my presence as a commentator).

Another feature that gives evidence of the speaker's or narrator's suggested presence but does not mean very much otherwise, consists in source references or formulaic confirmations of truth or relevance such as *þe bok tellez me* (2), *forsothe* (93), *(as) I onderstonde* (14) and *ich/I wot* (3).

From Jankofsky⁶⁶, a few more stylistic features can be borrowed which contribute to the dramatised form of the text at issue. First and foremost there is the strikingly dominant role of direct speech (511 quotation marks, as against about half a dozen in Caxton's version⁶⁷). When people speak to one another, forms of address are the natural outcome, such as *mine leue freond* (2x), *bel ami* (1x), *traitor* (the word occurs 11 times) and *beau sire* (*sire* or *sires* occurs 86 times). The pronoun of address switches between singular and plural according to the relative rank of the addressee and the speaker's emotional mood (36 *þou/þov* vs. 89 *þou/þe*). The narrator for his part manifests compassion and involvement, which is revealed by checking the many passages with an exclamation mark (67 altogether). The narrator is also frequently traceable in an adverbial *nou/nov* introducing his sentences (15x).

All these stylistic features have the effect of arousing the emotional involvement of the audience, which is, though not the privilege of popular literature, yet one of its most general characteristics. Since things must be seen in comparison, it should be added that none of the features found in the Laud 108 text plays any significant role in Caxton's Becket version. After this observation

66 *Legenda Aurea Materials*, 326-29.

67 There are no quotation marks at all. Checking the text one finds a few passages of direct speech towards the end of the tale (before the murder), but they are not marked by punctuation.

it will not come as a surprise that the Laud text also reveals a less regularised choice of words. The type-token ratio is 3304:29445 in the Laud 108 text, but 1167:6476 in the Caxton text. This corresponds to a percentage of 11.2% as against 18%. The difference of the ratios means that the lexis of the Laud text is less marked by traces of editorial control than that of the Caxton text.

VI. Conclusion

To sum up, we can say that computerising heterogeneous, oral and popular texts, such as the medieval legends of saints in general and the SEL in particular, opens a great many perspectives of an improved and efficient handling of these texts. It renders possible easy access from many different angles (e.g., from the historical point of view) and allows linguistic profiles and normalisation for the sake of both easy reading and text comparison. Moreover, machine-readable texts pave the way for linguistic and stylistic analysis of an extent and precision that has been impossible until now. Of course the analysis of examples for illustration is far from exhaustive. In particular, I have abstained from discussing the Becket text of Harley 2277, though a comparison of the computerised text with that of Laud 108 would perhaps throw light on the question of which of the two manuscripts is the more original.⁶⁸ But the aim of this paper has been to demonstrate method, not matter. And finally, the well-known fact should be emphasised that the computer has neither intuition nor a critical mind. As has always been the case, only the scholar can provide these.

68 Minnie E. Wells, "*The South English Legendary* in Its Relation to the *Legenda Aurea*." PMLA 31 (1936), 337-60.

(17) Chaucer's prose in the *Canterbury Tales* as parody [1996]

1. Introduction

The only two prose texts in Chaucer's *Canterbury Tales* (CT) have generally been neglected up to now. The reason is obvious: hardly anyone could find a deeper sense in them. *The Tale of Melibee* (MeT) was in the main considered a "stupid piece", as an early critic would have it (Mather 1899, W); and *The Parson's Tale* (PT) is "undeniably dull" (Robinson 1989, 766), at least from a modern point of view. Attempts were bound to be made in favour of a better reputation of the two works by seeing them in their proper historical context: Elliott (1974, 179) appreciated the PT as "a not unworthy piece of medieval didactic prose", and Schlauch (1966, 155f.) referred to the MeT with praise, admiring the "heightened colour" and also the "dignified style and high seriousness".¹ Whatever was said for or against them², the two tales have mostly been seen as unrelated, and no particular attention was given to their common quality as prose.³ In the following I would like to show that they have two things in common: they both have moral topics (sin and the sacrament of penance in the PT, revenge and advice in the MeT), in both cases presented in an extremely boring way; and they both deal with the question of the theoretical status of prose. As to the final message of the two treatises, they are both meant to amuse more than teach.

As is well-known, Chaucer has left us four pieces of prose: a translation of Boethius' *De consolacione philosophiae* (c. 1380), *A Treatise on the Astrolabe* (1391, acc. to Robinson 1989), and the two so-called "tales" at issue as surrounded by the tail-rhyme stanzas or end-rhyme couplets of the other CT⁴. In view of Chaucer's big oeuvre the four works in prose are extremely exceptional,

1 For further appreciative interpretations see Johnson 1990.

2 See also Patterson 1978, 331-334, on the PT, Benson 1983, 70-74, and Waterhouse/Griffiths 1989 on the MeT.

3 There are only very few exceptions, e.g. Patterson 1989, and Ruggiers 1979. The latter, however, refers only to the (serious) didactic content of the two prose pieces, showing little interest in their form.

4 I take it that *Equatorie of the Planetis* has not been proved to be a work of Chaucer's.

and the two pieces in prose outside the CT can be suspected to have a specific function, the more so since the Boethius translation was written more than a decade prior to the compilation of the CT⁵, and its relevance to Chaucer was mainly one of contents and thought, not of form⁶; as to the *Astrolabe*, it was specially written as a kind of children's book for the instruction of Chaucer's son Lewis.

No such specific circumstances can be claimed for the MelT and PT, and yet almost every scholar concerned with them has interpreted them as separate texts, taking them at face value⁷ and hardly as part of the CT⁸. But the position of the MelT after the – no doubt ironical – *Tale of Sir Thopas* and the fact that the PT is the very last of the CT, ending up in the *retractatio*, simply forbids an interpretation out of context. And if we take into account that Chaucer is a master of a tongue-in-cheek style and of double entendre elsewhere⁹, we can hardly expect a one-level utterance in the homilies. I would therefore suggest that the MelT and the PT are both preaching and parody.

2. Research on Chaucer's MelT and PT

In a recent book Volk-Birke (1991, 193ff., 228ff.) has given a helpful state-of-the-art report of the research on the two tales. Some earlier critics, she admits – like Elliot (1974, 170-180), Lawrence (1968, 207-217), Whittock (1968, 211ff.), and Allen (1973)¹⁰ – saw in one or other of the tales a potential of parody or irony or at least a practical joke played on the Host.¹¹ But Volk-Birke suggests that in recent years “a more favourable view” (228) of the MelT has become

5 Around or shortly after 1385; cf. Johnson 1990, 139, for further reference. Early datings of the two tales are based on circular conclusions; cf. Hoffman 1969, 553.

6 Cf. Robinson 1974, 320; Chisnell 1982, 160.

7 Typical examples are Ruggiers 1979 and, for the PT, Dempster 1941.

8 A case in point, which reveals lack of reference to the text, is Johnson 1990 (cf. 150), who gleans from the MelT a comment of Chaucer's on the domestic political crisis of the late 1380's. – Knighten (1982) is a counter-example, understanding the PT in the context of the CT, though, in my opinion, without much conviction.

9 Cf. Ramsey 1968 and Lindahl 1987, 34-36.

10 Coulton (1927, 257) and Baum (1958, 79-81) could also be mentioned here.

11 Also see the similar state-of-the-art report on the *Melibee* in Waterhouse/Griffiths 1989, 338-341.

predominant and that Allen's ironic reading of the PT is "far from convincing" (194) to be taken into account.¹² And the questions which she claims that the "more favourable" view is based on are those concerning the tales within the entire CT, moreover the tales' allegorical quality and prose style.

I do not see why we should subject ourselves to this alternative. None of the criteria just mentioned and admittedly dealt with by numerous recent critics (cf. Volk-Birke 1991, 228, n. 5) excludes the possibility of irony, and Chaucer's irony, as was stated long ago¹³, does not "kill" its object, but tends to be partial in that it refers to a specific aspect, in our case to prose.¹⁴

As to that, critics have generally considered Chaucer's *Canterbury Tales* in prose to be far inferior to those in verse (cf. Volk-Birke 1991, 229), and some have ranked the prose high, but for different reasons. Schlauch (1952, 1116; cf. 1966) appreciated the prose tales for their structural features of colloquialism. Bornstein (1977) found the style clerical, which was fashionable at the French and Burgundian courts in Chaucer's time, well represented, even reinforced in the MelT, particularly if compared to its source, Renaud's *Livre de Melibée et Prudence*. Palomo (1974, 308) drew the same comparison, but found the high style of the MelT intentionally misapplied, namely inflated to the point of ridiculousness, so that the tale is "a very subtle stylistic parody" (306), or "mock-moral" (308). Volk-Birke (229), somewhat misrepresenting Palomo by skipping the mock-elements in her (Palomo's) arguments, considers homiletic orality to be the main reason for the style clerical (231).

Without rejecting any of the viewpoints in these investigations entirely, I would like to point out their deficiencies in due brevity as follows: (1) none of them has concentrated on the central question of prose vs. verse (as if this did not

12 Allen's (1973) ironical reading refers to contents – the theological position of the parson –, not to any structural features. – A few remarks about the ridiculous style are made in Finlayson 1971, 116, but the "satire" is still based on the Parson as an individual, not on his typical style and attitude.

13 Cf., e.g., Ramsey 1968, 303.

14 Palomo (1974, 309) rightly argues that Chaucer is often in earnest and playing games at the same time and that "it would be wholly inappropriate – and somehow unChaucerian in spirit – to insist that a reasonable and incoherent argument for either case invalidates the opposite reading."

have any topical relevance in 1385); (2) none of them has focussed on the two prose pieces of the CT – the frame of reference has been either very wide (Chaucer, the sermons, the CT as a whole) or too narrow; and (3) there has been a general lack of quantification in stylistic arguments so far; but in order to test Ker's suspicion a hundred years ago (1893; quoted by Palomo, 304) that Chaucer meant to parody "drasty speech" in the MeIT, we may want to quantify the overwrought homiletic features of the sermons at issue. Now that the age of machine-readability has begun, quantification of stylistic features up to a point should not be too much of a problem.

3. The main stylistic features of the Canterbury prose tales

The most striking feature is the high degree of repetition.¹⁵ First, there is frequent literal repetition of the main content words of the argument, e.g. of *penitence* in PT 81-3 or of *wepen* at the beginning of the MeIT (in one case 16 times within some 20 lines, cf. ll. 973-93). Since the tale is full of quotations, repetitions or synonyms of the verb *say* are extremely frequent. Passages such as the following are typical:

Senek seith: 'A man that is well avysed. he dredeth his leste enemy.'/
Ovyde seith that 'the litel wesele wol slee the grete bole and the wilde hert.'/ – and the book seith, 'A litel thorn may prikke a kyng ful soore, and an hound wol holde the wilde boor.'/ But nathelees, I sey nat thou shalt be so coward that thou ther wher as is no drede./ The book seith that ... (1323-27)

Many of the words used repetitively are function words, particularly conjunctions. The continual use of *and*, *when*, *then*, *but*, *this*, *therefore*, *after that*, *now*, *first*, *furthermore*, *for* etc. serves to give the sentences cohesion. Causal connectives (*therefore*, *for*) are used illogically for connecting the inquires of matrix clauses ("And therefore seith Salomon ...") where the cohesion (normally a simply additive one) is really one within the embedded clauses of direct or

15 This is one of the features also mentioned by Palomo 1974.

indirect speech. The overall emphasis of cohesion has been seen as typical of the curial style of ME prose.¹⁶

Both the MeIT and the PT are no doubt extremely repetitive in referring to their subject matter. The speakers keep talking about the same things though in a slightly modified form. One special subtype of repetition then is variation. The PT is, apart from the excursion on the seven deadly sins, a long-winded treatise on the various aspects of penitence, particularly contrition, confession and satisfaction.¹⁷ The frequency of these words alone reveals the, as it were, circular line of thought of the argument. The MeIT, for its part, discusses and illustrates the role of advice as given to Melibeus (a) by his wife Prudence, (b) by his friends and neighbours, particularly the three “wise” ones that are quoted literally, and (c) by the dozens of authorities, both Christian and pagan, that are referred to again and again. Quoting from the Bible, the Church fathers or the ancients is of course fairly common in medieval expository writing. But in the two CT at issue the argument in some passages hardly consists of anything other than such references to Salomon (42 x in MeIT), Senek (16), Tullius (i.e. Cicero; 16) “the book” (11) and more than fifty other sources¹⁸. With all this the debate develops in a recurring pattern. Melibee makes a statement and Prudence refutes it by means of quotations and proverbs.

This repetitive pattern of the macrostructure is, in the microstructure of the text, corresponded by the presence of doublings, particularly in MeIT. *Flee and eschue, happy and blessed, myshappe and mystide, angry and wrooth, wraithe ne anger, repreveth or chideth, correcteth and amendeth, fulfille and parfourne* –

16 Cf. Marx/Drennan 1987, 44.

17 For a detailed outline of the Parson's arguments cf. Whittock 1968, 286-290.

18 In the MeIT I have counted the following frequencies of references: *Ovid* 2, *Senek* 16, *Jhesus Syrak* 5, *Salomon* 42, *Job* 1, *the surgian* 1, *the advocat* 1, *the olde wise man* 1, *the common proverbe* 4, *men* 1, *the book* 11, *Piers Alfonse* 7, *the Apostle* 3, *another clerk* 1, *Tullius* 16, *Cato* 7, *Aesop l, philosopfre* 1, *Cassidorus* 6, *David* 3, *lawe* 3, *Paulus* 2, *another* 1, *the poet* 1, *St. Gregorie* 1, *St. Peter* 1, *St. Jame* 4, *Pamphilles* 3, *St. Jerome* 1, *St. Austin* 1, *the prophete* 1, *wise man* 1, *Judas Maccabäus* 1, *Jesus* 1, *it is written* 3. – *In the first part of the PT alone, there are at least the following references: Isidor* 1, *Gregorius* 1, *Augustyn* 5, *Crist* 1, *David* 6, *Job* 6, *Ezechie* 4, *God* 2, *St. Peter* 2, *Jerome* 2, *St. Paul* 1, *St. Bernard* 3, *St Anselm* 1, *Jeremya* 1, *Moyses* 1, *Ysaye* 3, *Michias* 1, *John* 1, *St. Basilius* 1, *Senek* 3, *Salomon* 5.

such are examples selected at random from one page (Robinson 1989, 184).¹⁹ These doublings or word pairs²⁰ can generally be found in the 14th century (let alone the fifteenth), e.g. in Mandeville's *Travels*, and Blake (1970, 380) points out that "This form of embellishment was to become a feature of English prose".²¹ It is true that in the case of the MelT the author could simply take some of the doublings from his French source, Renaud's *Livre de Mellibée*, itself a prose text. But as Elliott (1974, 174) has said, Chaucer carries things to an extreme, applying "this mode of verbal inflation" as an instrument of "mock-didactic technique".

This can be made plausible by a comparison of the four Chaucer prose pieces (extracts) as to the quantity of doublings (Table 1).

Table 1: Frequency of doublings in Chaucer's prose

	# words	# doublings	%
MelT	2,000	20	1
PT	3,548	16	0,45
Astro	1,923	0	0
Boeth	8,703	21	0,24

The difference between the two CT in prose and Chaucer's other prose pieces is striking²², the more so since Chaucer, in his introduction to the *Astrolabe*, apologises for his "rude endityng" and the "superfluite of wordes", which, as he hastens to add, is due to his didactic intentions (Robinson 1989, 546). Obviously this verbosity is of a different kind to the one in the MelT and the PT.

19 In the PT I have easily found (within the first 9% of the text): *herkenn and enquere, a lapper and a gabber, hevy and grevous, sharpe and poinant (repeatedly), wrathed and agilt, shame and sorwe, foul and abhominable, vile and abhominable, servauntz and thralles to sinne, biwepe and (bi)waille (rep.), harm and torment, dignitee and heighnesse, abated and defouled; likewise with or (15 % of text): to biwayle or to compleyne, Penitence or Contricion, rehercen or drawn in-to memorie, ordre or ordinaunce (rep.), etc.*

20 They also include phrases with an almost identical meaning.

21 Also cf. Markus (1983, 123f.) about this point in the fifteenth century (no. 13 in this volume).

22 The figures cannot claim ultimate precision, since they were subject to my semantic interpretation of the *and*-passages presented by WordCruncher.

In these, there are some other stylistic features which, due to their frequency, could be subsumed under the catchword “repetition”, e.g. the striking role of “truth-emphasizers” such as *certes*, *trewly*, *sikerly* etc. These emphasize, as such signs of an argumentative or persuasive attitude, may well be as many as a dozen occurrences on every page of our texts. The form *certes* was of course taken from French and the cliché is that of the constant *verily* of the Gospels. Irrespective of this source, Table 2 shows a significant difference between a “normal” and a deviant frequency of the cliché in ME prose.

Table 2: Frequency of *certes*, *trewly*, *sikerly*, et al.

	MeIT	PT	Boeth.	Astro
<i>certes</i>	61	137	20	0
<i>certainly</i>	0	4	1	1
<i>trewly</i>	5	4	0	1
<i>sikerly</i>	4	1	0	0
<i>verily</i> (+ variants)	1	4	0	4
sum total	71	150	21	6
# words scanned	19,983	35,477	8,703	19,227
%	0,36	0,43	0,24	0,03

Another symptom of a persuasive attitude or intention on the part of the speaker concerned is the frequent address of the listener, either directly (as when Prudence addresses her husband as *milord* or *sire* and he calls her *Dame*²³) or, indirectly, in the form of the pronouns *thou* and *ye/you* or by means of imperative or question clauses (as when the Parson introduces causal arguments by the rhetorical question “And why?”). One gets the impression that the speaker never loses control over the listener/reader – just as Dame Prudence takes the absolutely dominant part in the dialogue with her husband²⁴. When Melibeus, after the long

23 Including spelling variants, the computer search produced the following figures: *milord* 7, *sir* 28, *dame* 4, *lady* 3. There is no such evidence of address in both the PT and the *Boethius/Astrolabe* texts.

24 The turn-taking is hardly balanced. She has 1515 lines of the dialogue (in 24 direct speeches), he has 228 (in 21 direct speeches).

battle of discourse, finally gives up with the words “I putte me hoolly in youre disposicioun and ordinaunce” (1725), this situation of surrender metaphorically suggests the passive role of the reader/listener in persuasive prose²⁵: vis-a-vis the rhetorical firework of the calibre of Dame Prudence's there is not much point in counter-arguing.

It is true, the stylistic features just mentioned are shared with the CT prose texts by the Boethius translation; here, too, the many *thou/thee*'s and *ye/you*'s and *why*'s and question marks and exclamation marks reveal a dialogue situation between a schoolmasterly teacher and those forced into the role of the pupils. But then the *Astrolabe* considerably deviates from this, in that here only a high frequency of the second person singular gives evidence of the teaching situation. While it seems natural enough for teachers to address their pupils frequently, the close similarity between the Boethius text and the Canterbury prose in the present point is surprising and can, perhaps, be explained by the Boethius text being a translation – with weaknesses that the later Chaucer (of the *Canterbury Tales*) wished to ridicule.

The speaker's dominance in our two prose pieces is, however, not only one over the listener/reader, but also over the material. Whereas poetry is structured according to traditional patterns of verse, line, stanza or fitte, writers of prose are fairly free in structuring their material as they find necessary. In the *Melibee* and the PT this control is expressed not only in the high frequency of connectives, but also in bridging passages that one could call stage directions, also in the fondness for enumerations. The first point can be illustrated in the following passages at the beginning of two successive paragraphs:

Now, sith that I have toold yow of which folk ye sholde been counseiled,
now wol I teche yow which conseil ye oghte to eschewe. (1170)

Now, sire, sith I have shewed yow of which folk ye shul take youre conseil,
and of which folk ye shul folwe the conseil,/ now wol I teche you how ye
shul examyne your conseil (1199)

25 The text twice repeats this expression of unconditional surrender fairly literally soon afterwards (1740 and 1783).

There are many more variants of this formula, by which the speaker sums up what he or she has done so far and what is to follow. This is a short selection from the PT.

Now, as for to speken of (336, 456)
And herkne this ensample. (362)
Now it is behovely thyng to telle ...(382)
As to the first synne, ...(415)
As for to speken of (457)
Now, sith that so is that ye han understonde (474)
Now wol I speke of ...(514, 607)
Lat us now touche the ...(610)
Now comth the ...(641, 644 and ff.) etc.

The last-mentioned formula “now comes” is similar to the also frequent mechanical enumeration of arguments or analytical points. We may well imagine the parson using his fingers to give emphasis to the great number of his arguments. Penitence is based on **three** things, he says (106), emphasizing a little later (127) that **four** things must be observed with “penitence or contrition”²⁶. And there are **six** causes of contrition, as he then hastens to add (132; emphasis mine).²⁷

To give evidence of one's *dispositio* is of course fully in line with rhetorics and is therefore to be found both in verse (e.g. in the *Knight's Tale*, 2051-3) and in Chaucer's other prose. But in our Canterbury prose the never-let-your-material-get-out-of-hand attitude of the speaker is more persistently marked. Picking out the quantifiable sentence adverbs *now* and *first* (including *alderfirst*), Table 3 gives evidence of a significant difference between Chaucer's two types of prose (Table 3).

26 *Contrition* is at first a subtype of *penitence*, but now ranked on an equal level.

27 The confusion caused by some of the enumerations is due to the fact that they partly overlap and are not finished consistently. The whole treatise on the seven deadly sins, i.e. the middle part of the PT, is really an excursion spoiling the impression of the consistent treatment of the topic of penitence.

Table 3: *now* and *first* as sentence adverbs

	MelT	PT	Boeth	Astro
<i>now</i>	27	64	8	10
<i>first</i>	20	56	3	11
Sum total	47	120	11	21
# words	19983	35477	8703	19227
% of # words	0,24	0,34	0,13	0,11

The way in which enumerative disjuncts, emphasizees, repetition and variation cooperate in the MelT and the PT to achieve the effect of a totally scheduled style may be demonstrated by a longer quotation from the MelT.

First, he that axeth conseil of hymself, certes he moste been withouten ire, for manye causes./ The firste is this: he that hath greet ire and wratthe in hymself, he weneth alway that he may do thyng that he may not do./ And secondely, he that is irous and wrooth, he ne may nat wel deme;/ and he that may nat wel deme, may nat wel conseille./ The thridde is this, that he that is irous and wrooth, as seith Senec, ne may nat speke but blameful thynges,/ and with his viciouse wordes he stireth oother folk to angre and to ire] And eek, sire, ye moste dryve coveitise out of youre herte. (1122-1129)

The last sentence is connected to the preceding enumeration by “And eek” – there is no absolute need for cardinal numbers. On the other hand, the last sentence is connected with what is to follow due to phrasal repetition. A few lines later we read: “And, sire, ye moste also drywe out of youre herte hastifnesse” (1132).

This highlighting of certain expressions by means of repetition at a distance – a prosaic equivalent of poetic anaphora – is in fact another striking stylistic feature of the MelT. Shortly after the passage just quoted Dame Prudence begins a long list of advice with the phrase “and after that thou shalt considere”. More

than a page later (in Robinson's edition) she comes back to this phrase, with only slight modifications:

Alderfirst thou shalt considere (1202)
And after this thou shalt considere (1204)
Thanne shaltou considere (1206)
Thanne shaltow considere (1208)
Than shalt eek considere (1209)
... thanne shaltou considere (1211)

Soon after this, Prudence uses the phrase "ye han/have erred" repeatedly (again six times, cf. 1241ff.). Not only morally, but also stylistically does she thus prepare her husband's statement (1260): "I graunte wel that I have erred". Another example of this "anaphoric highlighting" is the use of the formula "up roos" each time when the three neighbours start giving their advice (cf 9): "A surgien up roos" (1010); "Up roos thanne an advocat" (1021); "Up roos tho oon of thise olde wise" (1037).

4. The 14th-century background: features of prose

In view of these stylistic observations the twofold question, of course, arises whether Chaucer had any possible reason for ridiculing prose and whether he was not simply using a common stylistic tradition.

The first question mainly concerns the existence of 14th-century prose available for Chaucer to ridicule. Tristram (1988) argues that Chaucer's two *Canterbury tales* in prose are so bad as he did not have any narrative prose tradition to draw from (54), and that the prose of the 13th and 14th centuries that has come down to us was neither original nor narrative, but translation literature and/or "didactic, devotional, or utilitarian" (61). This is of course basically true, but it seems a modern fallacy to claim 14th century prose to be both narrative and original. While Chambers's suggestion of a "continuity" in English prose from King Alfred to Thomas More (1932) seems simplistic in the face of the scarcity of vernacular prose between 1200 and 1380, the impact of English prose, by the end of the 14th century, was much stronger than histories of literature tend to reveal. The late 14th and early 15th century brought such a flood of different

prose genres²⁸ that no contemporary observer including Chaucer could fail to take some critical interest in this new fashion. Prose was the medium not only for homilies, saints legend, and other religious material, but also for practical instruction (like recipes), material needs (e.g. wills, charters, and guildbooks) and various educational/entertaining contexts (cf. *Dicts and Sayings of the Philosophers* and Mandeville's *Travels*).

The reasons for this new development are manifold and need not be discussed here in detail. One of them is the new role of English (the "triumph of" English", cf. Cottle 1969) in genres where French or Latin had been used up to then. Another is the general, not only Wycliffite determination to make the Bible available in the native tongue. Finally we have, somewhat connected with the religious changes, various social changes which led non-clerical members of society to play new roles which gave them the chance to use their vernacular in prose²⁹. The growing role of English letters from the first examples of the 1380's to the big collections of the mid 15th century (Paston, Cely, Stonor) shows quite well what vernacular prose was more and more used for.

While it is true that the extant English prose of the 1380's was still basically non-original and/or non-narrative, a trendy assimilation to the narrative mode has been convincingly claimed for Wyclif's English sermons and for 15th-century sermon collections like *Jacobs's Well* and John Mirk's *Festial* (cf. Mueller 1984, 123). So, from a non-biased point of view, the new prose is not easy to tag, and scholars trying to come to terms with its main characteristics (Workman 1940, Gordon 1966, Salter 1974, Blake 1972; Markus 1991) have widely disagreed.³⁰ For the present purpose, it may suffice to follow the very detailed description given by Mueller (1984, see 40-110), who sees ME prose style to be influenced by two main factors connected with each other: "Scripturalism" (i.e. Biblical

28 Cf. Mueller's final remark (1984, 110) that the time from 1380 to 1500 was the "formative period of English prose".

29 Mueller (1984, 8f.) talks about "'modern' trends embracing urbanization, secularization, and enlarging popular participation in the national economy and culture."

30 Salter contrasts prose of a "high style" to a "simpler, more moderate" style; Blake distinguishes the more secular type of prose in the wake of Caxton from the more religious works in line with Wynkyn de Worde.

influence) and the oral basis of composition. The typical concrete stylistic features are:

1. "open sentences": the term means an explicit syntax with a great many conjunctions, particularly *and*, the latter even in cases when there is no "symmetry"³¹ of the text segments thus connected;
2. ellipsis, anacoluthon: these are features of orality, since they allow a speaker to be shorter than classical grammar postulates;
3. pleonasm (which implies semantic repetition) and various types of syntactic recursion, such as appositions, parentheticals, word pairs ("doublings") and nonrestrictive relative constructions (cf Mueller 1984, 147-61 and 136 respectively);
4. colloquialisms of various kinds as traced earlier by scholars like Wyld (1/1920, 1936) and Langenfelt (1933)³²; these range from phonetic spellings such as "Shalbe" or "welynoughe" to idiomatic cliches ("bi day & eke by nyght") and the substitution of *and* for conditional *if*³³ (Mueller 1984, 87, 126, 133 respectively).

It is clear from these features that Chaucer in the MeT and the PT could draw on the scriptural and oral style of the homilies and of other prose works of his time that were just setting the trend for a new type of writing and that were to become a dominant fashion in the more prosaically minded 15th century. In the late 1380's, when Chaucer probably wrote his *murys tales*, the tradition of prose (style), as just sketched, was not yet established enough to be simply employed by Chaucer, but it was trendily present enough to be used by him as a worth-while object of ridicule.

31 For a linguistic description of (a)symmetric syntax in line with Robin Lakoff 1971, cf. Mueller 1984, 24-28.

32 Both quoted by Mueller 1984, 87-90; also see 96-110.

33 An example from *The Book of Margery Kempe*: "A, Lord Jhesu, I trowe, and thu were here to prechyn in thin Owyn persone, the pepyl schulde han gret joy to heryn the" (quoted from Mueller, 133f.).

5. MelT and PT within the Canterbury Tales

In the prologues to the *Melibee* and the *PT*, prose as opposed to verse and alliterative poetry is characterized by the following catchwords: *murthe* (*mirth*), *doctryne* (*MelT* 935), *litle thyng* (*MelT* 937), *sentence* (5x *MelT* 946-963), *myrye tale* (*MelT* 964), *treatis lyte* (*MelT* 963), *moral tale vertuouus* (*MelT* 940), *myrie tale* (*PT* 46), *meditacioun* (2x: *PT* 55, 69), *soothfastnesse* (*PT* 33), *vertuouus* (*PT* 38, 63), *moralitee* (*PT* 38), *sentence* (*PT* 58, 63). In both prologues the context clearly refers to the opposition of verse (and/or alliteration) and prose. The Parson's lines in favour of prose – ironically enough uttered in verse – are well-known.

I kan nat geeste 'rum, ram, ruf,' by lettre,/ Ne, God woot, rym holde I but litle
bette (PT43f.)

In the *Prologue* to the *MelT*, Chaucer as narrator is very much forced to his plea for prose by the Host's outspoken criticism in view of his *Tale of Thopas*: "Thy drasty rymyng is nat worth a toord!" (*PT* 930).³⁴

It is also intriguing to observe that the attribute "little" is used for both the *MelT* and the *PT*, in the case of the *MelT* even with an emphatic repetition (cf 956, 962; *PT* 1081: "this lital tretys or rede"). Since our two texts, just like other 14th-century tracts and homilies, are rather long (and also long-winded), Chaucer's or the speakers' calling the treatises "little" can only be interpreted as sheer irony.

On the basis of this evidence it can be assumed that in the two prologues at issue Chaucer, the poet, topicalizes himself not only as a comic narrator of the CT, but also as a potential writer of prose. This conclusion is confirmed by the second halves of the frames surrounding both the *MelT* and the *PT*. In the Prologue of the *Monk's Tale*, following the *MelT*, Chaucer, the narrator, first reminds us that the preceding tale was "my tale", then, in the following short *disputatio* between the Hoost and the Monk, again uses the words *myrie* (1924) and *game* and has the Hoost play a little game on the Monk, which ends in a

34 I would follow Farrell's (unelaborated) suggestion (1985, 661) of the *Thopas* and the *Melibee* tales to be poetologically connected, "the first as Chaucer's desperate attempt to tell a tale of 'solaas', the second as a similarly strained effort to emphasise 'sentence'."

downright poetical statement attributable to Chaucer (though uttered by the Hoost):

But be nat wrooth, my lord, though that I pleye.
Ful ofte in game a sooth I have herd saye! (1963f.)

While the deeper message of this couplet may be the overall mixture of seriousness and play, as claimed for Chaucer and other medieval authors by Reiss (1981, 218-21), the rest of the Prologue of *The Monk's Tale* is clearly dedicated to the question of genre, namely to the various formal patterns used for the story of the *De casibus*-tragedies:

they ben versified communely/ of six feet, which men clepen *exametron*/
In prose eek been endited many oon,/ And eek in meetre, in many a sundry
wyse. (3168-71)

The *PT*, on the other hand, is rounded off by the well-known *retractatio*-passage, which, it is true, does not discuss the question of verse and prose. But it is extremely poetological nevertheless in that the narrator's perspective subtly changes from the Parson's to that of Chaucer the author: both the Parson and Chaucer revoke (1084f.), but it is Chaucer alone who then lists some of his works. This trick of unmarked point of view-shifting as well as the fact that the whole of the *retractatio* passage is, like the preceding *PT*, in prose strengthens the impression that Chaucer was again playing his let's pretend game – for the last time in the *CT*, but now more drastically than ever.

Our two tales are thus framed by direct or indirect markers of the author's poetological interest and main concern with the following two questions: (1) what is the right genre and form (including the verse-prose alternative)? (2) what is the relationship of poetic fiction and (religious) truth?

6. Summary

Embedded thus and written the way they are, the two tales are illustrative examples of prose overfraught with both style and thought. They are hardly stories with a plot and with characters, but they mainly topicalise the opinions of the ancients on the problems at issue, sin and revenge respectively. In view of the

abundance of digressions and the contradictions of the *auctours* consulted, both on and off the scene of the narrated action, the *MelT* has even been called “a game of Solomon Says” (Kempton 1988, 267). The ironical function of this game, Kempton suggests, is to demonstrate the subjectivity of truth and thus to epitomize the CT as a whole. Like Melibee in the tale, Chaucer is not fully convinced by his narrators, but a mere mouthpiece or reporter (cf 274).

This interpretation of the message of the *MelT* is perhaps too relativistic to be entirely convincing. It is, anyway, not quite applicable to the PT. As to irony, most critics (such as Birney 1985, 65-67) have found hardly any in the PT. But formally the two tales are very much alike. They are written in such a bizarre and exaggerated style (even from a 14th-century view) that they cannot really be taken seriously. The evidence obtained from a computer analysis of the two texts, compared with Chaucer's other prose and the prose of the time generally, has helped us to conclude that Chaucer is, indeed, playing the game of a parodist here.

This does not mean that the spiritual content of the Parson's sermon is discriminated, or that his exemplary integrity is questioned. While the PT as Chaucer's “last word” in the CT has the function of underlining the metaphorical analogy between the Canterbury pilgrimage of the collection and the “pilgrimage” of life, it is also a big hoax. I would like to side (against Baldwin 1955) with Whittock (1968, 295), who argues that Chaucer the artist, even in the excessive sobriety of the *PT*, does not give up his “own multidimensional ambiguity”. In other words, *ernest* and *game* overlap.³⁵

The deeper reason for this multidimensional view is Chaucer's humanist Christianity (described e.g. by Loomis 1970³⁶), according to which the author's

35 Lindahl (1987, 34) considers the “pray-and-play ethic” of the CT to be typical of the dual nature of medieval pilgrimage. See also Reiss' (1981, 209-216) fundamental remarks on the medieval ironic view, Olmert's (1982) strong plea for a “ludic” interpretation of the PT, and Finke's (1984, 104) interpretation of the PT as closing the CT “on an ambiguous, even disturbing note”, thus underscoring “the significance of the (Canterbury) tales diversity”. – The *MelT* has likewise been seen in these terms; see the short remarks by Marks 1982, 54, on Chaucer's “multiple perspectives” and “negative capability” in the CT as counter-illustrated by the example of the *MelT*, where the narrator (Melibee/Chaucer) is bound to fail since he “raises his voice on his own behalf”.

36 Cf. for example, 289-312 (“Was Chaucer a Free Thinker?”).

satirical attacks are never total and always well-dosed. Likewise, in the two "tales" at issue, the target of ridicule is less the two narrators or the individual authorities consulted, but rather, as I hope to have shown, the new genre that was so much gaining ground in Chaucer's time: prose.

References

- Allen, Judson Boyce 1973. "The old way and the Parson's way: an ironic reading of the Parson's Tale." *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 3: 255-271.
- Baldwin, Ralph 1955. The unity of *The Canterbury Tales*. *Anglistica* 5. Copenhagen.
- Baum, Paul F. 1958. *Chaucer, a critical appreciation*. Duke U.P., pp. 79-81.
- Benson, C. David 1983. "Their telling difference: Chaucer the pilgrim and his two contrasting tales." *The Chaucer Review* 18: 61-76.
- Birney, Earle 1985. *Essays on Chaucerian irony*. Toronto etc.: Univ. of Toronto Press.
- Blake, N. F. 1970. "Late Medieval prose." In Bolton, W. F. ed. *Sphere history of literature in the English language, I: The Middle Ages*. London: Sphere Books 371-403.
- Blake, N. F. 1972. *Middle English religious prose*. Evanston: Northwestern University Press.
- Bornstein, Diane 1977. "Chaucer's *Tale of Melibee* as an example of the style clerical," *The Chaucer Review*. 12: 236-254.
- Chambers, R. W. 1932. *On the continuity of English prose from Alfred to More and his school*. EETS OS 191A (repr. 1950, 1957, 1966).
- Cottle, Basil 1969. *The triumph of English, 1350-1400*. London: Blandford Press.
- Dempster, Germaine 1941. "The Parson's Tale." In Bryan, W. F., and Germaine Dempster eds. *Source and analogues of Chaucer's Canterbury Tales*. Atlantic Highlands, N.J.: Humanities Press. pp. 723-58.
- Elliott, Ralph W. V. 1974. *Chaucer's English*. London: Andre Deutsch. 132-180.
- Farrell, Thomas J. 1985. "Chaucer's little treatise, the *Melibee*." *ChauR* 20: 61-67.
- Finke, Laurie A. 1984. "'To knytte up al this feeste': The Parson's rhetoric and the ending of the *Canterbury Tales*." *Leeds Studies in English* 15: 95-107.
- Finlayson, John 1971. "The satiric mode and the *Parson's Tale*." *ChauR* 6: 94-116.
- Gordon, Ian A. 1966. *The movement of English prose*. London, New York Longman.
- Hoffman, Richard L. 1969. "Chaucer's *Melibee* and Tales of Sondry Folk." *Traditio* 30: 552-577.

- Johnson, Lynn Staley 1990. "Inverse Counsel: Contexts for the *Melibee*." *Studies in Philology* 87: 137-155.
- Kempton, Daniel 1988. "Chaucer's tale of *Melibee*: 'A litel thyng in prose'." *Genre* 21: 263-278.
- Ker, W.P. 1893. "Chaucer". In *English prose. I. Fourteenth to Sixteenth Centuries*, ed. Henry Craik. New York: Macmillan. 4043.
- Knighten, Merrel A. 1982. "Yeoman, Parson, Poet: a validation." *Publications of the Arkansas Philological Association* 8: 27-32.
- Langenfelt, Gösta 1933. *Select studies in colloquial English of the late Middle Ages*. Lund Ohlsson.
- Lawrence, W.W. 1968. "The Tale of Melibeus." In *Chaucer and his contemporaries*, ed. Helaine Newstead. Greenwich, Conn.: 207-217 (repr.).
- Lindahl, Carl 1987. *Earnest games. Folkloristic patterns in the Canterbury Tales*. Bloomington & Indianapolis: Ind. UP.
- Loomis, Roger Sh. 1970. *Studies in medieval literature: a memorial collection of essays*. Lewiston, NY: Mellen Press.
- Marks, Herbert 1982. "Poetic purpose in the tale of *Melibee*." *Massachusetts Studies in English* 8: 50-55.
- Markus, Manfred 1983. "I'ruth, Fiction and Metafiction in 15th-Century Literature", *Fifteenth Century Studies*, 8: 117-140.
- Markus, Manfred 1991. "Glasnost in Middle English prose, or, how is modern text type theory applicable to medieval texts?" In *Anglistentag 1990 Marburg. Proceedings*. Ed. Claus Uhlig and Rüdiger Zimmermann. Tübingen: Niemeyer. 177-194.
- Marx, C. William, and Jeanne F. Drennan, eds. 1987. *The Middle English Prose Complaint of Our Lady and Gospel of Nicodemus*. Heidelberg: Winter.
- Mather, F.J. (ed.) 1899. *The Prologue, the Knight's Tale, and the Nun's Priest's Tale, from Chaucer's Canterbury Tales*. Boston.
- Mueller, Janel M. 1984. *The native tongue and the word. Developments in English prose style 1380-1580*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Olmert, Michael 1985. "The Parson's ludic formula for winning on the road (to Canterbury)." *ChauR* 20: 158-68.
- Palomo, Dolores 1974. "What Chaucer really did to *Le Livre de Mellibee*." *Philological Quarterly* 53: 304-320.

