

Bernadette Schwaiger

EXPLIZITE SPRACHREFLEXION IN DEN WERKEN
VON JOHANN NESTROY

UND DEREN ANWENDUNG
ZUR FÖRDERUNG DES
SPRACHBEWUSSTSEINS BEI SCHÜLERN

Diplomarbeit

Universität Innsbruck
StR Deutsch Lehramt

(Betreuer: Prof. Scheichl)

2009

Inhalt

1. Die sprachliche Ausgangslage im Wien des 19. Jahrhunderts	3
1.1. Die sprachliche Identität des süddeutschen Raums	3
1.2. Die Wiener Varietät.....	4
1.3. Die Sprache von Nestroys Theater	8
2. Die grafische Wiedergabe der Nebextextanweisungen in der Figurenrede.....	14
2.1. Merkmale der Wiener Varietät	15
2.2. Figuren mit böhmischem Akzent.....	17
2.3. Sprecher anderer Varietäten.....	22
2.4. Nebextextanweisungen mit begrenzter Reichweite.....	27
3. Die dramaturgische Funktion expliziter Sprachreflexion	30
3.1. Anders sprechende Figuren.....	31
3.2. Explizite Nennung der Sprachebene im Nebextext	37
3.3. Sprachreflexion in der Figurenrede.....	43
a. Kommentar der Merkmale oder Besonderheiten einer Varietät oder Sprechweise.....	44
b. Kommentar zur Varietät, die in einer bestimmten Situation zu verwenden ist	47
c. Kommentar der Qualität der Sprechweise einer Figur	52
3.4. Nestroys Auseinandersetzung mit der Sprache der Empfindsamkeit.....	57
3.5. Zusammenfassende Betrachtungen zur Funktion der Sprachreflexion	65
4. Fachdidaktischer Teil	68
4.1. Bezug zum Lehrplan	68
4.2. Anwendung auf den Unterricht.....	71
a) Entwurf einer Folge von Übungen zum Thema „Angemessenheit des mündlichen Ausdrucks“ für die 8. Schulstufe.....	72
b) Verbindung zu anderen Themen.....	83
Bibliographie.....	85
Verwendete Abkürzungen.....	87
Anhang – Stellensammlung.....	88

1. Die sprachliche Ausgangslage im Wien des 19. Jahrhunderts

1.1. Die sprachliche Identität des süddeutschen Raums

Das sprachliche Identitätsbewusstsein, das uns heute zwischen österreichischem Deutsch und Deutsch der Bundesrepublik unterscheiden lässt, ist kein Produkt unseres Jahrhunderts, sondern ein durch die Geschichte hindurch beibehaltenes Wissen um Eigenheiten der österreichischen Varietät.

Im 19. Jahrhundert, das für uns von zentralem Interesse ist, äußerte sich dieser sprachliche Unterschied wie folgt: Während im östlichen Mittel- und Norddeutschland eine der Schriftsprache sehr nahe mündliche Sprechweise gepflegt wurde, war der mündliche Sprachgebrauch in Österreich oft sehr weit von der schriftsprachlichen Norm entfernt: In ländlichen Gegenden wurden (und werden) regionale Dialekte gesprochen, in der Stadt pflegte man umgangssprachliche Varianten, vor allem in Wien, wo das Wienerische selbst von der Kaiserfamilie gesprochen wurde. Das Standarddeutsche hatte in den gebildeten Schichten Österreichs lange einen im Vergleich zu Fremdsprachen wie Französisch, Italienisch oder Latein nur niedrigen Stellenwert.

Auch im schriftsprachlichen Bereich hatte es zunächst Unterschiede zwischen dem nord- und dem süddeutschen Raum gegeben. Die meißnisch-obersächsische Schriftsprache, die sich aufgrund von Luthers Bibelübersetzung verbreitete, setzte sich im oberdeutschen Raum, im heutigen Bayern und Österreich, zunächst nicht durch. Hier blieb die Schriftsprache bis ins 18. Jahrhundert hinein von der Schreibtradition der Kanzleien Kaiser Maximilians beeinflusst. Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Vereinheitlichung der Schriftsysteme für den ober-, mittel- und niederdeutschen Raum, mit der vor allem in den gelehrten Schichten ein Bewusstsein von der Bedeutung der Pflege der eigenen Muttersprache einherging. Es war ein Gedanke der Aufklärung, dass an Orten, wo die Sprache schlecht sei, auch schlecht gedacht werde, weshalb Sprachgelehrte in Österreich vermehrt den Wunsch nach gepflegterem und geregelterem Sprachgebrauch äußerten. Nicht ohne Einfluss auf diese Entwicklung waren die Lehren Gottscheds.

Das Schriftdeutsch in Österreich sollte frei von regionalen Erscheinungen sein. So entstanden Grammatiken und einschlägige Zeitschriften. Schließlich kam noch der

systematische Deutschunterricht in der Schule hinzu, in dem die Jugend Rechtschreibung und Stilistik lernte.

Diese Entwicklung darf keinesfalls darüber hinwegtäuschen, dass die standarddeutsche Varietät im Alltag der Österreicher, und der Wiener im Besonderen, zu keinem Zeitpunkt den Dialekt beziehungsweise die Umgangssprache verdrängte. Standarddeutsch als Sprache der Bildung und der Wissenschaft mag bereits im 19. Jahrhundert als Norm der Orthographie und Grammatik zwar anerkannt gewesen sein, anders als im norddeutschen Raum glich sich der mündliche Sprachgebrauch im Alltag jedoch nie der Schrift an. Für die geplante Untersuchung ist es daher von Bedeutung, die sprachliche Lage in Wien zur Zeit Nestroys genauer zu betrachten und sich nicht von der Tatsache täuschen zu lassen, dass die Sprachlehre Adelungs bereits zur Jahrhundertwende 1800 auch in Wien verwendet wurde.

1.2. Die Wiener Varietät

Da wir es im Volksstück nicht mit Aufzeichnungen gesprochener Sprache zu tun haben, sondern mit mehr oder weniger stilisierter Theatersprache,¹ lässt sich die Figurensprache in den Stücken Nestroys nicht für eine Analyse der sprachlichen Situation im Wien seiner Zeit heranziehen. Der Gebrauch des Wienerischen bei Nestroy wird in seinen Stücken nur angedeutet und kann daraus nicht eindeutig rekonstruiert werden. Daraus ergibt sich einerseits die Notwendigkeit, die Realität außerhalb des Theaters zu betrachten, andererseits die besondere Bedeutung von Stellen, in denen explizit über Sprache reflektiert wird. Nicht nur die sprachliche Grundlage des österreichischen Deutsch im Allgemeinen ist hier von Bedeutung, sondern auch seine verschiedenen Varietäten und ihr täglicher Gebrauch.

Betrachtet man die geschichtliche Entwicklung Wiens und seine Lage im Vielvölkerstaat der k.u.k. Monarchie, so wird nur zu verständlich, dass die Sprache, die sich hier entwickelt hat, ihre ganz besonderen Eigenheiten im Vergleich zum Norddeutschen aufweisen muss. Für Wiesinger zeichnet sich die Eigenständigkeit des österreichischen Deutsch vor allem aus durch „seine oberdeutsch-bairischen Grundlagen in Wortschatz und Grammatik angereichert durch Lehnwörter aus den ständigen Kontakten mit den slawischen, romanischen und magyarischen Völkerschaften“;² Stieglitz betont vor allem, dass die Sprache Wiens seit jeher „aufgeschlossen“ gegenüber sprachlichen Einflüssen der verschiedensten Völkerschaften

¹ Reutner 1998, S. 22

² Wiesinger 1988 „Die deutsche Sprache in Österreich“, S. 16

gewesen war und nennt neben „lateinischen, italienischen, jiddischen und einigen ungarischen Ausdrücken“,³ vor allem das Slawische und Französische als bedeutende Quellen fremden Wortgutes.⁴

Die auf dieser Grundlage entstandene mündliche Varietät fand und findet aber keinesfalls einheitliche Anwendung in allen Situationen des Lebens. Die bereits erwähnte Diskrepanz zwischen mündlichem und schriftlichem Sprachgebrauch ist nur eine der zahlreichen Variationen. Hinzu kommt noch die diastratische, diaphasische und diatopische Schichtung der mündlichen Varietät. Für Reiffenstein⁵ ist die Existenz verschiedener Sprachvarianten nebeneinander ein Charakteristikum des gesprochenen Deutsch in Österreich. Diese jeweiligen Varianten seien keine voneinander abgegrenzten Systeme, sondern unterschieden sich in „Merkmalkombinationen“ aus Hochsprache und Dialekt, wobei die Übergänge zwischen ihnen fließend seien.

Wiesinger beschreibt die österreichische Sprachlandschaft mit „ländlich-bäuerlichem Basisdialekt in den Dörfern“, „stadtabhängigem Verkehrsdialekt in Markorten (und Kleinstädten)“ und „selbständigem Großstadtdialekt.“

Hinsichtlich des österreichischen Donauraumes ist es der Stadtdialekt von Wien als Kulturmetropole seit dem ausgehenden 12. Jh., der unter dem Einfluß der sozialen Oberschicht der „Herren“ entwickelt wurde und sich besonders phonetisch-phonologisch und morphologisch von den Landdialekten unterscheidet. Im einzelnen freilich ergibt sich, daß der Adel im 18. Jh. privat durchaus ohne Bedenken Dialekt sprach, während offiziell ein österreichisches, zweifellos stark dialektgefärbtes Hochdeutsch [...] gesprochen wurde.⁶

Mayr erzählt nicht ohne Stolz Anekdoten zum dialektalen Sprachgebrauch einiger Kaiser in Wien⁷ und auch für Wiesinger⁸ steht außer Zweifel, dass am Kaiserhof in privaten Situationen Dialekt gesprochen wurde, wenngleich er einschränkt, dass der Dialektgebrauch in öffentlichen Situationen etwa zur Zeit Maria Theresias bereits nur noch begrenzt Anerkennung fand und dialektgefärbte Sprache „von den ersten Sprachpflégern vor allem bei den Gelehrten und den Damen der höheren Gesellschaft beklagt [wurde].“⁹

³ Stieglitz 1970, S. 72

⁴ Auf die Besonderheiten der Phonologie des Wienerischen kann hier nicht eingegangen werden. Einen ausführlichen Einblick in dieses Thema bietet Max Mayr in „Das Wienerische“, 1980.

⁵ Reiffenstein 1982, S. 14

⁶ Wiesinger 2006, S. 260

⁷ Mayr 1980, S. 10

⁸ Wiesinger 2006, S. 260

⁹ Wiesinger 2003, S. 2363/64

Unbedingt beachtet werden muss, dass Wien im 19. Jahrhundert deutlich in drei große Gebiete unterteilt war, welche sozial und in der Folge sprachlich nicht miteinander gleichgesetzt werden dürfen. Reuter¹⁰ nimmt eine Trennung in Innere Stadt, Vorstadt und Vororte vor, welchen die Sprachschichten Hochsprache, Umgangssprache und Dialekt zuzuordnen seien, wobei nahe liege, dass jede Sprachform zwar in jedem Stadtteil vorhanden gewesen sei, jedoch in unterschiedlicher Gewichtung, und dass je nach Situation ein „Switching“ zwischen den Sprachschichten stattgefunden habe. Am größten sei dieser Variantenreichtum und die Notwendigkeit eines „Switching“ sicherlich in der Vorstadt gewesen, die im 19. Jahrhundert den Großteil der Bevölkerung Wiens beherbergte und allein deshalb einer großen Zahl sprachlicher Situationen Raum geben konnte. Die Vorstadt war außerdem sowohl Schauplatz als auch Aufführungsort des Volkstheaters und ist deshalb hier von besonderem sprachlichem Interesse.

Reuter sieht für die Vorstadt folgende sprachliche Situation:

Gehobenerer, an der Hochsprache orientierte Umgangssprache wird hier ebenso gesprochen worden sein wie Dialekt, der allerdings ein städtischer Dialekt war mit einem anderen Wortschatz und teilweise anderen Lautungen als der bäurische Dialekt der Vororte.¹¹

Die Sprache wird hier als an der Hochsprache orientiert bezeichnet, die Hochsprache selbst als Varietät allerdings nicht erwähnt. Es ist anzunehmen, dass reines Standarddeutsch ohne österreichischen Einfluss von Sprechern in Wien kaum angestrebt wurde, sofern es denn überhaupt im Klang bekannt gewesen ist. Scheichl weist sogar darauf hin, wie fremd für einen Wiener zur Zeit Nestroys gesprochene Standardsprache geklungen haben muss¹² und dass wohl selbst Weimarer Bühnendeutsch gesprochen von einem Wiener einen wienerischen Klang hatte. Dieselben Schlüsse lässt das oben angeführte Zitat von Wiesinger („ein österreichisches, zweifellos stark dialektgefärbtes Hochdeutsch“) in Bezug auf die Aussprache des Standarddeutschen der adligen Gesellschaft in Wien ziehen. Man muss bedenken, dass im 19. Jahrhundert Kontakte zu Sprechern anderer deutscher Varietäten eine Seltenheit waren. Varietäten, die ein Österreicher heute durch die Begegnung mit deutschen Touristen oder in Radio und Fernsehen täglich hört, waren damals kaum anzutreffen und müssen demnach fast den Status von etwas Exotischem gehabt haben.

In Anbetracht dieser Tatsache liegt nahe, dass eine deutsch klingende Aussprache für einen Österreicher, welcher nach der Schrift sprechen wollte, nicht das gewünschte Ziel gewesen

¹⁰ Reuter 1998, S. 22

¹¹ ebd.

¹² Scheichl 1994, S. 70

sein kann. Wiesinger¹³ gibt an, dass, als im 19. Jahrhundert von Bürgertum und Adel ein dialektfreies Deutsch angestrebt wurde, das Vorbild nicht Norddeutschland war (das schließt er schon aus politischen Gründen aus), sondern „die dialektfreien deutschen Enklaven im eigenen Land wie Prag in tschechischer und Laibach in slowenischer Umgebung.“ Damit sollte klar sein, dass der Begriff ‚Standarddeutsch‘ in Wien nicht notwendigerweise mit der Vorstellung des Norddeutschen einhergehen musste und dass die norddeutsche Variante der Hochsprache dem Wiener fremd klang.

Einige der morphologisch-syntaktischen Unterschiede zwischen dem deutschen und dem österreichischen Standarddeutsch führt Scheichl¹⁴ an: Lautlich seien die Unterschiede sehr auffällig, literarisch äußere sich dies vor allem im Reimgebrauch, wo aussprachebedingt manche Reime im Süden als unrein und im Norden als rein empfunden werden könnten – oder umgekehrt. Es gibt außerdem Eigenheiten der Morphologie – das auslautende Dativ-e, das in Österreich keine Verwendung findet; das Wegfallen der Unterscheidung von Präteritum und Perfekt in Österreich – und der Syntax, die zwar höchst interessant sind und auch in Nestroys Sprachgebrauch auffallen, deren ausführliche Behandlung hier jedoch unmöglich ist. Welcher Art die sprachlichen Unterschiede tatsächlich sind, ist hier auch weniger von Interesse als vielmehr die Tatsache, dass sich aus diesen Unterschieden Folgen für das Verständnis von Literatur aus Österreich ergeben. Dies bezieht sich natürlich weniger auf ein tatsächliches Begreifen des Inhaltes eines Textes – dieses sollte in den meisten Fällen durchaus möglich sein –, vielmehr geht es um ein Erkennen der Stilebene und der damit verbundenen Nuancierung, welche ohne Kenntnis des ‚Österreichischen‘ verloren gehen kann. Ein Verständnis der verschiedenen Stilschichten und ihrer Bedeutung für den Österreicher ist laut Scheichl von besonderer Wichtigkeit für die Lektüre von Texten österreichischer Schriftsteller, welche auf gesteigerte Expressivität und ein Einbringen von Lokalkolorit aus sind. Er stellt die Behauptung auf

daß die Sprache des Österreichers in der Literatur der gehobenen und poetischen Stilebene eher ausweicht und sich dem Pathos gerne versperrt, ja ‚Hochdeutsch‘ nicht selten als Artikulation von ‚Bildungsjargon‘ empfindet.¹⁵

Aus dieser Überlegung folgt, dass in Österreich ein Ausdruck oder eine Formulierung als gehoben gelten könne, die anderswo normalsprachlich sei. Ebenso kann ein Wort mit starkem

¹³ Wiesinger 1988, S. 16

¹⁴ Scheichl 1990, „Von den Klößen...“, S. 414 ff.