- Patterson, Lee W. 1978. "The 'Parson's Tale' and the quitting of the 'Canterbury Tales'." *Traditio* 34: 331-80.
- Patterson, Lee W. 1989. "'What man artow?': Authorial self-definition in *The Tale of Sir Thopas* and *The Tale of Melibee*." *Studies in the Age of Chaucer: The Yearbook of the New Chaucer Society* 11: 117-175.
- Ramsey, Vance 1968. "Modes of irony in *The Canterbury Tales*". In Rowland, Beryl ed. *Companion to Chaucer Studies*. London, Toronto: OUP. 291-312.
- Reiss, Edmond 1981. "Medieval irony." *Journal of the History of Ideas* 42: 209-226.
- Robinson, F. N. (ed.) 1989 [1933]. *The works of Geoffrey Chaucer*, 3rd ed. Boston: Houghton Mifflin.
- Ruggiers, Paul G. 1979. "Serious Chaucer: The *Tale of Melibeus* and the *Parson's Tale*." In *Chaucerian problems and perspectives. Essays presented to Paul E. Beichner*, C.S.C., eds. Edward Vasta and Zacharias P. Thundy. Notre Dame, London: University of Notre Dame Press. pp. 83-94.
- Salter, Elizabeth 1974. "Nicholas Love's "Myrrour of the Blessed Lyf of Jesu Christ,"" *Analecta Cartusiana* 10. Salzburg: Institut für Anglistik und Amerikanistik.
- Schlauch, Margaret 1952. "Chaucer's colloquial English: Its structural traits." *PMLA* 67: 1103-1116.
- Schlauch, Margaret 1966. "The Art of Chaucer's prose." In D. S. Brewer ed. *Chaucer and Chaucerians: Critical studies in Middle English literature*. London.
- Tristram, Hildegard L. C. 1988. "Aggregating versus integrating narrative: original prose in England from the seventh to the fifteenth century." In Erzgräber, Willi, and Sabine Volk eds. *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*. Tübingen: Narr. 53-64.
- Volk-Birke, Sabine 1991. *Chaucer and medieval preaching. Rhetorics for listeners in sermons and poetry*. Tübingen: Narr.
- Waterhouse, Ruth/Gwen Griffiths 1989. "'Swete wordes' of non-sense: The deconstruction of the moral Melibee." *The Chaucer Review* 23: 338-361; 24: 53-63.
- Whitlock, Trevor 1968. *A reading of the Canterbury Tales*. Cambridge: UP.
- Workman, Samuel K. 1940. *Fifteenth-century translation as an influence on English prose*. Princeton: University Press.
- Wyld, H. C. 1936. *A history of modern colloquial English*, 3rd ed. Oxford: Blackwell.

TEIL VI: LINGUISTIK INTERDISZIPLINÄR

(18) Linguistik und Literaturwissenschaft: Tempus und Aspekt im Englischen als interdisziplinäres Problem [1980]

I. Einleitung

Zu den in der Geschichte des Englischen gestärkten grammatischen Kategorien gehören, wie schon Leisi (1974, 119ff.) festgestellt hat, besonders der Aspekt und das Tempus des Verbs. So bedeutsam beide Kategorien also bei historischem Rückblick sind, so gewichtig sind sie auch im Rahmen des heutigen Sprachsystems des Englischen, d. h. bei synchronischer Betrachtung. Jeder Satz benötigt *per definitionem*¹ ein flektiertes Verb, jede Äußerung – von elliptischen und infiniten Aussageformen abgesehen – verlangt vom Sprecher also eine Entscheidung über Tempus und Aspekt.

Angesichts dieses Stellenwerts der beiden Kategorien in der „Grundausstattung“ des Englischen und angesichts der Bedeutung des Tempus in den meisten Sprachen überhaupt² scheint es bedenklich, dass sich unsere etablierten Wissenschaften – namentlich die verschiedenen Richtungen der Sprachwissenschaft, aber auch Philosophie und Logik, Textlinguistik und Literaturwissenschaft, Sprachpsychologie und Kommunikationstheorie – bisher praktisch außerstande sahen, eine der Alltäglichkeit von Tempus und Aspekt angemessene einschlägige Erklärung für die Funktion und praktische Verwendungsweise (Performanz) beider Kategorien zu finden.

Dabei ist die Forschung zu Tempus- und Aspekt nicht eben neu. Im Gegenteil, sie hat ganze Forschergenerationen schon des 19. und 20. Jahrhunderts derart beschäftigt³, dass es einem Einzelnen heute unmöglich ist, sie aus erster Hand vollständig zu überschauen. Die Fülle und der meist als unbefriedigend angesehene Stand der Forschung zum Tempus- und Aspektproblem hat einige

1 Vgl. die Definition des „Kernsatzes“ nach Chomsky (1957), in Welte (1974, 536).

2 Nur wenige Sprachen – wie z. B. das Indonesische – besitzen kein Tempussystem im Sinne der indogermanischen Sprachen.

3 Vgl. Dietrich (1955, 3ff. u. 138-178); Welte (1974, 638ff.), Schopf (1974, 1-32 u. 248-305).

Wissenschaftler verständlicherweise zur Bescheidenheit oder gar Resignation veranlasst. Emmon Bach (1967, 477) meinte:

The semantics of tense, aspect, voice, and so on are sufficiently obscure at present ... Most discussions, including non-generative treatments, suffer from the lack of a general theory of tense, aspect and the like.

Emotionaler äußerte sich Bull (1968, S. Vf.): „After seventeen years I find myself peculiarly uninterested in whether or not I have exhausted the subject [of time and tense]. The subject has exhausted me.“

Das Wort des Romanisten Lorck (1914, 44), von G. Dietrich (1955, 2) aktualisiert, hat noch in den 1970er Jahren seine Gültigkeit:

Trotz allem Scharfsinn, der auf diese Versuche einer Begriffsbestimmung der Tempora verwendet wurde, ist man aber bis heute noch nicht zu einer allgemein befriedigenden Lösung gelangt. Ja, es schien sogar die Möglichkeit, hier das Dunkel zu lichten, bei eindringlicher Forschung in immer weitere Ferne entrückt zu werden.⁴

Die Hauptursache für den unbefriedigenden Forschungsstand zum Tempus- und Aspektproblem deutet sich hier an. Sie liegt m. E. in der besonders in den letzten Jahrzehnten fortschreitenden methodischen Spezialisierung auch in den Geisteswissenschaften. Zwar ist die Forderung nach Interdisziplinarität öfters, insbesondere in den Jahren des didaktischen „Aufwindes“, erhoben worden⁵; zwar sind Literatur- und Sprachwissenschaft bekanntlich häufig in das Schlepptau von Nachbarwissenschaften geraten und in den letzten Jahren auch zur Zusammenarbeit miteinander verstärkt aufgefordert worden.⁶ Die Ergebnisse können indessen bisher nicht als spektakulär gelten. Im angelsächsischen Bereich

4 Vgl. auch Charleston (1955, 263): „I realized that, although a great deal had already been written concerning time, tense and aspect there had been considerable disagreement and no really satisfactory exposition of the whole problem had been achieved ... This disagreement seems to be due principally to an incorrect fundamental conception of the functions of tense and aspect.“

5 Vgl. z. B. Darenberg (1976, vor allem 75, 78).

6. Zu den älteren Ansätzen eines *linguistic criticism* vgl. die Angaben von Bronzwaer (1970, 8).

beschränken sie sich vor allem auf Einzelbeobachtungen der Stilforschung⁷, und in deutschsprachigen Untersuchungen ist verhältnismäßig selten der Versuch unternommen worden, über Theorie- und Modellbildungen hinaus zur text-analytischen Praxis vorzustoßen.⁸ Schon gewinnt man den Eindruck, dass die Theoriefreudigkeit der letzten Jahre und wohl auch die allgemeine hochschulpolitische Entwicklung in der Bundesrepublik eine pragmatische Reaktion ausgelöst haben, die die alte Kluft zwischen Literaturwissenschaft und Linguistik vertieft. Vor allem in der deutschen Anglistik, die ja im Unterschied zu ihren Nachbarphilologien ohnehin meist recht pragmatisch orientiert war⁹, lässt sich dieser Trend gegen die Zusammenarbeit beobachten.¹⁰

Das Folgende stellt keinen Beitrag zur Grundsatzdebatte dar, sondern den Versuch, auf dem zur Verfügung stehenden Raum ein beispielhaftes Indiz für die notwendige Kooperation von Literaturwissenschaft und Linguistik zumindest in einzelnen Fragen zu liefern. Das Problem von englischem Tempus und Aspekt, das diesen „Beweis“ erbringen soll, wird zunächst aus sprach-, sodann aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet. Es folgt die Skizzierung einer eigenen – interdisziplinären – Funktionsbeschreibung von englischem Tempus und Aspekt¹¹ und sodann die literaturwissenschaftliche Anwendung der Theorie unter Bezug auf Textbeispiele aus der anglo-amerikanischen Literatur.

7 Vgl. z. B. Freeman, ed. (1970), Jacobs/Rosenbaum (1971), Enkvist/Gregory/Spencer (4/1971). Eine Pionierleistung für die Synthese von Literaturwissenschaft und Linguistik leisteten die älteren stilorientierten Arbeiten von Karl Voßler und Leo Spitzer.

8 Vgl. den methodisch nachahmenswerten Versuch von Plett (1975). Weitgehend im theoretischen Bereich bewegen sich die Arbeiten von S. J. Schmidt (z. B. 1975), Ihwe (1972), v. Dijk (z. B. 1972) und von anderen namentlich an den Universitäten Konstanz, Bielefeld und Amsterdam tätigen Textwissenschaftlern. Auch die 1971 von Ihwe edierte Aufsatzanthologie *Literaturwissenschaft und Linguistik: Ergebnisse und Perspektiven* bietet statt beweiskräftiger Beispiele einer angewandten Textwissenschaft vor allem Bestandsaufnahmen und programmatische Modelle.

9 Vgl. Klein (1977, Einleitung).

10 Man vgl. etwa die („Augsburger“, früher: „Saarbrücker“) *Informationen*, ed. Thomas Finkenstaedt, für das WS 1977/78 und für 1972/73 miteinander: bei den in Arbeit befindlichen Dissertationen z. B. finden sich 1977/78 nur drei Titel zum linguistisch-literaturwissenschaftlichen Grenzbereich (1972/73 noch 11).

11 In größerer Ausführlichkeit wurde die Theorie in Markus (1977) vorgestellt.

II. Tempus und Aspekt aus sprachwissenschaftlicher Sicht

Wovon soll man bei sprachwissenschaftlich derart vielbeachteten grammatischen Erscheinungen wie Tempus und Aspekt ausgehen? Von der Fülle beobachtbarer Einzelfunktionen nach dem Vorbild der traditionellen Grammatik (wie kürzlich Zydati, 1976)? Von der formalen Struktur des englischen Tempussystem und von inhaltlich vagen, aber dafür überschaubare Parameter liefernden Binropositionen, in der Art der taxonomischen Strukturalisten? Oder von den Versuchen etlicher Generativisten, den Kategorien Tempus und Aspekt einen bestimmten Stellenwert der (syntaktischen) Tiefenstruktur zuzuordnen (so Chomsky) bzw. sie durch tiefenstrukturelle Merkmale des Verbs wie z. B. [Past] zu erfassen (so etwa Huddleston)? Schon dies sind offene Fragen. Und neben den *standard approaches* fehlt es nicht an methodischen Neuanstzen – etwa aus der Sicht der Logik (König/ Lutzeier, 1973; Rohrer, 1977), Pragmatik (Wunderlich, 1970), Statistik (Hauser-Suida/ Hoppe-Beugel, 1972), eines angewandten „Strukturfunktionalismus“ (Nehls, 1975) oder schließlich in Form einer sich um die Probleme „Zeit“ und „Text“ rankenden heuristischen Grundsatzbetrachtung (Kock, 1973).

Seit de Saussure beruht die Sprachwissenschaft allgemein auf der Prämissen, dass die Sprache ein nach Regeln funktionierendes System sei. Im Prinzip wird dies heute niemand bestreiten. Es stellt sich gleichwohl die Frage nach dem erkenntnispraktisch notwendigen Zuschnitt des Systembegriffs. Die Beschränkung des Systemcharakters der Sprache z. B. auf Sätze ist bei allen Vorteilen, die dieses Verfahren der TG bietet, nicht problemlos, denn wir sprechen nun einmal nicht nur in (ganzen) Sätzen. Andererseits liegt der Beschreibung eines willkürlich gewählten Korpus von „Oberflächenstrukturen“ implizit ein Begriff von „Sprachsystem“ zugrunde, der sich immer nur in spezifischen Ausprägungen von Teilsystemen prsentsiert. Und die kontrastive Grammatik – um nur ein weiteres Beispiel zu nennen – geht offensichtlich von der Voraussetzung aus, dass der Systemcharakter einer Sprache in Teilbereichen am ehesten und leichtesten zu durchschauen sei durch den Vergleich mit einem anderen Sprachcode.

Es sind also verschiedene Systembegriffe, denen man nachjagt – ein Alleinvertretungsanspruch der betreffenden sprachwissenschaftlichen Methode lässt sich daraus nicht ableiten, sondern im Gegenteil die Arbitrarität und

Zielbedingtheit des jeweiligen Verfahrens. Fragen wir also, wenn wir uns im Folgenden auf eine kurze Methodendiskussion einlassen, zugleich nach den bisherigen und in Zukunft sinnvollen Erkenntniszielen.

1. Die Aspekt- und Tempusforschung der Vergangenheit war im Wesentlichen nicht kontrastiv, sondern einzelsprachlich orientiert. Wo wie in Weinrichs *Tempus*-Buch (1971) mehrere Sprachen mit einbezogen wurden, geschah dies kaum in Form eines kontrastierenden und sprachsystemabhängigen Vergleichs, sondern in Form bloßer Addition. Die Frage scheint berechtigt, ob ein (Sprach-)System in seinen Prinzipien nicht durchschaubarer wird durch den Standpunkt „von außen“, d. h. aus der Sicht eines anderen Systems. Für deutschsprachige Leser ist das Deutsche das am ehesten als bekannt voraussetzbare Kontrastsystem. Daraus folgt als Erkenntnisziel für den deutschen Anglisten: Tempus und Aspekt sind in ihrer Abhängigkeit vom englischen und deutschen Sprachsystem zu beschreiben.
2. Es ist fragwürdig, die sprachliche „Kompetenz“ (im Sinne der TG) als ersten und einzigen Maßstab für Grammatikalität auch bei der Betrachtung von Fremdsprachen voranzusetzen, wo es doch darum geht, diese Kompetenz eigentlich erst zu erwerben bzw. zu vermitteln. Erst recht gilt dies für grammatische Kategorien, die wie Tempus und Aspekt nach unserer bisherigen Kenntnis nicht allein dem idealisierten Sprachsystem (Monosystem) unterliegen, sondern verschiedenen „Diasystemen“¹², d. h. der Differenzierung nach Zeit, Raum und Sprachschicht, und die sich ferner als für semantische und stilistische Polyfunktionalität (man denke etwa an die vielfältigen Funktionen des Präsens) anfällig erwiesen haben. Tests (vgl. Markus, 1977, Anhang) haben ergeben, dass die Grammatikalität des Tempus- und Aspektgebrauchs im Englischen bzw. im Deutschen häufig eine Frage knapper statistischer Mehrheiten ist.

Unser zweites Erkenntnisziel wäre also nicht eine formale Beschreibung der grammatischen „Kompetenz“ des *ideal speaker* im Bereich von Tempus und Aspekt (unter Ausklammerung aller von

12 Zu diesem Terminus vgl. Weinreich (1954, 390).

diesem rigoristischen Grammatikbegriff nicht erfassbaren Verwendungsweisen der beiden Kategorien), sondern die Beschreibung der kommunikativen Funktion von Tempus und Aspekt unter Einbezug des stilistischen oder in anderer Weise „abweichenden“ Gebrauchs. Beispiele aus traditionellen Grammatiken und aus Textkorpora müssten subsumierbar sein.

3. Als drittes Erkenntnisziel sei die transphrastische und situativ bedingte, d. h. die kontextuelle Verwendungsweise der hier zur Debatte stehenden Kategorien genannt. Es kann natürlich nicht darum gehen, alle nur denkbaren Kontexte formal vorwegzunehmen oder zusammenzufassen; gemeint ist vielmehr die Bedeutung eines textinternen oder -externen Kontexts als mögliches Referenzobjekt eines Textelementes überhaupt.

Für eine die Satzgrenze überspringende und/oder allgemein kontextabhängige Tempus- bzw. Aspekterklärung liegen Ansätze vor: Weinrich (1971, 9) betonte den „textlinguistischen“ (statt satzgrammatischen) Charakter seiner Tempus-Untersuchung und schlug mit seinen Begriffen „Sprachhaltung“, „Sprechperspektive“ und „Reliefgebung“ eine gänzlich durch den Kontext bedingte Funktion für die Tempus-Kategorie vor. Wunderlich (1970) gab zahlreiche Beispiele für eine kontextabhängige Tempusfunktion im Deutschen (vgl. z. B. 92f.), gelangte dabei jedoch nicht zu einer systematischen Erfassung des Kontexts. Crystal (1966) beschränkte sich weitgehend auf das Wechselverhältnis zwischen Tempora und Zeitadverbialen, Huddleston (1969) argumentierte im Rahmen einer satz- oder satzgefügeinternen Kontextualität der Tempora; Ludwig (1972, 36) konstatierte die Bedeutung des Kontexts für Zeitadverbiale. Andere wesentliche Arbeiten, die den Kontext als Beschreibungskategorie berücksichtigt haben, bezogen sich kaum auf das Englische (Heger, 1963; Terrell, 1970) und/oder bedienten sich einer allzu abstrakten und nicht immer ganz nachvollziehbaren Argumentation (Guillaume, 1965; Bull, 1968). In den drei Aufsätzen von R. Lakoff (1970, 841), Gallagher (1970, 220) und Flämig (1971, 225, 262) sowie in der Monographie von Klein (1974, 95) findet man die programmatische Forderung nach

Berücksichtigung der Kontextbeziehungen über die Satzgrenze hinaus, aber sie bleibt methodisch ohne Folgen. Nehls (1975) schließlich unterscheidet – ähnlich wie Weinrich (1971), aber ohne dessen theoretische Begründung – zwei Tempusgruppen, nämlich *Present Tense Group* und *Past Tense Group*, die er im Grunde kontextuell, nämlich unter Bezug auf verschiedene *temporal reference points* (*present time* bzw. *past time*) erklärt. Dies hatten in etwa schon Allen (1966, 152) und Reichenbach (1947, 287ff.) vorgeschlagen; der funktionale Unterschied zwischen *present perfect* und *preterite* – Nehls bemüht hier zusätzlich das vage Kriterium der *definiteness* des Referenzzeitpunktes bzw. -raumes (283) – wird ebenso wenig deutlich wie der Unterschied zwischen *simple* und *expanded form*.

4. Mit der Opposition von *simple* und *expanded form* ist ein weiteres Forschungsdesiderat und eine sich geradezu aufdrängende Fragestellung angesprochen, nämlich die des Unterschieds von Tempus und Aspekt im Englischen. Wenn Weinrich gemeint hat, die *expanded form* sei ein „Tempus“ (1971, 125), wenn andererseits diskutiert wurde, ob Tempus eine „Ansichtssache“ sei (vgl. *Der Begriff Tempus*, 1969), und wenn schließlich das Perfekt in der TG unter „Aspekt“ subsumiert wurde (Jacobs/Rosenbaum, 1970, 108-119), so scheint es fragwürdig, die beiden Kategorien völlig unabhängig voneinander zu behandeln; eben dies ist in der Regel geschehen (vgl. Schopf, 1974).¹³

Es ergeben sich somit zusammenfassend vier wichtige wissenschaftliche Aufgabenstellungen: Tempus und Aspekt sollten wie folgt beschrieben werden:

1. im Rahmen zweier oder mehrerer kontrastierender Sprachsysteme, hier zweckmäßigerweise des Englischen und der deutschen Hochsprache;
2. unter empirischem Einbezug von Texten und „Performanzen“;

13 Eine gängige Vorstellung des Unterschieds der beiden Kategorien ist die von Kaluža (1971, 18), Tempus sei an der Sprechzeitachse, Aspekt an der Aktzeitachse orientiert.

3. kontextsensitiv (im Sinne von transphrastischem und textinternem Kontext);
4. in klarer Abgrenzung voneinander.

Aus diesen Zielsetzungen erwachsen vor allem zwei grundsätzliche methodische Probleme:

1. Da eine Theorie der Performanz, wie Welte (1974, 455) konstatiert, „noch aussteht“ und im Sinne des Grammatikbegriffs der TG m. E. auch prinzipiell unmöglich ist, dürfte jede Art einer pragmatisch-kontextualistischen Beschreibung rein formal und theoretisch, d. h. ohne Einbezug historischer Bedingungskomponenten, nicht durchführbar sein.¹⁴ Daraus ergibt sich die Notwendigkeit einer synchron-diachronen Sprachbetrachtung.
2. Das zweite Problem scheint zunächst eher praktischer Art: Es ist für einen Einzelnen wohl unmöglich, einen Bereich wie den des Tempus aus der Sicht eines kontrastiven, empirischen, kontextsensitiven, problemvergleichenden und nun auch noch historisch-vergleichenden Grammatikmodells unter vollständiger Berücksichtigung des methodischen und inhaltlichen Forschungsstandes der betreffenden linguistischen Teildisziplinen erschöpfend zu betrachten. Das Problem ist aber auch theoretischer Art: Aufgrund welcher Texttheorie kann man zu einer fruchtbaren Synthese der bisher so heterogenen Fragestellungen gelangen?

Allgemeine texttheoretische Modelle wie das von S. J. Schmidt (1973, vgl. 165) sind m. E. von zu großer und daher praktisch unergiebigem theoretischer Reichweite – jedenfalls im Rahmen eines relativ begrenzten grammatischen Teilproblems. Theorien mittlerer Reichweite bietet hingegen die Literaturwissenschaft: Sie hat die (poetische) Sprache (von Autoren oder Epochen) eigentlich schon immer als einen sich zu verschiedenen kontrastiven Vergleichen anbie-

14 Diese Überlegung richtet sich vor allem gegen den Versuch Wunderlichs (1970), pragmatische und sprechsituative Daten formalisierend in die Linguistik mit einzubeziehen.

tenden Code verstanden, sie hat empirische und taxonomische Verfahren trotz der neueren „generativen Poetik“ (vgl. v. Dijk, 1972) nicht über Bord geworfen, und sie ist der kontextsensitiven Argumentation in besonderer Weise verpflichtet – kurz, sie kann sich am ehesten anheischig machen, den Blick für das Zusammenwirken sprachlicher Faktoren zu besitzen, der der Sprachwissenschaft weitgehend abhanden gekommen ist.

III. Tempus und Aspekt aus literaturwissenschaftlicher Sicht

Sätze wie „A cow broke in (tomorrow morning)“ (*Tristram Shandy*, Book III, ch. 38) oder „Morgen ging sein Flugzeug“ (vgl. Stanzel, 1959, 4) sind von Literaturwissenschaftlern seit K. Hamburger (1953, 333) immer wieder als sprachliche Normabweichung interpretiert worden. Das „epische“ Präteritum, so meinten in der Nachfolge Hamburgers z. B. Watt (1957, 26) und Bronzwaer (1970, 41) unterscheidet sich vom normalen Präteritum grundlegend, und zwar durch seine Referenz auf fiktionale statt historische Zeit. Bekanntlich ging Hamburger selbst sogar so weit, dem somit fiktionalen Präteritum jegliche Tempusfunktion, und das heißt nach ihrer Auffassung, jegliche Funktion der Vergangenheitsbezeichnung, abzusprechen, eine These, an der sie auch in der Zweitaufgabe ihrer *Logik der Dichtung* (1968) im Wesentlichen festhielt.

Bei phänomenologisch orientierten Erzähltheoretikern findet die These auch heute noch gelegentlich Anklang (vgl. z. B. v. Graevenitz, 1973, 50-56), aus wirkungsästhetischer Sicht dagegen kann sie als überwunden gelten. Stanzels Kritik stehe hier für die vieler anderer. Sie ist insofern repräsentativ, als Stanzel die Frage, welche Zeitebene der Leser von *fiction* sich vorstellt (z. B. Gegenwart oder Vergangenheit), von der jeweiligen „Erzählsituation“ (Erzählperspektive) abhängig macht. Die Kombination von Präteritum und Zeitadverbien der Gegenwarts- oder Zukunftsreferenz (*jetzt, morgen*) wie auch andererseits – beim historischen Präsens – die von Vergangenheitsadverbien und Präsensgebrauch sei nur aufgrund einer perspektivischen Verlagerung des zeitlichen Orientierungsnulldpunktes, d. h. in der Stanzelschen Terminologie – nur bei „personaler Erzählsituation“ möglich. Stanzels Begriff „personal“ zur Bezeichnung einer seiner drei „typischen Erzählsituationen“ ist nicht frei von psychologischen Implikationen (vgl. Markus, 1971, 13): „personal“ ist die Erzählsituation dann,

wenn sich der Leser (in Anpassung an den Erzähler) mit einer Romanfigur weitgehend identifiziert, die dann, wie Stanzel sagt, zur „persona, zur Rollenmaske“ des Erzählers wird (Stanzel, 974, 17). An die Stelle des in der Tempusdiskussion der Grammatik noch immer dominanten Zeitbegriffs tritt bei Stanzel und vielen anderen Literaturwissenschaftlern, wenn es um die letztlich Funktion des Tempus geht, der der (psychischen) Erzählperspektive.

In dieser Richtung einer erzählperspektivischen Deutung – vornehmlich im Sinne eines psychischen *point of view* – tendieren, soweit ich sehe, die meisten literaturwissenschaftlichen Beiträge zur Tempusfunktion. Dies gilt sowohl für zahlreiche kürzere Kommentare zu den Thesen Hamburgers (Seidler, 1955, 390ff.; Pascal, 1962; Lockemann, 1965, 63ff.) als auch für die detaillierten und textnahen Tempusanalysen von Bronzwaer (1970, vgl. 120f.) und Markus (1971, 19ff., 49ff.). Es gilt ferner sowohl für theoretisch weniger anspruchsvolle Beobachtungen zum Tempusgebrauch in Einzeltexten (z. B. Shannon, 1955: über *Jayne Eyre*; Pascal, 1965: über *Pilgrim's Progress*; Fries, 1970: über den modernen englischen Roman) als auch für grundlegendere sprachwissenschaftliche Tempusmodelle, die zur Argumentation gleichwohl literarische Textbeispiele heranziehen (Weinrich, 1971, passim; Brinkmann, 2/1971, 347ff; Kluge, 1969; Bauer, 1967/1970).

Die Synopse mag etwas forciert erscheinen und wird sicher der Eigenständigkeit der genannten Beiträge und auch der Bedeutung etlicher hier unerwähnter Arbeiten nicht gerecht. Klarer tritt uns der gemeinsame Nenner literaturwissenschaftlicher (und literarisch orientierter sprachwissenschaftlicher¹⁵) Tempuserklärungen jedoch in dem entgegen, was sie offenbar nicht wollen: eine Fundierung des Tempusystems durch den Zeitbegriff.¹⁶

In der Aspektforschung scheinen sich die Fronten ähnlich herausgebildet zu haben wie in der Tempusforschung: Einerseits reißen die (linguistischen) Versuche nicht ab, die *expanded form* unter Bezug auf die ausgesagten Sachverhalte zeitspezifisch und mit Hilfe einer lexikalischen oder logischen Analyse funkti-

15 Gemeint sind hier – wie die obigen Namen andeuten – Grammatiker traditioneller, inhaltsbezogener, diachronischer, angewandter und/oder textlinguistischer Ausrichtung.

16 Vgl. die entsprechende Bemerkung von Kluge (1969, 61) über dieses *tertium quid* bei Glinz und Brinkmann, Erben, Grebe und Weinrich.

onal zu erklären¹⁷; eine unübersichtliche Vielfalt von Einzelfunktionen bzw. im Gegenteil eine allzu abstrakte Formel waren und sind die Folge.¹⁸ Andererseits hat schon Leisi (1960, 218; 1974, 123ff.) die stilistisch-perspektivischen Implikationen der *expanded form* deutlich gesehen und exemplifiziert; erst recht gilt dies für Stanzel (1957). Und nach Weinrich (1971, 125) hat die Form *he was doing* einzig und allein reliefgebende Funktion, d. h. im Kontrast zur *simple form* die Funktion, den Hintergrund der Erzählung zu bezeichnen.

Das Bemerkenswerte an der Weinrichschen These ist die Ausschließlichkeit, mit der er für die *expanded form* eine reliefgebende Funktion geltend macht. Schon Jespersen (1931: „temporal frame“) und dann z. B. auch Joos (1964, 106ff: „serving as background in narratives“) und Nickel (1966, 233: „im Prät.: primär Hintergrundfunktion“) hatten ja in dieser Richtung argumentiert, ohne freilich zu bestreiten, dass die *expanded form* wesentlich auch mit Zeit zu tun hat.

Aber wie? Zeit- und perspektivenspezifische Erklärungsversuche des englischen Aspekt- und Tempussystems stehen sich vorerst recht unverwandt gegenüber. Schon meint Schopf (1974, 257f.), die Weinrichsche Aspektthese (allerdings auf der Basis der Erstauflage 1964) *ad acta* legen zu können, indem er feststellt: „Im übrigen sind Hintergrund und Vordergrund einer Erzählung ja auch in erster Linie in ihrem Zeitverhältnis differenziert ...“. Dem könnte man mit Weinrich entgegen, das Zeitverhältnis in einer Erzählung sei in erster Linie nach Vorder- und Hintergrund differenziert. Aus literaturwissenschaftlicher Sicht jedenfalls spricht einiges dafür, dass sich uns „Zeit“ im Text nicht in absoluter Messbarkeit darstellt, sondern lediglich in perspektivischer Brechung.¹⁹

17 Vgl. die Forschungsübersicht von Schopf (1974, 248-305, vor allem 305); ferner König/Lutzeier (1973) und Rohrer (1977).

18 Vgl. z. B. König/Lutzeier (1973, 295): Die Funktion der *expanded form* besteht darin, dass ein Satz wahr ist „an einem Referenzpunkt und in dessen Umgebung“.

19 Vgl. den in diesem Sinne bezeichnenden Aufsatztitel von Emil Staiger „Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters.“ In R. W. Meyer (1964, 90-110) sowie die Arbeiten zur Bedeutung der Zeit in der Erzählung von Günther Müller, Lämmert und Kanzog (1976, 47-60); ferner Straumann (1964, 140-160).

IV. Tempus und Aspekt als linguistisch-literaturwissenschaftliches Problem (eigenes Modell)

Zeit ist im Text in mehrfacher Hinsicht perspektivenbedingt und also – wie Thomas Mann (*Zauberberg*) es nennt – „relativ“:

1. Die Zeit im Text ist insgesamt ein empirisches Orientierungssystem von relativer Gültigkeit. In zahlreichen Erzähltexten des 20. Jahrhunderts, zumindest in einzelnen Phasen dieser Texte, wird von der Zeit abgesehen zugunsten anderer Strukturierungsdimensionen: des Raums, der psychischen Innenwelt, einer bestimmten Thematik.²⁰
2. Auch die chronologische Sukzession ist natürlich kein absoluter Orientierungsmaßstab für einen Text. Wenngleich die Zeit in der Welt unserer Erfahrung unaufhaltsam in einer Richtung abläuft²¹, d. h. anisotrop ist – im (Erzähl-)Text ist sie, wie z. B. Sternes *Tristram Shandy* auf drastische Weise demonstriert hat, manipulierbar.
3. Relativ dimensioniert sind im Text auch unsere physikalisch normierten Begriffe von zeitlicher Ausdehnung, d. h. Dauer, und vom Tempo, mit dem Vorgänge in der dargestellten Zeit ablaufen. Dies ist hier nicht in dem allgemeinen Sinne gemeint, dass Zeit immer nur in subjektiver Perspektive erfahrbar sei (Bergson: *durée* vs. *temps*) – diese Art der Überlagerung von Zeit durch Psyche wurde ja unter Punkt 1. schon angesprochen –, sondern in dem textspezifischen Sinne, dass Dauer und Tempo eines epischen Vorgangs häufig nur vom textexternen und -internen Kontext her zu definieren oder jedenfalls rezeptions-ästhetisch wirksam sind. Im Einzelnen heißt das:

20 Vgl. etwa die entsprechenden Typologierungsversuche des Romans durch Petsch und W. Kayser (Zeitroman, Raumroman, Figurenroman) und andererseits die Psychologisierung der Zeit z. B. im *stream of consciousness*-Roman.

21 Von den extremen und nur theoretisch denkbaren Bedingungen der Einsteinschen Relativitätstheorie kann hier abgesehen werden.

a) bezüglich des textexternen Kontexts

Die Dauer eines durch ein Verb wiedergegebenen epischen Vorgangs wird in den seltensten Fällen explizit zum Ausdruck gebracht; gleichwohl assoziieren wir mit jedem Verb ein mehr oder minder abgegrenztes Spektrum zeitlicher Dauer: *Er starb* referiert pragmatisch auf einen anderen Zeitraum als *er war blind*.

Das Tempo eines epischen Vorgangs ist ebenfalls nicht im Text selbst ablesbar. Vielmehr konstituiert es sich als das Verhältnis von erzählter Zeit (genauer: der Dauer der erzählten Zeit) zu Erzählzeit (allgemeiner: Sprechzeit bzw. Lesezeit). In der Erzähltheorie spricht man bezüglich dieses Verhältnisses von den Optionen zeitraffenden, zeitdeckenden und zeitdehnenden Erzählens.²²

b) bezüglich des textinternen Kontexts

Zeitangaben in einem Erzähltext, z. B. die Angabe am Anfang von Dreisers *Sister Carrie*: „It was in August, 1889“, gelten meistens nicht nur für den Satz, in dem sie vorkommen, auch nicht nur für die unmittelbaren Nachbarsätze, sondern sie schaffen häufig einen mehr oder minder allgemeinen Bezugsrahmen, u. U. für das gesamte Buch. Für die Ausdehnung und das Tempo des epischen Vorgangs im Einzelnen bedeuten solche Setzungen von makrostrukturellen oder jedenfalls über die Satzgrenze hinaus wirkenden Zeitrahmen, dass die Zeitreferenz der Verbalphrasen singulärer Sätze im Erzähltext nur in Relation zu übergeordneten textinternen Kontexten inhaltlich beschreibbar ist.

Diese Überlegungen sagen dem Literaturtheoretiker wohl nichts Neues; im Hinblick auf die bisherige (linguistische) Tempus- und Aspektforschung scheinen sie aber notwendig zu sein. Halten wir fest, dass Zeit im (Erzähl-)Text bedeutungslos sein kann (1), dass sie *qua* Zeitsequenz prinzipiell manipulierbar (2) und (3) nur kontextreferentiell erfassbar ist. Es stellt sich die Frage nach den sprachlichen Mitteln der Zeitdarstellung. Maßgebend für die Bedeutung der Zeitdimension im Text überhaupt und ferner für Abweichungen von der Chronologie dürften die Zeitadverbiale (Adverbien, Adverbialphrasen und -sätze) sein; sie sollen hier nur am Rande zur Sprache kommen, obgleich gerade in den letzten Jahren zusehends versucht worden ist, die Funktion des Tempus

22 Vgl. z. B. Lämmert (6/1975, 83f.).

unter Bezug auf Zeitadverbiale zu erklären.²³ Denn Tempus und Aspekt besitzen eine eigenständige grammatische Funktion, die sich aufgrund der soeben unter Punkt 3 angesprochenen Kontextreferenz von Verbalphrasen ergibt. Die Trennung von textexternem und -internem Kontext entspricht der struktur-theoretischen Differenzierung von paradigmatischer und syntagmatischer Textbeziehung.²⁴ Das englische *present perfect* ist ein paradigmatisches Zeitsignal, das *preterite* ein syntagmatisches.

In der philosophischen Diskussion zum Begriff der Zeit ist diese Differenzierung, wenn auch nur im Hinblick auf Zeitangaben und ferner unter anderer Terminologie, bekannt: Es ist uns geläufig, dass Zeitangaben wie *gestern* oder *in diesem Jahr* jeweils von der Sprechzeit her – man kann auch sagen: deiktisch – zu interpretieren sind, während Adverbiale wie *am Vortage* oder *unterdessen* sich auf eine textinterne Kontextzeit beziehen.²⁵ Die Übertragbarkeit dieser Unterscheidung von Sprechzeit- und Kontextzeit-Referenz auf den Tempusbereich ist nun allerdings nicht voll inhaltlich möglich – in dem Sinne, dass das *present perfect* von der Sprechzeit her (*present relevance*²⁶), das *preterite* von der Vergangenheit her funktionieren würde; denn häufig haben die Kommunikationspartner an der Zeit, wie erwähnt, gar kein Interesse. Übertragbar ist jedoch die Formalopposition als solche. Betrachten wir ein Beispiel:

- 1 I have been ill
- 2 I was ill

Die traditionelle Grammatik hat den Irrtum gefördert, Sätzen wie diesen läge der Unterschied von „Gegenwartsbezug“ und „Vergangenheitsbezug“ oder „nicht abgeschlossen“ und „abgeschlossen“ zugrunde; bei isolierter Betrachtung der Sätze erscheint diese Interpretation plausibel. Wie aber lassen sich dann die folgenden „Ausnahmen“ erklären?

23 Vgl. schon Crystal (1966) und sodann Ludwig (1972, 36) und Hausman (1972).

24 Vgl. zu dieser im Prinzip auf de Saussure zurückgehenden Unterscheidung etwa Lyons (1971, 72ff.).

25 Vgl. Bieri (1972, 15ff.).

26 Vgl. zu entsprechenden Erläuterungen des *present perfect* die Hinweise bei Markus (1977, 136f, Anm. 880).

- 3 I have been ill lately
- 4 Einstein has visited Princeton (*Einstein ist zum Sprechzeitpunkt tot.*)²⁷
- 5 If I fell ill I wouldn't work

Satz 3 ließe sich immerhin, mit Nehls' kürzlich vorgelegtem Tempusbeitrag (1975, 283), durch die Unbestimmtheit des Referenzzeitpunktes bzw. -raumes rechtfertigen. Aber: Wie unbestimmt muss ein Zeitadverb sein, damit es mit dem *present perfect* vereinbar ist?

Der tiefere Unterschied zwischen *I have been ill* und *I was ill* besteht m. E. darin, dass dem Leser/Zuhörer im zweiten Fall signalisiert wird, auf syntagmatische Textmerkmale zu achten, die die (vergangene) Referenzzeit spezifizieren. Beim *present perfect* hingegen liegt kein Vergangenheitskontext vor, der Leser/Zuhörer wird insofern angewiesen, den vergangenen Vorgang nicht in zeitlichem Kontext, sondern in seiner allgemeinen Bedeutung für den Sprecher zu interpretieren. Die Vergangenheit ist hier ein „Paradigma“, ein Beispiel für die im Wesentlichen drei Möglichkeiten, eine Aussage zeitlich einzuordnen.²⁸ Die Art und Weise, wie die Vergangenheit für den Sprecher von Bedeutung ist, ob sie z. B. bis in die Gegenwart andauert, in ihr nachwirkt oder für ihn in anderer Weise thematisch von Interesse ist (wie in *Einstein has visited Princeton*: Es geht dem Sprecher primär um Princeton, nicht um den verstorbenen Einstein) – das ist nicht Sache des *present perfect*, sondern anderer Ausdrucksmittel, insbesondere der Lexik.