¹⁵ Wiesinger 1988, S. 416

Lokalkolorit aus einer anderen Stilebene in einem Text einen gewollten Stilbruch erzeugen, der bei Unkenntnis der regionalen Bedeutung spurlos am Leser vorübergeht.

Warum die Frage nach der Bedeutung von Stilebenen für diese Untersuchung wichtig ist, liegt auf der Hand: Ohne zu erkennen, dass die städtische Umgangssprache der Wiener für diese die unmarkierte Variante des täglichen Sprachgebrauchs ist und dass sie auch in Nestroys Stücken die stilistisch neutrale Sprechweise ist, können keine Schlüsse über den Wert einer anderen Varietät auf der Bühne gezogen werden.

1.3. Die Sprache von Nestroys Theater

Über die Bedeutung des Wienerischen in den Stücken Nestroys ist in der Forschung viel diskutiert worden. Ich will versuchen, verschiedene Standpunkte in diesem Kapitel zusammenzufassen und Schlussfolgerungen zu ziehen, die für diese Untersuchung von grundlegender Bedeutung sein müssen. Denn ohne ein Verständnis der Gründe, die hinter Nestroys Nutzung des Wienerischen als Basis für seine Stücke liegen, hat das Nachdenken über seine Verwendung anderer Varietäten keine Grundlage.

Es ist nötig, an dieser Stelle die Begriffe Dialekt und Wienerisch zu definieren, weil es sonst zu Unklarheiten kommen könnte. Nestroy verwendet das Wort Dialekt sehr frei und versteht darunter nicht ein lokal begrenztes Sprachsystem mit charakteristischer Färbung, sondern allgemein alle stilistischen, sozialen und lokalen Existenzformen einer Einzelsprache, welche wir heute als Varietäten bezeichnen. Für Nestroy läge es also nahe, vom Wiener Dialekt zu sprechen, doch im Rahmen dieser Arbeit ist diese Bezeichnung falsch. Ich möchte betonen, dass die Sprache, welche die unmarkierte Form in Nestroys Stücken darstellt und von den meisten seiner Figuren gesprochen wird, kein Dialekt ist, sondern eine Varietät, die hier als das ‚Wienerische‘ bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um die Bühnenvariante der Sprache, die in Wien in allen Alltagssituationen verwendet und auch, wie oben beschrieben, am Hof gesprochen wird. Um mich auf diese Varietät zu beziehen, verwende ich die Termini ‚Wiener Varietät‘, ‚Wienerisch‘ oder ‚unmarkierte Varietät‘.

Man sollte sich nicht dadurch verwirren lassen, dass in der Literatur zu Nestroy häufig die Bezeichnung seiner Sprache als Dialekt zu finden ist. Es geht in meiner Begriffsdefinition nicht um eine linguistisch exakte Beschreibung des Wortes ‚Dialekt‘ und ich stelle seine Verwendung für die Sprache Nestroys auch nicht generell in Frage, ich möchte hier lediglich

verdeutlichen, dass ‚Dialekt‘ im Rahmen dieser Arbeit streng vom Begriff des Wienerischen getrennt verwendet wird.

Nachdem die Bezeichnungen geklärt sind, wende ich mich der Frage zu, welche Gründe Nestroy für die Wahl des Wienerischen als sprachliche Basis seiner Stücke gehabt hat. Mit dieser Frage beschäftigt sich Hans Weigel im 4. Kapitel seiner Monografie „Flucht vor der Größe“,¹⁶ das er mit „Johann Nestroy oder Die Flucht in die Vorstadt“ betitelt. Seine Bezeichnung von Nestroys Stil als „Flucht in den Dialekt“ basiert auf seiner Überlegung, dass ein österreichischer Dramatiker, der sich in der österreichischen Varietät ausdrücken will, auch nur in Österreich ausreichend verstanden wird. „Und so mag Nestroys Flucht in den Dialekt unbewußt von der Erkenntnis mitbestimmt worden sein, daß der in Wien geborene Dramatiker sich nur von der Vorstadt her vollendet ausdrücken kann“.¹⁷ Was im Grunde bedeutet: Will der Dramatiker das sagen, was er beabsichtigt, in der Sprache, die er kennt, kann seine Wirkung nur lokal beschränkt sein, dafür wird er in dieser lokalen Begrenztheit aber zu umso größerer Berühmtheit gelangen.

Dieser Behauptung ist in manchen Punkten durchaus zuzustimmen, jedoch muss sie als Ganzes mit Einschränkungen betrachtet werden. Es stimmt, dass die Sprache von Nestroys Stücken ihre volle Wirkung wohl nur in Österreich entfalten kann. Nuancierungen des Stils, wie Nestroy sie verwendet, gehen aufgrund der lokalen Bedingtheit der verwendeten sprachlichen Mittel für einen Leser außerhalb Österreichs verloren,¹⁸ was bei Weigel auf den Schluss hinausläuft, „daß er [Nestroy, Anm. BS] die dichterische Größe erkaufen muß durch Beschränkung auf kleinsten Wirkungsbereich, durch die Gnade und den Fluch, unübersetzbar, nicht einmal ins Deutsche übersetzbar zu sein.“¹⁹

Es stellt sich jedoch prinzipiell die Frage, ob für einen Autor des Vorstadttheaters die ‚Größe‘, also die überregionale Berühmtheit, überhaupt von Bedeutung war. Weigel impliziert, dass Nestroy erfolgreich sein wollte und deshalb die Varietät wählte, in der er sich am vollendetsten ausdrücken konnte. Ich möchte dem entgegenhalten, dass Nestroy eine ausgezeichnete Bildung genossen hat und als der Sprachvirtuose, der er war, Sprachkomik und stilistische Nuancen auch im Standarddeutschen hätte erzeugen können. Er wählt aber bewusst die sprachliche Situation der Wiener Vorstadt als stilistische Basis für seine Stücke, weil diese ein nirgendwo sonst vorhandenes Spektrum sprachlicher Möglichkeiten bietet.

¹⁶ Weigel 1960, S. 73-100

¹⁷ ebd. S. 76

¹⁸ vgl. Scheichl (1990) Von den Klößen...

¹⁹ Weigel S. 76

Ich schließe daraus, dass die oben zitierte „Beschränkung auf kleinsten Wirkungsbereich“ in Wahrheit keine „Beschränkung“, sondern die Nutzung einer Sprachumgebung bedeutete, die in ihrer Vielfalt einzigartig war bzw. ist.

Überlegungen zum Verhältnis, das Nestroy zu dieser Vielfalt an Varietäten hatte, finden sich bei Olga Stieglitz:

Daß dem Wort- und Sprachkünstler Nestroy wohl alle zu seiner Zeit in Wien vorhandenen Sprachebenen, von der damals derbsten* Variante des Wienerischen bis zur Bühnensprache mit allen Klangfarben, wohlbekannt und so geläufig gewesen sein dürften, daß er sie zum Instrumentarium artistischen Spieles machen konnte, ersehen wir aus der Sprachkunst seiner Werke.

(* Dazu muß gesagt werden, daß das Wienerisch der Nestroyzeit wesentlich homogener gewesen sein wird, als dies heute der Fall ist. Im Zusammenhang mit dem Wachsen der Großstadt breitete sich auch das Proletariat stärker aus, und der breite „Jargon“ gewann immer mehr Boden.)²⁰

Nestroy stammte aus einer, zumindest während seiner Kindheit, gut situierten Wiener Familie. Als Sohn eines k.k. Hof- und Gerichtsadvokaten genoss er eine gute schulische Ausbildung und begann ein Jus-Studium, das er jedoch zugunsten einer Karriere am Theater abbrach. Stieglitz vermutet, dass in Nestroys Familie ein „gehobenes Wienerisch“ gesprochen wurde und dass auch in der Schule das Wienerische die normale Varietät war. Dennoch besteht für sie kein Zweifel daran, dass Nestroy sich im Standarddeutschen ohne Probleme ausdrücken konnte. Dafür spricht schon allein die Tatsache, dass er vor seinem Engagement in Wien bereits mehrere Jahre lang auch außerhalb Wiens – u. a. in Amsterdam und Lemberg – am Theater tätig gewesen war und er für seine verschiedensten Sprechrollen zweifellos ein tadelloses Bühnendeutsch beherrscht haben muss.²¹ Man kann dem noch hinzufügen, dass Nestroy in seinen Briefen und auch in den Nebentexten seiner Stücke ein tadelloses Schriftdeutsch verwendet, was verdeutlicht, dass er des Standarddeutschen uneingeschränkt mächtig war.

Es sollte also feststehen, dass Nestroy in allen in Wien gebräuchlichen Registern große Kompetenz besaß, woraus ich schließe, dass seine Entscheidung für die städtische Umgangssprache eine bewusste und überlegte war. Zudem geht das Wienerische mit der Gattung des Volksstücks Hand in Hand und steht im Vorstadttheater in direktem Zusammenhang mit dem Begriff der Lokalisierung, wie Sengle ihn benutzt:

²⁰ Stieglitz 1970, S. 78

²¹ vgl. ebd. S. 79 ff.

Durch den Dialekt ist jeder Volkstheaterdichter mit Wien verbunden. Aber der theatralische Gebrauch des Dialekts, eine uralte Übung, hat selbst schon eine allgemeinere Bedeutung. Die „Lokalisierung“ ist identisch mit der Stilsenkung, mit dem komischen, grotesken Theater, das Nestroy, nach den z. T. mißlungenen Stilmischungsexperimenten Raimunds, mit großer Entschiedenheit erneuert. Nestroy gebraucht das Wort „lokal“ in diesem stilistischen Sinn und keineswegs sentimental-patriotisch.²²

Nestroy schreibt nicht in der Wiener Varietät um diese als Literatursprache zu propagieren. Mit der Wahl der Wiener Vorstadt als Raum seines Theaters wendet Nestroy sich auch dem zugehörigen Sprachstil zu, welcher in Verbindung mit dem komischen Theater bereits vor ihm etabliert war und in Gegensatz zur Sprache des Burgtheaters stand. Oft wird in diesem Zusammenhang der Begriff ‚niederer Stil‘ verwendet. Auch Sengle benutzt diesen Ausdruck, allerdings ist er bei ihm in keiner Weise als abwertender Terminus zu verstehen:

‘G’spaßige Sachen schreiben und damit nach dem Lorbeer trachten wollen, das is eine Mischung von Dummheit und Arroganz, das is grad so, als wie wenn einer Zwetschgenkrampus macht und gibt sich für einen Rivalen von’n Canova aus.’ (I,12)^[23] Der Verfertiger einer Figur aus gedörrten Pflaumen sollte sich für keinen großen Bildhauer halten und, so dürfen wir im Geist dieser Äußerung ergänzen, der Stückeschreiber des Volkstheaters für keinen Goethe und Shakespeare. Was man unter dem Einfluß der Empfindsamkeit und der goethezeitlichen Tradition Nestroys niedrige Gesinnung genannt hat, ist zunächst nichts anderes als die Demut des vorromantischen Künstlers, eine Rückkehr zum Volkstheater, das traditionsgemäß eine Ergänzung des Burgtheaters, eine Pflegestätte des niederen Stils, ein komisches Theater im extremen Sinne mit dem Schwerpunkt auf Parodie, Posse und Groteskkunst war.²⁴

Somit setzt Sengle den niederen Stil gleich mit ‚nicht hoch- bzw. theatersprachlich‘, was diesen nicht als defizitär darstellt, sondern ihn lediglich von der Sprache des Burgtheaters ebenso wie von der anderer literarischer Strömungen abhebt. Die Wiener Varietät geht Hand in Hand mit den Formen des komischen Theaters, wie es auf den Vorstadtbühnen gespielt wurde. Die Bedeutung der komischen Form darf für Nestroy, der immerhin eine Karriere als Opernsänger und Darsteller ernster Sprechrollen zugunsten des Lachtheaters aufgab, nicht unterschätzt werden.

Doch der Grund für die Wahl des Wienerischen mag auch außerhalb der literarischen Tradition gesucht werden. Wenn mit der Lokalisierung der Stücke in der Wiener Vorstadt automatisch die Wahl der Wiener Varietät als Sprache einhergeht, könnte man behaupten, dass dieser eine realistische Funktion zufällt. Die Funktion des Wienerischen wäre es dann,

²² Sengle 1980, Bd. III, S. 194

²³ „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab“, HKA Stücke 8/II; I, 12; S. 38 f.

²⁴ Sengle 1980, Bd. III, S. 196 f.

den Figuren im Stück Lokalkolorit zu verleihen und ihre Rollen als Einwohner der Wiener Vorstadt lebensnäher zu gestalten. Die Zweifelhaftigkeit einer solchen Behauptung ist schon durch eine textimmanente Betrachtung einer beliebigen Nestroyposse leicht nachzuweisen. Denn Nestroys Figuren, so lebensnah sie in manchen Situationen auch erscheinen mögen, werden in ihrem Sprachgebrauch den Forderungen einer realitätsnahen Gestaltung nicht gerecht. Viel zu häufig kommt es vor, dass eine Figur aus ärmsten Verhältnissen, die in all ihren vorausgehenden Repliken stark dialektgefärbt gesprochen hat, plötzlich in höchste philosophische und metaphysische Betrachtungen ausbricht, die zudem noch häufig durch sprachliche Ausschmückung unterstrichen sind. Stieglitz widmet solchen Stellen ein eigenes Kapitel und urteilt:

Nestroy liefert diese Menschen geradezu der Sprache aus, indem er ihre Diktion weit geistvoller gestaltet als sie ihrer Persönlichkeit entspräche, und findet dadurch immer neuen Zündstoff für amüsanten Scherz wie vernichtende Ironie. [...]²⁵

Auch im Wien des 19. Jahrhunderts wird es kaum einfach denkende Menschen gegeben haben, die imstande gewesen wären, sich eines Wortschatzes zu bedienen, der weit über ihre Verhältnisse hinausreichte.²⁶

Solche Stellen machen deutlich, dass Sprache bei Nestroy niemals nur realistisches Gestaltungsmittel ist. Hätte Nestroy sich den Forderungen einer wirklichkeitsnahen Nutzung der Sprache unterworfen, hätte er sich damit selbst arg in seiner gestalterischen Freiheit eingeschränkt. Denn Sprache ist für ihn ein Mittel zum Zweck und muss deshalb beweglich bleiben. Jürgen Hein schreibt dazu:

Nestroys Sprache ist nicht nur Abbildung von Kommunikation [...] und gibt Aufschluss über die psychischen Beweggründe der Handelnden, sondern inszeniert Gelingen und Mißlingen von Sprechen in einem fiktiven Handlungssystem. Ob man von „uneigentlichem“ oder „unechten“ Dialog sprechen soll, sei dahingestellt, jedenfalls benutzt Nestroy rhetorische und stilistische Elemente, die die Fiktionalität des Sprechens hervorheben, Sprachreflexion ermöglichen und die Possensprache in Distanz zur Sprache der geschichtlichen und sozialen Realität bringt. Dies gilt auch für den Zusammenhang von Dialekt und Hochsprache und für die verschiedenen Sprachebenen und stilistischen Abstufungen, die z.T. auch eine vom Gegensatz zwischen „Oben“ und „Unten“ bestimmte reale Gesellschaftsstruktur widerspiegeln[...]²⁷

Dies zeigt wiederum, in welchem Ausmaß die sprachliche Realität Wiens und vor allem der Vorstadt, wenn auch nicht realistisch abgebildet, doch zumindest Vorlage für ein Repertoire sprachlicher Abstufungen und Nuancierungen war, das sich bei Nestroy in

²⁵ Stieglitz 1970, S. 99

²⁶ ebd. S. 100

²⁷ Hein 1990: Johann Nestroy, S. 111

vollendeter Form ausdrückt. Nicht als Flucht in die Vorstadt darf Nestroys Sprache also gedeutet werden, sondern als Nutzung einer einzigartigen sprachlichen Grundlage, die bei ihm gleichzeitig dem Nachdenken über Sprache dient.

Für mich ist das Urteil unumstößlich, dass Nestroys ‚niederer‘ Stil ein Ergebnis aus der Verbindung zur sprachlichen Realität Wiens, der das Vorstadttheater verbunden war, und des bewussten Gegensatzes zu vorausgegangenen literarischen Strömungen ist. Daher muss Nestroys Verwendung des Wienerischen, aber auch seiner bewussten Verwendung anderer Varietäten in seinen Stücken zentrale Bedeutung eingeräumt werden. Denn eines ist klar: Wenn es um die Wahl seiner Ausdrucksformen geht, dann kann bei Nestroy nicht von Willkürlichkeiten gesprochen werden. Seine bewusste Gestaltung einer vielfältigen Sprachlandschaft in seinen Stücken wird daher das zentrale Thema dieser Arbeit sein.