Betrachten wir die These vor dem Hintergrund des englischen Sprachsystems (im Kontrast zum deutschen). Das Englische ist bekanntlich mehr als das Deutsche eine „analytische“ Sprache, d. h. oft dient als Begriffsträger nicht ein Morphem oder Wort, sondern ein Wortverband.²⁹ Von dieser Eigenschaft her ist auch die Bedeutung der im Vergleich zum Deutschen relativ fixierten Wortstellung des Englischen verständlich. Eine der Wortstellungsregeln besagt, dass adverbiale Bestimmungen gewöhnlich am Ende des Satzes stehen, und zwar

27 Vgl. zu diesem Textbeispiel McCawley (1971, 106).

28 Ich sehe keinen plausiblen Grund, bezüglich des Englischen mit Nehls (1975, 283) von der herkömmlichen Einteilung der Zeit in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft abzurücken.

29 Vgl. Leisi (1974, 84).

in der Reihenfolge „Art und Weise, Ort, Zeit“³⁰. Vergleichen wir zwei der entsprechenden Beispielsätze bei Lamprecht (1965, 120):

- 6 He was working very hard at his office yesterday.
- 6a Er hat gestern in seinem Büro schwer gearbeitet.
- 7 She played beautifully in the concert at the Town Hall last night.
- 7a Sie hat gestern Abend im Konzert im Rathaus sehr schön gespielt.

Es fällt auf, dass die adverbiale Bestimmung im Englischen im Gegensatz zum Deutschen nicht beim Verb steht.³¹ Man denke sich neben diesen Mustersätzen noch Satzgefüge, etwa mit längerem eingeschlossenen Relativsatz, um den tieferen Sinn und Zweck der Opposition von *preterite* und *present perfect* im Englischen zu durchschauen: Das Tempus klärt in den Sätzen 6 und 7 im Vorhinein, dass jeweils von einem vergangenen Zeitkontext die Rede ist; dieser Zeitkontext stellt das dominante Thema der Verbalphrase dar. Im Deutschen hingegen bedarf es dieser Vorweg-Thematisierung des Zeitkontexts nicht, da dank der freieren Wortstellung die Möglichkeit besteht, das Zeitadverbial in die unmittelbare Nähe des Verbs zu rücken. Daraus erklärt sich auch, warum die satzgrammatischen Versuche, den Unterschied von deutschem Präteritum und Perfekt zu erfassen, scheitern mussten.³²

Anders liegen die Dinge bei einer transphrastischen oder allgemein textorientierten Tempusanalyse des Deutschen. Brinkmann (2/1971, 343) kam aufgrund einer einfühlsamen, aber nicht immer präzise beschreibenden Untersuchung zahlreicher – insbesondere literarischer – Textstellen zu dem Schluss:

Wenn das Präteritum gewählt wird, so wird das dargestellte Ereignis als Glied einer zeitlichen Reihe aufgefasst, in der andere Ereignisse voraus-

30 Vgl. Lamprecht (1965, 119ff.).

31 Das gilt auch für die mögliche, aber seltene Spitzenstellung des Zeitadverbials: *yesterday, he was working very hard in his office*; jedoch werden damit komplizierte Thema-Rhema-Probleme aufgeworfen, die hier nicht erörtert werden können. Gesagt sei nur, dass die Zeitangabe durch ihre außergewöhnliche Stellung am Satzanfang im Englischen (anders als im Deutschen) zum Thema des ganzen Satzes (statt allein der VP) wird. Jedenfalls dringen Zeitadverbiale – im Unterschied z. B. zu Gradadverbien – im Englischen nicht in den Satzkern SVO ein.

32 Vgl. dazu im Einzelnen Markus (1977, 60ff.).

gehen und folgen; das Perfekt dagegen hebt einen Vorgang aus der Vergangenheit wegen seiner Bedeutung für die Gegenwart als isoliertes Faktum heraus.

Es würde hier zu weit führen, diesen Befund im Einzelnen kritisch zu überprüfen. Sieht man von der unscharfen „Bedeutung für die Gegenwart“, also von der zeitspezifischen Erklärung ab (vgl. als Gegenbeispiele die obigen Sätze 6a und 7a), so scheint Brinkmanns Befund mit der vorliegenden Tempustheorie vereinbar zu sein: Das Präteritum setzt transphrastisch oder makrostrukturell (so z. B. in der Erzählung) den Vergangenheitskontext voraus, das Perfekt hingegen signalisiert, dass ein solcher Kontext nicht vorliegt.

Und nun zum englischen Präsens. Spätestens hier zeigt sich die nur relative Bedeutung des Kriteriums „Zeit“ für die Tempora. Das ist im Übrigen nichts Neues. Leech (1971, 1) bemerkt über das Präsens: „The state or event has psychological being at the present moment“, und weist anschließend auf das historische Präsens und das Präsens bei zukünftigen Vorgängen hin (*His ship leaves tomorrow*). Man denkt ferner an Habitualität, Durativität, *eternal truths* etc. – und ist geneigt, den Versuch einer zeitspezifischen Erklärung des Präsens vollends aufzugeben zugunsten des psychologischen Gegenwartsbegriffes von Leech oder auch Weinrich (Präsens als Haupttempus der Tempusgruppe des „Besprechens“).

Die „Zeitneutralität“ des Präsens ist indessen besser erfassbar, wenn die syntagmatisch-paradigmatische Doppelfunktion der Vergangenheitstempora hier ebenfalls zum Ausgangspunkt der Analyse gemacht wird. So wie das *present perfect* sprecherrelative Vergangenheit signalisiert, bezeichnet das Präsens – einerseits – sprecherrelative Gegenwart, wobei allerdings die Dauer und das Tempo des angesprochenen „Vorgangs“ variabel und sowohl zeitlose Zustände (*Two and two makes four*) als auch annähernd punktuelle Handlungsabläufe (*I open the cage*, vgl. Leech, 1971, 3) mit einzubeziehen sind. Andererseits referiert das Präsens – wie das *preterite* – auf Zeitkontexte, sofern diese im Satz selbst oder im weiteren Textumfeld des Satzes eindeutig markiert sind. So würde sich der Tempusgebrauch in *His ship leaves tomorrow* und beim historischen Präsens erklären (Figur 1).

His ship leaves tomorrow



Figur 1: Präsensgebrauch mit paradigmatischer Zeitreferenz

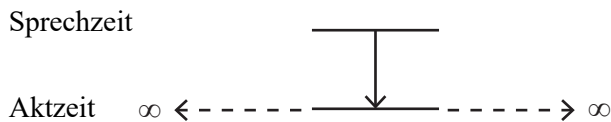
Leaves referiert nicht (objektsprachlich) auf die Zukunft, sondern (meta-sprachlich) auf den Kontext *tomorrow*. Bei allgemein vorhersagbaren Sachverhalten hat der Sprecher keinen Grund, auf deren Zukünftigkeit durch das Tempus eigens hinzuweisen – von ausschließlichem Interesse ist vielmehr der (zukünftige) Zeitpunkt. Analog funktioniert das historische Präsens meta-sprachlich (Figure 2).

Gestern mittag war ich an der Donau, da sehe ich ...



Figur 2: Historisches Präsens mit syntagmatischer Zeitreferenz

Der Unterschied zwischen den beiden so differenzierten Funktionen des Präsens besteht darin, dass im ersten Fall, bei paradigmatischer Zeitreferenz, Sprechzeit und Aktzeit kongruieren oder – infolge der variablen Dauer der Aktzeit – wenigstens teilweise überlappen (Figure 3):



Figur 3: Paradigmatische Zeitreferenz

Im zweiten Fall dagegen, bei der syntagmatischen Zeitreferenz der obigen Beispielsätze, wird eine solche Kongruenz- bzw. Überlappungsrelation durch den „Querverweis“ auf ein explizites Zeitadverbial (wie *tomorrow* oder *da*) gerade ausgeschlossen.

Der Übergang zwischen den beiden Typen der Zeitreferenz ist allerdings durchaus fließend, weil die genannten Zeitadverbiale, auf die das Präsens

syntagmatisch verweist, häufig nur implizit im Text vorhanden sind. *Wie geht es dir?* wird man wohl eher paradigmatisch interpretieren (der Sprechzeitpunkt ist mit eingeschlossen), *wie geht es ihr?* dagegen, falls der Satz eine Frage an den zurückgekehrten Besucher einer Kranken ist, syntagmatisch (gemeint ist zunächst: *wie ging es ihr, als du bei ihr warst?*). *Ich gehe (jetzt) spazieren* bezieht sich je nach Situation auf einen Zeitraum, der mit der Sprechzeit überlappt, oder aber auf einen Zeitraum, der dieser folgt.

Die entscheidende Rolle, die die Sprechsituation bei Aussagen im Präsens wie im vorliegenden Fall letztlich spielt, bietet auch eine Erklärung dafür, wieso paradigmatische und syntagmatische Zeitorientierung hier nicht (analog der englischen Differenzierung von *preterite* und *present perfect*) formal getrennt sind. Denn ob eine Aussage unmittelbar deiktisch, d. h. sprechzeitbezogen gemeint ist, kann der Zuhörer ja aufgrund seiner eigenen Anschauung beurteilen; es bedarf hierfür keiner formalen Differenzierung. Dass dem Präsens gleichwohl die syntagmatisch-paradigmatische Doppelfunktion zugrundeliegt, belegen einige (als solche bekannte) Anwendungsrestriktionen im Englischen gegenüber dem Deutschen:

Das Englische kennt das Präsens weder als *praesens historicum* noch für zukünftige Aussagen so uneingeschränkt wie das Deutsche (vgl. **I walk in the wood tomorrow*)³³. Als Grund hierfür bietet sich im Rahmen der an den Vergangenheitstempora gewonnenen Tempustheorie die Feststellung an, dass einem Verb im Deutschen das die Zeitreferenz signalisierende Adverbial unmittelbar zugeordnet werden kann (*ich gehe morgen im Wald spazieren*), während dies im Englischen – mit seiner relativ fixierten Wortstellung – nicht möglich ist. Möglich wäre im Englischen allerdings, als Entsprechung des deutschen Präsens im obigen Beispielsatz, die *expanded form* (*I am walking in the wood tomorrow*). Damit stellt sich die Frage der Zuordnung von Tempus und Aspekt.

Dass der Rezipient eines Textes dem epischen Vorgang in seiner Zeitvorstellung eine bestimmte Geschwindigkeit zuschreibt, wurde bereits aus

33 Zur relativ geringen Häufigkeit des historischen Präsens im Englischen vgl. Raith (2/1959, 115).

literaturwissenschaftlicher Sicht erörtert, ebenso die Tatsache, dass wir dieses Tempo einerseits im Verhältnis zur Sprechzeit (Deckung, Dehnung, Raffung), andererseits im Verhältnis zu Nachbar tempi im Text selbst zu registrieren vermögen. In beiderlei Hinsicht variiert das Tempo der Aktzeit gewöhnlich in extremer Weise, d. h. der Leser/Zuhörer muss ständig zwischen heterogenen Zeiträumen hin- und herdenken (je nach den verwendeten Zeitadverbialen und Aktionsarten der Verben).

Die *expanded form* signalisiert nun nichts anderes, als dass der jeweils ausgesagte Vorgang anstatt in seiner zeitlichen Gesamtausdehnung und mit dem entsprechenden Vorgangstempo in einer dem Kontexttempo angepassten Weise vorzustellen ist. Am deutlichsten ist dies bei Kombination mehrerer *expanded forms*: *The gentlemen were smoking while the ladies were having a chat in the drawing-room* (Leisi, 1974, 124); wie lange geraucht und geplaudert wurde, ist in dem Satzgefüge ohne Interesse, und die Gleichzeitigkeit der beiden Vorgänge wird durch die Konjunktion *while* signalisiert. Den *expanded forms* bleibt eigentlich nur die Funktion, die beiden Vorgänge in ihrer Ablaufgeschwindigkeit zu synchronisieren.

Die These kann hier nicht durch kumulative Evidenz belegt werden. Eine in Markus (1977, 87ff.) vorgenommene Synopse hat ergeben, dass die wichtigsten Forschungsbeiträge zum englischen Aspekt bisher meist einseitig für eine syntagmatische **oder** paradigmatische Tempusfunktion votiert haben: Einerseits schrieb man der *expanded form* die Funktion einer textuellen (Jespersen, Weinrich) oder syntaktischen (Huddleston) Relevanzkontrastierung zu; andererseits hat man sie immer wieder mit paradigmatischen Begriffen wie Dauer, Begrenztheit, Unvollständigkeit und/oder Aktualität in Verbindung gebracht. Tatsächlich hängt es vom jeweiligen Tempus ab, ob eine *expanded form* paradigmatisch oder syntagmatisch auf Zeit referiert. Beim *preterite* ist die infinite *ing*-Form – durch die Referenz des Hilfsverbs *was/were* – in eine textinterne Kontextzeit eingebettet, beim *present perfect* unterliegt sie unmittelbar der Sprechzeit, und beim Präsens fallen beide Einbettungsarten in einer Tempusform zusammen. Gleichgültig, auf welchen Zeitbegriff sich das zugehörige Tempus bezieht, die Funktion der *expanded form* besteht darin, die

Anpassung an das Tempo des jeweiligen Kontexts, des textinternen oder notfalls textexternen, zu signalisieren.

Diese Funktion der Tempoanpassung soll an zwei Beispielen veranschaulicht werden:

1. Der englischen Aspektunterscheidung entspricht bei einigen Verben im Deutschen weitgehend eine Differenzierung durch das Lexikon: *Think – to be thinking* gegenüber *meinen – nachdenken*, *miss – to be missing* gegenüber *verpassen – vermissen*. Leisi (1960, 221) nennt einige weitere Beispiele. Seine Begründungen sind jedoch nicht auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Es geht essentiell nicht um „Prozess vs. Resultat des Prozesses“ (*think*) oder um „geistige Haltungen vs. geistige Vorgänge“ (*miss*), sondern um die Opposition von tempofixierten *simple forms* (*to think* ist durativ, *to miss* ist punktuell) zu tempovariablen *expanded forms*. Mit *to be thinking* und *to be missing* bringt der Sprecher zum Ausdruck, dass das zeitliche Ausmaß des Denkens bzw. Verpassens und damit auch das Raffungsverhältnis zwischen Sprechzeit und Aktzeit gänzlich dem paradigmatisch-syntagmatischen Kontext überlassen wird.
2. Mit dem Einbezug der paradigmatischen Kontextreferenz sind natürlich auch psychologisch gemeinte Zeiträume nicht mehr auszuklammern. Insbesondere in Verbindung mit dem Präsens finden wir daher gelegentlich einen zeitlichen Hinweis, der nicht im Literalsinn verstanden werden kann: *Mary is always buying new hats* („immer“?). Andererseits spielen psychologische Zeitbegriffe auch für die syntagmatische Kontextreferenz des Präteritums eine wesentliche Rolle, so bei der „erlebten Wahrnehmung“ in Erzähltexten. Leisis (1974, 125ff.) differenzierter Erläuterung dieser Technik ist lediglich hinzuzufügen, dass das Bindeglied zwischen Zeitfunktion und erzählperspektivischer Funktion der *expanded form* in der Bedeutung des Handlungstempos zu suchen ist: der epische Vorgang wird in dem Tempo erzählt, mit dem er von einem der Protagonisten wahrgenommen wird.

Fassen wir die wesentlichen Merkmale der vorliegenden Tempus- und Aspekttheorie zusammen: Die Differenzierung zweier Vergangenheitstempora im Englischen, die im Gegensatz zum Deutschen begrenztere Funktionalität des *present tense* und die Unterscheidung von *simple* und *expanded form* haben die gleiche sprachsystembedingte Wurzel: Die Referenz auf die Zeit kann im Deutschen durch explizite Zeitadverbiale (und auch durch nicht wörtlich ins Englische übersetzbare „Flickwörter“ wie *schon*, *gerade*, *noch*, *erst*, *gleich*, *vorhin*, etc.) jeweils an der kommunikationstheoretisch richtigen Stelle des Satzes (d. h. beim Verb) thematisiert werden, so dass dadurch auch das Tempo deutlich wird, mit dem die Aktzeit (in Relation zum Sprechtempo oder zur textinternen Umgebung dieser Aktzeit) abläuft. Dagegen würde der Leser/Zuhörer englischer Sätze infolge der englischen Wortstellungsregeln häufig im Unklaren darüber bleiben, wie von Zeit die Rede ist, d. h. in welcher zeitlichen Dimension und Vorgangsgeschwindigkeit er mitdenken soll – er **würde** es, wenn nicht das Verb selbst ihm das Signal gäbe, ob die Zeit im Rahmen der Zeitdauer und des Tempos eines vorliegenden Kontexts gemeint ist oder nicht.

Diese kontextspezifische Erklärung der englischen Tempus- bzw. Aspektopposition von den syntaktischen Bedingungen der Wortstellung her erscheint auch plausibel angesichts zweier sprachgeschichtlicher Befunde:

1. Die Oppositionen von *preterite* und *present perfect* einerseits und von *simple* und *expanded form* andererseits wurden in eben der Sprachperiode weitgehend funktionalisiert, in der die Wortstellung sich als gestärkte grammatische Kategorie etablierte, nämlich im Spätmittelenglischen und Frühneuenglischen³⁴.
2. Das *Augustan Age* zwischen Dryden und Johnson ist u. a. durch ein am Lateinischen orientiertes weitgehendes Desinteresse an der Syntax und – bei allem Ordnungswillen – durch eine großzügige Auslegung der

34 Zum Tempus vgl. Visser (1966, II, 713, 717) und Mustanoja (1960, I, 504); zum Aspekt, dessen Entwicklung freilich bis heute nicht abgeschlossen ist, vgl. Markus (1971, 381) und Schopf (1974, 26); zur Wortstellung vgl. Mossé (1973, 146).

englischen Wortstellungsregeln zu charakterisieren.³⁵ Andererseits ist auffällig, dass etwa während dieses Zeitraums die vorher und dann wieder später wachsende Entwicklung der *expanded form* deutlich stagniert oder sogar rückläufig ist.³⁶ Es scheint legitim, zwischen diesem wenig entwickelten Sinn für Aspekt und damit – nach unserer Theorie – für die zeitliche Eigendynamik der dargestellten Vorgänge (sprich: für das Vorgangstempo) einerseits und andererseits der Vorliebe für eine freie Wortstellung einen Zusammenhang zu vermuten.

V. Literaturwissenschaftliche Anwendung

Der epochenspezifische Gebrauch von Aspekt- und Tempus-Oppositionen, also z. B. die rückläufige Entwicklung der *expanded form* im 18. Jahrhundert, legt dem Literaturwissenschaftler eine geistesgeschichtliche Interpretation der bisherigen Befunde nahe. Neben dem Vorkommen der *expanded form* ist aus literaturwissenschaftlicher Sicht vor allem die Verwendung des Präsens und demzufolge des Perfekts in epischem Kontext von Interesse.

Die Forschung zum historischen Präsens bietet allerdings nur ein sehr lückenhaftes Bild des früheren Vorkommens dieser Fügung; immerhin werden epochen- und auch autorenspezifische Tendenzen deutlich: Im Mittelenglischen war das historische Präsens üblich, und zwar sowohl zur Verlebendigung als auch bei Stillstand der Handlung³⁷; Bunyan benutzte es durchaus funktional (zur „Entzeitlichung“ der Handlung) in *Pilgrim's Progress*³⁸, Richardson gebrauchte es in *Pamela* und handelte sich Fieldings Spott ein (*Shamela*³⁹); das weitere 18. Jahrhundert, von Sterne abgesehen, scheint den „uneigentlichen“ Tempusgebrauch nicht sonderlich geschätzt zu haben – ein Übersetzungstheoretiker von

35 Zur Syntax im 18. Jahrhundert allgemein vgl. McKnight (1928, 377ff, vor allem 385), ferner Dr. Johnson im Anhang seines *Dictionary* (über Syntax); zur Inversion vgl. die bekannten Grammatiken von Lowth (1762, 102ff.) und Ward (1765, 294).

36 Vgl. Wright (1974, 563-579) und Ross (1977, 133).

37 Vgl. zu dieser Unterscheidung und zum Vorkommen im Mittelenglischen Markus (1971, 20f. bzw. 52f.)

38 Vgl. Pascal (1965, 12ff.).

39 Vgl. Watt (1957, 26).

1791 (A.F. Tytler⁴⁰) stellte fest, das historische Präsens sei „contrary to the genius of the English language“. Im 19. wurde es wieder häufiger verwendet, z. B. von Ch. Brontë⁴¹ und Dickens⁴², auch von den Amerikanern Hawthorne, Poe und Bierce⁴³. In quantitativer Hinsicht bemerkenswert ist das historische Präsens aber erst in der neueren Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts, für die weitgehend die Feststellung Rabans (1968, 24) gilt: „Most narratives mix their tenses.“ Einschlägige Untersuchungen wie die von Bronzwaer (1970), Fries (1970) oder Casparis (1975, 205-207) nennen Dutzende von Beispielen für ausschließlich oder z. T. im Präsens verfasste Erzähltexte der neueren anglo-amerikanischen Literatur. Die hier mit dem Tempusgebrauch offensichtlich verbundene Stilabsicht ist umso weniger zu bestreiten, als andererseits beobachtet wurde, dass bei Übersetzungen deutscher Romane ins Englische das historische Präsens in den meisten Fällen nicht beibehalten wurde.⁴⁴

Worin aber besteht und bestand die stilistische Funktion des Präsensgebrauchs in den genannten Epochen und bei den erwähnten Autoren? Koziol (1965, 401) kam zu dem Schluss, man könne über den Gebrauch des historischen Präsens keine allgemeinen Aussagen machen, bezog allerdings dabei das Deutsche mit ein. Ein ausschließlich am englischen Sprachsystem orientierter Erklärungsversuch dürfte weniger skeptisch enden, sofern nur die grammatische Funktion von Präsens und Präteritum klar gesehen wird.

Das epische Präteritum kennzeichnet, wie das englische *preterite* überhaupt, die kontextreferentielle Gültigkeit einer Vergangenheitsaussage (in Opposition zum *present perfect*). Wird nun ein Text im Präsens oder gar Futur⁴⁵ erzählt, so verzichtet der Sprecher (Autor) darauf, den epischen Vorgang in seiner

40 *Essay on the Principles of Translation* (London, 1791), zit. nach Koziol (1956, 401).

41 Vgl. Shannon (1955, 141ff.).

42 Vgl. Frey (1946, 51) über *David Copperfield*.

43 Zu Hawthorne vgl. etwa *Wakefield* und *The New Adam and Eve*; zu Poe vgl. *The Mask of the Red Death*; zu Bierce: *An Occurrence at Owl-Creek Bridge*.

44 Vgl. Frey (1946, 57). Zur Beliebtheit des historischen Präsens im Deutschen vgl. Cohn (1968, 144 ff). Werfel hat sogar einen ganzen Roman (*Das Lied von Bernadette*) im Präsens geschrieben. Die größere Abneigung des Englischen gegenüber dem historischen Präsens dürfte mit der Verfügbarkeit der *expanded form* zu tun haben.

45 Eine Erzählung im Futur ist z. B. Michael Frayns *A Very Private Life* (London, 1968); vgl. den Hinweis und die Besprechung bei Bronzwaer (1970, 70ff).

permanenten zeitkontextuellen Bedingtheit darzustellen. Er beraubt sich damit nicht nur der Möglichkeit, das Erzählgeschehen durch das *preterite* in die epische Distanz zu rücken und diese bei abweichender Tempusverwendung aufzuheben; auch die feinfühlig kontrollierte Handlungsgeschwindigkeit, wie sie durch die *expanded form* vorgenommen werden kann, ist nun nicht mehr möglich. Da die epische Aussage nicht, wie dies bei mündlichen Aussagen der Fall ist, sprechsituationell gestützt wird, ergibt sich durch die ausschließliche Verwendung des historischen Präsens in einem Erzähltext ein Zuwachs an zeitsemantischen Leerstellen. Mit anderen Worten: Die zeitliche Imagination des epischen Vorgangs wird weitgehend dem Leser überlassen.

Die jeweiligen Gründe für diese „Entmachtung“ der Zeit sind allerdings bei verschiedenen Autoren und in verschiedenen Epochen höchst unterschiedlich; wir müssen uns hier mit Andeutungen begnügen: Hawthorne gebrauchte das Präsens, ähnlich wie Bunyan, offensichtlich als Indiz für die grundsätzliche (d. h. zeitlose) moralische Bedeutung des epischen Vorgangs. Bei Joyce Cary dagegen ist das Präsens Metapher der historischen Perspektivenlosigkeit des modernen Menschen, seiner „ewigen Gegenwart“ (Cohn, 1968): der Leser, so hat der Autor einmal erklärt, soll ebenso orientierungslos auf dem „Strom“ der (epischen) Ereignisse „schwimmen“ wie die Protagonisten.⁴⁶ Der Erzähler selbst, ehemals der „raunende Beschwörer der Vergangenheit“ (Th. Mann, Vorsatz zum *Zauberberg*), scheint – im so zeitbewussten 20. Jahrhundert⁴⁷ – ständig „auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, nicht nur bei Cary.

Auch bei Faulkner. Die vier Erzähler seines Romans *The Sound and the Fury* sind wesentlich durch ihr unterschiedliches Verhältnis zur Zeit zu charakterisieren. Dabei spielt der Tempusgebrauch eine vornehmliche Rolle: Jasons ständiges *I says* ist nicht nur Floskel, sondern Ausdruck seiner redseligen Selbstgefälligkeit. Das Kapitel Quintins, des zeitbesessenen Bruders, beginnt dagegen folgendermaßen:

46 Vgl. J. Cary, *Mister Johnson* (London, 1952), S. 7-9; den Hinweis verdanke ich Fries (1970, 329).

47 Vgl. Mendilow (1972, 31).

When shadow of the sash appeared on the curtains it was between seven and eight o'clock and then I was in time again, hearing the watch. (Penguin Books, 73)

Kein Wunder, dass dieser Erzähler, der dem Ticken seiner Uhr zunächst wie gebannt lauscht und sie wenig später zerstört, die Zeitdifferenzen nicht (durch das historische Präsens) nivelliert, sondern der Zeit unter Verwendung aller möglichen grammatischen Kategorien (Adverbien, Konjunktionen, sämtlicher Tempora sowie der *simple* und *expanded form*) nahe zu kommen versucht. Insbesondere die *expanded form*, teilweise absolut, d. h. ohne Hilfsverb gebraucht, spiegelt – in der Häufung ihres Vorkommens auf den ersten Seiten des Kapitels – das besessene Interesse Quentins am Verlauf und der Geschwindigkeit der Zeit.

Ganz anders Benjy, der geistesgestörte Bruder Jasons und Quentins. Wie Kaluža (1967) statistisch belegt hat, findet sich in Benjys Kapitel ausschließlich das *preterite*, nicht ein Perfekt, keine *expanded form*, kein Präsens. „In this way Benjy is represented as incapable of differentiating time, which is all one for him.“ (Kaluža, 1967, 49). Die Häufigkeit von *and* und *then* bestätigt den Eindruck, dass Benjy zu einer hierarchischen Strukturierung der Zeit, die sich für ihn ohnehin auf seine persönliche Vergangenheit beschränkt, nicht fähig ist.

Dies sind nur Beispiele eines stilistisch funktionalen Tempus- und Aspektgebrauchs. Eine Geschichte der literarischen Verwendung beider Kategorien – sie ist noch nicht geschrieben – würde wohl ergeben, dass sowohl Tempus als auch Aspekt vom Stilwillen eines Autors oder einer Epoche wesentlich abhängen. Es liegt z. B. auf der Hand, dass angesichts des mimetischen Realismusbegriffs des frühen 18. Jahrhunderts die Verfügbarkeit der Vergangenheit in Form von Zeitabschnitten (sprich: Kontexten) nur allzu oft betont wurde. Wenn Fielding die 18 Bücher seiner *History (!) of Tom Jones* danach überschreibt, wieviel Zeit sie ‚enthalten‘ (z. B. „Containing the Space of Five Days“, Book XVI), so ist damit der Zeitkontext, auf den sich das Präteritum jeweils bezieht, nur allzu deutlich gesetzt.

Allerdings verzichten Fielding und andere Erzählautoren des 18. Jahrhunderts nicht auf die Einzelverwendung des Präsens, sei es im Rahmen einer auktorialen Unterredung mit dem Leser, sei es zur Verlebendigung der Handlung

im Sinne des lateinischen *praesens historicum* und nach dessen Vorbild. Und natürlich sind auch einzelne *expanded forms* in epischem Kontext nicht gänzlich unbekannt. Bei solchen singulären Normabweichungen beginnt das eigentliche Problem einer stilistischen Erfassung von Tempus und Aspektgebrauch – das des kasuistischen Tempus- und Aspektwechsels. Ansätze zu einer systematischen Erfassung sind kaum zu sehen. Bronzwaer (1970), der die Tempora geradezu als Abweichungen von Kontextnormen definiert (cf. 76: „deviations from norms, marked by clearly visible contrasts with contextual features“), gelangt letztlich nur zu Einzelbeispielen, die die Bedeutung der Tempora für die Erzählperspektive belegen (cf. 117-122). Leisi (1960) analysiert nacheinander die vier Möglichkeiten der Kombination von – wie er sagt – faktuellem und progressivem Aspekt in benachbarten Sätzen.⁴⁸

Tatsächlich nötigt die kontextreferentielle Funktion von Präteritum und *expanded form* zu der Einsicht, dass Tempus und Aspekt im Erzähltext Zusammenhänge stiften (ähnlich wie Reim und Metrum in der Versdichtung), deren inhaltliche Beschaffenheit sich nicht im Vorhinein fixieren lässt, die vielmehr auf unterschiedliche Art mit anderen kohärenzstiftenden Faktoren zusammenwirken. Das erwähnte *I says* Jasons in *The Sound and the Fury* z. B. erhält ja erst Signalcharakter (und zwar im Sinne einer Charakterisierung des Sprechers) durch verschiedene Kontextfaktoren, insbesondere solche des makrostrukturellen Kontexts. Es fällt auf durch die Häufung seines Vorkommens, auch in der Form *She says*, *X says* etc. im ganzen dritten Kapitel; ferner durch die besondere Hervorhebung zu Beginn des Kapitels⁴⁹ und den schon dort bemerkenswerten Kontrast von *say* im Präsens und anderen Verben im Präteritum.

Weitere Beispiele können hier nicht erörtert werden. Es ist aber zu vermuten, dass die Werke der sogenannten „time-school of modern fiction“ (Mendilow, 1972, 31), d. h. von Autoren wie Dos Passos, G. Stein, Cabell, Joyce, D. Richardson, Wolfe, V. Woolf, Huxley u. a., von den kontextreferentiellen Möglichkeiten der Erzähltempora und der beiden englischen Aspekte in

48 Vgl. im Übrigen Weinrich (1970).

49 „Once a bitch always a bitch, what I say. I says you’re lucky if her playing out of school is all that worries you. I says ... and Mother says ... I says ...“

bemerkenswertem Umfang Gebrauch gemacht haben. Insbesondere die Variation des Erzähltempos, die Raban (1968, 57) als „one of the modern novelist's major instruments“ bezeichnet hat, wartet noch auf tempus- und aspektorientierte und daher auch literaturwissenschaftlich ergiebige Detailanalysen.

VI. Ergebnis und Ausblick

Der vorliegende Aufsatz will den Nutzen der Kooperation von Literaturwissenschaft und Linguistik an einem Einzelbeispiel zeigen. Zur Übernahme der einen durch die andere Disziplin oder gar zur Errichtung einer „Hyper-Wissenschaft“, in der Literaturwissenschaft und Linguistik nur Wohnrecht hätten, besteht kein Anlass.⁵⁰ Allerdings sind Tempus und Aspekt als interdisziplinäres Problem kein Ausnahmefall. Literaturwissenschaftliche Fragen des Stils, der Metaphorik, der Erzählperspektive, ferner der Ironie, der Rhetorik, der Formelsprache und wohl auch der Metrik dürften durch den Einbezug linguistischer Methoden objektiver zu beantworten sein; und Grammatikkapitel wie Passiv, Konjunktiv, funktionelle Satzperspektive, Wortstellung, Redeform (direkt, indirekt, erlebt), Intonation – um nur einige zu nennen – sind m. E. überhaupt nur textlinguistisch und vorzugsweise unter Bezug auf Beispiele literarischer Anwendung zu behandeln.

Dass die beiden Disziplinen dabei nicht nur für einander Informationen liefern, sondern vor allem eine fruchtbare methodische Herausforderung bedeuten, wurde im vorliegenden Fall von Tempus und Aspekt hoffentlich deutlich: Wir stellten fest, dass diese Kategorien bei kontrastiver, empirischer, kontextsensitiver und vergleichender Analyse eine sprachsystembedingte Logik erkennen lassen, die von der Vielfalt der Regeln in den traditionellen Grammatiken wie von den Formalismen der generativen Linguistik verschüttet war. Wir stellten andererseits fest, dass die Literaturwissenschaft den Stilmerkmalen Tempus und Aspekt bisher sowohl in literaturgeschichtlicher als auch in textanalytischer Hinsicht gemeinhin allzu spekulativ oder aber mit Desinteresse begegnet ist und von einer linguistischen Präzisierung ihrer Fragestellungen und Argumente nur profitieren könnte.

50 Das betont auch Spillner (1974, 11).

Literaturangaben

- Allen, R. E. (1966). *The Verb System of Present-Day American English* (Den Haag).
- Bach, Emmon (1967). „Have and Be in English Syntax“, *Language*, 43, 462-485.
- Bauer, Gero (1967). „Historisches Präsens und Vergegenwärtigung des epischen Geschehens. Ein erzähltechnischer Kunstgriff Chaucers“, *Anglia*, 85, 138-160.
- Bauer, Gero (1970). *Studien zum System und Gebrauch der ‚Tempora‘ in der Sprache Chaucers und Gowers*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie. Bd. 73 (Wien).
- Bieri, Peter (1972). *Zeit und Zeiterfahrung. Exposition eines Problembereichs* (Frankfurt).
- Brinkmann, Hennig (1971). *Die deutsche Sprache. Gestalt und Leistung* (Düsseldorf, 1962, 2/1971)
- Bronzwaer, W. J. M. (1970). *Tense in the Novel. An Investigation of Some Potentialities of Linguistic Criticism* (Groningen).
- Bull, W.E. (1968). *Time, Tense and the Verb* (Berkeley and Los Angeles, 3/1968).
- Casparis, Christian Paul (1975). *Tense Without Time. The Present Tense in Narration*, Schweizer Anglistische Arbeiten, 84 (Bern).
- Charleston, B. M. (1955). „A Reconsideration of the Problem of Time, Tense and Aspect in Modern English“, *Engl. Studies*, 36, 263-278.
- Chomsky, Noam (1957). *Syntactic Structures* (The Hague).
- Cohn, D. (1968). „Kafka 's Eternal Present: Narrative Tense in *Ein Landarzt* and Other First-Person Stories“. *PMLA*, 83, 144-150.
- Crystal, D. (1966). „Specification and English Tenses“, *Journal of Linguistics*, 2, 1-34
- Darenberg, K. H. (1976). *Überlegungen zur Problematik der Lernzielbestimmungen für einen interdisziplinären Sprach- und Literaturunterricht*. In J. Kramer (ed.), *Bestandsaufnahme Fremdsprachenunterricht. Argumente zur Reform der Fremdsprachendidaktik* (Stuttgart).
- Dietrich, G. (1955). *Erweiterte Form, Präteritum und Perfektum im Englischen. Eine Aspekt- und Tempusstudie* (München).
- Enkvist, N. E./Gregory, M./Spencer, J. (1971). *Linguistics and Style* (London, 4/1971).
- Flämig, Walter (1971). *Zur Funktion des Verbs: Tempus und Temporalität – Modus und Modalität – Aktionsart und Aktionalität*: In *Probleme der Sprachwissenschaft. Beiträge zur Linguistik* (The Hague, Paris), 253-289.

- Freeman, D. C. (1970) (ed.). *Linguistics and Literary Style* (New York, etc.).
- Frey, J. R. (1946). „The Historical Present in Narrative Literature, particularly in Modern German Fiction“, *JEGP*, 45, 43-67.
- Fries, Udo (1970). „Zum historischen Präsens im modernen englischen Roman“, *GRM*, 51, 321-338.
- Gallagher, M. (1970). *Adverbs of Time and Tense*, Papers from the 6th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society (Chicago), Pp. 220-225.
- Guillaume, Gustave (1965). „ Temps et verbe. Théorie des aspects, des modes et des temps (Paris, Nachdruck v. 1929).
- Hamburger, Käte (1953). „Das epische Präteritum“, *DVjS*, 27, 329-357.
- Hamburger, Käte (1968). *Die Logik der Dichtung* (Stuttgart, 1/1957, 2/1968).
- Hauser-Suida, U./Hoppe-Beugel. G. (1972). *Die Vergangenheitstempora in der deutschen geschriebenen Sprache der Gegenwart*. Untersuchungen an ausgewählten Texten (München)
- Hausman, Robert B. (1972). *A Transformational Analysis of English Tense and Time Adverbs* (PhD Diss. Univ. of Wisconsin, 1972).
- Heger, Klaus (1963). *Die Bezeichnung temporal-deiktischer Begriffskategorien im französischen und spanischen Konjugationssystem* (Tübingen).
- Huddleston, R. D. (1969). „Some Observations on Tense and Deixis in English“, *Language*, 45, 777-806.
- Ihwe, J. (1971). ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, 3 Teile in 4 Bden. (Frankfurt).
- Ihwe, J. (1972). *Linguistik in der Literaturwissenschaft: Zur Entwicklung einer modernen Theorie der Literaturwissenschaft* (München).
- Jacobs, R. A./P. S. Rosenbaum (1971). *Transformations, Style, and Meaning* (Waltham, Mass./Toronto, dt. Übers. 1973).
- Joos, M. (1964). *The English Verb. Form and Meanings* (Madison).
- Kałuza, Irena (1967). *The Functioning of Sentence Structure in the Stream-of-Consciousness Technique of William Faulkner's The Sound and the Fury* (Krakow).
- Kałuza, Henryk (1971). *Tense Forms of the Indicative Mood in Contemporary English* (Wroclaw)

- Kanzog, Klaus (1976). *Erzählstrategie. Eine Einführung in die Normvermittlung des Erzählers* (Heidelberg)
- Klein, Horst G. (1974). *Tempus, Aspekt, Aktionsart* (Tübingen)
- Klein, Jürgen (1977). *Methoden in der englischen Literaturwissenschaft*, Studienreihe Englisch, Ms.-Fassung (Bagel, Düsseldorf).
- Kluge, Wolfhard (1969). „Zur Diskussion um das Tempussystem.“ In *Der Begriff Tempus – eine Ansichtssache?* Beihefte zur Zeitschrift „Wirkendes Wort“, 20, 59-68.
- Köck, W. F. (1973). *Time and Text: Toward an Adequate Heuristics*. In J. S. Petöfi and R. Rieser, eds., *Studies in Text Grammar* (Dordrecht, 1973). S. 113-204.
- König, Ekkehard/Peter Lutzeier (1973). „Bedeutung und Verwendung der Progressivform im heutigen Englisch.“ *Lingua*, 32, 277-308.
- Koziol, Herbert (1956). „Episches Präteritum und historisches Präsens.“ *GRM*, NF 6, 398-401.
- Lämmert, Eberhard (1975). *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart, 1955, 6/1975).
- Lakoff, R. (1970). „Tense and its Relation to Participants.“ *Language*, 46, 838-849.
- Lamprecht, Adolf (1965). *Grammatik der englischen Sprache* (Berlin).
- Leech, G. N. (1971). *Meaning and the English Verb* (London).
- Leisi, Ernst (1960). „Die Progressive Form im Englischen“, *Die Neueren Sprachen*, NF 9, 217-226.
- Leisi, Ernst (1974). *Das heutige Englisch. Wesenszüge und Probleme* (Heidelberg, 6/1974)
- Lockemann, Wolfgang (1965). „Zur Lage der Erzählforschung.“ *GRM*, NF 15, 63-84.
- Lorck, Etienne (1914). „Passé défini, Imparfait, Passé indéfini. Eine grammatisch-psychologische Studie.“ *GRM*, 6, 43-52, 100-113, 177-191.
- Ludwig, Otto (1972). „Thesen zu den Tempora im Deutschen.“ *ZfdPh*, 91, 58-81.
- Lyons, John (1971). *Einführung in die moderne Linguistik* (München).
- Markus, Manfred (1971). *Moderne Erzählperspektive in den Werken des Gawain-Autors* (Nürnberg, Regensburg).
- Markus, Manfred (1977). *Tempus und Aspekt. Zur Funktion von Präsens, Präteritum und Perfekt im Englischen und Deutschen* (München).
- McCawley, James D. (1971). *Tense and Time Reference in English*. In *Studies in Linguistic Semantics*, eds. C. Fillmore and D. T. Langendoen (New York).