2. Die grafische Wiedergabe der Nebentextanweisungen in der Figurenrede

Im vorhergehenden Kapitel wurde eingehend über Nestroys Nutzung des Wienerischen als unmarkierte Varietät reflektiert. Allerdings wird die Tatsache, dass es sich bei der Sprache der meisten Figuren um das Wienerische handelt, von Nestroy kaum explizit gemacht, indem er es beispielsweise im Nebentext nennt, wie er das bei anderen Varietäten des öfteren tut; die Sprache äußert sich vielmehr in der Grafie der Figurenrede und deren Abweichungen vom Schriftdeutschen und ist in dieser oft vielmehr angedeutet als tatsächlich getreu wiedergegeben. Dieser Umstand soll in diesem Kapitel von Bedeutung sein, denn es wird hier darum gehen, ob beziehungsweise wie stark Nestroy verschiedene Varietäten, deren Gebrauch er explizit reflektiert, in der Grafie der Figurenrede umsetzt. Basis der Untersuchung wird der Vergleich der niedergeschriebenen Sprache zum Standarddeutschen sein, anhand dessen Charakteristika verschiedener Varietäten verdeutlicht werden können.

In Anbetracht der Tatsache, dass die Grafie Nestroys in diesem Kapitel von zentraler Bedeutung ist, bietet sich ein kurzer Exkurs an, der die Wiedergabe der Texte in der neuen historisch-kritischen Nestroyausgabe thematisiert. Ich muss betonen, dass die vorliegende Arbeit ohne die neue HKA nicht möglich gewesen wäre, weil diese im Gegensatz zu den anderen bisher erschienenen Gesamtausgaben großen Wert darauf legt, die Fassungen von Nestroys Originalhandschriften wiederzugeben. Die Herausgeber der historisch-kritischen Ausgabe beschränken ihre Eingriffe in den Text auf ein Minimum. Die der Textwiedergabe zugrunde liegenden Richtlinien werden im Band Stücke 1 auf den Seiten XIII – XV vorgestellt und von mir hier kurz zusammengefasst. Eigenheiten der Schreibung werden prinzipiell beibehalten und nur dort verbessert, wo Missverständnisse entstehen könnten. Beispielsweise wird ‚kömmt‘ als dialektale Form so belassen, während Schreibungen wie ‚blaßt‘ (für ‚blast‘) und ‚reißt‘ (für ‚reist‘) verbessert werden. Bei der Schreibung der Personalpronomina wurde darauf geachtet, die Pronomina, die als höfliche Anrede verwendet werden, großzuschreiben. Die Setzung der Apostrophe wurde vereinheitlicht und möglichst sparsam durchgeführt. Ein Apostroph kennzeichnet e-Apokopen, die missverstanden werden könnten, und ausgelassene Vokale in Vorsilben.²⁸ Wichtig ist außerdem die Differenzierung

²⁸ Weitere Einschränkungen zur Setzung des Apostrophs finden sich im Band Stücke 12 auf S. IX beschrieben.

bei verkürzten Personalpronomen, welche in den Manuskripten nur mit der Kurzform 's für *es*, *sie*, *ös* wiedergegeben werden. In der HKA erfolgt eine Unterscheidung zwischen:

geht's = geht es
geht s' = geht sie
gehts = geht „ös“ (2. Person Plural, Nominativ)

Damit sollte gezeigt sein, dass durch die Verwendung der historisch-kritischen Ausgabe an Texten gearbeitet werden kann, welche die Originalfassungen Nestroys nicht verfälschen. Alle Vereinheitlichungen sind nachvollziehbar und vor allem ist es möglich, die originale Textgestalt daraus zu rekonstruieren.

2.1. Merkmale der Wiener Varietät

Um festzustellen, ob die Wiedergabe einer Varietät von der unmarkierten Form, also von der Wiener Varietät, abweicht, ist es nötig, die Charakteristika von Nestroys Wienerisch zu beschreiben. Dafür eignen sich am besten die Repliken von Figuren, die von Nestroy selbst gespielt wurden, denn es kann verallgemeinernd gesagt werden, dass diese immer in der unmarkierten Varietät sprechen. Wenn es auch sonst unmöglich war, einen Zusammenhang zwischen Nestroyrollen und Formen der Sprachreflexion zu finden, so kann doch zumindest die Feststellung gemacht werden, dass Nestroy für sich das Wienerische als Ausdrucksform reserviert hält. Für diese Untersuchung wähle ich darum die Sprache von zwei bekannten Nestroyrollen: WENDELIN aus „Höllenangst“ und TITUS aus „Der Talisman“. Ausgangspunkt für die Beschreibung ist die deutsche Standardsprache, Kriterien des Vergleichs sind die Abweichungen von dieser.

Betrachten wir zunächst Eigenheiten der Verbkonjugation. Auffälligstes Merkmal des Verbgebrauchs ist die e-Apokope in der Wortendsilbe. Typische so entstandene Formen sind „[ich] schlaf“, „[ich] möcht' wissen“, „[ich] wollt'“, ebenso wie „hab'n“, „aufsteh'n“, „soll'n“. Außerdem weicht die Konjunktivbildung von jener der Standardsprache ab. Sie erfolgt bei Nestroy, dem Gebrauch der österreichischen Umgangssprache folgend, mit der Nachsilbe -et + Personalendung, so zum Beispiel „machtet“, „brauchet“, „halteten“ (anstelle von „machte“, „brauchte“, „hielten“). Ein weiteres Merkmal der Verbkonjugation ist das häufige Wegfallen der Vorsilbe *ge-* im Partizip Perfekt oder die Reduktion der Vorsilbe zu *g'*,

zum Beispiel: „hamg'führt“ (heimgeführt, HA, S. 17), „hinauftragen“ (hinaufgetragen, ebd.), „g'sagt“ (T, S. 12).

Der Hang zu Kürzungen und Zusammenziehungen, der schon bei der Verbkonjugation deutlich hervortritt, kommt auch bei anderen Wortformen zur Anwendung, vor allem bei Pronomina. Wie oben beschrieben hat die HKA hier eine Vereinheitlichung vorgenommen. Die Kürzung betrifft vor allem die Pronomen ‚es‘ und ‚sie‘, welche als ‚s‘ oder ‚s‘ (bei Nestroy nur ‚s‘, s. o.) wiedergegeben werden. Auch die Höflichkeitsanrede „Sie“ wird meist zu „S“ gekürzt, beispielsweise: „wann S' hinausgeh'n, so sagen S' daß auf die Erfrischung nicht vergessen wird.“ (HA, S. 46 f.) Ebenso von Kürzungen und Zusammenziehungen betroffen sind Artikel („d'Frau Mutter“ HA, S. 19, „auf'n“ für „auf den“ HA, S. 21), Präpositionen und Partikel („z'Haus“ HA, S. 16, „z'finden“ T, S. 12).

Ein weiteres Merkmal von Nestroys Wienerisch ist eine vom Standarddeutschen abweichende Kasusverwendung, was vor allem eine am Standarddeutschen gemessen falsche, im Wienerischen jedoch korrekte Deklination des Artikels ‚ein‘ betrifft: „wünscht ein guten Morgen“ (HA, S. 16), „in ein klein Haus“ (HA, S. 19), „wie man ein engen Kaput auszieht“ (T, S. 15). Ebenso betroffen ist der bestimmte Artikel im Dativ Plural, der oft als Akkusativ gesetzt wird: „von die Schriften“ (HA, S. 19), „mit die Ritter“ (HA, S. 21). Auch Pluralbildungen entsprechen häufig den umgangssprachlichen Formen, so „die Sesseln“ (HA, S. 43) oder „die Büffeln“ (T, S. 15).

Es finden sich außerdem zahlreiche der Wiener Varietät eigene Formen in Nestroys Lexik. Dies kann Wörter betreffen, die im Standarddeutschen in dieser Form nicht existieren: „schlieft“ (für „schlüpft“, HA, S. 52), „nacher“ (für „dann“, HA, S. 18), oder „dalket“ (z.B. HA, S. 53). Umgangssprachliche Formen können ebenfalls eine reine Veränderung der Aussprache im Vergleich zum Standard betreffen: „spat“ (HA, S. 11), „Fruhstuck“ (HA, S. 50), „fallt“ (für „fällt“, HA, S. 50), „a“ (für „ein“, z.B. HA, S. 16), „ka“ (für „kein“, z.B. HA S. 20).