- McKnight, George H. (1928). *The Evolution of the English Language from Chaucer to the Twentieth Century* (1928, repr. New York, 1968).
- Mendilow, A.A. (1972). *Time and the Novel* (repr. New York).
- Mossé, F. (1973). *Mittelenglische Kurzgrammatik*, übers. v. H. Pilch u. Ursula Siewert (München).
- Mustanoja, Tauno F. (1960). *Middle English Syntax*, vol. I (Helsinki).
- Nehls, Dietrich (1975). „The System of Tense and Aspect in English. A Structural-Functional Approach.“ *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching*, 13, 275-290.
- Nickel, G. (1966). *Die Expanded Form im Altenglischen. Vorkommen, Funktion und Herkunft der Umschreibung beon/wesan + Partizip Präsens* (Neumünster).
- Pascal, Roy (1962). „Tense and Novel“, *The Modern Language Review*, 57, 1-11.
- Pascal, Roy (1965). „The Present Tense in *The Pilgrim's Progress*, *MLR*, 60, 12-16.
- Plett, Heinrich F. (1974). *Textwissenschaft und Textanalyse. Semiotik, Linguistik, Rhetorik* (Stuttgart).
- Raban, J. (1968). *The Technique of Modern Fiction. Essays in Practical Criticism* (London, repr. 1972).
- Raith, Josef (1959). *Englische Grammatik* (München, 2. Aufl.).
- Reichenbach, H. (1947). *Elements of Symbolic Logic* (New York. repr. 1966).
- Rohrer, Chr. (1977). ed., *On the Logical Analysis of Tense and Aspect*, TLB 80 (Tübingen).
- Ross, Donald (1977). „Frequency of Progressive Forms in Poetry in English“, *PMLA* 92, 132f.
- Schmidt, S. J. (1973). *Texttheorie. Probleme einer Linguistik der sprachlichen Kommunikation* (München).
- Schmidt, S. J. (1975). *Literaturwissenschaft als argumentierende Wissenschaft. Zur Grundlegung einer rationalen Literaturwissenschaft* (München).
- Schopf, Alfred (1974) (ed.). *Der englische Aspekt*, Wege der Forschung 252 (Darmstadt).
- Seidler, Herbert (1955). „Dichterische Welt und epische Zeitgestaltung.“ *DVjS*, 390-413.
- Shannon, E. F. (1955/56). „The Present Tense in *Jane Eyre*.“ *Nineteenth-Century Fiction* 10, 141-145.
- Spillner, Bernd (1974). *Linguistik und Literaturwissenschaft. Stilforschung, Rhetorik, Textlinguistik* (Stuttgart).

- Staiger, Emil (1964). *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*. Repr. In R.W. Meyer, ed., *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert* (Bern, München).
- Stanzel, Franz K. (1957). „Die Erzählsituation und die umschriebenen Zeitformen.“ In *Studies in English Language and Literature* (Festschrift für Karl Brunner), ed. S. Korninger, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie, 65 (Wien. Stuttgart).
- Stanzel, Franz K. (1959). „Episches Präteritum, erlebte Rede, historisches Präsens“, *DVJS*, 33, 1-12.
- Stanzel, Franz K. (1974). *Typische Formen des Romans* (Göttingen, 7. Aufl.).
- Straumann, Heinrich (1964). „Das Zeitproblem im englischen und amerikanischen Roman: Sterne, Joyce, Faulkner und Wilder.“ In R.W. Meyer (ed.), *Das Zeitproblem im 20. Jahrhundert* (Bern, München, 1964). 140-160.
- Terrell, Tracy D. (1970). *The Tense-Aspect System of the Spanish Verb*. Study on the Generative-Transformational Model (Diss. Univ. of Texas at Austin).
- van Dijk, T.A. (1972). *Beiträge zur generativen Poetik* (München).
- Visser, F.Th. (1966). *An Historical Syntax of the English Language*, vol. II (Leiden).
- von Graevenitz, Gerhart (1973). Die Setzung des Subjekts. Untersuchungen zur Romantheorie (Tübingen).
- Watt, Ian (1957). *The Rise of the Novel* (Harmondsworth).
- Weinreich, Uriel (1954). „Is a structural dialectology possible.“ *Word*, 10, 388-400.
- Weinrich, Harald (1970). „Zur Textlinguistik der Tempusübergänge“. *Linguistik und Didaktik*, 3, 222-227.
- Weinrich, Harald (1971). *Tempus. Besprochene und erzählte Welt* (Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz, 2. Aufl.).
- Welte, Werner (1974). *Moderne Linguistik: Terminologie/Bibliographic*. 2 Bde. (München).
- Wright, G. T. (1974). „The Lyric Present: Simple Present Verbs in English Poems“. *PMLA*, 89, 363-579
- Wunderlich, Dieter (1970). *Tempus und Zeitreferenz im Deutschen* (München).

(19) Metasprachliche Elemente im Spätmittelenglischen und Frühneuenglischen [1983]

I. Einleitung

Wenn ich sage: „Innsbruck ist eine schöne Stadt“, so mag das eine objektive Aussage sein, jedenfalls ist es aber eine objektsprachliche. Und wenn man sagt, „Innsbruck ist ein Wort mit neun Buchstaben“, so handelt es sich hier bekanntlich um eine metasprachliche Aussage. Metasprachliche Aussagen sind Teil unseres alltäglichen Sprachgebrauchs¹, und es ist daher nicht verwunderlich, dass sich verschiedene sprachinteressierte Disziplinen seit Jahrhunderten mit dem Unterschied von Objekt- und Metasprache – wenn nicht der Terminologie, so doch der Sache nach – beschäftigt haben. Schlieben-Lange (1975, 189) hat belegt, dass schon die Scholastik das Problem der Metasprache explizit formuliert hat, und etliche Logiker der letzten hundert Jahre wie z. B. Frege und Tarski² haben dem Terminus zu einem hohen Bekanntheitsgrad verholfen.

Umso bemerkenswerter ist es, dass die Sprachwissenschaft der letzten Jahre zur genauen Klärung des Begriffs *Metasprache* nur wenig beigetragen hat.³ Die Abgrenzung von Objekt- und Metasprache ist primär von Sprachphilosophen wie z. B. Frey (1965, 1980, 17-40 u. 114-116) diskutiert worden – oder andererseits von *allround*-Sprachwissenschaftlern wie Roman Jakobson (1971, 150) und Weinrich (1976, 90-112).

Die Zurückhaltung der linguistischen Spezialisten wird verständlich angesichts der Problematik des Begriffs *metasprachlich* selbst. Wenn von Kutschera (1971, 30) festgestellt hat, Metasprache sei die Sprache, mit der man über Sprache spricht⁴, so beginnt genau damit das Problem. Denn was heißt „über Sprache

1 Vgl. Weinrichs (1976, 90) Kapitelüberschrift „Von der Alltäglichkeit der Metasprache“.

2 Genaue und weitere Angaben bei Weinrich (1976, 93).

3 Einer der wenigen, die sich überhaupt zu dem Problem geäußert haben, ist Leech (1974, 354). Er gelangt am Schluss seiner Semantik zu der programmatischen Forderung: „This discussion has shown that no overall semantic description of a language can do without an account of metalanguage ...“; eine Beschreibungstheorie wird aber nicht geliefert.

4 Vgl. ähnlich die Definition in *Handbuch* (1975, 272): „Die Sprache, in der Aussagen über eine Sprache gemacht werden, die ihrerseits Objektsprache ist“.

sprechen“? Weinrich ging so weit, den Morphemen der Syntax, und zwar allen Morphemen der Syntax, einen metasprachlichen Status zuzuschreiben (Weinrich, 1976, 107). Er stützte sich dabei auf die Überlegung, dass syntaktische Morpheme einem Textrezipienten grundsätzlich nützliche Informationen über die Organisationsstrukturen des Textes liefern.

Dies ist eine überzogene und praktisch wenig hilfreiche Hypothese. Es scheint sinnvoll, syntaktische Morpheme nicht pauschal mit dem Etikett „metasprachlich“ oder „self-reflective“ zu belegen, sondern nur dann, wenn sie die Reflexivität, den Rückzug des Sprechers auf die von ihm verwendete Sprache erkennen lassen. Dies scheint mir dann der Fall, wenn in einem Text die zwei Sprachfunktionen – Sprache als Medium objektweltlicher und sprachbezogener Mitteilung – klar zu unterscheiden sind. Es liegt die Vermutung nahe, dass diese Unterscheidung nicht prinzipieller und struktureller Art sein kann. In einer linguistischen Abhandlung z. B. kommen der Sprache offenbar beide genannten Funktionen zu. Jedenfalls ist die Unterscheidung hier nicht jenseits aller rezeptionsgeschichtlichen und -ästhetischen Bedingungen gemeint. Nicht die Sprache selbst „reflektiert“, sondern der Sprachbenutzer. Die sprachlichen Merkmale dieses Rückbezugs sind allenfalls teilweise ohne Beachtung eines historischen Kontexts zu erfassen. Die Frage ist daher pointiert so zu stellen: Wann, d. h. unter welchen historischen Bedingungen, und mit welchen sprachlichen Mitteln hat der englische Sprachbenutzer die von ihm sonst und üblicherweise verwendete Sprache reflektiert?

Bleiben wir zunächst beim zweiten, ahistorischen Teil der Problemstellung. Wesentlich für die in einem Text unterscheidbaren Sprachfunktionen scheint zu sein, dass zwischen einzelnen Textsegmenten ein klares Dominanz- bzw. Dependenzverhältnis festzustellen ist. Glinz (1973, 449) hat für einen solchen Sachverhalt den Ausdruck „Konzeptualisierungsstufen“ eingeführt. Es geht ihm dabei um das Prinzip der hierarchischen Struktur überhaupt, nicht um die denkbaren Ausprägungen der Textsegmente. Als Beispiel für solche, wie Glinz sagt, „gedanklichen Stufen“ sei das Inquit bei direkter und indirekter Rede genannt. Offensichtlich ist es der Rede selbst übergeordnet, es ist „konzeptuell dominant“. Ferner ist evident, dass syntaktische Subjunktion „konzeptuelle Dependenz“ (Glinz: „c-Dependenz“) mit einschließt. Hier nun sei die Auffassung

vertreten, dass auch die Unterscheidung von Objekt- und Metasprache als eine spezifische Form der Konzeptualisierungsstufe anzusprechen ist. Die Unmöglichkeit, verschiedene Konzeptualisierungsebenen sauber zu trennen und inhaltlich vollständig zu beschreiben⁵, findet ihre Entsprechung in der z. B. von Weinrich (1976, 105) und Frey (1965, 25) vertretenen Auffassung, dass es in natürlichen Sprachen keine strenge Scheidung zwischen Metasprache und Objektsprache geben könne.

Gehen wir also zumindest hypothetisch davon aus, dass eine Schichtung in Objekt- und Metasprache oder überhaupt in Konzeptualisierungsstufen nicht kategoriell, sondern nur typologisch, d. h. im Rahmen bestimmter historischer Bedingungen möglich ist. Dementsprechend betrachten wir nun zunächst die sprachgeschichtliche Situation im England des 14. bis frühen 17. Jahrhunderts; sodann sollen verschiedene Typen von Metasprachlichkeit unterschieden und beschrieben werden.

II. Sprachbewusstsein im Spätmittelenglischen und Frühneuenglischen

Das spätmittelalterliche und frühneuzeitliche Denken in England ist wesentlich geprägt durch zunehmendes sprachliches Problembewusstsein⁶ und – wie wir heute formulieren würden – Kommunikationsschwierigkeiten. Der Nährboden für metasprachlichen Sprachgebrauch war damit grundsätzlich gegeben. Denn Weinrichs (1976, 93f.) offenbar auf den Sprachgebrauch von Individuen gemünzte Aussage dürfte auch für gesellschaftliche Gruppen und Epochen gelten: „Wann immer beim Sprechen Störungen oder Verständnisschwierigkeiten auftreten, versuchen die Gesprächspartner, durch metasprachliche Verfahren das Verständnis des fraglichen Textes zu klären.“

-
- 5 Die neun Klassen von Reflektionsprädikaten bei Frey (1980, 22-27) bezeichnet der Autor selbst als eine „ungefähre vorläufige Übersicht“. Im einzelnen nennt er: Prädikate, die sich auf einen Wahrheitswert beziehen, 2. die sich auf den Sinn (einer Aussage) beziehen. 3. die sich auf den Realitätscharakter beziehen, 4. die eine Beziehung zu einem menschlichen Subjekt zum Ausdruck bringen, 5. modale und deontische Prädikate; 6. Prädikate, die eine Bewertung aussprechen, 7. reflexive Relationen, 8. Sympathie-, Emotions- und Gefühlsprädikate, und 9. Zeitreflexionen.
- 6 Vgl. Barber (1976, 655): „During our period [Early New English] educated Englishmen were somewhat self-conscious about the English language.“

Verständigungsschwierigkeiten ergaben sich im England des 14. bis 16. Jahrhunderts schon aufgrund der Rolle von Dialekten.⁷ Hinzu kam die in Jahrhunderten herausgebildete allgemeine Zweisprachigkeit (Englisch und Französisch) bzw. (bei Einbezug des Lateinischen) die vorherrschende Dreisprachigkeit. Das Französische verlor zwar Ende des 14. Jahrhunderts als offizielle Gerichts- und Verwaltungssprache und als Sprache in den Schulen seine frühere Bedeutung zugunsten des Englischen. Aber damit dürften die englischen Dialekte und Soziolekte eigentlich erst so richtig gesellschaftsfähig geworden sein.⁸ Jedenfalls wirkte sich die grundsätzlich vorhandene Tendenz zur Vereinheitlichung des Sprachgebrauchs bis 1600 noch kaum aus. Man sprach und schrieb – John Gowers drei Literatursprachen sind hierfür nur ein sehr frühes Beispiel – je nach Werk und Gelegenheit in Englisch, Französisch und Latein, mischte bisweilen die drei Sprachen auch innerhalb eines Werkes („makkaronische Dichtung“)⁹, scheute sich nicht, Hochliteratur im Dialekt zu schreiben und reicherte in jedem Fall das Englische mit einer Vielzahl von romanischstämmigen Wörtern an, von detaillierten Fremdeinflüssen im Bereich der Phonologie, Morphologie und Orthographie ganz zu schweigen.¹⁰ Einen Eindruck davon, mit welcher Manie man neue Wörter eingeführt hat, vermittelt eine gekürzte Liste der z. B. bei Lydgate (allein im Reim) auftretenden Erstbelege:

amable, arable, comparable, corruptable, enable (v.), greable, immutable, impregnable, incomparable, ineschuable, inexcusable, imputrable, insaturable, intolerable, lamentable, penetrable, permanable, plicable, remevable, returnable, transmutable, unrecuperable, unrestrictable; receptacle; cassade, citrinade, malade; surplusage, tarage; countervail (sb.), disavail (v.), misgouvernaile, stoupaille, vail; acquittal, animal, carnal,

7 Vgl. Görlach (1978, 30f.).

8 Vgl. zur Bedeutung der Varietäten im Frühneuenglischen Barber (1976, 13-64).

9 Siehe insbesondere die Gedichte des *poeta laureatus* John Skelton in Henderson (1948). Allgemein vgl. Wehrle (1933, 64-165).

10 Vgl. Baugh (1959, 264-282).

criminal, disnatural, historical, obsidional, opposal, oval, paroyall, partial, rural, several, supposal.¹¹

Insgesamt wuchs der Wortschatz des Englischen in der Zeit von 1400 bis 1700 um ein Vielfaches.¹² In dieser Zeit entstanden zahlreiche der für das heutige Englisch so charakteristischen *hard words*.¹³

Alle diese Anzeichen für ein waches Sprachbewusstsein sind ja weitgehend bekannt. Keineswegs geläufig, ja eigentlich unbekannt ist die literaturgeschichtliche Beobachtung, dass äußerst viele Werke zwischen Chaucer und Shakespeare die Möglichkeiten der englischen Sprache und die Abhängigkeit des Sprachgebrauchs vom jeweiligen Benutzer reflektieren. Als Beispiel sei hier aus Platzgründen nur der bekannte Passus aus Shakespeares *As You Like It* (V, 1, 52) zitiert:

Therefore, you Clowne, abandon, – which is in the vulgar leave, – the society – which in the boorish is companie, – of this female, – which in the common is woman; which together is, abandon the Society of this Female, or, Clowne, thou perishest; or, to thy better understanding, dyest.¹⁴

Die spielerische Verwendung der Sprache, wie sie hier deutlich wird, ist wohl ein wesentliches Merkmal der englischen Literatur vom späten 14. bis zum 17. Jahrhundert insgesamt – man denke nur an die Chaucerianer mit ihrer Vorliebe für rhetorische Effekte und für *aureare terms*, an die Petrarkisten mit ihrer spielerisch-gekünstelten Sprache und an die *metaphysicals* des frühen 17. Jahrhunderts, die man angesichts ihrer Freude an *conceits* geradezu als Sprachjongleure bezeichnen kann.

11 Zit. nach Tilgner (1936, 83).

12 Vgl. die genaueren Zahlenangaben bei Barber (1976, 166 f.) und Görlach (1978, 127 f.) für die Zeit von 1500 bis 1700 und Jespersen (1962, 87) zum 15. Jahrhundert.

13 Vgl. dazu vor allem Leisi (1974, 55ff.).

14 Schon Jespersen (1962, 91) hat auf diese Textstelle aus sprachgeschichtlicher Sicht hingewiesen.

Aber literarische Befunde sind jetzt nicht unser Gegenstand¹⁵, wie denn auch Beobachtungen zur spätmittelalterlichen Sprachphilosophie (in der sich ebenfalls ein wachsendes Interesse an der Sprache kundtut) hier ausgeklammert werden müssen.¹⁶ Betrachten wir vielmehr unverzüglich die sprachlich fassbaren Erscheinungsformen der Metasprachlichkeit, und zwar zunächst im Rahmen des sich wandelnden Sprachsystems, sodann unter Bezug auf Details der Sprachbenutzung.

III. Metasprachlichkeit im Sprachsystem

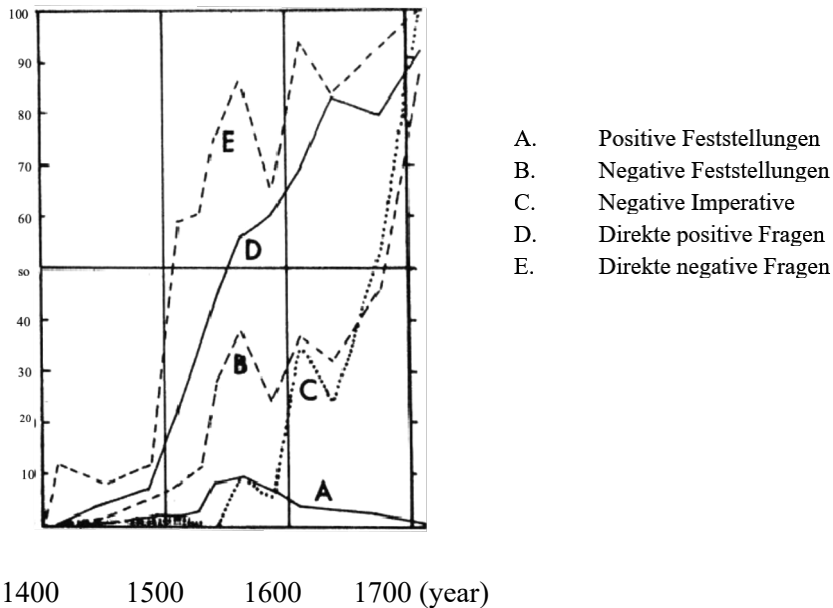
Der Wandel von der flektierenden zur syntaktischen Sprache ist wohl das Hauptereignis der englischen Sprachgeschichte. Wie bekannt, setzte dieser Wandel, bedingt durch den Schwund der unbetonten Endsilben, schon in der mittelenglischen Zeit ein. Die Konsequenzen im Bereich der englischen Syntax haben sich freilich verschieden schnell und zum Teil erst im Laufe mehrerer Jahrhunderte durchgesetzt. Es handelt sich hier um Kategorien wie Tempus, Aspekt und Passiv sowie um Fügungen wie z. B. das periphrastische *to do* – allesamt gestärkte grammatische Kategorien des heutigen Englisch, die sich erst im Wortverband, im Syntagma konstituieren.¹⁷ Der Forschungsstand zu diesen Grammatikkapiteln ist insgesamt lückenhaft. Es ergibt sich jedoch ein aufschlussreiches Bild, wenn man mehrere grammatische Kategorien zunächst hinsichtlich ihrer Entstehungszeit und sodann strukturell miteinander vergleicht.

Für die Entstehung der Umschreibung mit *to do* hat schon Ellegård (1953, 162) folgenden Befund vorgelegt:

15 Vgl. zu diesem Thema Markus (1983), „Truth, Fiction and Metafiction in 15th-Century English Literature, particularly in Lydgate and Hoccleve“, *Fifteenth Century Studies* 8, 117-140 (Nr. 13 in diesem Band).

16 Vgl. Salmon (1979, vor allem 97-156) und Hunt (1980, 167-191).

17 Über die zunehmende Bedeutung des Wortverbands im Englischen vgl. Leisi (1974, 102-118).

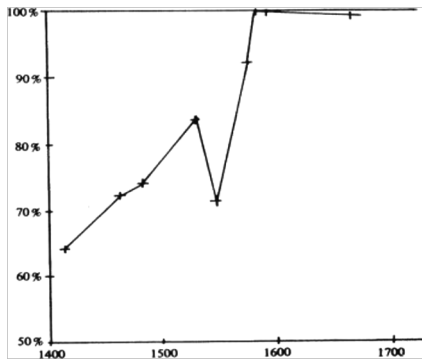


Figur 1: Entstehung der Umschreibung mit *to do* nach Ellegård (1953)

Ähnlich genaue und zuverlässige Angaben zu anderen Bereichen der englischen Syntax zwischen 1400 und 1700 liegen leider in der Forschung kaum vor. Meine eigene Auszählung der entsprechend heutigem Sprachgebrauch korrekten Perfektverwendung hat entgegen der *opinio communis* der Forschung ergeben, dass die Korrektheitskurve schon für die Shakespearezeit steil auf annähernd 100% ansteigt (siehe Figur 2).¹⁸

18 In Zahlen ergab sich:

Autor	Jahr	Wörter	% korrekt
Cobham	1413	3192	64
Thorpe	1460	16600	72
Malory	1485	22100	74
Tyndale	1528	3510	83
Ascham	1545	8820	71



Figur 2: Entwicklung der grammatisch korrekten Verwendung des *present perfect* (eigene Analyse)

Gascoigne	1573	1800	92
Lyly	1584	1995	100
Greene	1592	1528	100
Marvell	1665	4268	98

Es handelt sich um folgende Texte:

“Lord Cobham's Final Examination”, in Pollard (1903, 182-188).

“The Examination of William Thorpe”, in Pollard (1903, 107-167).

Thomas Malory, *The Tale of the Death of King Arthur*, ed. E. Vinaver (Oxford).

William Tyndale, “On the Translation of the Scriptures”, in *Specimens of English Literature*, ed. W. A. Skeat (Oxford, 1887), S. 166-179.

Roger Ascham, “Toxophilus.” In *English Works*, ed. W. W. Wright (Cambridge, 1904), S. 1-21.

George Gascoigne, *Briefe*. In *The Adventures of Master F. J. In Elizabethan Prose Fiction*, ed. M. Lawlis (New York, 1967).

John Lyly, *Camasbe* (Akt IV, Szenen 1-5). In *The Dramatic Works of John Lilly*, ed. F. W. Fairholt, vol. 1 (London, 1892), S. 74-85.

Robert Greene, “Account of Robert Greene and his Writings.” In *The Dramatic and Poetical Works of Robert Greene and George Peele*, ed. Alexander Dyce (London, 1883), S. 56 (Note), 59-63.

Andrew Marvell, *Letters*. In *The Poems and Letters of Andrew Marvell*, II (No. 23 f., 122f., 130-132).

Die von Fridén (1948, 27-37) vertretene und danach bis heute oft wiederholte¹⁹ Auffassung, die semantische Unterscheidung von Perfekt und Präteritum sei erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts getroffen worden, ist demnach revisionsbedürftig. Allerdings stützte sich Fridén, wie die meisten nach ihm, auf ein nach Prosa und Versdichtung undifferenziertes Textkorpus, während hingegen die vorliegende, ganz vorläufige Auszählung zum Perfektgebrauch wie auch Ellegårds Befund zum periphrastischen *to do* ausschließlich auf Prosatexten beruhen.

Die Missachtung dieses methodischen Prinzips stellt auch den Wert der statistischen Angaben von Nehls (1974, 147-158) zur *expanded form* in Frage. Frequenz und Grammatikalität der *expanded form* lassen sich kaum, wie Nehls dies vorschlägt, den Dramen Shakespeares oder der Restaurationskomödie entnehmen. Mit Recht hat kürzlich Strang (1982, 430) gegenüber Nehls betont, „that poetry of all kinds, at all periods, is less hospitable to the construction [of the expanded form] than prose.“²⁰ Die *expanded form* dürfte schon im 17. Jahrhundert nicht eine primär stilistische, sondern eine eindeutig grammatische Kategorie gewesen sein.²¹

Die Entwicklung weiterer Fügungen kann hier nicht erörtert werden. Jedenfalls gilt für die drei Jahrhunderte von 1400 bis 1700, dass im Bereich des Verbs eine merkbliche Etablierung eben der grammatischen Kategorien des Englischen festzustellen ist, die sich durch Zwei- (oder Mehr-)gliedrigkeit auszeichnen, also durch analytische Verbalkonstruktion. Nickel (1963, 88f., 154-163) hat diese Zweigliedrigkeit, z. B. im Falle des Perfekts *have asked*, genauer untersucht und die beiden beteiligten Faktoren als „Funktionsträger“ (*have*) und als „Bedeutungsträger“ (*asked*) charakterisiert.²²

19 Vgl. z. B. Görlach (1978, 105).

20 Vgl. schon Jespersen (1931, 168): “Poetry is generally more sparing than prose in its use of the expanded tenses.”

21 Diesen Schluss ließen bereits die Zahlenangaben von Dennis (1940, 861) zu; allerdings beruhen sie auf einer recht schmalen Textgrundlage.

22 Vgl. ähnlich auch Quirk (1962, 193), der jedoch nicht wie Nickel nach Funktionsträgern, sondern nach Bedeutungsträgern systematisiert hat; ich übernehme diese Systematik.

Tabelle 1: Analytische Verbkonstruktionen im Neuenglischen (nach Nickel 1963)

Konstruktion	Funktionsträger	Bedeutungsträger
expanded form	to be	calling
gerund	to keep, stop	calling
present perfect	to have	called
passive	to be	called
future	shall, will	call
modal	may, might, should, would, do, did (Fragen, Ver- neinungen, Emphase)	call call call
modal	ought be have be used be going be willing be able be certain be the first/last be likely	to call to call to call to call to call to call to call to call to call

Es geht hier nicht um die mögliche Kombinierbarkeit der genannten Fügungen (z. B. in *I ought to have been climbing*), sondern um die Tatsache, dass sie, wie Nickel in Anlehnung an Quirk (1962, 181ff.) betont, durchweg Prämodifikationsstruktur besitzen: Der Funktionsträger geht dem Bedeutungsträger voraus. Wichtig ist ferner, dass der Bedeutungsträger eine infinite Form ist (Partizip Präsens, Perfekt oder Infinitiv).

Was hat nun dieser Befund mit Metasprachlichkeit zu tun? Nicht die Präferenz des Neuenglischen für analytische Fügungen überhaupt, für den Wortverband als solchen ist hier bemerkenswert, sondern die wachsende Bedeutung eines bestimmten *pattern*, nämlich der Kombination aus einer der drei infiniten Formen und einer im Prinzip unbegrenzten Zahl von „Prämodifikatoren“. Die Prämodifikation sorgt für eine klare Trennung von Funktions- und Bedeutungs-

träger, während bei Postposition eines Modifikators, wie Nickel bemerkt hat (1963, 88), eine starke Tendenz zur Fusion der beiden Faktoren besteht.

Wir stellen also fest: Das Englische unseres Untersuchungszeitraums lässt zahlreiche analytische Verbalfügungen zum Durchbruch kommen, bei denen sich funktionaler und semantischer Faktor, finite und infinite Form, Prämodifikator und modifizierte Partizip- bzw. Infinitivform klar gegenüberstehen. Es scheint mir hier eine Differenzierbarkeit von zwei Sprachfunktionen vorzuliegen, wie sie eingangs als für den Begriff „metasprachlich“ wesentlich erachtet wurde.

Die zuvor erläuterte Schwierigkeit einer Definition von „Metasprache“ soll damit nicht als nichtig angesehen werden. Es liegt aber auf der Hand, dass der Bedeutungsträger auf ein *signifié* in der Objektwelt referiert, während der Funktionsträger seinerseits auf den Bedeutungsträger, also auf Sprache, bezogen ist. In jedem Fall ist der Funktionsträger – jenseits aller linguistischen Fachterminologie – als eine Art „Regieanweisung“ interpretierbar, als Signal für den Leser oder Hörer darüber, wie er die infinite Form im jeweiligen Satz zu verstehen hat.

IV. Metasprache in der Sprachverwendung

Es ist somit wohl kein Zufall, dass das *pattern* „Prämodifikation + infinite Form“ in frühneuenglischer Zeit besonders produktiv war. Der ausgeprägte Sinn englischer Sprecher zwischen 1400 und 1700 für metasprachliche Referenz wird auch durch einzelne sprachgeschichtliche Befunde belegt. Im 15./16. Jahrhundert bildete sich beispielsweise die orthographische Gewohnheit, in demselben Buch mehrere Schrifttypen, etwa *Secretary* und *Italic*, zu verwenden, und zwar zur Unterscheidung von Haupttexten einerseits und Übersetzungen, Kommentaren und/oder fremdsprachlichen Zitaten andererseits.²³ Im 17. Jahrhundert wurden ganz allgemein zentrale Termini durch einen abweichenden Schrifttyp und ferner durch Großschreibung hervorgehoben. Die Großschreibung erklärt sich also nicht grammatisch, sondern kommunikationstheoretisch. In diesem Zusammenhang ist ferner aufschlussreich, dass das 16./17. Jahrhundert neue Interpunktionszeichen

23 Vgl. hier und zum folgenden Görlach (1978, 50). Als Beispiel sei Hoccleves *The Regiment of Princes* genannt (EETS 62).

einführte: Kolon, Semikolon, Fragezeichen, Ausrufezeichen, Komma, Apostroph sowie runde und eckige Klammern, diese oft in der Funktion heutiger Anführungszeichen.²⁴ Angesichts der zahlreichen Versuche einer Orthographie-Reform, auf die jetzt nicht im Einzelnen eingegangen werden muss²⁵, ist es auch nicht verwunderlich, dass man im 17. Jahrhundert verschiedentlich um die Entwicklung von Kurzschriften bemüht war; und schon im 16. Jahrhundert war es eine Manie, Laute und Wörter durch Kurzsymbole zu ersetzen, so im Falle des Nasals und der Konjunktion *and*.²⁶

Klammern sind nicht nur als Orthographikum bemerkenswert. Schon im 15. Jh. wurden sie mit großer Vorliebe zur Kennzeichnung von *asides* verwendet, also für meist an den Leser gerichtete, oft formelhafte Einschübe, die die normale Kommunikationssituation unterbrechen. Die folgenden Beispiele sind Lydgates *Pilgrimage* entnommen (Tabelle 2).

Tabelle 2: Metasprachliche Klammerausdrücke in Lydgates *Pilgrimage* (Beispiele)

13207	yiff thou lyst se	13265	by couenaunt
13217	in conclusion	13268	and lyst nat spare
13219	when al ys do	13268	yt ys no lye
13223	yiff thow kanst se	13276	as ye may se
13225	yt ys no doute	13279	who kan se
13229	yt ys no dred	13283	est and South
13237	who kan ffele	13285	who that touche
13239	yt yS no nay	13289	voyde of al ffavour
13241	who haue a syht	13293	who taketh hed therto
13257	as to myn entent	13299	yt ys no drede
13260	as ye shal here	13300	in verray dede

Die Liste belegt zugleich die vereinzelt häufige Verwendung dieser Stilmanier; die Beispiele stammen aus nicht einmal 100 Zeilen von Lydgates *Pilgrimage*.²⁷ Was

24 Vgl. Barber (1976, 15, 19); Salmon (1979, 47-69).

25 Vgl. dazu z. B. Dobson (1968, vol. I).

26 Vgl. Petti (1977, 22-24).

27 EETS ES 77, 83, 92, Z. 13207-300.

die *Asides* im Drama anbetrifft, so wurden sie im 16. und 17. Jahrhundert zu einer regelrechten Mode.²⁸

Der Sinn der Frührenaissance und schon des Spätmittelalters für die Mehrschichtigkeit von Texten spiegelt sich auch in einem anderen Stilus: Die Versdichtungen zahlreicher Chaucerianer sind mit resümierenden oder kommentierenden Randglossen, Überschriften und ebenfalls am Rand abgedruckten Quellentexten oder Quellenhinweisen versehen.²⁹ Von diesem Kontrast zwischen eigentlichem Text und Metatext ist es nur ein kleiner gedanklicher Schritt zur Überlagerung zweier sprachlicher Kommunikationsebenen im Text selbst: Ein Zweitsinn, z. B. aufgrund von Ironie, Wortspiel, Konnotationen, literarischen Anspielungen, Sprichwörtlichkeit, überlagert den Literalsinn.³⁰ Oder: etymologische Worterklärungen und/oder didaktische Sinnerklärungen sind deutlich vom übrigen Text absetzbar.³¹ Oder: der reichliche Gebrauch des historischen Präsens und Perfekts neben dem epischen Präteritum, so z. B. in Malorys *Morte Darthur*³², sorgt dafür, dass dem Leser ständig zwei Bedeutungsebenen – des anschaulicheren Vordergrundgeschehens und eines abstrakteren Hintergrundes – bewusst werden. Und schließlich: ausführliche direkte Rede und Erzählphasen sind in vielen Versdichtungen des 15. Jahrhunderts oft so blockhaft voneinander abgesetzt, dass der Eindruck zweier separater Kommunikationssituationen, einer dramatischen und einer epischen, entsteht.³³

28 Vgl. Holman (1972, Stichwort *Aside*).

29 Vgl. etwa Renoir über die Rolle von Kommentatoren in Lydgates *The Siege of Thebes* und *The Troy Book*; ferner *Reason and Sensuality* (EETS 84, 89).

30 Zur Rolle des Begriffs Ironie vgl. Knox (1961); zu Formen des Wortspiels vgl. Tilgner (1936, 19), Baum (1956/1958); zum Gebrauch von Sprichwörtern, z. B. bei Lydgate, vgl. EETS 125, 20 und EETS 52, 69 (p. LVI); zu literarischen Anspielungen vgl. Tilgner (1936, 65) und Bennett (1947, 194).

31 Vgl. Westhuizen (1974, 72); Renoir (1967, 141).

32 Vgl. allg. Fridén (1948, 14-18) und Roloff (1921).

33 Vgl. etwa Lydgate, *The Assembly of Gods*, EETS ES 69.

Neben solchen literarischen Stilistika, die noch durch zahlreiche weitere Beispiele ergänzt werden könnten³⁴, lassen sich einige mikrostrukturelle Eigentümlichkeiten, so unscheinbar sie auch sein mögen, recht eindeutig der Tendenz der Zeit zur Metasprache zuordnen. Schon bei den Chaucerianern, ja schon bei Chaucer selbst, ist der gehäufte Gebrauch des textreferentiellen Demonstrativpronomens auffällig (*this millere* im Sinne von ‚besagter Müller‘).³⁵ In der gleichen Funktion sind attributives *the same* und *this same, (the) said, the aforesaid* und *the abovesaid* im 15. bis 17. Jahrhundert besonders beliebt.³⁶ Ein Beispiel dafür, wie die Wendung *the said* + Nomen zur Manier werden konnte, ist der nachstehend zitierte Text von John Rastell, einem Schwager von Sir Thomas More:

Which said stuff and goods the said Walton promised to deliver again to your said orator, whensoever he should be by your said orator thereto required. Which said stuff and goods, after the said delivery to him made, the said Walton occupied at his pleasure, by the space of half a year and more, during the time that your said orator was in the parts beyond the sea, in France. After whose coming home your said orator demanded of the said Walton delivery of the said stuff and goods, to whom the said Walton answered and said that he would bring him home the said goods and stuff, yet that notwithstanding he brought to him no part thereof, but drove him forth from time to time, by the space of two or three weeks, during which time the said Walton (...)³⁷.

Sicher ist *said* in dieser Häufung eine stilistisch unschöne Leerformel. Das gilt auch für zahlreiche Präpositionen und Wendungen präpositionsähnlichen Charakters, die zwischen dem 14. und 17. Jahrhundert entstanden sind und metasprachliche Funktion haben: *considering, according to, concerning, touching* (‚bezüglich‘), *saving for* (‚ausgenommen‘), *in respect of, apart from*,

34 Vgl. etwa spielerische Wortneuprägungen wie *cawry-mawry*, vor allem im frühen 16. Jahrhundert (dazu Blake, 1981, 43f.). Das Spiel mit Reimen war insbesondere bei den schottischen Chaucerianern beliebt; vgl. Tilgner (1936, 68).

35 Vgl. N. Coghill in Brewer (1966, 134).

36 Vgl. etwa den Text von Harrison in Görlach (1978, 104).

37 John Rastell, *Pleadings in a Theatrical Lawsuit*, zit. nach Pollard (1903, 308).

in/with regard to, in consideration of, in/with reference to, on account of usw. Diese Wörter und Phrasen mögen an deutschen (und auch anderssprachigen) Behördenstil erinnern, aber sie sind dessen ungeachtet Ausdruck des Bedürfnisses nach größerer Prägnanz in einer Zeit zunehmender Verschriftlichung der Kommunikation.³⁸

Dies gilt schließlich auch für eine weitere Gruppe von Wörtern, nämlich Satzadverbien wie z. B. *obviously* oder *certainly*. Eine Überprüfung aller bei König (1972, I, 98-108) aufgezählten Beispiele für Satzadverbien hinsichtlich Entstehungszeit ergab, dass die mit Abstand meisten dieser Wörter im OED zum ersten Mal zwischen 1400 und 1700 belegt sind.³⁹

V. Zusammenfassung

Metasprachliche Reflexion über Sprache ist keine Erfindung des 20. Jahrhunderts. Versteht man den Terminus sprachphilosophisch und unter Berücksichtigung seiner verschiedenen Facetten, so ergibt sich für Anglisten eine Vielfalt von interdisziplinären Problemstellungen, denen die bisherige, meist enger fokussierte Forschung m. E. nicht voll gerecht geworden ist. Metasprachlicher Rückbezug auf die Sprache selbst ist in England zwischen 1400 und 1700 eine bisher kaum gesehene literarische, stilistische und vor allem linguistische Eigentümlichkeit, die dem wachsenden sprachlichen Problembewusstsein der Zeit entspricht und für etliche der sprachgeschichtlichen Befunde einen plausiblen Motivationsrahmen abgibt. Ich hoffe, gezeigt zu haben, dass diese Eigentümlichkeit dem Zeitgeist zwischen 1400 und 1700 entspricht, in der Literatur dieser Zeit ihren markanten Niederschlag gefunden hat und sowohl im Sprachsystem als auch in der Sprachverwendung nachweisbar ist.