Zuletzt muss noch die Syntax von Nestroys Wienerisch erwähnt werden, welche oft Satzstellungen aus dem mündlichen Sprachgebrauch übernimmt, beispielsweise Wiederholungen von Pronomina: „der Gasbeleuchter, für den ich immer auslösch'n geh', der hat sich mit seinem Weib zerkriegt.“ (HA S. 17, Hervorhebung der Verfasserin), „der Frau Mutter ihr' kleine Pension“ (HA S. 20, Hervorhebung der Verfasserin). Ebenfalls aus dem mündlichen Sprachgebrauch übernommen ist die sehr variable Position der Verben im Satz: „D'Frau Mutter hat mir g'rad' woll'n die G'schicht erzählen von die Schriften.“ (HA S. 19), „man sieht's daß er viel mit die Ritter zu thu'n hat g'habt“ (HA S.21).

Nestroys Wienerisch hebt sich in zahlreichen Punkten deutlich von der deutschen Standardsprache ab. Jedoch gilt zu beachten, dass alle oben genannten Punkte nicht immer mit gleicher Konsequenz eingehalten werden. Dasselbe Wort kann an mehreren Stellen in verschiedener Form erscheinen; so schreibt Nestroy einmal „a“, dann wieder „ein“, kürzt manchmal eine Form und schreibt sie an anderer Stelle aus. Daraus ergeben sich für manche Textpassagen Schwierigkeiten der Zuordnung zu einer Sprachvarietät, die besonders bei der Untersuchung der lautlichen Umsetzung der Anweisungen im Nebentext ein Problem darstellen können. So kann man kaum aufgrund des Auftretens einer bestimmten Form auf eine Varietät schließen, sondern es ist eher das Zusammenspiel verschiedener Charakteristika, welche eine Zuordnung ermöglichen.

Doch wenden wir uns nun Stellen zu, an denen Nestroy die angestrebte Sprachebene nicht nur implizit umsetzt, sondern sie explizit im Nebentext definiert. In einem ersten Schritt soll untersucht werden, ob die Nebextanweisungen und die darauf folgende grafisch realisierte Figurenrede immer konform miteinander gehen, anders ausgedrückt, ob Nestroy die im Nebentext angeführte Sprachvarietät auch bei der Niederschrift der Figurenrede berücksichtigt oder ob er die explizite Nennung der Sprachebene für sich selbst sprechen lässt und die Umsetzung dem Schauspieler anvertraut. In ersterem Fall soll außerdem die grafische Wiedergabe der Figurensprache linguistisch analysiert und nach ihrer Funktion gesucht werden. Die Funktion der Grafie darf jedoch nicht mit der Funktion von expliziter Sprachreflexion allgemein verwechselt werden, welche im 3. Kapitel behandelt werden wird.

Für diese Analyse gliedere ich die Stellen mit Nebextanweisung nach übergeordneten Gesichtspunkten, die vor allem die Reichweite der Anweisung betreffen. Die größte Reichweite haben Nebextanweisungen für Figuren, die mit einem gleichbleibenden Akzent oder immer in einer bestimmten Varietät sprechen. Vor allem Figuren mit böhmakelndem Akzent sind hier zu nennen, weil diese häufig vorkommen. Da sie sich auch in ihrer Funktion von anderen Figuren abheben, behandle ich sie in einem eigenen Kapitel.

2.2. Figuren mit böhmischem Akzent

Das ‚böhmakelnde‘ Deutsch stellt eine Varietät dar, die von aus dem heutigen Tschechien stammenden Bürgern der Donaumonarchie gesprochen wurde, die zu Nestroys Zeiten in Wien in großer Zahl anzutreffen waren. Figuren mit ausgeprägt böhmischem Akzent sind Proczpack in „Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager“ (1833), Zopak in „Eisenbahn-

heirathen“ (1844) und Dorothe in „Heimliches Geld, heimliche Liebe“ (1853). Schon bei einer oberflächlichen Betrachtung der Repliken dieser Figuren wird sichtbar, dass das Böhmakelnde in der Rede der Figuren deutlich hervortritt. In einem ersten Schritt werde ich untersuchen, welche die Charakteristika von Nestroys grafischer Wiedergabe der Sprechweise der Böhmen sind.

Der böhmische Akzent äußert sich vor allem in den Bereichen Morphologie und Syntax, außerdem in der Aussprache einzelner Vokale. Morphologische Merkmale der Verbkonjugation sind das Anhängen von -e an die 3. Person Singular, beispielsweise „wirde“, „gehte“ oder „ise“, wobei manchmal nicht festzustellen ist, ob diese Formen durch Zusammenziehungen aus Verb und nachfolgendem Pronomen entstehen (z.B. „liegende“ für „liegt sie“) oder auf eine veränderte Aussprache des Verbs selbst zurückzuführen sind. Außerdem ändert sich das Partizip II mit Endung -ommen zu -umme, z.B. „gnumme“ statt „genommen“.

Syntaktische Merkmale, die häufig auftreten, sind einerseits die Wiederholung des Subjektpronomens nach dem Verb („ich gehe ich“) und das Nachstellen eigentlich voranzustellender Adjektive und in Verbindung damit oft eine falsche Deklination der Adjektive: „Freund intimrische meinige“, „Absicht schmutzige, deinige“. Außerdem finden sich häufig allgemeine Abweichungen der Satzstellung vom Standard: „Still sey!“; „wenn leb ich Hundert Jahr!“ (MKS, S. 116).

Schriftlich realisierte abweichende Aussprache betrifft vor allem Vokale und Zusammenziehungen: „af“ für „auf“ (MKS, S. 117), „tud“ für „tot“ (MKS, S. 120), „ramen“ für „räumen“ (MKS, S. 121), „Wulcken“ für „Wolken“ (MKS, S. 122).

Nestroys Umsetzung der böhmakelnden Färbung zeigt in allen Stücken, in denen eine solche Figur vorkommt, dieselben Merkmale, was beweist, dass er seine sprachliche Wiedergabe mit Bedacht wählt. Dass Nestroy Wert auf korrekte sprachliche Wiedergabe legt, lässt sich deutlich an der folgenden Stelle aus „Heimliches Geld, heimliche Liebe“ (1853) zeigen, in der die böhmische Köchin DOROTHE dem Schreiber DICKKOPF einen Brief an ihren Liebhaber diktiert:

DOROTHE (*diktiert*). „Mannsbiel schlechte, abscheuliche –“

DICKKOPF (*für sich, während er schreibt*). Das is statt, „Euer Wohlgeboren.“

DOROTHE (*diktierend*). „Das gehte nit su, wie glaubste vielleicht –“

DICKKOPF. Was?

DOROTHE (*spricht*). Das wirde schon versteh, Liebhave meinige, Ihne gehte nix an. (*Dicktirt weiter.*) „- is e Dorotka nit gefall’n auf Kupp –“

DICKKOPF (*die letzten Worte im Schreiben wiederholend.*) „-g'fall'n auf Kupp –“ (*spricht*)
 „ihrige“ macht sich gut dazu.
 DOROTHE (*diktierend*). „Ich merck' ich Absicht schmutzige deinige –
 DICKKOPF (*im Schreiben wiederholend*). „deinige –“
 DOROTHE (*dicktierend*). Wenn biste auch Gruße sechsschuchig zweyzöllige, satraceni, ich
 fürcht' ich mich nit, tr's se jak ja te dostanu!
 DICKKOPF. Sö das is schwer –
 DOROTHE. Ma schreibte su, wie me spricht aus.²⁹

Diese Szene hebt sich einerseits dadurch hervor, dass DICKKOPF während des Schreibens die Ausdrucksweise der Köchin und deren Unzulänglichkeiten kommentiert: eine interessante Sprachreflexion, die an anderer Stelle noch besprochen werden wird. Für die Frage der Umsetzung des Böhmisches durch Nestroy in der Figurenrede jedoch geben die Lesarten für diese Szene einigen Aufschluss.³⁰ In der Textgrundlage, der Reinschrift H, finden sich Bearbeitungen der böhmischen Stellen im Dialog. Nestroy schrieb die tschechischen Repliken zunächst auf deutsch mit dem Vermerk „böhmisch“ und fügte die Übersetzungen erst später ein. Diese sind orthografisch zwar nicht korrekt, geben die tschechischen Sätze lautlich jedoch getreu wieder. Schon die Tatsache, dass Nestroy Wert darauf legt, korrekte tschechische Sätze in seinem Text zu haben, zeigt, dass er einige Sorgfalt für die Ausdrucksweise der Köchin aufgewendet hat.