38 Vgl. zu diesen Präpositionen auch Görlach (1978, 104).

39 Im Einzelnen: *allegedly* (1874); *apparently*, 2 (1400); *astonishingly* (1668); *certainly*, 4 (1300); *clearly*, 5b (1867); *conceivably* (1625); *economically*, 1 (1856); *evidently*, 2 (1690); *frankly*, 3 (1540); *incredibly* (1500); *interestingly* (1811); *ironically* (1576); *luckily*, 2 (1717); *naturally*, II, 5 (1641); *obviously*, 2 (1632); *paradoxically* (1581); *possibly*, 2 (1600); *presumably*, 2 (1846); *probably* (1613); *regrettably* (1866); *unbelievably* (1685); *undoubtedly* (1485); *undoubtedly*, 1b (1521); *unfortunately*, 6 (1706); *unquestionably* (1644).

Benutzte Literatur

- Barber, Charles (1976). *Early Modern English* (London).
- Blake, Norman F. (1981). *Non-Standard Language in English Literature* (London).
- Baugh, Albert C. (1959). *A History of the English Language* (2nd ed., London).
- Baum, Paul F. (1956/1958). „Chaucer's Puns“, PMLA 71 (1956), 225-246 und 73 (1958), 167-70.
- Bennett, H. S. (1947). *Chaucer and the Fifteenth Century* (Oxford).
- Brewer, Derek (1966). *Chaucer and Chaucerians. Critical Studies in Middle English Literature* (London).
- Dennis, Leah (1940). „The Progressive Tense: Frequency of its Use in English“, PMLA 55: 855-65.
- Dobson, E. J. (1968). *English Pronunciation 1500-1700* (Oxford, 2nd ed.).
- Ellegård, Alvar (1953). *The Auxiliary Do. The Establishment and Regulation of its Use in English* (Stockholm).
- Frey, Gerhard (1980). *Theorie des Bewusstseins* (Freiburg, München).
- Fridén, Georg (1948). *Studies on the Tenses of the English Verb from Chaucer to Shakespeare with Special Reference to the Late Sixteenth Century* (Uppsala).
- Glinz, Hans (1973). „Deutsche Standardsprache der Gegenwart“. In *Lexikon der germanistischen Linguistik*. Ed. H. P. Althaus u.a. (Tübingen), 442-455.
- Görlach, Manfred (1978). *Einführung ins Frühneuenglische* (Heidelberg). Gießen).
- Handbuch der Linguistik* (1975). Ed. H. Stammerjohann (München).
- Henderson, Philip (1948) (ed.). *The Complete Poems of John Skelton* (London, Toronto).
- Holman, Hugh (1972). *A Handbook to Literature* (Indianapolis, New York).
- Hunt, R. W. (1980). *Collected Papers on the History of Grammar in the Ages*. Ed. G. L. Bursill-Hall, *Studies in the History of Linguistics*, v. 5 (Amsterdam).
- Jakobson, Roman (1971). „Linguistik und Poetik“. In *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, 3 Bde. Bd. II, 1 (Frankfurt/M.). 142-178.
- Jespersen, Otto (1931). *A Modern English Grammar on Historical Principles*, Part IV (Heidelberg, Kopenhagen).
- Jespersen, Otto (1962). *Growth and Structure of the English Language* (9th ed., Oxford).
- Knox, Norman (1961). *The Word Irony and its Context, 1500-1755* (Durham, N.C.).
- König, Ekkehard/Legenhausen, Lienhard (1972). *Englische Syntax 1: Komplexe Sätze* (Frankfurt/M.).

- Kutschera, Franz von (1971). *Sprachphilosophie* (München).
- Leech, Geoffrey (1974). *Semantics* (Harmondsworth).
- Leisi, Ernst (1974). *Das heutige Englisch. Wesenszüge und Probleme* (6. Aufl., Heidelberg).
- Nehls, Dietrich (1974). *Synchron-diachrone Untersuchungen zur Expanded Form im Englischen. Eine struktural-funktionale Analyse* (München).
- Nickel, Gerhard (1963). „Strukturwandlung im englischen Verbalsystem, Teil I und II“, *Mitteilungsblatt des Allgemeinen Deutschen Philologenverbandes*, 16, 85-91 und 154-163.
- Partridge, A. C. (1964). *Orthography in Shakespeare and Elizabethan Drama* (London).
- Petti, A. G. (1977). *English Literary Hands from Chaucer to Dryden* (London).
- Pollard, Alfred W. (ed.) (1903), *Fifteenth-Century Prose and Verse* (Westminster).
- Quirk, R. (1962). *The Use of English*. With supplements by A. C. Gimson and J. Warburg (London).
- Renoir, Alain (1967). *The Poetry of John Lydgate* (London).
- Roloff, H. (1921). *Das Praesens historicum im Mittelenglischen* (Phil. Diss. Giessen).
- Salmon, Vivian (1979). *The Study of Language in 17th-Century England*. Studies in the History of Linguistics, vol. 17 (Amsterdam).
- Schlieben-Lange, Barbara (1979). *Linguistische Pragmatik* (2. Aufl., Stuttgart).
- Strang, Barbara (1982). „Some Aspects of the History of the B + ing Construction.“ In *Language Form and Linguistic Variation. Papers Dedicated to Angus McIntosh*, ed. John Anderson (Amsterdam). 427-74.
- Tilgner, Elfriede (1936). *Die Aureate Terms als Stilelement bei Lydgate* (Berlin).
- Wehrle, W. O. (1933). *The Macaronic Hymn Tradition in Medieval English Literature* (Diss. Phil. Washington).
- Weinrich, Harald (1976). *Sprache in Texten* (Stuttgart).
- Westhuizen, J. E. van der (ed.) (1974). *The Life of Saint Alban and Saint Amphibal* (Leiden).

(20) Orwells *1984* aus der Sicht der Linguistik, die Linguistik 1984 aus der Sicht Orwells [1984]

Karl Heinz Göller zum 60. Geburtstag

I. Einleitung

“Hatte Orwell recht? Leben wir heute oder bald in einem Orwellschen Staat?“ So oder ähnlich lauten die Fragen, die in Veröffentlichungen, Fernsehdiskussionen und Gesprächen über Orwell im Hinblick auf seinen dystopischen Roman *Nineteen Eighty-Four/1984* (veröffentlicht 1949) gerade in jüngster Zeit immer wieder erörtert werden. Aber die Fragestellung „Orwell heute“ ist wohl zu pauschal, als dass sie besonders sinnvoll wäre. Denn selbst wenn Orwell nur in einem Punkt recht behielte, sollten wir uns – angesichts der Entsetzlichkeit seiner Weltvision – mit diesem einen Punkt befassen. Orwell selbst hat einmal in einem Essay deutlich ausgesprochen, dass er nicht den äußeren Gesamtzustand der Welt habe prophezeien wollen, sondern vielmehr Teilwahrheiten, vor allem solche unseres Denkens, unserer Innenwelt.

I do not believe that the kind of society I describe necessarily Will arive, but I believe (allowing of course for the fact that the book is a satire) that something resembling it Could arrive. I believe also that totalitarian ideas have taken root in the minds of intellectuals everywhere, and I have tried to draw these ideas out to their logical Consequences. (CEJL I, 49)

Das Thema dieses Aufsatzes ist also auch deswegen enger gefasst – durch den Bezug zur Linguistik –, weil Orwell selbst Anlass dazu gibt. Die Sprache ist nicht nur ein Hauptthema des Romans *1984*; Orwell war darüber hinaus Zeit seines Lebens an Sprachproblemen interessiert, und zwar vor allem unter dem Aspekt des Wechselverhältnisses von Sprache und Denken sowie von Sprache und äußerer Welt. Hören wir auch dazu Orwell selbst – wiederum aus einem Essay (wobei hinzugefügt sei, dass die umfangreichen Essays, Briefe und journalistischen Äußerungen Orwells erst seit 1968 in einer Gesamtausgabe vorliegen und daher in der älteren Sekundärliteratur oft nicht hinreichend

Berücksichtigung fanden). In dem Essay, einem 1946 verfassten Leserbrief, meinte Orwell über das Verhältnis zwischen Sprachgebrauch und Totalitarismus:

... the connection between totalitarian habits of thought and the corruption of language is an important subject which has not sufficiently been studied.
(CEJL, 156)

Letzteres gilt in der Tat weitgehend bis heute, 1984 (Jahr der Erstveröffentlichung dieses Aufsatzes, aber mit neuer Aktualität auch 2024, im Jahr der Wiederveröffentlichung). Es liegen zwar etliche Beiträge von Literaturwissenschaftlern, Linguisten und Literaten vor, die Orwells Auffassung von der Sprache zum Gegenstand haben. Einige davon sind in der Literaturliste angegeben. Eine Stellungnahme war am 6.1.84 in *Times Literary Supplement* zu lesen – unter dem Titel „The Misunderstanding of Newspeak“. Aber hier wie in den übrigen mir bekannten Beiträgen wird Orwells Konzept der Sprache als Äußerung im buchstäblichen Sinne, als Spiegel persönlicher oder gesellschaftlicher Befindlichkeit, nicht ganz ernst genommen. So wirft Roy Harris, der Verfasser des genannten Artikels in *Times Lit.*, Orwell angesichts von dessen Befürwortung einer einfachen, unprätentiösen Sprache Logophobie, also Wortfeindschaft vor und argumentiert, Orwells „doctrine of plain representation“, wie sie sich auch in Newspeak, der systemkonformen Kunstsprache in *1984*, darstelle, sei „simply linguistic utopianism“, da sie der Komplexität natürlicher Sprachen nicht gerecht werde.¹ Ein anderer Kritiker, Griffin (1960), hatte, ganz im Gegensatz zu der Auffassung von Harris, Orwells sprachpuristische Auffassung unterstützt. In einem dritten Aufsatz (Foley/Ayer 1966) hat man einen längeren englischen Text mit Computerunterstützung ins *Newspeak* übersetzt und gelangt zu dem wenig überraschenden Ergebnis, dass die Regeln, die Orwell im Anhang von *1984* vor uns ausbreitet, eine höchst unvollständige Grammatik abgäben.

In allen drei Fällen wird letztlich die zu vordergründige Frage über *Newspeak* gestellt: Funktioniert diese Sprache oder funktioniert sie nicht? Aber *Newspeak* ist kein vollständig und explizit beschriebenes und benutzbares Sprachsystem,

1 Ähnlich ablehnend reagiert auch – in dem bei Abfassung dieses Aufsatzes aktuellsten Beitrag – R. Quirk in „1984 and ,1984“, *London Review of Books*, 6,3 (16.-29.2.1984), 10f.

sondern eine fragmentarische Metapher. Und doch ist diese, wie gezeigt werden soll, linguistisch überaus anregend.

Es soll in drei Schritten argumentiert werden:

1. Es ist Orwells allgemeines Interesse an Problemen der Sprache zu zeigen;
2. es sollen die sprachlichen und sprachwissenschaftlichen Aspekte im Roman *1984* selbst untersucht werden;
3. es sollen – in notgedrungen sehr abrisshafter Form – Hauptströmungen der heutigen Linguistik mit dem Maßstab von Orwells Dystopie gemessen werden.

II. Orwells allgemeines Interesse an Sprache

An ungefähr 40 verschiedenen Stellen seiner Schriften hat sich Orwell zu Fragen der Sprache geäußert.² Die wichtigste Textstelle ist der Essay „Politics and the English Language“ (1946; abgedruckt in CEJL, IV, 124-140). In diesem Essay beklagt Orwell den, wie er meint, allgemeinen Verfall der englischen Sprache. Dabei begreift er die Sprache – ganz im Sinne der berühmten Sapir-Whorf-Hypothese – nicht nur als Ausdrucksmedium der Menschen und als Spiegel der Gesellschaft, sondern umgekehrt auch als Urheber von Gedanken. Eine solche Auffassung von der Sprache als Instrument des Wirklichkeitszuschnitts kann, wie unlängst Köberl (1979, 175-179) nachgewiesen hat, auf eine beträchtliche Tradition, insbesondere in den angelsächsischen Ländern, zurückgeführt werden. Dieser Tradition sind nicht nur Sapir und Whorf, sondern auch Wittgenstein und schon Berkeley – mit seinem idealistischen Satz *esse est percipi* – zuzuordnen. Wenn also Sprache nicht eine absolute Welt abbildet, sondern die Wirklichkeit ihrerseits schafft, so steckt hinter dieser Auffassung ein Idealismus und Optimismus in Bezug auf das Vermögen der Sprache, der in einem bemerkenswerten Gegensatz zu dem *unhappy ending* von *1984* und zu Orwells angeblichem Pessimismus steht. Dieser Gegensatz, der für Orwells Entwicklung charakteristisch ist, lässt sich auf folgende Formel bringen: In dem Essay bestimmt noch die Sprache

2 Vgl. das Register von CEJL unter den Stichwörtern *language* und *English language*.

die Wirklichkeit, in *1984* jedoch, so scheint es, bestimmt die Wirklichkeit, die politische Wirklichkeit die Sprache.

Daraus lässt sich jedoch nur bei sehr vordergründiger Betrachtung ableiten, dass der Essay im Widerspruch zu Orwells Hauptwerk steht. Denn es geht Orwell schon in dem Essay wie dann auch in *1984* letztlich nicht um Seinsprioritäten. Das Verhältnis von Sprache und Welt wird vielmehr dialektisch und politisch verstanden. Angesichts des hohen Stellenwertes, der der Sprache in dieser Dialektik zukommt, ist es nicht verwunderlich, dass Orwell um eine Verbesserung der Sprache bemüht ist. Er zitiert in dem Essay fünf zeitgenössische Prosapassagen, darunter zwei von Professoren, und kritisiert die, wie er sagt, Unaufrichtigkeit, die sich in der Verwendung von Worthülsen und toten Metaphern (z. B. *to have an axe to grind*) kundtut. Die sechs Regeln, die er abschließend aus seinen Überlegungen ableitet, z.B. „Never use the passive where you can use the active“ (139), haben zwar mit einem gewissen Recht philologische Kritik ausgelöst, z. B. in einem kürzlich erschienenen Aufsatz von Freedman³. Aber von ihrer politischen Intention her ist Orwells Kritik an einem aufgeblasenen Sprachgebrauch insbesondere im öffentlichen Leben sicher aktuell. Und Orwell ist auch zu Recht der Meinung, dass sich Sprache nicht losgelöst vom politischen Kontext, in dem sie steht, betrachten lässt. „In our age there is no such thing as ‘keeping out of politics’. All issues are political issues, and politics itself is a mass of lies, evasions, folly, hatred and schizophrenia“ (137). Die Radikalität des letzten Satzes sei dahingestellt. Wie sehr aber die Sprache prinzipiell mit der Politik verflochten ist, demonstriert die Bedeutung von *Newspeak* in dem Roman *1984*.

3 Carl Freedman, „Writing, Ideology and Politics: Orwell’s ‘Politics and the English Language’ and English Composition.“ *College English*, 43 (1981), vor allem 328-32. Vgl. ferner die scharfe Kritik von Rank (1977) und demgegenüber die positive Bewertung der Sprachkritik Orwells bei Tibbetts (1978).

III. Sprachliche und sprachwissenschaftliche Aspekte in *1984*

Die Sprache spielt in *1984* eine völlig beherrschende Rolle. Als *Newspeak* ist sie, wie Orwell an einer Stelle ausdrücklich erwähnt (25)⁴, neben *doublethink* und the *mutability of the past* eines der drei heiligen Prinzipien von Ingsoc, d. h. sie ist für die Beibehaltung des Systems und für die Aufrechterhaltung des Staates unverzichtbar. Der Grund hierfür liegt in der erwähnten Dialektik zwischen Sprache und Denken: nur das, so meint Orwell, ist denk- und vorstellbar, was auch sprachlich fassbar ist.

Was sind die linguistischen Merkmale dieser 'Neusprache'? Die Lexis charakterisiert Orwell vor allem durch die extreme Reduktion des Wortschatzes. *Newspeak* erinnert insofern an das 1930 von C. Ogden kreierte *Basic English*⁵, eine Kunstsprache von lediglich 850 Wörtern, davon nur 18 Verben, die aufgrund von Häufigkeits- und Bedarfsanalysen so ausgewählt wurden, dass sie alle anderen Wörter mit Hilfe von Umschreibungen ersetzen können; so wurde zum Beispiel *to disembark* mit *to get off the ship* umschrieben. Eine ähnliche Kunstsprache wurde 1943, also nicht allzu lange vor der Abfassung von Orwells *1984*, von Hogben vorgelegt, die sog. *Interglossa*.⁶ Orwell hat sich in seinen *Collected Essays* auf beide Kunstsprachen wiederholt bezogen. Am *Basic English* z. B. hebt er positiv hervor, dass es Wortschwulst unmöglich mache: „you cannot make a meaningless statement without its being apparent that it is meaningless“ (CEJL, III, 210).

Nun ist in dem Aufsatz von Fink (1971, 12) behauptet worden, dass die Neusprache von *1984* als Parodie auf *Basic English* beabsichtigt gewesen sei. Diese Interpretation, die ein neuerer Kritiker (Köberl, 1979, 172) bestätigt hat, würde bedeuten, dass Orwell in den 40er Jahren von seiner früheren Vorliebe für *Basic English* abgerückt ist. Aber auch hier gilt, wie schon zuvor im Hinblick auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit: die These vom angeblichen Gesinnungswandel Orwells verkennt seine tiefere politische Motivation, die sich

4 Die folgenden Seitenangaben zu *1984* beziehen sich auf die leicht verfügbare Penguin-Ausgabe.

5 C. Ogden, *Basic English. A General Introduction with Rules and Grammar* (London, 1930).

6 L. Hogben, *Interglossa* (Harmondsworth, 1943).

durchaus gleichblieb. Zeit seines Lebens war Orwell gegen Sprachschwulst, aber deswegen nicht, wie in der Sekundärliteratur bisweilen unterstellt wird, Befürworter einer automatisierten Primitivform der Sprache, wie *Newspeak* sie darstellt. Im Übrigen dürfte die wachsende Reserve Orwells gegenüber *Basic English* auf der zunehmenden Einsicht beruhen, dass es sich hier nicht nur um ein interessantes philologisches Experiment handelt, sondern zugleich um den Versuch der politischen Führung Großbritanniens, mit Hilfe einer Primitivversion des Englischen die britische Machtstellung in der Welt aufrechtzuerhalten. Nicht umsonst hat sich Churchill in einer bekannten Rede in Harvard vom 6.9.1943 für *Basic English* ausgesprochen.⁷ Und der bekannte Kritiker Richards knüpfte im selben Jahr mit dem Buch *Basic English and Its Uses* an die Tradition Ogdens an. Wenn sich Orwell also mit seiner Schaffung von *Newspeak* indirekt an der lebhaften öffentlichen Diskussion über *Basic English* beteiligte, so deshalb, weil er den Missbrauch der Sprache als Machtinstrument ablehnte.

Newspeak selbst geht allerdings einen Schritt weiter. Nicht nur falscher Sprachgebrauch ist gemeint, sondern auch das Sprachsystem der Neusprache, wie es im Anhang von *1984* unter dem Stichwort „The Principles of Newspeak“ beschrieben wird. Der Wortschatz von *Newspeak* ist gegenüber *Oldspeak* erheblich reduziert und nach semantischen Kriterien systematisiert. Es gibt drei Gruppen, A, B und C. Die Gruppe A umfasst die Wörter des alltäglichen Bedarfs („needed for the business of everyday life“, 242), jedoch derart, dass alle Mehrdeutigkeiten und Bedeutungsschattierungen aus ihnen herausgefiltert worden sind. Es handelt sich hier also um Wörter, die von jedem kontextbedingten Assoziations- und Konnotationsfeld befreit sind. Die Gruppe B umfasst im Unterschied zur Gruppe A meist neu geprägte Wörter, und zwar, was die Wortbildung anbetrifft, *compounds*, die für politisch-ideologische Zwecke künstlich konstruiert wurden. Als Beispiel sei *goodthink* genannt, das rückübersetzt ins *Oldspeak* soviel wie ‚Orthodoxie‘ bedeutet. Die mit Wörtern sonst oft historisch gewachsenen Assoziationen werden durch solche Wortneubildungen unterdrückt. *Clippings*, d. h. zusammengesetzte Abkürzungen wie z. B. *Gestapo* oder *Comintern*, sind in der B-Gruppe besonders häufig, und

7 Vgl. hier und zum folgenden Leisi (6/1974, 214).

Orwell fügt hinzu, dass der Grund dafür nicht nur in der Zeitersparnis zu suchen sei, sondern auch in der Absicht, die ideologische Bedeutung eines Wortes oder einer Phrase (wie z. B. *Communist International*) zu kaschieren.

Die C-Gruppe des Wortschatzes bezieht sich auf wissenschaftliche und technische Sachverhalte, wobei wiederum die Bedeutungen aller unerwünschten semantischen Merkmale entkleidet wurden.

Zusammenfassend können wir sagen, dass *Newspeak*, was den Wortschatz anbetrifft, eine völlige Beseitigung der Historizität der Sprache anstrebt. So sollen Alltagswörter eindeutig sein, was sie natürlich oft aufgrund ihrer spezifischen historischen Bedingtheiten nicht sind. In der Gruppe B wird alles Ideologische kaschiert, und in der Gruppe C wird es sozusagen gänzlich abgeschafft.

Die zahlreichen Merkmale, die Orwell hinsichtlich der Syntax und der Wortbildung von *Newspeak* im Einzelnen aufführt, weisen in die gleiche Richtung. Aus Platzgründen können hier nur einige Beispiele und die Prinzipien, die der Grammatik zugrunde liegen, genannt werden. Die Syntax ist durch eine extreme Vielzahl von Konversionen, wie der heutige Terminus lautet, gekennzeichnet. Konversion ist die Übernahme eines Wortes in eine andere Wortart (z. B. die Bildung von *to mother* aus *the mother*); diese Erscheinung ist in jedem Fall für das Englische etwa im Unterschied zum Deutschen charakteristisch. Orwell betont indessen das große Ausmaß an Konversion; so ist im *Newspeak* das Wort *to cut* abgeschafft zugunsten der Neubildung *to knife*. Das Prinzip, das hinter dieser Sprachveränderung steht, ist natürlich die Tendenz zur Vereinfachung, und zwar auf Kosten bestehender Etymologien. Orwell betont ausdrücklich, dass etymologische Beziehungen und Ursprünge bei der Wortbildung von *Newspeak* keine Rolle spielen (243). Wortneuschöpfungen mit Endungen wie *-ful*, *-wise* oder mit Präfixen wie *un-*, *plus-* oder *doubleplus-* treten an die Stelle bereits bestehender und historisch gewachsener Wörter und bedeuten damit bei aller Logik, die z. B. der Ersetzung von *quickly* durch *speedwise* zugrunde liegt, den Versuch, sprachgeschichtliche Gegebenheiten abzuschaffen und durch die Kriterien der Regelmäßigkeit und Analogie zu ersetzen. In der Formenlehre läuft dieses Prinzip auf die Tilgung der starken Verben, den Zusammenfall von Präteritum und Partizip Perfekt und viele andere Vereinfachungen, so etwa auch im Bereich des Plurals der Substantive, hinaus. In der Phonologie bedeuten die

Veränderungen von *Newspeak* gegenüber *Oldspeak* vor allem eine Vereinfachung der Aussprache ungeachtet historischer Gegebenheiten.

Die Enthistorisierung der Sprache durch *Newspeak* ist der Hauptaspekt der in 1984 ja noch nicht abgeschlossenen Sprachreform. Orwell betont dies mit den Worten: „When *Oldspeak* had been once and for all superseded, the last link with the past would have been severed“ (250), und wie der letzte Satz des Romans verrät, könnte der Prozess der Enthistorisierung um 2050 abgeschlossen sein.

Die Abschaffung der Geschichte in Orwells Staat gilt natürlich nicht nur für die Sprache, sondern durchweg für alle Bereiche des Lebens. Das Thema wird z. B. in Goldsteins Traktat unter verschiedenen Aspekten beleuchtet, und es kommt in etlichen Szenen und Bildern des restlichen Romans zur Geltung, wobei der Abschaffung der Geschichte durch das System das gegenläufige Sich-Klammern Winstons an die Geschichte und an noch so detaillierte Requisiten der Vergangenheit entspricht. Hierin liegt für Winston der Reiz, heimlich ein Tagebuch zu führen – er schafft sich selbst Geschichte. Die Verwendung des Cockney-Dialekts im Bereich der Proles (30, 70, 73f.), die Anziehungskraft, die Mister Charrington, der alte Antiquitätenhändler, nicht nur durch seine historisch befrachteten Verkaufsgegenstände, sondern auch durch seine Erinnerungen auf ihn, Winston, ausübt, die erinnerten *nursery rhyme*-Fragmente, aber auch die Unfähigkeit des alten Mannes, Erfahrungen seiner Jugend intellektuell auszuwerten und daraus gegenwartsbezogene Schlussfolgerungen abzuleiten – all dies sind Variationen desselben, in 1984 so wichtigen Themas, nämlich des Versuchs, die Geschichte – und sei es auch nur im privaten Bereich – zu retten.

IV. Linguistik 1984

Aber kehren wir nun zur Anfangsfrage zurück. Liefert 1984 für die Sprachwissenschaft heute irgendwelche Einsichten? Man möchte die Frage zunächst verneinen. Schließlich war Orwell Journalist und Literat, nicht aber Linguist. Und natürlich gibt es **die** Linguistik gar nicht, sondern es existieren heute ca. 40 sprachwissenschaftliche Richtungen, deren Methoden z. T. nicht das Geringste miteinander zu tun haben.

Ungeachtet dieser Vielfalt und der Unterschiede gilt der Satz: Die Linguistik dieses Jahrhunderts ist bis vor kurzem entscheidend von den Lehren de Saussures

und Chomskys bestimmt worden. Das trifft unter vielerlei methodischen Aspekten zu. Einer der wichtigsten ist die allgemeine Absage an die historische Sprachwissenschaft, die ja vor dem Ersten Weltkrieg das Feld völlig beherrscht hatte. Sie wurde dann weitgehend durch sich ablösende Ansätze der synchronen Linguistik ersetzt, d. h. der Sprachwissenschaft, die ausschließlich an der Beschreibung und Erklärung gegenwärtiger Sprachzustände interessiert ist. Ein zweiter methodischer Hauptaspekt der neuen, oder wie es oft hieß, modernen Linguistik bezieht sich auf die Systematik oder Systemhaftigkeit von Sprachzuständen. Der letzte Satz von de Saussures 1916 postum veröffentlichtem Hauptwerk *Cours de linguistique générale* lautet dementsprechend: „The one and only true object of linguistics is the language system [la langue] envisaged in itself and for itself“ (de Saussure, 1959, 232). Die in diesem Satz liegende Forderung nach einer sozusagen lupenreinen, d. h. naturwissenschaftlich exakten Linguistik hat für die weitere Entwicklung der Sprachwissenschaft bis vor wenigen Jahren kaum zu überschätzende Konsequenzen gehabt. Das vorherrschende Interesse am Sprachsystem bedeutete eine Absage an die Analyse des tatsächlichen Sprachgebrauchs sowie vor allem der Inhalts- und Bedeutungsaspekte der Sprache. Man war fast ausschließlich an der abstrakten Form sprachlicher Erscheinungen, gleichsam an ihrer mathematisch analysierbaren Struktur interessiert.

Allerdings gab es Reaktionen und Gegenstimmen, so z. B. selbst aus dem Munde des 1982 verstorbenen Strukturalisten Roman Jakobson, der einmal sagte: „Linguistics without meaning is meaningless“ (Gipper, 1978, 189). Dieser Kernsatz Jakobsons trifft vor allem auf Chomsky und die Schar seiner Anhänger bis in die jüngste Zeit zu. Bei allem Respekt vor der großen Leistung Chomskys, die eine Verwissenschaftlichung des Fachs bewirkte, ist doch zu begrüßen, dass nun, in den letzten Jahren, sowohl in Europa wie auch in Amerika Skepsis gegenüber den methodischen Prämissen der Chomsky-Schule laut wurde. Neueste linguistische Einführungen – einige sind in der angefügten Literaturliste genannt – lenken den Blick weg von der Theorie hin zur Anwendung, weg vom System hin zur Analyse der Sprachbenutzer, weg von der formallogischen zur empirischen Beschreibung. Die historische Sprachwissenschaft wird in diesen

neuesten Werken als weitgehend gleichrangig gegenüber der synchronen Sprachwissenschaft anerkannt.

Neben dieser Rückbesinnung auf die Vielfalt der Linguistik fallen in jüngster Zeit Publikationen zur Vielfalt und Normierung des Sprachgebrauchs ins Auge, z. B. die Arbeiten von Peter Trudgill über die Varietäten des Englischen⁸ oder ein Sammelband von Heringer (1982) zur politischen Sprachkritik oder eine Monographie Bolingers (1980) über die 'Sprache als Waffe'. Die transformationell-generative Grammatik, die Chomsky ja begründet hatte, war vorwiegend in der Syntax und Phonologie wirksam und erfolgreich. Demgegenüber haben sich in den letzten Jahren zahlreiche neue linguistische Disziplinen mit vorherrschend empirischer Methodik herausgebildet, so z. B. die Aphasieforschung (d.i. die Erforschung von Sprachstörungen) oder etliche Unterabteilungen der Soziolinguistik, beispielsweise den Sprachgebrauch der Geschlechter oder verschiedener Altersgruppen betreffend. Zusammenfassend lassen sich die neuesten Entwicklungstendenzen in der Sprachwissenschaft auf die Begriffe „Historisierung“ und „Empirisierung“ zurückführen.

Allerdings: was neu ist, muss deswegen nicht auch gut sein. So werden sich denn sicher einige der neueren linguistischen Strömungen bald als kurzlebige Moden erweisen. Begrüßenswert ist aber in jedem Fall der Methodenpluralismus, der sich anstelle der früheren methodischen Intoleranz vieler Strukturalisten und Chomskyaner heute allgemein abzeichnet.⁹ Eben dieser Pluralismus macht es möglich, dass wir Orwell, einen linguistischen Autodidakten, nach sprachwissenschaftlichen Anregungen befragen dürfen.

V. Was kann die Sprachwissenschaft heute aus *1984* lernen?

Es seien sieben Anregungen aus *1984* herausgegriffen, deren Befolgung der Linguistik heute m. E. nicht schaden würde.

8 Vgl. etwa Trudgill/Hannah (1982); ferner Barnickel (1982), Dürmüller (1983).

9 Vgl. Crystal (1982).

1. Natürliche Sprachen sind nicht mathematisch strukturiert

Natürliche Sprachen sind nicht mathematisch strukturiert, sondern auch suggestiv und kontextuell funktional, und die Linguistik sollte diese Tatsache bei ihrer Modellbildung berücksichtigen. Orwell gibt uns diese Anregung durch viele praktische Beispiele der suggestiven Sprachverwendung in *1984*. Betrachten wir z. B. die Namen der Handlungsträger des Romans.

Der Name des Protagonisten Smith evoziert – und das gilt in der Churchill-Ära wohl auch für den Vornamen Winston, der damals sehr beliebt gewesen sein dürfte – die Vorstellung repräsentativer Allgemeinheit; Winston ist ein Mensch wie du und ich. Das Gleiche ist über den Namen Julia zu sagen, wobei die Nichterwähnung des Nachnamens und zugleich des familiären Hintergrunds die zuvor angesprochene, in ihrem Fall schon wirksame Abschaffung der Geschichte andeutet. Julia ist natürlich auch, zumindest in England, der Name der klassischen Geliebten. Auch die Namen der Nebencharaktere lösen verschiedene Assoziationen aus. Der am *Newspeak*-Wörterbuch mitarbeitende Philologe Syme trägt bezeichnenderweise einen Namen, der vom Griechischen her die Bedeutung ‚zusammen mit‘ nahelegt; der Textzusammenhang jedenfalls deutet in diese Richtung:

It was his friend Syme, who worked in the Research Department. Perhaps „friend“ was not exactly the right word. You did not have friends nowadays. You had comrades: but there were some comrades whose society was pleasanter than that of others. Syme was a philologist, a specialist in *Newspeak*. (42)

Der Kontext zeigt, dass die Suggestionskraft des Namens *Syme* im Sinne von ‚zusammen mit‘ kein purer Zufall ist. Dieser Syme ist ja in mehrfacher Hinsicht Gefährte Winstons und auch Julias; z. B. sind alle drei Philologen (im weitesten Sinne des Wortes): Winston ist Journalist, Julia schreibt für die sogenannte Fiction-Abteilung, und Syme ist, um es genau zu sagen, Lexikologe. Vor allem eint die drei die Fähigkeit, das System und die Funktionsweise von *Newspeak* zu durchschauen.

In ähnlicher Weise geben zahlreiche andere Namen oder erfundene Sachbegriffe in *1984* Anlass zu mehr oder minder zwingenden, z. T. ironischen Asso-

ziationen oder Konnotationen. Der Ausdruck *Newspeak* z. B. hat angesichts der naheliegenden Deglutination des *s* von *speak* durchaus auch die Nebenbedeutung *news-peak*, also, frei übersetzt, das ‘Äußerste an Neuigkeiten’. Die allgemeine Geschichtslosigkeit, die *Newspeak* ja bewirken soll, wird damit ironisch beleuchtet. Ironisch interpretierbare Zweitbedeutungen haben auch die abkürzenden Bezeichnungen für die verschiedenen Ministerien, etwa *Minitrue* für ‘Ministry of Truth’ oder *Miniluv* für ‘Ministry of Love’, denn Mini lässt natürlich auch die Assoziation an *Minimum* aufkommen, *Minitrue* wäre also ‘wenig wahr’.

Derlei Mehrdeutigkeiten machen auf die allgemeine Bedeutung des Kontexts in der Sprachverwendung aufmerksam, und Orwell entspricht mit dieser kontextuellen und wortspielerischen Sprachverwendung durchaus einem neuesten linguistischen Trend – man vergleiche die Titel kürzlich erschienener Bücher wie *Towards a Contextual Grammar of English* (Winter, 1982) oder *Function and Context in Linguistic Analysis* (Allerton, 1979) oder *Language Play: An Introduction to Linguistics* (Nilsen/Nilsen, 1978).¹⁰

2. Sprache kann lügen

Orwell demonstriert uns in *1984*, und zwar überdeutlich, dass Sprache lügen kann. Gemeint ist hier nicht, dass sich Sprecher in der Absicht, die Unwahrheit zu sagen, einer Sprache bedienen, sondern dass die Sprache selbst, d. h. das Sprachsystem, auf eine Verdrehung oder Vernebelung der Wahrheit angelegt ist. Orwell gibt hierfür aus *Newspeak* eine Vielzahl von Beispielen. Wenn in *1984* das Gedächtnis praktisch abgeschafft ist, andererseits der Begriff ‘Memory Hall’ ausgerechnet für den futuristischen Papierkorb oder die Papiervernichtungsvorrichtung verwendet wird, so liegt darin dieselbe Lüge, wie wenn wir heute den Begriff ‘Gewissen’ im Bereich menschlicher Ethik vermeiden und nur noch ausgerechnet in Bezug auf das werbewirksame „Gewissen“ der Wäsche waschenden Hausfrau verwenden oder verwendet finden (NB aus der Sicht von 2024: 1983 gab es noch den Typ der „Hausfrau“ als Zielgruppe). Auf die Werbung hat es im Übrigen ja auch Orwell abgesehen: der staatseinheitliche Gin,

10 Vgl. ferner Parret (1980), Lyons (1981).

genannt *Victory Gin*, lässt sich nur wie eine Medizin hinunterkippen, und aus den *Victory Cigarettes* fällt, wenn man sie falsch herum in der Hand hält, der Tabak heraus (8).

Lange also bevor sich die Linguistik anschickte, die Sprache der Werbung genauer zu untersuchen, und lange bevor Weinrich sein Buch *Linguistik der Lüge* schrieb (1971), machte Orwell (1949) auf die Gefahr der möglichen Verlogenheit der Sprache aufmerksam.¹¹

3. Sprache ist ideologisch aufgeladen

Orwell lenkt mit *1984* unseren Blick auf die Ideologieträchtigkeit der Sprache. Diese, so betont er ausdrücklich, gelte vor allem für die B-Gruppe des Wortschatzes. Keines der Wörter dieser Gruppe sei ideologisch neutral (247). Als Beispiel nennt der Autor z. B. *joycamp* für ‘Arbeitslager’ und *prolefeed* für ‘Massenunterhaltung’. Es ist keine Frage, dass mit diesem Punkt ein wichtiger Aspekt der gesellschaftlichen Wirkungsweise der Sprache berührt wird, und die ideologischen oder – sagen wir weniger verfänglich – weltanschaulichen Implikationen der Sprache sind denn auch in etlichen Beiträgen der Sozio- und Ethnolinguistik der jüngsten Zeit zur Sprache gekommen.¹²

4. Sprache als Kommunikationsmittel

Orwell charakterisiert in *1984* die Sprache als Kommunikationsmittel. In der Szene mit dem alten Antiquitätenhändler wird demonstriert, wie dieser unfähig ist, den intellektuellen Winston zu verstehen. Bei aller Mitteilungsfreude ist er nicht in der Lage, auf die Fragen seines Gesprächspartners einzugehen, ja er ist in den Details seiner Erinnerungen derart befangen, dass er zu keinem Abstraktionsschritt – von grundsätzlichen Schlussfolgerungen ganz zu schweigen – fähig ist. In ähnlicher Weise versagt die Sprache auch in jener Szene, in der Winston Auszüge aus der programmatischen Abhandlung des Staatsfeindes Goldstein vorliest und Julia entgegen ihren wiederholten Beteuerungen „Yes, my

11 Vgl. ferner Bolinger (1980, vor allem 105-115), Gustafsson (1980).

12 Vgl. etwa Betz (1977), Bergsdorf (1978), Fleischer (1977), Kress/Hodge (1979), Hartig (1981). – Aus heutiger Sicht (2024) kann man die Ideologieträchtigkeit der Sprache erst recht nicht überschätzen.

love, I'm listening. Go on. Its marvellous.“ (162) außerstande ist zuzuhören – und schließlich einnickt.