Der eben besprochenen Stelle kommt zusätzliche Bedeutung zu, weil ein Brief Nestroys an Direktor Carl existiert, in dem Nestroy sich über die richtige Besetzung der Rolle der DOROTHE äußert. Er schreibt:

Ohne Zweifel werden der H. Director es ebenso bemerkt haben wie ich, Frau Boy kann den böhmisch gebrochnen Dialect durchaus nicht. [...] Wenn man einen Dialect nicht alsogleich trifft, kann man ihn mit aller Mühe, dennoch nie erlernen. Sollte der H. Director nicht ganz in meine Ansicht eingehen, so bitte ich Hrn Scholz zu fragen, welchen Eindruck Fr. Boy in der heutigen Probe auf ihn gemacht, er ist womöglich mehr noch als ich selbst davon überzeugt, daß diese Rolle unumgänglich eine andere Besetzung verlangt, oder eher ganz wegbleiben müßte, da sie in dieser Weise [*ein Wort unleserlich*] gleich in vornehinein einen für das Stück nachtheiligsten Eindruck machen müßte.³¹

Soweit mir bekannt, ist dieser Fall in den Briefen einzigartig. Das Dokument gibt Einblick darin, wie Nestroy sich nach dem Verfassen seiner Stücke weiter um die richtige Wiedergabe des Textes bemüht hat. Ob hier dichterischer Stolz oder die Sorge des am Stück beteiligten

²⁹ HG, HKA Stücke 32; I, 7; S. 12 f.

³⁰ Jürgen Hein, HKA Stücke 32; S. 208

³¹ Johann Nestroy (zwischen 8. und 16. März 1853), HKA Sämtliche Briefe, Brief 78, S. 111

Schauspielers die entscheidende Triebfeder war, ist nebensächlich, zeigt die Situation doch unabhängig davon, dass Nestroy auf die deutliche Umsetzung einer Varietät großen Wert gelegt hat und damit sogar Gelingen oder Misslingen des Stückes verbindet. Auf dieser Grundlage muss ich eine eingangs gestellte Frage korrigieren, nämlich ob Nestroy die getreue Umsetzung einer Varietät vor allem durch seine Grafie zu erreichen sucht oder ob er sich darin auch auf den Schauspieler verlässt. Diese Frage ist natürlich nur unter der Voraussetzung beantwortbar, dass der Schauspieler die Varietät überhaupt beherrscht. Tut er das nicht, ist auch die genaueste grafische Wiedergabe im Manuskript nutzlos. Es liegt also durchaus nahe anzunehmen, dass Nestroy beim Verfassen von Stücken in seiner Wahl der Varietät bereits einen gewissen Schauspieler vorsah beziehungsweise ausschließen konnte. So muss es ihm auch möglich gewesen sein zu entscheiden, wie weit er sich in der Wiedergabe einer Varietät auf den Schauspieler zu verlassen hatte und wie weit er selbst bestimmend eingreifen musste.

Nachdem geklärt ist, dass Nestroy die böhmische Färbung ausführlich ausarbeitet, und Charakteristika seiner böhmischen Figurenrede besprochen worden sind, gilt es nun die Frage nach der Funktion der lautlichen Wiedergabe des Böhmisches zu beantworten. In diesem Fall lässt sich diese Frage kaum von jener nach der Funktion von Sprachreflexion allgemein trennen. Zwar werden diese beiden Punkte von mir sonst getrennt behandelt, doch kommt es hier vermehrt vor, dass die Wirkung, die aus der genauen grafischen Wiedergabe der Varietät erzielt wird, direkt zur Funktion führt, welche die böhmakelnde Figur für das gesamte Stück hat. Die beiden Aspekte getrennt zu behandeln wäre darum bedeutend umständlicher, weshalb ich sie hier zusammengefasst betrachte.

Eines sei für die Funktion des böhmischen Akzents in den Stücken gleich vorweggenommen: Die böhmakelnde Sprache muss für Wiener der damaligen Zeit einen unbestreitbar komischen Klang gehabt haben. Otto Basil schreibt:

[S]ie [die Böhmen, Anm. BS] rangierten auf der sozialen Stufenleiter weit unten, konnten es in der Regel auch nicht zu etwas Rechtem bringen, waren sie doch zumeist Hilfspersonal oder Herrschaftsdienner, bestenfalls kleine Handwerker, zum Beispiel Schuster und Schneider. Auf der Bühne wurden ihre nationalen Besonderheiten, darunter die Aussprache des Deutschen, unbarmherzig dem Gelächter preisgegeben, das böhmische „Kuchlmadl“ (Küchenmädchen), der tschechische Bediente oder die „Schneidergaß“ (Schneidergeiß) waren stehende Figuren der Volkskomödie.³²

³² Otto Basil 1967, S. 20 f.

Durch das Einbringen von böhmakelnden Figuren hatte Nestroy also einige Möglichkeiten, lustige Textstellen zu produzieren, und das allein reichte ihm als Grund wohl auch. Wie er diese Komik jedoch genau erzielt und welche Funktion die hier behandelte lautliche Umsetzung der Varietät dabei hat, wird im Folgenden geklärt werden.

Betrachten wir dazu ein Beispiel aus „Eisenbahnheirathen“ (1844):

PETER. [...] – schon Ihre [BABETTS, Anm.] Sprach spricht nicht zu meinem Herzen –
ZOPAK (*erzürnt*). Was? Ihn eise nicht recht Sprach von Tochter meinige? Sie redte accrat
nehmliche Sprach, wie red' ich.

PETER. Ja hab denn ich g'sagt, daß mir Ihre Sprach g'fällt?³³

An dieser Stelle wird deutlich, wie Nestroy die Sprache Zopaks lächerlich macht, indem er diesen einerseits seine eigene Sprechweise verteidigen lässt, das Böhmakelnde gleichzeitig aber so stark hervorhebt, dass sich Zopaks Rede selbst ad absurdum führt. Weitere Komik wird durch Peters negatives Urteil erreicht, das sich gegen die böhmische Färbung allgemein richtet. Es ist nur zu offensichtlich, dass Nestroy eine solche Pointe nicht erzielen könnte, wenn er nicht Zopaks genaue Worte vorgäbe. Wie wir oben bereits gesehen haben, macht er sich die Mühe, die Sprechweise der böhmischen Figuren in Morphologie, Syntax und Aussprache zu charakterisieren. Durch diese genauen Vorgaben steuert er gezielt die Wirkung und erzeugt Lächerlichkeit genau an den Stellen, an denen er sie braucht.

Ein anderes Beispiel, das die Funktion des Böhmakelns erhellen soll, bietet eine Szene aus „Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager“. In diesem Stück ist PROCZPACK die Figur des strengen Vermieters, der auf der Bezahlung der Miete besteht. Seine Figur wird gleich bei ihrem ersten Auftritt charakterisiert durch den Nebentext: „...*er spricht in böhmischem Dialect*“.³⁴ Die Funktion dieser Sprechweise im Stück und die der grafischen Umsetzung ergeben sich u. a. aus der folgenden Stelle:

PROCZPACK. Wie steht's? Krieg ich Zins meiniges, oder krieg ich nicht? Ich bin ich zum letzten Mal da.

SCHWAN. Das is gscheidt, so seyn wir Ihnen los.

PROCZPACK (*lärmend*). Wo ise Zins? [...] Ich muß ich Geld sehen!

STEINRÖTHEL. Dann entfernen Sie sich augenblicklich, denn hier is keins.³⁵

³³ EH, HKA Stücke 20; III, 10; S. 151

³⁴ MKS, HKA Stücke 7/II; III, 8; S. 116

³⁵ ebd.

Besonders auffallend an dieser Stelle ist, wie die in böhmakelndem Akzent gehaltenen Reden Proczpacks für die ‚normal‘ sprechenden Figuren als Ausgangspunkt für Pointen genutzt werden. Diese Pointen entstehen aus dem scheinbaren Wörtlichnehmen seiner Reden durch Schwan und Steinröthel, welche deren Sinn verdrehen und einen komischen Effekt erzeugen. Der Vermieter – von seinen Mietern keineswegs ernst genommen – wird auf diese Weise der Lächerlichkeit preisgegeben. Er versucht die Miete einzutreiben, doch seine Gegenüber wollen sich durch ihre Eloquenz aus der Situation retten, wogegen er auf sprachlicher Ebene als einzige ‚anders‘ sprechende Figur nicht viel unternehmen kann.

Ein komischer Effekt wird außerdem erzielt durch die Wiederholung der falschen Formulierung ‚ich [Verb] ich ...‘ z.B. „Ich muss ich Geld sehen!“ oder „ich klag ich um mein Geld“. Diese Formulierung, charakteristisch für die Umsetzung der böhmakelnden Sprache bei Nestroy, begleitet die Figur durch all ihre Szenen und wird damit gleichsam zu ihrer Erkennungsformel. Es ist nicht schwer, sich vorzustellen, dass diese Auftritte Lachen beim Publikum hervorgerufen haben. Nestroy richtet all seine Formulierungen gezielt darauf aus, Lachen zu erzeugen, oft gerade durch Wiederholung einer falschen Formulierung oder Betonung, wie etwa PROCZPACKS „Tud is e?“ in III, 13. Es bedarf kaum einer weiteren Erklärung dafür, weshalb Nestroy in diesen Fällen den vom Schauspieler zu sprechenden Text so getreu wie möglich an die angestrebte Varietät heranbringt: er sichert sich damit seine Pointen. Durch sein unbestreitbares Wissen um die Wirkung von Sprache auf das Publikum weiß er auch ‚falsche‘ Sprache so einzusetzen, dass sie ihr Ziel nicht verfehlt. Die detailgetreue Wiedergabe in der Umsetzung der Figurensprache hilft, den Humor zu steuern, und erlaubt das Setzen von Pointen in der Interaktion mit ‚normal‘ sprechenden Figuren.

Damit ist die Untersuchung der böhmakelnden Färbung abgeschlossen, ich bleibe jedoch auch in der Folge bei Figuren, deren Sprechweise in allen Repliken von der unmarkierten Varietät abweicht, und untersuche die grafische Wiedergabe der gesprochenen Varietäten.

2.3. Sprecher anderer Varietäten

Als Figuren, die eine andere Varietät als das Wienerische sprechen, finden sich zunächst zwei, die explizit mit dem Merkmal ‚norddeutscher Dialekt‘ gekennzeichnet sind: BRANDENBURGER, ein Bäcker Geselle in „Eisenbahnheirathen“, und SPORNHOFER in „Theaterg’schichten“. Schon bei oberflächlicher Betrachtung der Repliken der beiden Figuren stellt sich allerdings heraus, dass Nestroy mit der Bezeichnung ‚norddeutscher Dialekt‘ in den

beiden Fällen zwei unterschiedliche Varietäten meint. Das deutlichste Merkmal der grafischen Wiedergabe der von SPORNHOFER gesprochenen Varietät ist, dass sie annähernd der deutschen Standardsprache gleichzusetzen ist. Seine Repliken enthalten wenige bis keine Zusammenziehungen (es steht ‚gehen‘ anstelle von ‚gehn‘ und ‚werde‘ anstelle von ‚werd‘) und auch kaum umgangssprachliche Ausdrücke. Das verwendete Vokabular entstammt im Schnitt einer gehobeneren Sprachschicht als das der übrigen, ‚normal‘ sprechenden Figuren: ‚*doch*‘ anstelle von ‚*aber*‘ (TG, S. 23); ‚*nun*‘ anstelle von ‚*jetzt*‘ (ebd.). Ein weiterer Unterschied ist die Verwendung des Präteritums anstelle des Perfekts („SPORNHOFER. Am Ende warf Ihr Vater meinen Director zur Thüre hinaus?!“ TG, S. 22). Die Kennzeichnung des Norddeutschen im Unterschied zum Wienerischen ist damit zwar gegeben, jedoch nicht in sehr starkem Ausmaß. Die angegebenen Merkmale finden sich teils auch bei Figuren, deren Sprechweise nicht explizit charakterisiert ist, die ihrer Herkunft nach aber eindeutig nicht norddeutsch sind, so etwa die adligen Figuren in „Höllenangst“.

Während ‚norddeutsch‘ bei SPORNHOFER also offensichtlich ‚standarddeutsch‘ meint, trifft das auf BRANDENBURGER nicht zu. Dessen Sprache ist deutlich durch Merkmale des Preußischen gekennzeichnet: Er vertauscht bei Personalpronomen die Formen von Dativ und Akkusativ: „Als solcher werd‘ ich Sie noch erscheinen.“ (EH, S. 123); „ich habe Sie Zwey Worte zu sprechen“ (EH, S. 127); „Tödten Sie mir, und schonen Sie ihr.“ (EH, S. 140) , und verwendet preußische Wortformen „Bisgen“ (‚Bisschen‘, EH, S. 123); „uf“ (EH, S. 142).

Diese ungenaue Zuordnung des Begriffes „norddeutsch“ zeigt, dass Nestroy darunter verschiedene Varietäten subsumiert, zwischen denen er zwar nicht in der expliziten Nennung der Varietät, wohl aber in ihrer grafischen Wiedergabe unterscheidet.

Ein weiteres Beispiel für deutliche Umsetzung einer Varietät ist die verstellte Sprache der HENRIETTE in „Martha“ (1848). Die Figur aus der noblen Gesellschaft verkleidet sich als Magd und verändert passend zu dieser Rolle ihre Sprechweise zu einer, die Nestroy „waldbäurisch“ nennt. Unter „waldbäurisch“ ist laut Anmerkungen wohl das Waldviertel zu verstehen.³⁶ Hier einige Beispiele für die verstellte Sprache der HENRIETTE:

HENRIETTE (*hat sich ebenfalls losgemacht und spricht laut in waldbäurischem Dialekt*). I waaß gar nit was Er will, der narrische Ding übereinand. (S. 67)

HENRIETTE. Arbeit suachen. (S. 69)

HENRIETTE (*laut*). Ja ja, Pachter Veit, kummts, wir geh’n mit öng. (S. 70)

³⁶ Friedrich Walla, HKA Stücke 25/I, S. 571

HENRIETTE. Und i hab's Hoamweh. (S. 73)

HENRIETTE. Ich brauch kein'n Lohn, ich will aus'n Dienst. (S. 75)

Für die Bezeichnung der Varietät kann in diesem Fall wohl tatsächlich der Begriff Dialekt verwendet werden. Dieser ist markiert durch abweichenden Vokalismus (*waaß*, *suachen*, *Hoamweh*, *dös*), abweichende Wörter und Wortformen („brockt“ statt „gepfückt“, „Allani“ statt „alleine“ S. 78) und derbe Ausdrücke wie „der narrische Ding übereinand“. An den Repliken HENRIETTES lässt sich beobachten, dass Nestroy den Dialekt nicht ohne Brüche durchhält. Er schreibt einmal „i“, dann wieder „ich“ und ist auch in der Umsetzung des veränderten Vokalismus nicht konsequent, etwa bei der abweichenden Schreibweise von standarddeutsch „ei“ einmal als „aa“, dann als „oa“. Zur Stelle „I waaß“ schreibt Friedrich Walla in den Erläuterungen „tatsächlich müsste HENRIETTE im ländlichen Dialekt *I woaß* sagen.“³⁷ Weiter unten zu einer ähnlichen Stelle: „74/9 *Martha haaß i*: ‚Martha heiß ich‘; Nestroy bemüht sich um die Wiedergabe der Dialektform, tatsächlich müsste die Form aber außerhalb Wiens *Martha hoäß i* lauten“.³⁸ Derselbe Fehler tritt auf bei „allani“, das eigentlich „alloani“ heißen müsste.

Nestroy versucht hier deutlich, den Dialekt umzusetzen, wenn auch nicht immer erfolgreich. Er stellt damit die zwei verschiedenen Sprechweisen HENRIETTES gegenüber und betont die Komik, welche darin liegt, dass HENRIETTE in der für sie ungewohnten Varietät sofort ins Extrem schlägt und zu derb spricht. Nestroy setzt ihren Dialekt also sprachlich um, damit er HENRIETTES Sprechweise deutlich wiedergeben und dadurch das Komische an ihrer Verstellung hervorheben kann. Ob die Fehler, die er dabei im ländlichen Dialekt macht, auf Interferenzen mit dem Wiener Dialekt auf Nestroys Seite zurückzuführen sind oder ob die Fehler mit Absicht eingebaut wurden, um HENRIETTES Unsicherheit darzustellen, bleibt eine offene