Solche Szenen haben natürlich auch eine wichtige inhaltliche Funktion im Roman. Darüber hinaus aber demonstrieren sie Orwells Nachdenken über die kommunikative Funktion der Sprache. Auch dies ist eine Problemstellung, die in der Linguistik der letzten Jahre besondere Beachtung gefunden hat – man denke nur an die *Communicative Grammar* von Leech und Svartvik (1975).¹³

5. Sprache ist psychologisch fundiert

An mehreren Textstellen bringt Orwell die psychologische Bedingtheit der Sprache – Sprache gleichsam als Spiegel der Seele – zum Ausdruck und weckt dabei Assoziationen an die moderne Psycholinguistik und Aphasieforschung. Bei seinem ersten Tagebucheintrag z. B. (10f.) gerät Winston derart in einen *stream of consciousness* (er nennt ihn anschließend „this stream of rubbish“), dass er die Regeln der Groß- und Kleinschreibung und auch der Syntax außer Acht lässt. Noch extremer ist die Auflösung der Syntax im zweiten Tagebucheintrag:

they'll shoot me i dont care theyll shoot me in the back of the neck i dont
care down with big brother they always shoot you in the back of the neck i
dont care down with big brother ...(19)

Die Sätze sind kaum noch als solche auszumachen, und die Passage ist voller Wiederholungen. Solche Textstellen liefern Beispiele des genauen Gegenteils der staatlich verordneten und künstlich objektivierten Sprache; sie demonstrieren die Subjektivität und extrem psychologische Basis der Sprache.¹⁴

6. Sprache ist empirisch und historisch

Eine 6. und 7. Anregung könnte der Linguistik durch Orwells Befürwortung der empirischen bzw. historischen Grundlage von wissenschaftliche Erkenntnissen erwachsen. Im genannten Traktat Goldsteins lesen wir, dass die empirischen Wissenschaften in Ozeanien weitgehend abgeschafft sind:

13 Vgl. ferner etwa Akmajian et al. (1979).

14 Vgl. entsprechend die Arbeiten von Halle et al. (1978) und Crystal (1980).

In Newspeak there is no word for 'Science'. The empirical method of thought, on which all the scientific achievements of the past were founded, is opposed to the most fundamental principles of Ingsoc. (156)

Diese Entwertung der Erfahrung als Erkenntnisquelle liegt in der inneren Logik von *1984*. Wo die Vergangenheit und mit ihr das Gedächtnis praktisch abgeschafft sind, kann die Empirie als Basis der Erkenntnis keine Gültigkeit mehr beanspruchen.

Orwell stellt diesen Anti-Empirismus und die damit einhergehende Geschichtslosigkeit der Welt des Romans *1984* in so abschreckender Form dar, dass man zögert, den Rationalismus Chomskys und der transformationell-generativen Linguistik in die geistige Nähe der Welt von *1984* zu rücken. Aber es geht hier natürlich nicht um die persönliche Verunglimpfung eines anerkannten Wissenschaftszweigs und eines äußerst verdienstvollen Wissenschaftlers. Der Fehler liegt weniger bei Chomsky selbst als vielmehr bei den Etlichen, die seine wissenschaftliche Methode (die sich ja im Übrigen auch nicht gleich geblieben ist) „nachgebetet“ haben und dies noch tun. Ihnen vor allem seien die sieben Prinzipien der Sprache, auf die uns Orwell hinweist, ins Stammbuch geschrieben: Sprache ist suggestiv und funktioniert im Kontext, sie ist entweder aufrichtig oder verlogen (und die Kriterien wären zu untersuchen), sie ist Träger von Weltanschauung, dient vor allem der menschlichen Kommunikation, erklärt sich – jedenfalls teilweise – psychologisch und manifestiert sich empirisch und historisch. Das alles sind Gesichtspunkte, die in der zukünftigen Linguistik berücksichtigt – noch mehr berücksichtigt werden sollten, will sich diese Disziplin nicht an unseren menschlichen und gesellschaftlichen Belangen – und übrigens auch an den Interessen der Studenten – vorbeientwickeln.

Benutzte Literatur

A. Primärliteratur

Orwell, George. *Nineteen Eighty-Four. A Novel* (Penguin Books, 1949).

Orwell, Sonia/Angus, Ian (eds.). *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, 4 vols. (London, 1968), [abgek. CEJL].

B. Sekundärliteratur über Orwell

- Fink, H. „Newspeak’: The Epitome of Parody Technique in *Nineteen Eighty-Four*“, *Critical Survey*, 5 (1971), 155-163.
- Foley, Joseph/Ayer, James. „Orwell in English and Newspeak. A Computer Translation“, *College Composition and Communication*, 17 (1966): 15-18.
- Freedman, Carl. „Writing, Ideology, and Politics: Orwell’s ‘Politics and the English Language’ and English Composition.“ *College English*, 43 (1981): 327-340.
- Griffin, C. W. „Orwell and the English Language.“ *Audience*, 7 (1960): 63-76.
- Harris, Roy. „The Misunderstanding of Newspeak.“ *Times Literary Supplement*, 6.1.1984, p. 17.
- Köberl, Johann, „Der sprachphilosophische Hintergrund von Newspeak. Ein Beitrag zum 100. Geburtstag von Albert Einstein.“ *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 4 (1979), 171-183.
- Quirk, R. „1984 and 1984“, *London Review of Books*, 6,3 v. 16.-29.2.1984, 10f.
- Rank, Hugh. „Mr. Orwell, Mr. Schlesinger and the Language.“ *College Composition and Communication*, 28 (1977): 159-65.
- Tibbetts, A.M. „What Did Orwell Think About the English Language?“ *College Composition and Communication*, 29 (1978), 162-66.

C. Linguistische Literatur

- Akmajian, Adrian/Demers, Richard A./Harnish, Robert M. *Linguistics: An Introduction to Language and Communication* (Cambridge, Mass., London, 1979).
- Allerton, D. J./Carney, Edward/Holdcroft, David Holdcroft (eds.). *Function and Context in Linguistic Analysis*. A Festschrift for William Haas (Cambridge etc., 1979).
- Barnickel, Klaus-Dieter, *Nationale, regionale und soziale Varianten* (München, 1982).
- Bergsdorf, W. *Politik und Sprache* (München/Wien, 1978).
- Betz, W. *Verändert Sprache die Welt? Semantik, Politik und Manipulation* (Zürich, 1977).
- Bolinger, Dwight. *Language -- The Loaded Weapon. The Use and Abuse of Language Today* (London, New York, 1980).
- Crystal, David. *Introduction to Language Pathology* (London, 1980).
- Crystal, David (ed.). *Linguistic Controversies* (London, 1982).
- Dürmüller, Urs. *Towards a Varieties Grammar of English* (Bern, Frankfurt/M., 1983).

- Fleischer, Wolfgang (ed.). *Sprache, Stil, Ideologie* (Berlin, 1977).
- Gipper, Helmut., *Sprachwissenschaftliche Grundbegriffe und Forschungsrichtungen. Orientierungshilfen für Lehrende und Lernende* (München, 1978).
- Gustafsson, Lars. *Sprache und Lüge* (München, 1980).
- Halle, Morris/Bresnan, Joan/Miller, George A. (eds.). *Linguistic Theory and Psychological Reality* (Cambridge, Mass./London, 1981).
- Hartig, Matthias. *Sprache und sozialer Wandel* (Stuttgart etc., 1981).
- Heringer, Hans Jürgen (ed.), *Holzfeuer im hölzernen Ofen. Aufsätze zur politischen Sprachkritik* (Tübingen, 1981).
- Hogben, L. *Interglossa* (Harmondsworth, 1943).
- Kress, Gunther/Hodge, Robert. *Language as Ideology* (London, Boston, Henley, 1979).
- Leech, Geoffrey/Svartvik, Jan. *A Communicative Grammar of English* (London, 1975).
- Leisi, Ernst, *Das heutige English. Wesenszüge und Probleme* (Heidelberg, 6/1974).
- Lyons, John, *Language and Linguistics. An Introduction* (Cambridge etc., 1981).
- Moore, Terence/Carling, Christine. *Understanding Language: Towards a Post-Chomskyan Linguistics* (London, 1982).
- Nilsen, Don L. F./Nilsen, Alleen Pace. *Language Play. An Introduction to Linguistics* (Rowley, Mass., 1978).
- Ogden, C. *Basic English. A General Introduction with Rules and Grammar* (London, 1930).
- Parret, Herman. *Contexts of Understanding* (Amsterdam, 1980).
- Richards, I.A. *Basic English and Its Uses* (London, 1943).
- Trudgill, Peter/Hannah, Jean. *International English. A Guide to Varieties of Standard English* (London, 1982).
- Weinrich, Harald. *Linguistik der Lüge* (Heidelberg, 5/1974).
- Winter, Eugene. *Towards a Contextual Grammar of English. The Clause and its Place in the Definition of Sentence* (London, Boston, Sidney, 1982).

(21) The sing-song of chit-chat: Zur Poetizität der englischen Alltagssprache (am Beispiel der Lautung) [1995]

I. Einleitung

In seinem berühmten Aufsatz „Linguistics and Poetics“ hat Roman Jakobson (1960) zu Recht den Einbezug der Poetik in die Linguistik gefordert und dementsprechend neben den drei traditionellen Sprachfunktionen, wie sie schon vor allem Bühler (1933) erarbeitet hatte – emotiv, konativ, referentiell – drei weitere Funktionen konstatiert, darunter eben die poetische.¹ „Die poetische Funktion“, so heißt es in der vielzitierten Definition, „überträgt das Prinzip der Äquivalenz von der Axe (sic!) der Selektion auf die Axe der Kombination.“ Mit dieser Äquivalenz auf der – wie wir auch sagen können – syntagmatischen Ebene sind z. B. lautliche Wiederholungsmuster wie in Caesars berühmtem *veni, vidi, vici* gemeint. Jakobson selbst gibt dieses Beispiel; umso erstaunlicher ist seine Beschränkung der poetischen Sprachfunktion auf die Dichtung: „Nur in der Dichtung mit ihrer regelmäßigen Wiederholung äquivalenter Einheiten wird das Zeitmaß des Sprachflusses erfahren“ (153).

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass dieses strukturalistische Konzept von poetischer Sprachfunktion zu eng ist. Die poetische Funktion lässt sich nicht auf sog. Dichtung und noch weniger auf Versdichtung allein beschränken²; vielmehr enthält auch und gerade unsere Alltagssprache, jedenfalls in ihrer mündlichen Ausprägung, zahlreiche poetische Elemente.

Hier ist weniger an die verhältnismäßig seltenen Fälle gedacht, in denen sich der alltägliche Sprachgebrauch – etwa durch die Wahl einer besonders geglückten Metapher – an den der Poesie annähert.³ Es geht vielmehr um Poetizismen im Sprachsystem selbst. Unter „poetisch“ (oder „Poetizismus“) wird, anders als bei Jakobson, nicht ein ausschließlich syntagmatisches Äquivalenz- oder Wiederho-

1 Die übrigen sind die phatische und die metasprachliche.

2 Jakobson bezieht sich mit seinen Beispielen primär auf diese. Vgl. dazu etwa Aitchison 1987, 143-151.

3 Vgl. dazu etwa Aitchison 1987, 143-151.

lungsschema verstanden – wie in der von Jakobson (1960, 151) zitierten alliterierenden Phrase „horrible Harry“. Zum poetischen Potential der Sprache gehört auch die lautlich-prosodische Stilisierung im Sinne bestimmter Paradigmen oder Rollenspiele, also eine paradigmatische Funktionalisierung; sie liegt z. B. vor, wenn jemand den Idiolekt eines anderen imitiert. In beiden Fällen haben wir es mit Varianten von „Fiktionalisierung“⁴ zu tun: Ein Sprecher simuliert durch die formale Rekurrenz in den Wörtern *horrible* und *Harry* ihre inhaltliche Nähe; oder er fingiert ein Rollenspiel, z. B. das einer höflichen Sprechereinstellung (vgl. Schulze 1985) oder des Satzmodus der Frage.

„Poetisch“ in diesem allgemeineren Wortsinn sind auch alle systematisch im Sprachsystem verankerten Formen eines spielerischen Umgangs mit der Sprache, d. h. diverse Facetten des Wortspiels – über dessen Bedeutung Beckett einmal überspitzt geäußert hat: „In the beginning was the pun“⁵ – und des Klangspiels (im Sinne von Schöne 1978, 10).⁶ Eine dritte Form des eher poetischen Umgangs mit der Sprache ist die ikonische oder analoge – im Gegensatz zur „symbolischen“ bzw. digitalen. Letztere ist sicher – so weit hatte de Saussure Recht – die Norm. Aber sprachlicher Ikonismus ist nicht so selten, dass er nicht der Rede wert wäre; das wissenschaftliche Interesse daran nimmt jedenfalls in letzter Zeit eher zu als ab.⁷

Der fiktionale, spielerische und ikonische Umgang mit Sprache wurde bisher, soweit überhaupt, vorrangig am Beispiel des Wortschatzes und größerer sprachlicher Einheiten – und zwar in schriftlichen Texten – untersucht⁸, es fehlen aber weitgehend Analysen auf den untersten Ebenen des Sprachsystems, also etwa die

4 Mit den Anführungsstrichen soll insofern Vorläufigkeit des Wortgebrauchs signalisiert werden, als Fragen des Unterschieds zwischen „Fiktionalität“, „Fingiertheit“ und „Fiktivität“, wie sie verschiedentlich, etwa von Landwehr (1975), erörtert worden sind, hier ausgeklammert werden.

5 Samuel Beckett, *Murphy*. New York: Grove, 1957, p. 65 (zit. nach Redfern 1984, 2)

6 Wort- und Klangspiele sind als Bestandteil des englischen Sprachgebrauchs und der englischsprachigen Literatur – auch peripherer Genres zwischen Limericks und *nursery rhymes* – zwar durchaus gewürdigt worden, allerdings vorwiegend von Nicht-Linguisten.

7 Vgl. Wescott 1971 (als Einführung), ferner Posner 1980 und Bouissac et al. 1986.

8 Zur allgemeinen Bedeutung von Wortspielen im Rahmen von Wort- und Satzkomik vgl. Redfern 1984, 99f.; ferner Brandreth 1982, Culler 1988, Fill 1992 und Chiaro 1992.

Phoneme betreffend⁹. Außerdem ist die Diskussion stark theorieelastig. Angesichts dieser Defizite scheint im Folgenden eine Beschränkung auf konkrete Beobachtungen zur Prosodie und Lautung des Englischen geboten.¹⁰ Dabei soll gezeigt werden, dass das sprachliche Zeichen prinzipiell weniger „arbiträr“ ist, als de Saussure dies behauptet hatte, dass es vielmehr häufig im weitesten Sinne „poetisch“ funktioniert; ferner soll demonstriert werden, dass vor allem die mündliche Alltagssprache und speziell die englische für solche Poetizismen anfällig ist.

II. Intonation

Trotz zahlreicher Beispiele von Lautsymbolik oder Onomatopoesie, auch im Englischen¹¹, soll die digitale Grundqualität der Laute nicht in Frage gestellt werden. Sie sind, für sich betrachtet, symbolisch-arbiträr, nicht ikonisch.¹²

Aber Laute formieren sich syntagmatisch zu Lautgruppen, Silben, rhythmischen Einheiten (Versfüßen), Wörtern, Phrasen und Sätzen. Die klassische Phonetik/Phonologie hat sich m.W. fast ausschließlich mit Lauten innerhalb von Wörtern oder Morphemen befasst; erst in jüngster Zeit ist man auch an den anderen genannten Bezugsrahmen interessiert, wodurch sich neue phonologische Teildisziplinen wie Phonotaktik, Silbenphonologie, metrische Phonologie und Prosodie entwickelt haben. Angesichts dieser Vielfalt neuer Problemstellungen können hier nur einige ausgewählte Aspekte herausgegriffen werden, wobei zwei Hypothesen überprüft werden sollen:

9 Zur Rolle poetischer Elemente in der Schreibung vgl. Markus 1995.

10 Pesot 1980 gibt einige interessante Anstöße zum lautlichen Ikonismus, bezieht sich aber nicht aufs Englische. Dazu vgl. Knowles 1987, 38-42.

11 Vgl. einzelne Beispiele (zu denen sich jedoch leicht Gegenbeispiele finden lassen) bei Jespersen 1922, 406-408, und bei Wescott 1971, 420-423. – Überzeugender ist die Argumentation von Tanz (1971, 267), die sich auf Wörter des semantischen Feldes „Nähe vs. Ferne“ konzentriert und den entsprechenden lautsymbolischen Gegensatz zwischen „high front /i/ and low back /a/“ postuliert.

12 So auch Knowles 1987, 38f., 42.

- a. Im syntagmatischen Verbund sind Laute generell stärker ikonisch funktional als in der Vereinzelung des Phonems.¹³
- b. Im Englischen trifft dies in besonderem Maße zu, und zwar nimmt die ikonische Funktionalität zu mit der Größe des Syntagmas zu.

Das größte hier zur Debatte stehende Syntagma ist das der *tone group*, die extensional meist mit dem Satz, oft auch mit einer Phrase zusammenfällt. Variable Lautstärke des Sprechens, Tempo und vor allem Tonhöhe (engl. *pitch*) wirken im Englischen zusammen zur intonatorischen Strukturierung der *tone group*.¹⁴ Mit Arnold/Hansen 1979 kann man davon ausgehen, dass die Betonungseinheit sich aus *prehead*, *head*, *body*, *nucleus* und *tail* zusammensetzt und dass die hoch ansetzende, dann im Wesentlichen fallende und erst am Schluss zur Markierung des *nucleus* ansteigende Intonationskurve für das Englische charakteristisch ist.¹⁵ Dieses Intonationsmuster ist zweifellos eine Spiegelung des kommunikativen Engagements eines Sprechers – der ‘Kopf’ ist das Thema, der Nukleus das Rhema des Satzes oder der Phrase; beide werden durch die Stimmhöhe markiert. Auch die berühmten sechs Intonationstypen, die schon Daniel Jones (1964, 277) für den Nukleus unterschied – *low fall*, *high fall*, *low rise*, *high rise*, *fall-rise* und *rise-fall* – sind Spiegelungen, d. h. analoge Zeichen des kommunikativen Engagements des Sprechers. Stimmhebung bedeutet Wunsch nach Fortsetzung des Gesprächs, Stimmensenkung das genaue Gegenteil, also so viel wie „Thema erledigt“.¹⁶ Große Stimmhöhendifferenz, also etwa *high*

13 In seinem programmatischen Aufsatz „Ikonismus in den natürlichen Sprachen“ hat Posner 1980 (2f.) in Anlehnung an Gamkrelidze auf die Rolle der horizontalen, also syntagmatischen Relationen zwischen einer Bezeichnung und anderen Bezeichnungen hingewiesen.

14 Zum Allgemeinen vgl. Crystal 1975 und Laver 1980.

15 Dies ist zu betonen, weil die Gültigkeit dieses Musters gelegentlich, z. B. auch von Crystal 1969, in Frage gestellt wird. Crystal ist aber primär an den Varietäten der Intonation, weniger an dem ihr im *Standard English* zugrundeliegenden System interessiert. Vgl. demgegenüber Bolinger 1983, vor allem 99f.

16 Hierzu passt die Beobachtung von Ultan (1969, 42), dass die meisten Sprachen für Fragen ein vorwiegend steigendes Intonationsmuster hätten, für Feststellungen hingegen ein vorwiegend fallendes; vgl. auch Wescott 1971, 423.

fall, signalisiert gegenüber der entsprechenden geringeren Stimmhöhendifferenz (*low fall*) emphatische Verstärkung.

Intonationsmuster spielen in verschiedenen Formen natürlich auch in anderen Sprachen, etwa dem Deutschen und Französischen, eine Rolle; aber das Englische ist wegen seiner festen Wortstellungsregeln, die ihrerseits mit dem sprachhistorischen Verlust zahlreicher grammatischer Morpheme zu tun haben, auf kommunikationsanaloge *intonational patterns* vergleichsweise stärker angewiesen. Ich habe zum Sonderaspekt der Tonhöhe (*pitch*) an anderer Stelle zu zeigen versucht (Markus 1992), dass sie innerhalb der Tongruppe nicht so mechanisch verläuft wie im Deutschen und Französischen.¹⁷

III. Akzent, Silbenreduktion und Rhythmus

Das Englische ist aber auch bei den übrigen prosodischen Merkmalen deutlich ikonisch funktional. Der Akzent z. B. spiegelt Relevanzgrade – das Gewicht eines Wortes im Satz und das Gewicht einer Silbe im Wort. Anders als im Deutschen und Französischen ist das in ganz systematischer Weise der Fall: Fast alle sog. Funktionswörter sind unbetont und unterliegen der Laut- und/oder Silbenzahlreduktion (*won't < will not*, etc.), und in allen Wörtern einschließlich Inhaltswörtern werden unbetonte Silben qualitativ und quantitativ reduziert oder getilgt (vgl. dazu im Einzelnen Arnold/Hansen 1979, 196-200). Die Reduktionen sind Teil des sprachlichen Systems, und wer z. B. [*tɒpsəl*] (für *top-sail*) statt [*tɒpsl*] sagt (im Britischen Standard) oder das Wort *laboratory* [*ˈlæbərətəri*] statt [*ˈlæbtrɪ*] ausspricht, identifiziert sich als *non-native* oder jedenfalls als *non-Southern-Standard speaker*. In der normalen Allegro-Sprache ist praktisch jedes Wort von solchen Relativierungen des Phonems betroffen: das Phonem ist im Englischen nicht nur in seiner individuellen (also allophonischen) Realisierung (von der hier nicht die Rede ist), sondern in seiner prinzipiellen Manifestierung durch den idealen *native speaker* abhängig vom kommunikativen Stellenwert, der ihm in seiner Umgebung – in der Silbe, im Wort, im Satz – zukommt.

Die Reduktionsregeln des Englischen sind recht komplex, und ihre detaillierte Erörterung würde den Rahmen des vorliegenden Argumentations-

17 Vgl. auch Couper-Kuhlen 1986, 173ff. über *intonation* und *attitude*.

zusammenhangs sprengen. Um die Reduktionen in ihrer Systematik zu durchschauen, wird man jedenfalls nicht umhin können, die betroffenen phonologischen Merkmale heranzuziehen. Es sind u. a. folgende Regeln (oft auch in Summe) im Spiel:

1. Diphthong → Monophthong: *intone* vs. *intonation* (əʊ, ə); *divine* /aɪ/ vs. *divinity* /ɪ/¹⁸;
2. Monophthong ə: /du:/ in *Do come here* vs. /də/ in *How do you know?*
3. Quantitative Reduktion: z. B. in Form der Silbenreduktion (beiläufige Anrede *M'm* vs. *Madam*) oder in Form der Junktorenverschmelzung: *yessir* (statt *yes, Sir*).
4. Versfußbedingte Quantitätsveränderung¹⁹: Selbst die Länge von Stammvokalen ist im Englischen relativ, nämlich abhängig von ihrem Stellenwert in dem Versfuß, in dem sie steht. Aufgrund der Bedeutung der Isochronie im Englischen, d. h. der Tendenz zur rhythmischen Strukturierung der Hauptakzente in etwa gleichen Abständen, ist das /æ/ der Wörter *man's*, *manor's* und *manager's* (*the man's here*, *the manor's here*, *the manager's here*) unterschiedlich lang; es steht dem Stammvokal in den drei Beispielen eben unterschiedlich viel Anteil vom jeweiligen Versfuß zur Verfügung.

Das alles sind Beispiele für die nicht-digitale Verwendungsweise von Phonemen. Hinsichtlich der aufgezählten Merkmale haben sie vielmehr analoge Funktion; sie passen sich (im Grenzfall bis zur Eliminierung) dem jeweiligen Stellenwert an, der ihnen im Rahmen von Lautsystem, Satzakzent, Wortakzent und Versrhythmus zukommt. Die englischen Phoneme gleichen Schauspielern, die sich in ihrer Selbstdarstellung den jeweiligen Gegebenheiten, d. h. ihrer Rolle anpassen. Die Hauptrolle (im doppelten Wortsinn) spielt auf dieser Bühne das Schwa. Rein phonologisch ist es im Englischen natürlich ein Mitglied des Phoneminventars wie jedes andere, ja wegen seiner Häufigkeit eigentlich das

18 Bei diesem Beispiel müsste man zur vollständigen Erklärung bis zur *Great Vowel Shift* zurückgehen oder Chomsky/Halles (1968) bekannte *feature*-Opposition von *tense* und *lax* bemühen.

19 Vgl. Arnold/Hansen (1979, 189), von denen auch das folgende Beispiel stammt.

wichtigste Phonem überhaupt. Aufgrund seiner zentralen Zungenstellung (*relaxed*) ist ihm aber die dieser Zungenstellung entsprechende, also analoge Rolle des Signals für relative Bedeutungslosigkeit zugewachsen.

Wie das Phonem, so unterliegt auch die Silbe im Englischen, jenseits des strukturellen Stellenwerts im System, einem übergeordneten „poetischen“ Maßstab. Es ist die Rede vom Rhythmus (wohlgemerkt in der Alltagssprache). In den grammatischen Regelapparat des Englischen hat er nur wenig eingegriffen; zu nennen ist hier etwa die zweifache Steigerung des Adjektivs, mit *more/most* und *-er/-est*. Bekanntlich hat die Distribution mit der Silbenanzahl des betroffenen Adjektivs und mit der Verteilung des Wortakzents zu tun (vgl. Quirk et al. 1985). Wie ich an anderer Stelle zu zeigen versuchte, liegt die eigentliche Ursache für die Verteilung der beiden Steigerungsarten in der Tendenz des Rhythmus zur Isochronie (d. h. zum metrischen Gleichmaß) und zum alternierenden Akzent (vgl. Markus 1988).

Aber außerhalb der Grammatik sind die Spuren des Rhythmus häufiger zu finden. Er ist der Grund, weshalb der Wortakzent bei den isolierten Kardinalzahlen *thirteen, fourteen* etc. auf der ersten Silbe liegt, dagegen im rhythmischen Kontext *thré-fiftéen* auf der zweiten. Und die Tendenz des Rhythmus zur Alternation ist der tiefere Grund für die Phonemreduktion und die erläuterten phonologischen Befunde, die die Silbe und den Versfuß betreffen. Obwohl es in der Prosasprache natürlich im streng physikalischen Sinne keine Isochronie, kein Gleichmaß der Versfüße und keine Alternation von betonten und unbetonten Silben gibt, ist die Tendenz zu diesem Gleichmaß, d. h. die Vorstellung, dass sich die Silben und Wörter in der Prosa möglichst rhythmisch aneinanderfügen, Maßstab der Dinge. Sie bewirkt die quantitative Anpassung der Silben an den Versfuß.

Diese metrische Norm liegt auch der Verteilung der Silbenzahl in zahlreichen idiomatisch eingefrorenen *binomials* (wie *bread and butter* etc.) zugrunde. Die Silbenregel (auch Panini's Law genannt²⁰) besagt, dass bei Gleichheit anderer phonotaktischer Faktoren die Anzahl der Silben vom ersten zum zweiten Element eines *binomial* zunimmt – man beachte *hot and heavy, free and easy, bread and*

20 Vgl. zum Terminus und zu der Erscheinung Pordány 1986, 15ff.

water, rough and ready, part and parcel. Pordány (1986, 160) hat an zahlreichen Beispielen gezeigt, dass diese Regel auch im Ungarischen zutrifft – wir dürften es mit einem universalen Ikonismus zu tun haben, bei dem die wachsende Silbenzahl den emphatischen Nachdruck unterstreicht.

IV. Klang

Ebenso wie durch Akzent und Rhythmus wird sprachliche Mimesis im Englischen durch den Klang bewirkt. Seine Rolle, dies sei wiederholt, liegt primär nicht darin, dass ein bestimmter Laut irgendetwas Bestimmtes bedeuten würde.²¹ Wichtig für das Funktionieren der Lautsymbolik ist das syntagmatische Umfeld, das Zusammenwirken der klanglichen Elemente – in Form von Assonanzen, Reimen, Alliteration. In dieser Form ist Klang vor allem in der englischen Phraseologie wichtig. Es fallen einem leicht (und mehr als im Deutschen) *idioms* ein, deren Elemente partiell alliterieren oder (seltener) sonstwie klanglich verknüpft sind²²

Alliteration: as clear as a crystal; through thick and thin; as dull as a door nail; as fit as a fiddle; bag and baggage; a bag of bones; his bark is worse than his bite; to beat about the bush; to have a bee in one's bonnet; to get/grow too big for one's boots; as bold as brass; by and by; to burn one's boats; to carry coals to Newcastle; to fall flat; get going; to have the gift of the gab; to lie low; with might and main; to run rings (a)round so.; a pig in a poke

Vokalalliteration: up and over, each and every (vgl. Knowles 1987, 85).

-
- 21 Zwar meinte schon Jespersen (1922, 406-8), dass hochzungige/helle Vokale in den meisten Sprachen ein kleines Referenzobjekt markieren, tiefzungige/dunkle Vokale hingegen etwas Großes. Wescott (1971, 420f.) wies zusätzlich auf entsprechende Konsonantenoppositionen hin. Hier wie dort fehlt aber die statistische Evidenz. – Vgl. auch die allgemeineren Überlegungen zur Onomatopoesie bei Pesot 1980, 13-16, und Knowles 1987, 38-42.
- 22 Die Beispiele stammen größtenteils aus Langenscheidt-Redaktion/Quinault 1979 (*1000 englische Redensarten*).

Assonanz: eager beaver; down and out; down in the mouth; a flash in the pan; once in a blue moon; part and parcel; to cut a long story short; push and pull; rock ‘n roll

Konsonanz: off the cuff; tit for tat; to eat one’s heart out; odds and ends

Reim: to hit it; lock, stock and barrel; the wear and tear of time; to pay one’s way

Rhythmus: don’t be vague – ask for Haig; go go go for Eskimo.

Farb (1974, 128f.) hat zu Recht darauf hingewiesen, dass solche klanglichen Erscheinungsformen in bestimmten Textsorten wie Werbesprüchen oder politischen Slogans eine besondere Rolle spielen – man denke nur an den amerikanischen Slogan aus der Eisenhower-Ära *I like Ike*.²³ Greven (1991) belegt diese Rolle der „phonic devices“ in der Wirtschaftswerbung mit zahlreichen Beispielen.²⁴ Aber auch Sprichwörter oder Slogans machen extrem häufig Gebrauch von Reimen und Alliteration: *birds of a feather flock together*, etc. Schließlich ist daran zu erinnern, dass *nursery rhymes* und *tongue twisters* verschiedener Art – oft sind sie auch eine Art „thought twisters“ – in der englischen Alltagskultur spätestens seit Edward Lear und Lewis Carroll eine bedeutsame Rolle spielen.²⁵

Wir können aber darüber hinaus feststellen, dass der Endreim und die ihm ähnlichen klanglichen Wiederholungsmuster zum Inventar der englischen Wortbildung gehören.²⁶ Mit Hansen et al. (1982) kann man diesbezüglich zwischen drei Arten von „Verdoppelungen“ unterscheiden: Reimverdoppelungen, Ablautverdoppelungen und reinen Verdoppelungen. Reimverdoppelungen – wie *boogie-woogie*, *teeny-weeny*, *hotch-potch*, *rag-bag* (‘Lumpenkiste, Sammelsurium’), *willy-nilly*, *humdrum*, *lovey-dovey* (= derog. ‘too loving in a Romantic way’), *hubble-bubble* (‘confused sound’), *harum-scarum* (adv. ‘wild im Verhalten’), *hoity-toity*, *nitwit* – haben häufig das semantische Merkmal {Durcheinander}, sind allerdings z. T. auf die Umgangssprache und/oder Kindersprache beschränkt.²⁷ Ablautverdoppelungen sind Morphemwieder-

23 Dazu Jakobson 1960, 357.

24 Vgl. auch Leech 1966, 186-193.

25 Zu den Zungenbrechern vgl. Brandreth 1978.

26 Vgl. Knowles 1987, 85.

27 Weitere Beispiele s. Hansen et al. 1982, 143f.

holungen mit Variation des betonten Vokals – wie in *criss-cross*, *ticktack*, *nid-nod*, *chit-chat*, *mishmash*, *tittle-tattle* (‘nichtiges Geschwätz’), *zigzag*, *wishy-washy*, *see-saw* (‘Wippe’), u.a.²⁸ Über deren Bedeutung hat schon Marchand (2/1969, 431) richtig bemerkt:

The symbolism underlying ablaut variation is that of polarity which may assume various semantic aspects: (...) bipolar range of sound possibilities, (...) to and fro rhythm, hesitation, (...) ambivalence, Double-faced character, implying the dubious or spurious value of the referent.

Man muss aber hinzufügen, dass sich diese vage Bedeutung durch ikonische Referenz ergibt: der Lautkontrast des Ablauts weist auf eine irgendwie analoge Polarität in der Wirklichkeit hin (Marchand verwendet ja den Ausdruck *polarity*). Der Sprachbenutzer fingiert bzw. suggeriert eine Analogie zwischen Sprache und Realität.²⁹

Reine Verdoppelungen – bei denen ein Wort aus zwei gleichen Morphemen gebildet wird (Beispiel *puff-puff*) – sind im Standardenglisch relativ selten (vgl. Hansen et al. 1982, 141) und haben entweder symbolhaft-lautmalerische Funktion (so auch in *tick-tick/tick-tock*, *quack-quack*) oder dienen – so speziell bei Adjektiven auf *-y* – der semantischen Intensivierung mit meist abwertender Konnotation; Hansen et al. nennen u. a. die Beispiele *girly-girly* (= ‘affektiert mädchenhaft’) und *goody-goody*. Im Übrigen sind Verdoppelungen („Reduplikationen“) charakteristisch nicht nur für die Sprache und den Spracherwerb englischsprachiger Kleinkinder und für zahlreiche *colloquialisms* und *slang words* (Crystal 1987, 237, 241)³⁰, sondern auch für alle englischfundierten

28 Auch *pararhyme* genannt; vgl. – mit weiteren Beispielen – Knowles 1987, 84f.

29 Eine solche Analogie hat kürzlich in großem Stil Sears (1992) postuliert, indem er verschiedenen Wörtern mit bestimmtem Reim, ja sogar einzelnen Vokalphonemen eine einzige oder einige wenige zentrale Bedeutungen zugeschrieben hat, so etwa Wörtern auf *-ick* oder *-izzle* oder mit dem Stammphonem /*ʊ*/; letzteres, so meint Sears (453), signalisiere „bending or smoothness“. Ich lasse die Hypothese auf sich beruhen, da sie nicht überprüfbar ist; denn die Wortlisten von Sears sind selektiv und die semantischen Angaben oft sehr vage.

30 Vgl. *titty* infml. für ‘tit’, *booboos* (AmE sl. für ‘testicles’), *boo-boo* (AmE sl. ‘Weh-Weh’), *bobby*, *lolly* (sl. ‘money’), *yoyo* (‘Diabolo’), *go-go* (adj.), *so-so*, AmE sl. *yam-yam* (‘lecker’).

Pidgins und Kreolsprachen (vgl. Todd 1974, 55) und schließlich für einige englische Namen, vor allem Kose- und Spitznamen.³¹

Eine vollständige Reduplikationstypologie ist hier nicht beabsichtigt.³² Zweifellos spielt Reduplikation in vielen Sprachen der Welt, etwa dem Deutschen, Lateinischen und Japanischen, eine Rolle³³, nicht nur in der Morphologie – von der Bezeichnung des Plurals im Hausa bis zur Markierung der Vergangenheit im Griechischen (und Gotischen)³⁴ –, sondern auch in der Wortbildung. Nach Pesot (1980, 12) bezeichnen reduplizierende Wörter allgemein entweder Töne bzw. mit ihnen metonymisch verwandte Objekte (wie Vögel, Schläge etc.) oder aber Wiederholungen bzw. Objekte, die auf Wiederholung beruhen. Da Pesot aber nur zwei Sprachen (aus Indien) und zudem wenige Wortbeispiele heranzieht, kann seine These von der universalen Gültigkeit der Reduplikation nicht als bewiesen gelten.

In jedem Fall fehlt es an einschlägigen sprachspezifischen Studien, etwa zum Englischen.³⁵ Wenig beachtet wurden bisher z. B. die phonotaktischen Gegebenheiten von *verbal binomials* oder *multinomials*, wie sie von Cooper/Ross 1975 untersucht wurden. Es geht hierbei um Wortpaare wie *husband and wife* und *plus or minus*. Diese mögen weitgehend semantisch bestimmt sein³⁶; aber daneben (und in einigen Fällen statt der semantischen Kriterien) gilt auch die phonotaktische Regel der steigenden Stärke der silbeneinleitenden Konsonanz³⁷, so z. B. in *wear and tear*, *walkie-talkie*, *razzle-dazzle*, *hanky-panky*, *sea and ski*³⁸, oder es gilt die Regel des Ablauts in der Weise, dass ein Vokalwechsel von hoch

31 Vgl. *Bobby* (< *Robert*), *Sissy*, *Toto*, etc.; auch Anredenamen wie *daddy*, *mummy*.

32 Vgl. Wilbur 1973.

33 Zum Deutschen vgl. etwa *Zickzack*, *Hokuspokus*; zum Lateinischen und Japanischen siehe die Beispiele von Crystal 1987, 174f.

34 Vgl. im einzelnen Wilbur (1973, passim), der sich jedoch auf die Reduplikation als morphologische Regel beschränkt. Vgl. ferner die Beispiele von Crystal (1987, 174f.).

35 Ansätze bei Bauerle 1991.

36 Nämlich nach dem Prinzip „Männer zuerst“ bzw. „Positives zuerst“. Vgl. auch *brother and sister*, *yes and no*, *more or less*. Bei Anreden gilt im ersteren Fall eine andere Regel, nämlich „Frauen zuerst“; vgl. *Ladies and gentlemen*.

37 Zur Theorie konsonantischer Stärke vgl. z. B. Murray 1988.

38 Die Beispiele sind z. T. von Cooper/Ross 1975 und vor allem Pordány (1986, 157, 164-166) übernommen.

zu tief und/oder von Vorder- zu Hinterzungenvokal stattfindet. Es lassen sich hierfür leicht Beispiele finden (etwa *ping pong, singsong, back and forth, to and fro, dingdong, Winnie the Pooh*³⁹).

Diese Andeutungen mögen genügen. Eine ausführliche Beschreibung der Rolle des Klangs im Englischen scheint nur mittels eines computerlesbaren Korpus möglich. Jedenfalls haben phonotaktische Regeln, insbesondere Verdoppelungen in ihren verschiedenen Formen auch im englischen Wortschatz, insbesondere in etlichen Varietäten des Englischen, ihren bisher wenig beachteten Stellenwert. Zwar mögen derartige Erscheinungen im englischen Standard insgesamt eher peripher sein. Man muss aber bedenken, dass alle lautlichen Verdoppelungs- und Wiederholungsmuster mit Intonation, Rhythmus und Klang, die ja ihrerseits auf Wiederholung beruhen, zusammenwirken und in mündlicher Kommunikation durch paralinguistische Signale, d. h. die an sich ja stereotypen Muster der Mimik und vor allem Gestik, unterstützt werden.⁴⁰ In Summe sind die nicht-digitalen, also analogen lautlichen Signale im Englischen keine *quantité négligeable*; mit ihnen signalisieren oder suggerieren *native speakers* nicht nur die relative Bedeutung der Segmente sprachlicher Äußerungen, sondern natürlich auch die pragmatischen Beziehungen des Sprechers zum Hörer und seine Einstellung zum Gesprächsgegenstand. So wird durch ruhige Stimmführung und langsames Sprechtempo Besonnenheit zum Ausdruck gebracht, durch erhöhte Stimmlage Erregung etc.⁴¹

V. Lautliche Varietäten

Ein anderer Aspekt poetisch-fiktionaler Sprachfunktion ist das *code-switching*.⁴² Dabei geht es nicht um die Bedeutung von Dialekten oder Soziolekten als solchen, sondern um verschiedene Grade dialektaler oder soziolektaler Einfärbung im Idiolekt einzelner Sprecher. An deutschen Dialektsprechern lässt sich oft beobachten, dass sie je nach Situation und Gesprächspartner dosiert

39 Weitere Beispiele hierzu, auch aus dem Deutschen und Ungarischen, bei Pordány 1986, 167-171.

40 Bolinger (1985, 106) hat die Intonation als „part of a gestural complex“ beschrieben.

41 Vgl. das Kapitel „Intonation and Attitude“ in Couper-Kuhlen 1986, 173-187.

42 Zur Theorie und zum Stand der Forschung vgl. Bhatia/Ritchie (eds.) 1989.

hochdeutsch sprechen.⁴³ Die Sprachwirklichkeit in Großbritannien und den USA ist heute ähnlich.

Dialekte und Soziolekte sind nicht nur als Folge des regionalen und gesellschaftlichen Zugehörigkeit eines Sprechers von Interesse; sie spiegeln auch die bewusste oder unbewusste Absicht eines Sprechers, sich mit dem Hörer oder den Hörern sprachlich zu solidarisieren. Dass Sprachgebrauch Solidarität herstellt, ist ja bezüglich des *black English* und in soziolinguistischer Hinsicht längst gesehen worden.⁴⁴ Es gilt aber viel allgemeiner, so z. B. auch in dialektaler Hinsicht, sofern wir „Dialekt“ nicht (mehr) als homogenes Bündel von Merkmalen definieren, sondern als Pol einer Skala. In diesem Sinne liegen z. B. zwischen *broad Scots* und dem *Southern Standard* viele Grade von Dialekt-einfärbung, und einzelne Merkmale des Cockney, das bekanntlich ursprünglich ein Ostlondoner Dialekt war, haben sich längst in der weiteren Umgebung von London bis hin in die Midlands in Form von *sociolectal features* ausgebreitet, so etwa der *glottal stop* und die offene Aussprache des Diphthongs /eɪ/ in Richtung auf /aɪ/. Wer diese Merkmale in seiner Aussprache verwendet, gibt sich als Angehöriger oder Sympathisant der *lower (middle) classes* zu erkennen.

Aber *code switching* spielt noch in einer anderen Weise eine Rolle. Gelegentlich können Zeitgenossen fremde Akzente oder gar individuelle Stimmen imitieren. Die dafür erforderliche mimisch-musikalische Begabung dürfte selten sein; aber wohl jeder erwachsene Sprecher ist ein bisschen Schauspieler, versucht bis zu einem gewissen Grad, ein *image* von sich selbst zu vermitteln. Wells (1982, 31) nennt mit einigen Adjektiven skizzenhaft Beispiele unserer Selbstdarstellung: „to seem efficient, intelligent, sexy, trustworthy, or modest“.

Wie sich solche und andere Rollen im Einzelnen sprachlich äußern, ist bisher noch kaum untersucht worden. Vielleicht lässt sich das sexualvoyeuristische

43 Dass speziell jüngere Dialektsprecher neben dem Dialekt auch hochdeutsch sprechen, könnte mit der wachsenden Rolle des Fernsehens und anderer Medien zu tun haben.

44 Vgl. allgemein Labov 1972, 304-307, über den Einfluß von *peer-groups* auf die Sprache; zur Aussprache vgl. Wells (1982, 32): „It seems likely that most speakers, perhaps all except younger children, have the ability to ‘raise’ or ‘lower’ the apparent social class characteristics of their speech (...) Making one’s speech more like that of one’s interlocutor (convergence) is a way of showing solidarity, sympathy, or approval; making it less like the interlocutor’s (divergence) shows the opposite.“

Interesse der Öffentlichkeit ja mal auf die philologische Frage ausdehnen, was eine Stimme, die man „sexy“ nennt (wie z. B. bei Marilyn Monroe), phonetisch charakterisiert. Mit Knowles (1987, 212) können wir heute immerhin verschiedene Stimmführungstypen unterscheiden, je nach Stellung des Kehlkopfes und der Stimmbänder, und er beschreibt in diesem Zusammenhang in *phonetic terms* die Stimme des stereotypen Homosexuellen. In Großbritannien, das bekanntlich über keine geringe Theatertradition verfügt, ist sprachliches *mimicking* auch als Teil des berühmten englischen Humors und als Grundlage des Witzeerzählens täglich zu beobachten⁴⁵ – man denke nur an die *slapstick*-Komödien eines John Cleese und der Monty Pythons oder auch an *Yes, Minister*.

Mimicking spielt schließlich auch in gewissen halb- oder unbewussten Attitüden eine Rolle, die mit bestimmten Aussprachevarianten einhergehen. Gemeint ist hier z. B. das gekünstelte Stottern am Satzanfang beim Wort *I* (für ‘ich’), das mit sonstigem Stottern nichts zu tun hat und nach meiner Beobachtung auf Sprecher der *upper (middle) classes* beschränkt ist. Funktionell ist diese Manier vielleicht eine Art Bescheidenheitstopos, als wollte man signalisieren, dass man den Satz nur ungern mit *I* beginnt.

Die Oberschicht verfügt noch über weitere derartige Aussprachemanierismen. Wer von der Möglichkeit des *flapped r* anstelle des üblichen englischen *retroflex r* Gebrauch macht (nach betonten Silben) – wie in *Harry, I am very sorry* –, der wirkt besonders resolut; die gleiche Funktion erfüllt gerolltes *r* vor dem Nukleus betonter Silben: *He is awfully bright*. Wer auslautendes Schwa zu vollem /a/ auffüllt (*Mother /a/, I was happier than ever*), wirkt emphatisch und deklamatorisch.⁴⁶ Aber wie gesagt: Nur die Oberschicht zeigt sich in dieser Weise vom Bühnenenglisch beeinflusst. Die *lower (middle) classes* haben ihre eigenen „Erkennungssignale“. Dazu gehören neben dem ausgeprägt verwendeten *glottal stop* und den anderen bekannten soziolektalen Merkmalen auch Kleinigkeiten wie gelegentliche Monophthongierung von /aɪ/ > /ɪ/ im Possessivpronomen *my*: *where are my /mi/ trousers?* Es handelt sich hier um einen Kolloquialismus, den

45 Zum Humor aufgrund der Kombination unterschiedlicher Formalitätsgrade und unter Verwendung von Alliteration s. Nash 1985, 135-7.

46 Vielleicht erklärt sich diese Aussprachevariante von der Aussprache der Bühne her, wo sie zum besseren Verständnis der Zuhörer praktiziert wurde und wird.

sich Unter- und Mittelschichtspracher salopperweise leisten. Auf untere Sprachschichten beschränkt ist natürlich auch der *rhyming slang* des Cockney.⁴⁷ Ein häufiges Alltagswort wie z. B. *wife* wird durch ein anderes, das sich mit ihm reimt, oder durch eine entsprechende Phrase ersetzt. Statt *my wife* heißt es dann *my /mi/ trouble and strife*, statt *my head*, *my slice of bread*, statt *the table*, *Cain and Able*. Nicht alle Umschreibungen sind, wie im Falle von *wife*, witzig, viele sind schlicht unsinnig. Eingeweihten sind sie gleichwohl allesamt verständlich, weil sie ihnen bekannt und zudem meist kontextgestützt sind. Motiviert ist der *rhyming slang* vor allem durch die Freude am Klang.

VI. Resümee

Fiktionalität, Wortspiele, Ikonismus, in einem Wort Poetizismen spielen in der mündlichen englischen Alltagssprache eine bisher unterschätzte Rolle. Dies gilt insbesondere, wenn wir, wie neuerdings üblicher, die Systemhaftigkeit des mündlichen Sprachgebrauchs unter die Lupe nehmen.

Das Thema konnte hier freilich nur angerissen werden und wurde weder im kommunikationstheoretischen Kontext noch in seiner sprachhistorischen Ursächlichkeit⁴⁸ behandelt. Poetizismen im Bereich der englischen Lautung lassen sich sicher auch z. T. historisch erklären: So fehlte in Großbritannien, mehr als in Deutschland, Frankreich und Italien, immer der sprachregulierende Normgeber, die akademieähnliche Institution, die der „Fabulierlust“ des einzelnen oder einzelner Gruppen hinderlich hätte im Wege stehen können. Im Pub und im *coffee house*, deren historische Bedeutung für die englische Kultur kaum zu überschätzen ist, hat sich sprachliches *mimicking* gut entfalten können.⁴⁹ Heute präsentiert es sich in den *debating clubs* und *drama groups* der Universitäten,

47 Vgl. allgemein Knowles 1987, 85.

48 Vgl. dazu Crookall and Saunders 1989 (*Communication and Simulation*), insbesondere 3-106.

49 Zu den Londoner *coffee houses* und vergleichbaren *places of amusement* des 18. Jh. vgl. Turberville 1957, 88-100.

aber auch in den Verbalriten des Parlaments und in den livrierten, rollenbewussten Bediensteten des Britischen Museums und bei Hofe.⁵⁰

Benutzte Literatur

- Aitchison, Jean (1987). *Words in the mind. An introduction to the mental lexicon*. Oxford: Blackwell.
- Arnold, Roland/Hansen, Klaus (1979). *Englische Phonetik*. 3. Auflage. München: Max Hueber Verlag.
- Bauerle, R. F. (1991). „The power of doubled words.“ *Verbatim* 18: 2.
- Bhatia, T. K., and William Ritchie (eds.) (1989). „Code-Mixing. English across Languages.“ *World Englishes* 8: 3 (special issue).
- Bolinger, D. (1983). „The inherent iconism of intonation.“ In *Iconicity in syntax. Proceedings of a symposium on iconicity in syntax. Stanford, June 24-6, 1983*. Ed. John Haiman. Amsterdam: Benjamins, pp. 97-108.
- Bouissac, Paul, Michael Herzfeld, Roland Posner (eds.) (1986). *Iconicity. Essays on the nature of culture. Festschrift for Thomas Sebeok on his 65th birthday*. Tübingen: Stauffenburg Verlag.
- Brandreth, Gyles (1978). *The biggest tongue twister book in the world*. New York: Sterling Publishing Co.
- Brandreth, Gyles (1982). *Wordplay*. London: Severn House.
- Bühler, Karl (1933). „Die Axiomatik der Sprachwissenschaft.“ *Kant Studien* 38: 19-90.
- Chiaro, Delia (1992). *The language of jokes. Analysing verbal play*. London and New York: Routledge.
- Chomsky, N., and M. Halle (1968). *The sound pattern of English*. New York [etc.]: Harper and Row.
- Couper-Kuhlen (1986). *An introduction to English prosody*. Tübingen: Niemeyer.

50 Sicher gibt es für die Rolle von Poetizismen in der Alltagssprache auch universale Gründe; vgl. Redfern 1984, 177: „Wordplay suits those unconvinced that rational argument suffices. These would include: advertisers, ironists, religious leaders, politicians, liars, writers of all kinds, madmen – and all of us at some moments of our lives.“ Das schmälert aber nicht die Englandspezifität der meisten Beobachtungen in diesem Aufsatz; vgl. dazu – aus der Sicht von 2024 – den internationalen Bestseller *Watching the English* von Kate Fox (2014).

- Crookall, David, and Danny Saunders (eds.) (1989). *Communication and simulation: From two fields to one theme. Intercommunication 4*. Clevedon/Philadelphia: Multilingual Matters Ltd.
- Crystal, David (1969). *Prosodic systems and intonation in English*. Cambridge: UP.
- Crystal, David (1975). *The English tone of voice*. London: Edward Arnold.
- Crystal, David (1987). *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge [etc.]: UP.
- Culler, Jonathan (ed.) (1988). *On puns. The foundation of letters*. Oxford: Blackwell.
- Farb, Peter (1974). *Word Play. What happens when people talk*. London.
- Fill, Alwin (1992). „Visions and revisions’: Puns with idiomatized complex words.“ In *Language and civilization. A concerted profusion of essays and studies in honour of Otto Hietsch*. Ed. Claudia Blank. Frankfurt/M., etc.: Lang, 2 vols. Vol. II, pp. 551-563.
- Fox, Kate (2014). *Watching the English. The Hidden Rules of English Behaviour*. London: Hodder & Stoughton Ltd.
- Greven, Herbert (1991). „Phonic devices in advertising slogans.“ In *Anglistentag 1990 Marburg. Proceedings*. Eds. Claus Uhlig and Rüdiger Zimmermann. Tübingen: Niemeyer, pp. 117–129.
- Hansen, Barbara, Klaus Hansen, Albrecht Neubert und Manfred Schentke (1982). *Englische Lexikologie. Einführung in Wortbildung und lexikalische Semantik*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Jakobson, Roman (1960). „Closing statement: Linguistics and poetics.“ In Sebeok, T. A. (ed.) *Style in language*. Cambridge, Mass.: MIT Press, pp. 350–377; dt. Übers. in Ihwe, Jens (ed.) (1971). *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 11/1: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, 1. Frankfurt/NT.: Athenäum, pp. 142-178.
- Jespersen, Otto (1922). *Language: its nature, development, and origin*. London: Allen & Unwin.
- Knowles, Gerald (1987). *Patterns of spoken English. An introduction to English phonetics*. London and New York: Longman.
- Landwehr, Jürgen (1975). *Text und Fiktion. Zu einigen literaturwissenschaftlichen und kommunikationstheoretischen Grundbegriffen*. München: Fink.
- Labov, William (1972). *Sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

- Langenscheidt-Redaktion und R. J. Quinault (1979). *1000 englische Redensarten*. Berlin, etc.: Langenscheidt.
- Laver, J. D. (1980). *The phonetic description of voice quality*. London: CUP.
- Leech, Geoffrey N. (1966). *English in advertising. A linguistic study of advertising in Great Britain*. London: Longman.
- Marchand, Hans (1969). *The Categories and Types of Present-Day English Word-Formation. A Synchronic-Diachronic Approach*. 2. Aufl. München: Beck'sche Verlagsbuchhandlung.
- Markus, Manfred (1988). „Zur Distribution von synthetischer und analytischer Steigerung im historischen Englisch.“ *AAA* 13: 105-121.
- Markus, Manfred (1992). „Rhythm, stress and intonation in English and German seen contrastively.“ In Mair, Christian, and Markus, Manfred (eds.). *New Departures in Contrastive Linguistics. International Conference in Innsbruck on 10–12 May 1991. Proceedings*, 2 vols., Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Anglistische Reihe, Bde. 5/6 (1991/2), I, 21-36.
- Markus, Manfred (1995). „2B or not 2B: Schreibspiele im heutigen Englisch.“ In *World of signs – world of things. 8th international symposium of the Austrian Association for Semiotics, October 1–3, 1993, University of Innsbruck*, ed. Josef Wallmannsberger et al. Wien: Osterreichische Gesellschaft für Semiotik. pp. 109-122.
- Murray, Robert W. (1988). *Phonological strength and early Germanic syllable structure. Studies in Theoretical Linguistics* 6. München: Fink.
- Nash, Walter (1985). *The language of humour. Style and technique in comic discourse*. London, New York: Longman.
- Nendza, Jürgen (1992). *Wort und Fiktion. Eine Untersuchung zum Problem der Fiktionalität in der Sprachzeichenkommunikation*. Aachener Studien Zur Semiotik und Kommunikationsforschung 28. Aachen: Alano Verlag.
- Pesot, Jürgen (1980). „Ikonismus in der Phonologie.“ *Zeitschrift für Semiotik* 2: 7-18.
- Pordány, L. (1986). „Irreversible Binomials in Hungarian.“ *Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae* 36: 151-179.
- Posner, Roland (1980). „Ikonismus in den natürlichen Sprachen.“ *Zeitschrift für Semiotik* 2: 1-6.
- Redfern, Walter (1984). *Puns*. Oxford: Blackwell.

- Schulze, Rainer (1985). *Höflichkeit im Englischen. Zur linguistischen Beschreibung und Analyse von Alltagsgesprächen*. Tübingen: Narr.
- Sebeok, T. A. (1976). „Iconicity.“ *Modern Language Notes* 91: 1427-1456.
- Sears, Donald A. (1992). „English rhymes: where sound and sense blend“. In *Language and civilization. A concerted profusion of essays and studies in honour of Otto Hietsch*. Ed. Claudia Blank. Frankfurt/M., etc.: Lang. 2 vols. Vol. II, pp. 445-459.
- Tanz, C. (1971). „Sound symbolism in words relating to proximity.“ *Language and Speech* 14: 266-276.
- Todd, Loreto (1974). *Pidgins and creoles*. London, etc.: Routledge and Kegan Paul.
- Turberville, A. S. (1957). *English men and manners in the 18th century*. New York, etc.: Galaxy.
- Ullan, Russell (1969). „Some general characteristics of interrogative systems“. *Working Papers on Linguistic Universals* 1: 41-63 (Stanford University).
- Wells, J. C. (1982). *Accents of English*, I. An Introduction. Cambridge, etc.: University Press.
- Wescott, R. (1971). „Linguistic iconism.“ *Language* 47: 416-428.
- Wilbur, R. B. (1973). *The phonology of reduplication*. Phil. Diss. Reprod. Bloomington, Ind.: Indiana U. Linguistics Club.

(22) Adjektiv-Steigerung im Frühneuenglischen: eine korpuslinguistische Fallstudie auf der Basis des *Innsbruck Letter Corpus* [1988/2024]¹

Abstract

The vagueness and uncertainty with which rhythmical criteria have been used in historical descriptions of the English adjective comparison (if at all) is partly due to the lack of a reliable corpus. On the basis of late ME and EModE letters (machine-readable), as compiled at the University of Innsbruck, this paper draws a precise line between the synthetic and the analytic comparison, the main criterion of the distribution being the relevance of the trochaic rhythm $\acute{x}x$ in word accent. The validity of this principle is challenged but finally enhanced by three historical variants: the syllabicity of weak syllables, word accent under French influence and competitive semantic criteria in post-ME.

1. Problem und Hypothese

Die Entstehung der „periphrastischen“ (per. St.) oder auch „analytischen“ Steigerung (an. St.) des Adjektivs, also des Komparativs mit *more* und des Superlativs mit *most* anstelle der „synthetischen“ Steigerung mittels Suffixen (*-er*, *-est*) ist in der Forschung zum historischen Englisch bis heute ein Problem geblieben.² Zwar gehen sowohl die einschlägigen Handbücher als auch etliche Spezialuntersuchungen auf das Problem als solches ein und nennen einige Kriterien für die Distribution der beiden Steigerungsoptionen, wobei sich versteht, dass die an. St. im Wesentlichen im Spät-ME und Früh-NE entsprechend lateinischem Vorbild und der französischen Komparation mit *plus* und

1 Dieser Aufsatz wurde 2024 in wesentlichen Punkten revidiert und aktualisiert.

2 Eine Sichtung der *MLA Bibliography* online 2024 hat ergeben, dass bis *dato* kaum Untersuchungen zum Thema der Adjektivsteigerung im Frühneuenglischen vorliegen; zu nennen sind vor allem Kytö/Romaine 1997 und Sampson 2010 (Einzelheiten im Folgenden).

le plus entstanden sei. Aber es besteht keineswegs Einigkeit über diese Kriterien und noch weniger eine *communis opinio* über die tieferen Gründe für die Entstehung der *more-most*-Komparation.

Dieser Befund kann eigentlich nicht überraschen, denn nicht einmal im Hinblick auf das *Present-Day English* sind die Kriterien für die Distribution von analytischem und synthetischem Komparativ völlig klar. Die Formulierung bei Quirk et al. (1985), die Steigerung sei „largely determined by the length of the adjective“, zeigt beispielhaft die allgemeine Verlegenheit. Auch Nevalainen (2010, 98) definiert unpräzise, indem sie für Früh-NE und *Present-day English* dasselbe „basic principle“ postuliert, nämlich „that short, mono- and disyllabic adjectives are usually compared by means of inflectional endings, and longer ones periphrastically with *more* and *most*.“ Mit Kytö/Romaine (1997) räumt sie dann zwar die Sonderstellung des Früh-NE ein, aber ihr Resümee bleibt hinsichtlich der Steigerungskriterien unscharf: „Overall, periphrastic forms, especially comparatives, are somewhat more common in Early Modern English than today, and they are also found with disyllabic adjectives.“ (99)³

Insgesamt hat man die Präferenz eines Steigerungstyps von sehr unterschiedlichen Kriterien abhängig gemacht. Braun hat die meisten von ihnen in seiner Spezialuntersuchung 1982 auf statistischer Basis untersucht und spricht doch abschließend vom „Unbehagen, ob unsere Analysen und Feststellungen gründlich genug vorgenommen worden sind“ (111).

Man könnte angesichts des Forschungsstandes zur englischen Komparation heute und vor allem nach der Arbeit von Braun zu dem einfachen Schluss kommen, die Präferenz des einen oder anderen Steigerungstyps habe eben nicht nur *einen* Grund, sondern hänge von verschiedenen Kriterien in Summe ab. Für das historische Englisch würde sich der weitere Schluss anbieten, dass die Genese der an. St. auf mehrere Ursachen und ihre Präferenz auf mehrere Kriterien zurückzuführen sei. Ein Großteil der historischen Forschung läuft denn auch auf eine entsprechende kompromissbereite Nennung von mehreren Ursachen bzw.

3 Der Aufsatz von Kytö und Romaine selbst ist zwar auch korpusbasiert, thematisiert aber nur marginal die Ursächlichkeit der synth. und an. St. im Früh-NE, da der Fokus auf der Genreabhängigkeit der beiden und einiger weiterer Fügungen während der gesamten ne. Zeit liegt; die prosodische und mündliche Basis der Distribution wird nicht adressiert.

Kriterien hinaus. Die Übertragung des multikausalen Prinzips auf die älteren Sprachstufen, speziell auf die Zeit zwischen 1400 und 1700, wäre aber voreilig. Es soll im Folgenden gezeigt werden, dass

1. der Forschungsstand zur Entstehung der an. St. uneinheitlich und unzureichend ist und z. T. auf einer *modern fallacy* beruht – man meint offenbar, die heutigen Kriterien für den einen oder anderen Steigerungstypus des Adjektivs müssten sich auch im historischen Englisch ansatzweise schon abzeichnen;
2. für das vorliegende Forschungsproblem ein neues, kritisch erstelltes Textkorpus erforderlich ist – ein solches Textkorpus lag am Institut für Anglistik der Universität Innsbruck seit 1987 in computerisierter Form vor;
3. die Befunde auf der Basis dieses Textkorpus erstaunlich einheitlich auf die dominante Rolle prosodischer Kriterien bei der Wahl der einen oder anderen Steigerungsform verweisen, insbesondere auf die Rolle des Wortrhythmus xx.

2. Forschungsbericht

Die erste nennenswerte Spezialuntersuchung des Komparativs im Mittel- und Neuenglischen (ME/NE) ist die von Pound (1901). Ihr Kapitel über die periphrastische Steigerung beginnt die Autorin mit der pauschalen These „(that) the form of comparison is governed by no fixed principle, such as length, ending, accent, or the source of the word“ (S. 24, vgl. S. 33). Die gleichwohl gegebenen Beispiellisten stehen daher in keinem konstruktiven Argumentationszusammenhang: sie sollen lediglich belegen, dass die üblicherweise angenommenen Abhängigkeiten – von der Anzahl der Silben, vom Akzent, von der Endung etc. – unzutreffend seien.

Der methodische Mangel dieser Arbeit besteht vor allem darin, dass das zugrundeliegende Textkorpus nicht statistisch ausgewertet worden ist und ein Mischkorpus verschiedener Gattungen und Register ist, vor allem aber eine Mischung aus Versdichtung und Prosa. Falls die Bildung des Komparativs mit dem Wortrhythmus des betroffenen Adjektivs zu tun hat, muss metrisch gebundene Dichtung, die den Wortrhythmus ja in den Zeilenrhythmus einbettet, von vornherein als Textkorpus ausscheiden. Wie wir durch Chaucer hinlänglich

wissen, richtete sich die Rhythmusstruktur der Wörter häufig nach den metrischen Gegebenheiten des Versfußes und variierte dementsprechend.

Diese Kritik gilt ebenfalls für die Untersuchung von Knüpfer (1921). Auch hier werden nur beispielhaft Adjektive aufgelistet, deren statistische Relevanz fragwürdig ist. Der Verfasser kommt lediglich zu den allgemeinen Schlussfolgerungen, die per. St. habe im 14. Jh. sehr stark zugenommen, wobei Rhythmus und Reim von Bedeutung gewesen seien und französischer Einfluss nicht nachweisbar sei. Für die Zeit von 1400 bis 1600 wird festgestellt, der periphrastische Komparativ komme „sehr häufig“ vor und der Gebrauch der beiden Arten des Komparativs sei in dieser Zeit „bunt durcheinander“ gegangen (388).

Auch die einschlägigen Handbücher zum ME allgemein oder zur me. Syntax gehen auf das vorliegende Problem entweder gar nicht oder nur unzureichend ein. So stellt z. B. Mossé (1969) lediglich das Vorkommen des analytischen Komparativs und Superlativs seit 1300 fest und vermutet, die Fügung sei im Englischen „vielleicht unter frz. Einfluss“ zustande gekommen. Der These des französischen Einflusses war schon Poldauf (1948, 240 ff.) entgegengetreten. Er hatte im Übrigen – allerdings ohne statistische Grundlage – die Unsicherheit in der Distribution der beiden Steigerungsarten bis ins 18. Jh. hinein, ja bis heute betont. In einem historischen Abriss nennt er die Kriterien, die im 18. Jh. für die Präferenz der einen oder anderen Fügung geltend gemacht wurden; dazu gehören die Suffixe der betroffenen Adjektive, ihre Silbenzahl und ihre Bedeutungen. Der Stellenwert dieser Kriterien wird aber in den erläuterten Untersuchungen nicht deutlich und auch von Poldauf selbst nicht erörtert.

Gänzlich unerwähnt bleibt die an. St. in Moessner/Schaefer 1972 und Berndt 1982. Faiss 1977 (164 ff.) wiederholt weitgehend die Äußerungen von Mossé: Die Distribution der beiden Steigerungstypen sei noch im Früh-NE nicht geregelt gewesen. Die Verbreitung der an. St. sei durch die französische Komparation „stark gefördert“ worden (167), doch sei sie andererseits eine „inersprachliche Erscheinung des Engl., die wohl im Streben nach Deutlichkeit und Anschaulichkeit begründet ist“ (167 f.).

Sehr ausführlich wird die an. St. von Mustanoja (1960) und Brunner (1962) diskutiert. Mustanoja stellt fest, die periphrastische Steigerung sei in der Frühphase (bis 1400) „anscheinend“ in ein- oder zweisilbigen Wörtern, und zwar

sowohl einheimischen wie französischen, vorgezogen worden und in drei- oder mehrsilbigen Wörtern relativ selten gewesen. Sowohl dieser Hinweis wie die Betonung des Rhythmus als weiterer Einflussfaktor sind wichtige Kriterien, die im Folgenden zu berücksichtigen sind, die aber sowohl bei Mustanoja als auch ähnlich bei Brunner (61-67) angesichts der fehlenden Textbasis nicht hinreichend begründet erscheinen. Mustanoja (280) hebt darüber hinaus auch die allgemeine Zunahme der analytischen Sprachstruktur im ME hervor. Charakteristisch für die allgemeine Unsicherheit gegenüber dem Problem ist die Formulierung bei Mustanoja (279): „the use of the two systems seems to have been rather indiscriminate“. In ähnlich vager Form formuliert auch Brunner (66): „Die Verwendung der einen oder der anderen Steigerungsform ist zuerst nicht an bestimmte Gewohnheiten gebunden, sondern in erster Linie vom Rhythmus, in Dichtungen auch vom Reim abhängig“ (vgl. auch Fries 1985, 50 und Sandved 1985, 54).

Zusammenfassend: Einige der allgemeinen Feststellungen, die in den einschlägigen Spezialuntersuchungen zum mittel- und frühneuenglischen Komparativ und Superlativ und in den entsprechenden Handbüchern zu finden sind, sind im Einzelnen durchaus zutreffend. Es fehlt jedoch sowohl ein beschreibungstheoretischer Ansatz, der in der Lage wäre, die einzelnen Feststellungen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, als auch die den Feststellungen Verbindlichkeit vermittelnde Textbasis. Dieser Aufsatz versucht, die Forschungslücke zu füllen, indem er ein Korpus, das dem mündlichen Sprachgebrauch verhältnismäßig nahe kommt, auf rhythmische und morphologische Kriterien der Steigerungsformen von 1500 bis 1700 hin untersucht.⁴

4 Zur Rolle des Rhythmus als Einflussfaktor grammatischer Variation hat Schlüter (2005) eine grundlegende Untersuchung vorgelegt, in der die englische Steigerung am Beispiel der *double comparatives* gestreift wird (vgl. 67-79).

3. Die Notwendigkeit einer Korpusanalyse: das *Innsbruck Letter Corpus* als Textgrundlage

Als Textkorpus für die folgende Untersuchung verwende ich eine Sammlung von Briefen aus dem Zeitraum zwischen 1386 und 1688 im Gesamtumfang von 110.000 Wörtern. Dieses Textkorpus lag in Innsbruck seit 1987 dank der Dissertation von Eva Rainer vor (Rainer 1989). Es wurde in den späten 1980er Jahren im Rahmen des Innsbrucker Korpus-Archivs ICAMET (Innsbruck Computer Archive of Machine-Readable English Texts) kritisch überarbeitet, erweitert und – entsprechend den Copyright-Bedingungen der betroffenen Verlage – auf CD-ROMs international zur Verfügung gestellt. Eine erste Beschreibung des Briefkorpus wurde schon in Markus 1988 vorgelegt. Detaillierter wurde das Korpus dann in einer auf das gesamte ICAMET-Projekt bezogenen Monographie (Markus 1999, 89-114) erläutert – unter den korpuslinguistischen Aspekten seiner Herstellung, seines Inhalts und seiner Nutzbarkeit.

Leider wurde ICAMET vom Österreichischen Fond für Wissenschaftliche Forschung nur in den Jahren 1992 bis 94 finanziell unterstützt. Dies war im Falle zweier Kolleginnen der Universität Helsinki anders: in der Zeit von 1993 bis 1998 wurde ein dem *Innsbruck Letter Corpus* vergleichbares „Corpus of Early English Correspondence“ kompiliert, das sich aus großzügigen Mitteln der *Academy of Finland* und der Universität Helsinki finanzierte.⁵ Ich war seinerzeit mit den KollegInnen aus Helsinki (Nevalainen, Raumolin-Brunberg, Rissanen, Kytö) in regem Kontakt: es gab und gibt Überschneidungen mit dem Innsbrucker Korpus, aber CEEC setzte von Anfang an andere Akzente. Als Hauptzweck des Korpus wurde zunächst angegeben, die historische Textbasis für soziolinguistische Analysemethoden zu schaffen.⁶ In den 2000er Jahren kamen schrittweise im engeren Sinne linguistische Zielsetzungen hinzu (Morphologie, Syntax, pragmatische Phraseologie). Dies war vor allem für eine *parsed version* des Korpus von Belang, wie sie in Kooperation mit der University of York erstellt wurde. Daneben gab und gibt es einen *Sampler*, d. h. in diesem Fall eine Auswahl der

5 Siehe <https://varieng.helsinki.fi/CoRD/corpora/CEEC/> (26.11.2024). Die Forschungsplattform für dieses Projekt avanzierte 2000 unter dem Namen *Varieng* („Varieties of English“) zu einem *National Centre of Excellence*.

6 <https://varieng.helsinki.fi/CoRD/corpora/CEEC/generalintro.html> (26.11.2024)

Copyright-freien Texte, sowie zwei Projekte *in progress*, ein *Supplement* und eine *Extension*, die auch das 18. Jahrhundert mit einbeziehen wird.

Es stellt sich die Frage, ob sich die Befassung mit dem *Innsbruck Letter Corpus* angesichts der hier skizzierten bewundernswerten Aktivitäten des CEEC nicht erübrigt. Sehen wir von der Anciennität des *Innsbruck Corpus* ab, so sprechen jedenfalls drei wesentliche Gründe – auch aus der rückblickenden Sicht von 2025 – für eine Nutzung des Innsbrucker Korpus:

1. Es ist *in toto* allgemein verfügbar, da die ausgewählten Briefe von vornherein so ausgewählt wurden, dass Copyright-Beschränkungen nicht zutreffen.

2. Sein Inhalt (ursprünglich 254 Briefe aus 31 Sammlungen, später 469 Briefe) war zu annähernd gleichen Teilen dem 15. bis 17. Jh. zuzuordnen, obwohl sich aus dem 17. Jh. zahlreiche weitere Texte angeboten hätten; die Briefe wurden zunächst auch nach ihrer Länge (durchschnittlich ca. 2000 Wörter) ausgewählt.

3. Das *Innsbruck Letter Corpus* war und ist als *open corpus* konzipiert, d. h. es präjudiziert durch seine Struktur keine speziellen Forschungsthemen. Es präsentiert in der Hauptversion ursprüngliche, möglichst undiplomatische Texte, dazu aber eine *ad hoc* aktivierbare Interlinearversion mit normalisierten Zeilen zwischen den Originalzeilen. Die zweizeilige Version ermöglicht es den Nutzern, die für die Briefe charakteristischen und oft erratischen Schreibungsabweichungen mühelos zu finden und in statistisch fundierten Textanalysen jedweder Art zu berücksichtigen.

Das *Innsbruck Letter Corpus* verfügt auch über sechzehn sog. *Cocoa Headers*, d. h. die für einen jeweiligen Brief wichtigsten Parameter. Allerdings ist einzugestehen, dass diese *Headers* wie überhaupt das Korpus bei Aufkommen des Internets in den frühen 2000er Jahren aus Zeit- und Kostengründen nicht *online* gestellt und hinreichend „vermarktet“ wurden. Dies soll ab dem Jahr 2025 nachgeholt werden. In einem 2024 mit der Innsbrucker Kollegin Monika Kirner-Ludwig konzipierten neuen Projekt sollen sowohl das *Innsbruck Letter Corpus* als auch das *Innsbruck ME Prose Corpus*, das ebenfalls im Rahmen von ICAMET kreiert wurde, für den Internet-Zugang aufbereitet werden.

Im Hinblick auf den oben skizzierten Forschungsstand zur englischen Steigerung hat das *Innsbruck Letter Corpus* folgende Vorteile:

1. Sämtliche Texte des Korpus sind Prosatexte; damit ist die in vielen Handbüchern missachtete Gefahr vermieden, dass Befunde aus der Verdichtung die Analyse des unstilisierten Sprachgebrauchs verfälschen.
2. Die Briefe stammen aus eben der Zeit, die für eine Vielzahl von morpho-syntaktischen Erscheinungen des historischen Englisch besonders wichtig ist; denn der folgenreiche Wandel des Englischen von einer eher synthetischen zu einer stärker analytischen Sprache hat ja bekanntlich im Spät-ME und Früh-NE stattgefunden.
3. Das vorliegende Textkorpus hat den Vorteil, einen homogenen Texttyp zu repräsentieren, so dass Befunde, die sich für bestimmte Zeiträume ergeben, weitgehend sprachhistorisch, d. h. als für ihre jeweilige Zeit charakteristisch interpretierbar sind. Mit anderen Worten: Wenn der Texttyp konstant ist, ist die diachrone Spezifik umso deutlicher ablesbar.⁷
4. Der Vorteil von Briefen als Korpusmaterial besteht vor allem darin,
 - (a) dass sie der mündlichen Äußerung verhältnismäßig nahe kommen, so dass rhythmische, silbenspezifische und intonatorische Kriterien, die für die Sprachentwicklung eine bisher allgemein unterschätzte Rolle gespielt haben, auch tatsächlich ablesbar sind⁸;
 - (b) dass sie sich nach Dialekt, Autorschaft und vor allem Entstehungszeit verhältnismäßig genau fixieren lassen.

4. Distributionskriterien der Steigerungsoptionen

Aus Quirk et al. 1985 und Braun 1982 geht deutlich hervor, dass neben morphologischen auch semantische und syntaktische Kriterien für die Präferenz der synthetischen bzw. analytischen Steigerungsform im NE in Frage kommen. Daneben sind in der Forschung noch andere Kriterien wie Etymologie, Frequenz der betroffenen Wörter und vermutete freie Variationen ins Feld geführt worden.⁹

7 Dass dennoch soziale und vor allem regionale Varietäten auch bei Briefen die sprachhistorische Analysierbarkeit erschweren, versteht sich.

8 Die Nähe zur mündlichen Sprache stellte schon C. F. Gellert (1751, 3) fest; vgl. ferner Wellek 1971, 61: „Ein Brief ist ein Gespräch unter Anwesenden und Entfernten.“

9 Vgl. Bolinger 1967, 2.

Die semantischen Kriterien, die sehr ausführlich von Rusiecki 1985 untersucht wurden, beziehen Aspekte wie Steigerungsfähigkeit (*gradability*), „Relativität“ und Markiertheit von Adjektiven mit ein. Damit sind komplizierte logische und mengentheoretische Fragen angesprochen, denen vorerst nicht im Einzelnen nachgegangen werden soll.¹⁰ Auch syntaktische Untersuchungen, wie sie vor allem aus den 1960er und 70er Jahren in großer Zahl vorliegen, müssen uns hier nicht beschäftigen.¹¹ Braun (1982) hat sein Untersuchungsmaterial ebenfalls nach syntaktischen Gesichtspunkten klassifiziert, insbesondere entsprechend der Unterscheidung von attributiver, prädikativer und nachgestellt attributiver Wortstellung. Durch separate Erfassung von koordinierten Adjektiven und durch einige Zusatztypen gelangt er zu insgesamt 27 *patterns*. Seine Untersuchung zeigt aber, dass diese subtile Differenzierung für die Zuordnung zu den beiden Steigerungstypen kaum eine Rolle spielt; lediglich die Differenzierung von attributiver und prädikativer Adjektivfunktion erweist sich als signifikant.

Die Frage ist bei diesen wie bei allen anderen bisher bemühten Kriterien, ob sie nicht der morphologischen Problemstellung subsumiert werden können, also sekundär sind. Das kann hier aber nicht für das NE untersucht werden. Der vorliegende Untersuchungszeitraum von ca. 1400 bis 1700 belegt, dass ein entscheidendes Kriterium für einen der beiden Steigerungstypen in der Morphologie zu suchen ist, so dass andere Kriterien, die vordergründig ins Spiel kommen, sekundärer Natur sind. Dieser Befund kann und soll hier nicht einfach auf das Gegenwartsenglische übertragen werden. Es sei aber erwähnt, dass schon Kurylowicz (1964, 15) und in Anlehnung an ihn Cygan (1975) einen ausschließlich morphologischen Erklärungsversuch der Steigerungspräferenz im NE unternommen haben; danach hat die Steigerung ausschließlich mit dem Akzent und der Silbenstruktur der betroffenen Adjektive zu tun.

10 Zur semantischen Problemstellung vgl. auch Bolinger, 1967; Bartsch/Vennemann 1973. 47-109 und 155-186.

11 Vgl. z. B. Pilch 1965; Doherty/Schwartz 1967; Lees 1961. Der enorme Umfang der syntaktisch-semantischen Spezialliteratur spiegelt sich auch in der Bibliographie von Sabourin 1977.

5. Statistischer Befund und morphologische Auswertung

Der Computer erhielt einen Suchbefehl nach den Wörtern *more* und *most* sowie nach den Suffixen *-er* und *-est*. Desgleichen wurde nach den Schreibungsvarianten *moore*, *moost* sowie nach den im Spät-ME vereinzelt vorkommenden Komparativen auf *-re* gesucht. Sodann wurden händisch ausgesondert:

1. alle Textstellen, die mit der Steigerung des Adjektivs bzw. Adverbs nichts zu tun haben, also z. B. *more* + Substantiv;
2. alle Fälle von Suppletivsteigerung (wie *better*) und von synthetischen Steigerungsformen, die im Positiv keine etymologische Entsprechung haben, so z. B. *farther*, *former*, *further* usw.;
3. alle gesteigerten Adverbien wie z.B. *more easily*, da sich hier das Problem der Alternative zwischen synth. und an. St. nicht stellt, denn synthetisch gesteigerte Adverbien kommen praktisch nicht vor¹²;
4. gesteigerte Partizipien, wie z. B. *most dread* ‚höchst gefürchtet‘ – auch hier besteht keine Opposition zwischen den beiden Steigerungstypen, da die synth. St. nicht vorkommt: der Grund ist semantischer Art.¹³
5. Herausgefiltert wurden ferner auch Steigerungsfügungen innerhalb eines idiomatischen Wortverbands, z. B. *more and more sondry*; ferner
6. *elder* und *younger* als Teil eines Eigennamens sowie
7. am Zeilenende insgesamt siebzehn Textstellen mit *more* oder *most*, die syntaktisch nicht durchschaubar waren.

Das Korpusmaterial wurde nach drei Zeitepochen gebündelt befragt: die Texte bis 1500, bis 1600 und bis 1700. Doppelte Steigerungen, wie sie vor allem im 15. Jh. recht häufig waren (Beisp.: *more sorrrier*), wurden den Beispielen der synth. St. zugeordnet, wengleich getrennt aufgeführt; ich interpretiere die Belege als

12 Vgl. jedoch die (wenigen) Beispiele in den Handbüchern, z. B. in Brunner (II, 1962, 68).

13 Er liegt darin, daß der durch ein Partizip bezeichnete Wortinhalt keine gradierbare Eigenschaft beinhaltet, so dass eine Fügung wie *most dread* eigentlich nicht in die Kategorie des gesteigerten Adjektivs gehört, sondern als Kombination aus gesteigertem *much* und Partizip zu interpretieren ist; vgl. zum NE die wenigen Hinweise von Quirk et al. (1985. § 7.81d).

Fälle von synth. Steigerungen, denen ein *more/most* als intensivierendes Adverb beigelegt ist.

Nach Anwendung der Ausschlusskriterien bleiben die Wort- und Phrasenbeispiele der Tabelle 1. Die Trennung von Komparativ und Superlativ – sowohl bei der analytischen als auch bei der synthetischen Steigerung – schien ratsam angesichts des Befundes von Braun 1982, dass sich Komparativ und Superlativ im NE hinsichtlich der Steigerung keineswegs identisch verhalten. Getrennt aufgeführt wurden ferner die Fälle von Adjektivaufzählungen (unter Punkt III in der zweiten Spalte). Es wäre durchaus verständlich, wenn zwei mit *and* verbundene Adjektive durch ein gleichsam ausgeklammertes, also auf beide Glieder referierendes *more* oder *most* gesteigert würden, auch wenn eines dieser Adjektive für sich betrachtet eigentlich den synthetischen Komparativ verlangt.

Die vier Spalten der Tabelle 1 enthalten im oberen Drittel die (nach der Silbenzahl-Regel) problemlosen Fälle, also die Drei- oder Mehrsilbigen bei *more/most* sowie die Einsilbigen bei Suffix {-er} bzw. {-est}. In Abschnitt II finden sich dementsprechend die „Problemfälle“ – d. h. bei *more/most* die Ein- bis Zweisilbigen, in den beiden rechten Spalten die Zwei- (oder Mehr-) Silbigen. Unter III sind Aufzählungen mit *most/moost* und, wie erwähnt, Fälle doppelter Steigerung als „Sonderfälle“ angeführt.

Tabelle 1 lässt folgende Schlüsse zu:

1. Die analytischen Superlative (mit *most*) sind weitaus häufiger als die analytischen Komparative (mit *more*). Das beruht ganz offensichtlich auf der großen Zahl von elativen Superlativen, wie sie in früheren Briefstilen noch üblicher waren als heute.¹⁴ Die in Spalte 2 aufgeführten Doppelformen wie *most noble and hye*, die bei der vorausgehenden Auszählung der Einzelwörter berücksichtigt wurden, tragen besonders zu dem besagten Befund der Häufigkeit des Superlativ *qua* Elativ bei.

14 Beim Elativ bringt der Sprecher allenfalls implizit einen Vergleich zum Ausdruck, vordergründig aber jedenfalls eine Intensivierung.

Tabelle 1: Steigerung der Adjektive Spät-ME bis 1500

mo(o)re + Adj.	most/moost + Adj.	-er/-ere/-rre	-est/-este
I. Regelfälle			
	Silbenzahl: 3(+)		Silbenzahl (des Positivs): 1
openlich	gracious(e) (5)	strenger	grettest
comfortable	soueraign (13)	gretter (2)	trewest
favorabill	inwardly	sonner	wywest
	excellent (4)	alder (2)	oldest
	principalich	gladder	strengest
	notable	singler	prodest
	worshypfull	lenger (2)	
	godely (3)	latter	
	singuler	freere	
	importune		
	profitable		
	pryncipal		
	gracieux (2)		
	merciful		
II. Problemfälle			
	Silbenzahl: 1/2	Silbenzahl: 2(+)	
worthi	noble (4)	pesibler	wortiest
	gud	tretabler	noblest
	strait	joyfuller	lowlyest
	humble (4)		
	rightful		
	chier		
	worthy (2)		
	christian (3)		
	greuous		
	herty		
	high (2)		
	mighty (2)		
	lowly		
III. Sonderfälle			
	Aufzählungen:	Doppelte Steigerung:	
	noble and hye	more gladder	most streytest
	noble and graciouse		most worthiest
	singular gud		most lowlyest
	high and most mighty (2)		
	excellent and noble (2)		
	soueraign and excellent		
	excellent and gracious		
	excellent and soueraign		
	most best and godely		
	noble and wortiest		
	rightful and wywest		
		Anzahl von <i>more/most</i> am Zeilenende (nicht berücksichtigt): 8	

2. Die bekannte Faustregel zur ne. Komparation – einsilbige und bestimmte zweisilbige Adjektive werden synthetisch, die verbleibenden mehrsilbigen analytisch gesteigert – trifft auch im vorliegenden Fall zu. Buchstäblich „unterm Strich“ verbleiben aber etliche Problemfälle, zu deren Lösung zwei Überlegungen angebracht sind:

a. Die Silbenzahl eines Wortes ist im heutigen Englisch eine registerabhängige Größe (Allegro-Effekt) und war dies wohl auch im Spät-ME. Vor allem bei Einbezug aller Dialekte, also des lauthistorisch fortschrittlichen Nordens ebenso wie des besonders konservativen Südostens, kann die Silbenzahl häufig nicht genau fixiert werden: Galt für *gracious(e)* noch [grasi'u:zə] (4-silbig) oder schon ['grefəs], für *soueraign* noch [sɔvə'rain] (3-silbig) oder schon 2-silbig ['sɔvrɪn]; galt noch ['tre:wə], ['wi:zə] etc. oder schon einsilbig [truə], [wɪz]?

b. Da das Silbensterben bekanntlich durch den germanischen Initialakzent bedingt ist (vor allem bei Lehnwörtern aus dem Französischen), liegt es nahe, diesen selbst in die Überlegung mit einzubeziehen. Es ist also zu fragen, was die Distribution von an- und synth. St. mit dem Wortakzent zu tun hat.

Auf der Basis dieser beiden Gesichtspunkte – häufig schwankende Silbenzahl und hypothetisch angenommene Bedeutung des Akzents – ergibt sich nun:

3. Die synth. St. war akzeptabel im Rahmen eines alternierenden (oder „syllabotonischen“) Rhythmus des Schemas *xx* (betont/unbetont). Das alternierende Metrum ist vorherrschend in der englischen Dichtung seit der Chaucerzeit.¹⁵ Das könnte eine auf die poetische Sondersprache beschränkte Präferenz sein. Es liegt aber näher, den metrischen Befund als Folge einer allgemeinen, also prosodischen Tendenz des Englischen überhaupt zu betrachten.¹⁶

15 Vgl. Diller 1978, 15.

16 Dass dieser Alternationsrhythmus darüber hinaus einem universalen Prinzip entspricht (Couper-Kuhlen 1986, 60, mit Hinweis auf Selkirk 1984), scheint mir eine nicht bewiesene Vermutung zu sein.

Nach dem Schwund der unbetonten Neben- und Endsilben im ME waren jedenfalls die meisten englischen Wörter und unter diesen vor allem die meistgebrauchten (germanisch-stämmigen) ein- oder zweisilbig, also Wörter des Betonungsschemas $\acute{x}(x)$.

Halten wir uns aber an die Fakten. Tabelle 1 zeigt, dass unter Abschnitt II („Problemfälle“) vorwiegend Wörter aufgeführt sind, die bei Steigerung dem genannten metrischen Schema weitgehend entsprechen. Diese Entsprechung ist entgegen dem Anschein auch in den Spalten 3 und 4 gegeben und beruht auf den folgenden drei Überlegungen:

- (a) Suffixverschmelzung (der wichtigste Aspekt): Die Endsilbe des Positivs geht im Komparativ- bzw. Superlativsuffix auf, so dass die Zweisilbigkeit bzw. das metrische Schema $\acute{x}x$ erhalten bleibt (*noble - nobler*). Von dieser Verschmelzung sind, das sei vorausgreifend hinzugefügt, vor allem folgende Suffixe betroffen: /ə/ (entspricht der Schreibung <e>), /i/ (entspricht <y>), /əu/ (entspricht <ow>), /ə(r)/ (entspricht <er>), /l/ (entspricht <le>). Vor dem Komparativ- bzw. Superlativsuffix sind die genannten Phoneme¹⁷ wie folgt realisiert (Tab. 2):

Tabelle 2: Beispiele von Suffixverschmelzung in Steigerungsformen

/ə/	≐	<e>	:	/ə/	noblest, rarer, tretabler
/i/	≐	<y>	:	/j/	lowliest, worthiest
/əu/	≐	<ow>	:	/w/	narrower ['nærwə]
/ə (r) /	≐	<er>	:	/r/	cleverer ['klevrə]
/l/	≐	<le>	:	/l/	gentler

- (b) Drei- (oder mehr-)silbige Formen synth. St. wie *tretabler* entsprechen dann dem Betonungsschema $\acute{x}x$, wenn eine französische Betonung auf der Pänultima anzusetzen ist. Allerdings ist das oft schwierig zu

17 Von /ə/ abgesehen, handelt es sich hier phonologisch, wie auch Cygan (1975) argumentiert, um Sonoranten, die kombinatorisch zwischen vokalischer und konsonantischer, also silbenbildender und nicht-silbenbildender Qualität schwanken.

entscheiden. Die Betonung französischer Etyma im Englischen des 15. Jh. ist nicht über einen Leisten zu schlagen und hängt prinzipiell von der Entlehnungszeit und dem Integrationsgrad eines Wortes (sprich: der Häufigkeit) ab. Wir können annehmen, dass Wörter wie *pesible* und *tretable* aus dem genannten wortrhythmischen Grund von den Gebildeten noch synthetisch gesteigert wurden (also [tre'tabler]), während der Volksmund hier längst Anfangsbetonung praktizierte und daher die an. St. bevorzugte.¹⁸

- (c) Da der Wortakzent im 15. Jh. labil war, scheint es legitim, in den vorliegenden Problemfällen (so z. B. bei *joyfuller*) auch Etymologie und Wortbildung heranzuziehen. *Joyful* geht auf älteres (14. Jh.) *joie-ful* zurück, also ein Wort, für das sich alternierende Wortbetonung anbietet (xxx̄). *Joie-ful* würde sich also ganz in das bevorzugte metrische Schema xx̄ einordnen. Eine zweite Erklärung – aus der Wortbildung – geht von der stark produktiven und daher verhältnismäßig ungeschwächten Rolle des Morphems {-ful} aus – das Kompositum *joyful* hätte sich danach wie das Simplex *full* verhalten.
4. Die drei Fälle von doppeltem Superlativ (in III) sind wohl nicht nur der überschwänglichen Brief-Rhetorik früherer Zeiten geschuldet, sondern auch grammatisch aufschlussreich. Betroffen sind Wörter, die im Sinne der hier angewendeten Beschreibungstheorie als Grenzfälle bezeichnet werden können¹⁹ und sowohl synthetisch als auch analytisch vorkommen.
5. Die zahlreichen Problem- und Sonderfälle der Spalte 2, also *noble*, *gud* etc., lassen sich wie folgt in mehrere Gruppen aufteilen:
- (a) Die Wortbeispiele sind in ihrem jeweiligen Kontext Teil einer zweigliedrigen Aufzählung („Sonderfälle“). Man könnte hier davon sprechen, dass nicht einzelne Adjektive, sondern ein Wortverband gesteigert ist – oder aber nur das erste Glied der Aufzählung. Wie auch immer,

18 Beide Wörter sind im OED und MED seit dem 14. Jh. belegt. Zur Betonung vgl. die unten in Anm. 23 erläuterten Befunde von Dobson 1968.

19 *worthiest* [ˈworð-i-est] oder [ˈworð-jest], ebenso *lowlyest*; zu *strait* s. u. Diese Aussprachevarianz wurde schon von D. Jones (1950, 130-32) betont.

koordinierte Komparativ- oder Superlativausdrücke schaffen besondere rhythmische Bedingungen und sind daher zur Beweisführung kaum geeignet, sofern der Worrrhythmus zur Debatte steht.²⁰ Es erscheint also legitim, bei den Problemfällen alle Adjektive auszuklammern, die sich nur im Verband als regelwidrig erweisen. Dies sind in unserem Korpus *noble* (3)²¹, *gud*, *chier*²², *high* (2) und *mighty* (2).

- (b) Es verbleiben Wörter, die wie *rightful*, *christian*, *greuous* ohne Steigerungssuffix dem bevorzugten Worrrhythmus bereits entsprechen und folglich analytisch gesteigert wurden, und
- (c) eine weitere Gruppe von Wörtern (*humble*, *worthy*, *herty*, *lowly*), welche, wie erläutert, zweisilbige analytische Steigerungsformen zulassen /'wɜ:ðjəst/, bei Lento-Aussprache aber zur Dreisilbigkeit tendieren (/ˈwɜ: ðɪ ɪst/) und daher die synth. St. meiden.
- (d) Nur ein einziges Wort – *strait* – passt, zugegeben, nicht ins Konzept, und auch der Kontext (*as most strait charge and commaundement*) liefert keinen Grund für die Abweichung. Wegen seines geringen statistischen Gewichts lassen wir dieses Beispiel vorerst auf sich beruhen.

Vergleichen wir nun die bisherigen Befunde mit den Ergebnissen der Tabellen 3 und 4, die sich auf das Korpus der Briefe bis 1600 bzw. bis 1700 beziehen:

-
- 20 So würde *noblest and ...* in den beiden ersten Beispielen bei synth. St. einen (unerwünschten) ternären Versfuß, also Daktylus ergeben.
 - 21 Das vierte Beispiel von *noble* kommt in der Phrase *of your most noble entent* vor — *noblest entent* würde ternären Versfuß bedeuten.
 - 22 *the chief and most chier man*: *chier* /e:/ (ohne Endung) ist in Parallele zu *chief* gesetzt (Jakobsons syntagmatisches Prinzip).

Tabelle 3: Steigerung der Adjektive in Briefen 1601 bis 1700

mo(o)re + Adj.	mo(o)st + Adj.	-er	-est
I. Regelfälle			
Silbenzahl: 3(+)		Silbenzahl (des Pos.): 1	
singular	reverend	greater (5)	greatest
agreabul	sorrowful	longer (4)	highest
conuenyent	effectual	smaller	chiefest
proffitable (2)	affectuouse	higher	sonest
easterly	obedient	freer	kindest
vigilant	universal	rarer	
	excellent	coldre	
	honourable		
	politique (2)		
II. Problemfälle			
Silbenzahl: 1/2		Silbenzahl: 2(+)	
harty (Aufz.)	noble, nobul (2)		mightiest
full	(1xAufz.)		
stabyl (Aufz.)	lauly		
pleasante	harty (7)		
	kind (3) (Aufz.)		
	fast (Aufz.)		
	humble (9) (1xAufz.)		
	holy (Aufz.)		
	gratious (4)		
	worthy		
	weighty		
	princely		
	prudent (4)		
	wyse (2)		
	courteous (Aufz.)		
	auncyent		
	ready		
	friendly		
	meet		
III. Sonderfälle			
		Doppelte Steigerung:	
		more sorrier	most hartiest
			most fittest
		Anzahl von <i>more/most</i> am Zeilenende (nicht berücksichtigt): 6	

In Tab. 3 sind unter III einige Doppelsteigerungen (z. B. *more sorrier*) angeführt, wie sie im Korpus des 17. Jh. nicht mehr vorkommen. In beiden Tabellen sind die Adjektive, die Teil einer Aufzählung sind, nicht – wie noch in Tab. 1 – separat aufgeführt, da sie nach dem, was zuvor über die besonderen rhythmischen Bedingungen bei Aufzählungen gesagt wurde, nun keine Schwierigkeiten mehr bieten.

Die übrigen anhand von Tab. 1 gewonnenen Zuordnungskriterien behalten in Tabellen 3 und 4 ebenfalls prinzipiell ihre Gültigkeit. D. h. im Einzelnen: zweisilbige Adjektive, bei denen weder die Anfangsbetonung noch die Zweisilbigkeit Schwankungen unterlag, werden analytisch gesteigert. In diese Klasse gehören germanisch-stämmige Wörter wie *backward*, *watchful* und *greatful* (Tab. 4). Allerdings fallen sie quantitativ nicht übermäßig ins Gewicht.

Die anderen zweisilbigen Wörter unter den „Problemfällen“ (s. II. in Tab. 3 und 4) sind französisch-stämmige Wörter, bei denen Variabilität des Akzents anzunehmen ist – Wörter wie *pleasant(e)*, *certain*, *perfect* – oder etymologisch verschiedene Beispiele des in Tab. 2 angesprochenen Typs, deren Suffixe eine Verschmelzung mit dem Komparativsuffix nahelegen, also vor allem Wörter auf /ə/, /i/ und /ɪ/. Tab. 3 und 4 zeigen bei diesen Wörtern zwar eine quantitative Tendenz zur analytischen Bildung, d. h. Wörter wie *sorry*, *harty*, *stable*, *noble*, *lawly*, *humble*, *worthy*, *weighty*, *princely* etc. sind auf der Basis einer Lento-Aussprache eingeordnet: *sorry-er/*sorry-est z.B. wären danach dreisilbig und daher nur analytisch akzeptabel, also in der Form *more sorry*. Aber daneben finden sich doch einige wenige Beispiele von synth. St. dieser Wörter, die sich im Rahmen der gegebenen Regel von einer Allegro-Aussprache her erklären lassen: *sorrier*, *mightiest*, *hartiest* (in Tab. 3), *manlier*, *easier*, *happiest* (in Tab. 4).

Bei den Problemfällen der zweiten Spalte in Tab. 4 handelt es sich um mehrsilbige Wörter, die nach Wortakzent, Wortbildung oder Allegro-Aussprache derart zerlegbar sind, dass der allgemein bevorzugte Worhrhythmus herauskommt (Tab. 5).

Wenn die frankophilen Gebildeten des 17. Jh. *excelléntest* wie hier durch den Akzent markiert betont haben (analog zu französisch *excellent*), dann liegt auch im Falle von *honester* (Spalte 3 in Tab. 4) nahe, dass französische Betonung

Tabelle 5: Irreguläre Steigerung mehrsilbiger Adjektive (vgl. Tab. 4)

	Kriterium
excellentest ẋ x / x x	starker frz. Einfluss im 17. Jh.

favo / rablest ẋ x / ẋ x	starker frz. Einfluss im 17. Jh.

un / worthiest x / ẋ x	Aussprache [ˈwɜːrðjəst]

wholesomest ẋ x	Aussprache [ˈhəʊlsməst]

vorübergehend in Mode war: *honéster* – und tatsächlich werden entsprechende Akzentverhältnisse von Dobson 1968 bestätigt.²³

Es soll mit diesen morphonologischen Überlegungen nicht *jeder* Problemfall „wegargumentiert“ werden. Nach dem Gesagten verbleiben in Tab. 3 drei Ausnahmefälle, in Tab. 4 sechs (s. Tab. 6).

Tabelle 6: Verbleibende Ausnahmen entspr. Tab. 3 und 4

more full	(bis 1600)
most kind	
most meet	(‘passend’)
more strange	(bis 1700)
more bright	
more brisk	
most sincere	
most true	
most glad	

23 Vgl. Dobson 1968, 445f., über die Tendenz zur sekundären Betonung in Drei- und Mehrsilbigen. Zu Zweisilbigen vgl. Dobson 1968, 349: „on the whole the stressings [in Cole’s *Schoolmaster*, 1674] are the same as in PresE, but there are fairly numerous cases of stressing on the second syllable where PresE stresses the first ...“ Über Mehrfachbetonung von Wörtern romanischen Ursprungs schon im 14. Jh. vgl. Nakao 1984.

Nehmen wir noch das aus Tab. 1 verbliebene unerklärte *straight* hinzu, so lassen sich insgesamt folgende Schlüsse ziehen:

1. Statistisch ist die Zahl der Ausnahmen gering: 10 von 302 tokens. d. h. 3 %.
2. Da die drei jahrhundertspezifischen Korpora in etwa gleich lang sind, lässt die ansteigende Zahl der Ausnahmen die Tendenz erkennen, dass neben dem älteren Maßstab des Worhythmus zunehmend andere, nicht-prosodische Kriterien Bedeutung erlangen.
3. Bis auf eine Ausnahme (*sincere*) finden sich ausgerechnet einsilbige Adjektive in der vorliegenden Liste der Tab. 6 zusammen. Silben- und Wortakzentvariabilität konnte bei diesen keine Rolle spielen. Es liegt nahe, dass das der Liste zugrundeliegende Kriterium neuer und anderer als morphologischer Art ist.

6. Semantische Kriterien

Betrachtet man die verbliebenen zehn Adjektive im Einzelnen, so zeigt sich, dass die meisten von ihnen im streng logischen Sinne nicht gradierbar sind; d. h. ihre semantische Struktur impliziert keine Skala.²⁴ *Sincere* ist ein typisches Beispiel. „Mehr oder weniger ehrlich“ kann man im konkreten Fall kaum sein. Und selbst wenn kompromissfreudige Zeiten dies anders sehen – *sincere*, 1553 erstmals belegt, zeigt Spuren lautlicher Relatinisierung²⁵, und man dürfte sich spätestens im Rationalismus des 17. Jh. daran orientiert haben, dass lat. *sincerus* nicht steigerbar ist.²⁶ Die analytische Fügung in unserem Korpus, *most sincere*, ist dementsprechend semantisch nicht als eigentlicher Superlativ, sondern als Elativ zu betrachten – und syntaktisch als Kombination aus Adverb *most* und Adjektiv *sincere*, wobei sich das Adverb statt auf das Adjektiv auf eine implizite Skala bezieht, die dem jeweiligen Kontext zu entnehmen ist.

24 Vgl. Rusiecki 1985, 3.

25 Dobson 1968, 616.

26 Vgl. Heinrichs *Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch*. 1909. 8. Aufl. neu bearb. v. H. Blase und W. Reeb. Leipzig, Berlin: Teubner.

Was hier gemeint ist, sei nur kurz an zwei Beispielen aus dem NE erläutert. *Dead* und *equal* lassen sich, logisch betrachtet, nicht steigern, und doch können wir sagen „John is more dead than alive“²⁷, und Orwell wagt den berühmten Komparativ *more equal*. Im ersten Fall wird nicht das oberflächenstrukturell bezeichnete Adjektiv gesteigert, sondern es wird eine Skala zwischen ‚mausetot‘ und ‚quicklebendig‘, also eine Skala verschiedener Gesundheitszustände suggeriert, auf die sich die Steigerung bezieht. Und Orwells Diktum widerspricht derart der grammatischen Norm, dass es eine ironisch-metonymisch verschobene Interpretation für *to be equal* verlangt.²⁸

Die Logik der Steigerung soll hier aber nicht weiter diskutiert werden. Es seien nur zwei Bemerkungen hinzugefügt:

- (a) Synth. St. wäre bei den soeben erläuterten Beispielen nicht akzeptabel.
Vgl.

*John is deader than alive.

*All men are equal, but some are equaler than others.

Der Befund dürfte damit zu tun haben, dass bei synth. St. die gebundenen Morpheme {-er} bzw. {-est} nur auf die sie bindenden freien Morpheme, also auf die Adjektive referieren können. Bei der an. St. trifft diese enge Bindung nicht zu.

- (b) Für den Elativ gilt allgemein, dass das zugrundeliegende Adjektiv nicht in seiner semantischen Beschaffenheit gesteigert wird. Der Bezugsrahmen, auf den sich die Steigerung bezieht, ist vielmehr entweder eine kontextuell erschließbare Vergleichsbasis oder die metasprachliche Angemessenheit einer Äußerung (intensivierende Funktion); so lässt sich *Susan is a most charming girl* interpretieren als ‚Susan ranks highly in charm among the girls I know‘ oder ‚It is very much the case that Susan is a charming girl‘.

Nach diesen Überlegungen versteht sich, dass Adjektive, die aufgrund ihrer semantischen Struktur prinzipiell nicht gradierbar oder im konkreten Fall als Elativ interpretierbar sind, in synth. Steigerung tendenziell nicht vorkommen

27 Rusiecki 1985, 20. Nach Putzeys (1984, 4) werden hier ‚zwei Attribute derselben Entität miteinander verglichen‘.

28 Etwa: ‚aber einige sind in stärkerem Maße Nutznießer der Gleichheit als andere‘.

bzw. in einer Zeit, die der Logik einen hohen Stellenwert beimaß, nicht vorkamen. Von den verbliebenen Adjektivfügungen der Tab. 6 sind dementsprechend sechs, d. h. alle Superlativformen, als Elative klassifizierbar.²⁹ Und zwei dieser sechs, nämlich *true* und *straight*, sind ohne uneigentliches Wortverständnis ohnehin nicht steigerbar.

Die vier verbleibenden Komparative sind *a more full answer; which is more strange; more bright*; und *a more brisk talker*.

Es würde hier zu weit führen, diese Passagen im Einzelnen und unter Einbeziehung des Kontexts zu diskutieren. Bei *full* spricht aber schon die Logik gegen eine Steigerung, bei *strange* kommen vielleicht phonetische Gründe ins Spiel, denn <stranger> könnte auch Komparativ von *strong*, Nebenform *strang*³⁰, sein – oder der Gleichklang mit dem Substantiv *stranger* brachte den synth. Komparativ von *strange* in Misskredit. Lassen wir diese wenigen Einzelfälle als statistisch unerheblich auf sich beruhen.

7. Ergebnis

Der vorliegende Befund ist nicht einfach auf die Steigerungskriterien im Gegenwartenglisch übertragbar. Er belegt aber eine ansatzweise im 16., vor allem aber im 17. Jh. sichtbare Tendenz, die im weiteren Verlauf des NE offenbar zugenommen hat, nämlich dass nicht mehr ausschließlich der Worhythmus über die Distribution der Steigerungstypen entscheidet, sondern daneben logisch-semantiche Kriterien und vielleicht – folgen wir Brauns (1982) vorläufigen Ergebnissen – syntaktische, satzrhythmische u. a., jedenfalls durchaus uneinheitliche und oft an das jeweilige Adjektiv gebundene Kriterien. Einer gewissen Ohnmacht der Grammatiker gegenüber den uneinheitlichen Regeln der heutigen Komparation hat auch Jespersen (1949, VII, 347 ff.) mit seiner Liste von 157 „falsch gesteigerten“ Adjektiven Vorschub geleistet. Daniel Jones hat von diesen

29 Nämlich *mine own good and most kind brother; that it were most meet to send; most sincere; its most true; most glad; most straight*.

30 Vgl. Luick 1964, S 535, A. 1. Bei den frühne. Orthoepisten ist eine *a*-Schreibung <strang> allerdings nicht belegt (vgl. Dobson 1968, § 7, § 13.3). Andererseits hatte für *strong* im Norden me. und früh-ne. ohnehin /a/ gegolten, vgl. Luick 1964, § 429,1.

nur 22 akzeptiert, obwohl alle Belege Jespersens authentisch sind.³¹ Allerdings stützt sich Jespersen auf Texte der letzten 400 Jahre, also ein sprachhistorisch unspezifisches Textkorpus, und – noch ungünstiger – auf ein hinsichtlich Textsorten unspezifisches Korpus.

Die Vorteile eines zweckdienlich ausgewählten Textkorpus sind demgegenüber hoffentlich deutlich geworden. Auf der Basis dieses zudem mündlichkeitsaffinen Textkorpus hat sich ergeben, dass die Distribution von *synth.* und *an. St.* jedenfalls in den ersten drei Jahrhunderten des Bestehens dieser Opposition fast gänzlich vom Wortakzent abhing. Das einfache Prinzip des alternierenden Rhythmus, das ja auch sonst im ME zur Geltung kam, etwa in der Metrik, war entscheidend, noch nicht so sehr die Logik. Doppelte Steigerungen waren daher bis zum 16. Jh. üblich, während sie dann im Briefkorpus des 17. Jahrhundert (Tab. 4) gänzlich fehlen.

Der rationale Zeitgeist ist aber nur ein Grund, warum seit dem 17. Jh. viele Adjektive entgegen der alten Regel gesteigert wurden. Der wichtigere Grund liegt in der sich wandelnden phonologischen Struktur des Englischen. Der Rhythmus *xx*, der als Matrix für synthetische Steigerungsformen galt, konnte nur so lange ein klares Kriterium sein, wie Wortakzent und Silbenzahl fix waren. Der Wortakzent war im 17. Jahrhundert – infolge des starken französischen Einflusses – besonders schwankend, also sind zahlreiche synthetische Steigerungsformen von Adjektiven belegt, die nach heutiger Regel analytisch gesteigert werden. Setzt man bei *ancienter*, *accuratest*, *activest* und den anderen Beispielen der Jespersen-Liste französischen Akzent an, also *anciénte* etc., so entsprechen fast alle Wörter dieser Liste der oben angegebenen Matrix *xx*.

Das zweite Teilkriterium, auf dem diese Matrix beruht, ist neben dem Akzent die Silbenzahl. Fassen wir statt der schriftlichen stärker die mündliche Sprache – und also auch Allegro-Varianten – als Auslöser für Sprachveränderungsprozesse ins Auge, so wird plausibel, dass die zunehmende Labilität der Silbe im NE als möglicher Auslöser grammatischer Regeln hat wirken können.

Silbe und Wortakzent sind Kriterien der Sprachanalyse, die in der historischen Grammatik des Englischen allgemein bisher kaum (Ausnahme: Schlüter

31 Vgl. zu dieser Liste Braun 1982, 23-26.

2005) oder nur unter vagem Hinweis auf den Rhythmus eine Rolle gespielt haben – zu Unrecht, wie die Genese der zwei Steigerungsoptionen hoffentlich gezeigt hat.

Nebenbei hat dieses Paper demonstrieren wollen, dass in manchen Fällen einer komplexen sprachhistorischen Problemlage nur eine korpusbasierte Analyse beweiskräftig ist und dass das *Innsbruck Letter Corpus* die geplante Neuauflage verdient.

Benutzte Literatur

- Bartsch, Renate, and Theo Vennemann. 1973. *Semantic Structures: A Study in the Relation between Semantics and Syntax*. Frankfurt: Athenäum.
- Berndt, Rolf. 1982. *A History of the English Language*. Leipzig: VEB Verlag Enzyklopädie.
- Bolinger, D. 1967. „Adjective Comparison: a Semantic Scale.“ *Journal of English Linguistics* 1. 2-10.
- Braun, Albert. 1982. *Studien zu Syntax und Morphologie der Steigerungsformen im Englischen*. Schweizer Anglistische Arbeiten 110. Bern: Francke.
- Brunner, Karl. 1962. *Die englische Sprache: Ihre geschichtliche Entwicklung*. 2 Bde. Tübingen: Niemeyer.
- Coles, Elisha. 1674. *The Compleat English Schoolmaster*. London: Peter Parker.
- Couper-Kuhlen, Elizabeth. 1986. *An Introduction to English Prosody*. Tübingen. Niemeyer.
- Cygan, Jan. 1975. „Synthetical Comparatives in English.“ *Bulletin de la Société Polonaise de Linguistique* 33. 53-57.
- Diller, Hans-Jürgen. 1978. *Metrik und Verslehre*. Studienreihe Englisch 18. Düsseldorf; Bagel; Bern. München. Francke.
- Dobson, E. J. 1968. *English Pronunciation 1500-1700*. 2nd ed. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Doherty, P. und A. Schwartz. 1967. „The Syntax of the Compared Adjective in English.“ *Language* 43. 903-936.
- Faiss, Klaus. 1977. *Aspekte der englischen Sprachgeschichte*. Tübingen. Narr.
- Fries, Udo. 1985. *Einführung in die Sprache Chaucers: Phonologie, Metrik und Morphologie*. Tübingen. Niemeyer.

- Jespersen, Otto. 1949. *A Modern English Grammar (On Historical Principles)*, Bd. 7. Kopenhagen. Ejnar Munksgaard.
- Jones, Daniel. 1950. *The Pronunciation of English*. Cambridge: University Press.
- Kaluza, Max. 1909. *Englische Metrik in historischer Entwicklung*. Berlin. Emil Felber.
- Knüpfer, Hans. 1921. „Die Anfänge der periphrastischen Komparation im Englischen.“ *Englische Studien* 55. 321-389.
- Kurylowicz, J. 1964. *The inflectional categories of Indo-European*. Heidelberg: C. Winter.
- Kytö, Merja, and Suzanne Romaine. 1997. „Competing Forms of Adjective Comparison in Modern English: What Could Be More Quicker and Easier and More Effective?“. In Nevalainen, Terttu, and Leena Kahlas-Tarkka, eds. *To explain the present: studies in the changing English language in honour of Matti Rissanen*. Helsinki: Societe Neophilologique.
- Lees, R. B. 1961. „Grammatical Analysis of the English Comparative Construction.“ *Word* 17. 171-185.
- Luick, Karl. 1964. *Historische Grammatik der englischen Sprache*. Eds. Friedrich Wild und Herbert Koziol. 2 Bde. Stuttgart: Tauchnitz. (Repr. der Erstausgabe 1914-1940).
- Markus, Manfred. 1988. „Middle English and Early Modern English letters as the basis of a linguistic corpus.“ In Markus, Manfred, ed. *Historical English. On the occasion of Karl Brunner's 100th birthday*. Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Anglistische Reihe, Bd. 1. Innsbruck: Institut für Sprachwissenschaft. 167-185.
- Markus, Manfred. 1999. *Manual iof ICAMET (Innsbruck Computer Archive of Machine-Readable English Texts)*. Innsbruck: Leopold Franzens-Universität.
- Moessner, Lilo, und Ursula Schaefer. 1974. *Proseminar Mittelenglisch*. Darmstadt: Thesen Verlag.
- Mossé, Fernand. 1969. *Handbuch des Mittelenglischen*. München: Max Hueber. (dt. Übersetzung).
- Mustanoja, Tauno F. 1960. *A Middle English Syntax*. Helsinki: Société Néophilologique.
- Nakao, Toshio. 1984. „On late Middle English Word Stress.“ In N. F. Blake and Charles Jones, eds. *English Historical Linguistics: Studies in Development*. Sheffield: University of Sheffield. 87-100.

- Pilch, Herbert. 1965. „Comparative Constructions in English.“ *Language* 41. 37-58.
- Poldauf, Ivan. 1948. *On the History of Some Problems of English Grammar before 1800*. Prag: Universität Prag.
- Pound, Louise. 1901. *The Comparison of Adjectives in English in the 15th and the 16th Century*. Heidelberg: Winter.
- Putzeys, Y. „Adjectives.“ L.A.U.T., Pedagogical English Grammar 3, Series B, 100/3.
- Quirk, Randolph, et al. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. London, New York: Longman.
- Rainer, Eva. 1989. *Das Perfekt im Spätmittel- und Frühneuenglischen: Eine Frequenz- und Funktionsanalyse anhand von Brieftexten*. Diss. Phil. Univ. Innsbruck 1987, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Anglistische Reihe, Bd. 2. Innsbruck: Institut für Anglistik.
- Rusiecki, Jan. 1985. *Adjectives and Comparison in English: A Semantic Study*. London: Longman.
- Sandved, Arthur O. 1985. *Introduction to Chaucerian English*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Sabourin, Conrad. 1977. *Adverbs and Comparatives: An Analytical Bibliography*. Amsterdam: Benjamins.
- Sampson, Salena. 2010. „Adjective Comparison in Early Modern English: Variation across Genres in Public and Private Discourse.“ In Brownlees, Nicholas, Gabriella Del Lungo, and John Denton, eds. *The Language of Public and Private Communication in a Historical Perspective*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 306-322.
- Schlüter, Julia. 2005. *The Influence of Rhythm on Grammatical Variation and Change in English*. Topic in English Linguistics, 46. Berlin etc.: Mouton de Gruyter.
- Seelig, Fritz. 1930. *Die Komparation der Adjektiva und Adverbien im Altenglischen*. Anglistische Forschungen 70. Heidelberg: Winter.
- Selkirk, Elisabeth. 1984. *Phonology and Syntax: The relation between sound and structure*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Visser, F. Th. 1963. *An Historical Syntax of the English Language*. Leiden: E. J. Brill.
- Wellek, A. 1971. *Witz. Lyrik. Sprache*. Bern, München: Francke.

Über den Autor

Manfred Markus, geboren 1941 in Hagen, Nordrhein-Westfalen/Deutschland, studierte nach dem Abitur 1960 an den Universitäten Heidelberg, Göttingen, Reading/England und Regensburg Anglistik, Germanistik, Philosophie und Pädagogik. Staatsexamen in diesen Fächern 1966/7 in Göttingen, Assistentur mit Promotion in Anglistik 1970 und Habilitation 1980 in Regensburg. Lehrstuhlprofessur ab 1981 für Englische Sprache und Ältere Englische Literatur an der Universität Innsbruck. Langjähriger Vorstand am dortigen Institut für Anglistik. Mehrere Drittmittelprojekte in den Bereichen Korpuslinguistik und Englische Dialektologie. Gastprofessuren bzw. -dozenturen an der University of Massachusetts in Amherst, MA (1974/5) sowie u.a. den Universitäten München, Turku, Trient, Valletta und Prag. Emeritus ab 2009. Verheiratet mit Ingrid Markus, zwei Söhne.



Manfred Markus 2024

Auswahlbibliographie

Mittelenglisches Studienbuch. UTB Grosse Reihe. Tübingen: Francke Verlag (1990).

Sir Gawain and the Green Knight, Englisch/Deutsch. Hg. und Übers. Stuttgart: Reclam (1974; 4. Aufl. 2009).

Joseph Wright's English Dialect Dictionary and Beyond. Studies in Late Modern English Dialectology. Eds. Markus, Manfred, Clive Upton, and Reinhard Heuberger. Frankfurt am M. etc.: Peter Lang (2009).

Middle and Modern English Corpus Linguistics. A multi-dimensional approach. Eds. Markus, Manfred, Yoko Iyeiri, Reinhard Heuberger, and Emil Chamson. *Studies in Corpus Linguistics* 59. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company (2012).

English Dialect Dictionary Online: A New Departure in English Dialectology. Cambridge: University Press (2021)

Der Band enthält 22 überarbeitete Aufsätze des Verfassers aus den 1970er bis 90er Jahren. Die heute vorherrschende Spezialisierung in der Anglistik und in den Philologien allgemein wird mit einer Interdisziplinarität philologischer Methodik beantwortet, die vor allem dem Begriff „Literaturlinguistik“ zuzuordnen ist. Dabei werden Kinder- und Jugendliteratur, Trivialromane, Exilliteratur sowie mittelenglische und ältere amerikanische Literatur ebenso mit einbezogen wie feministische Tendenzen in Mary Shelleys *Frankenstein* und die Rolle der *Jewishness* in neueren Romanen zwischen Malamud und Philip Roth. Die behandelten Probleme reichen von den umstrittenen Schreibungen im *Ormulum* über metafiktionale Textmerkmale in spätmittelenglischen Erzählwerken bis zur Rolle der Sprache in Orwells *1984*, und von der Tendenz zur Satire in Chaucers Prosa bis zur „Poetizität“ der englischen Alltagssprache. Methodisch wechselt die Argumentation zwischen Stilanalyse und *close reading*, literatur-, rezeptions- oder kulturgeschichtlicher Einordnung, ideologiekritischer Interpretation und computergestützter korpuslinguistischer Texterfassung. Die abschließenden fünf unter „Linguistik“ subsumierten Beiträge belegen eine interdisziplinäre Bandbreite zwischen Tempus- und Aspektproblematik im kontrastiven Sprachvergleich und einer aktualisierten korpusbasierten Fallstudie zur frühneuenglischen Adjektivsteigerung.

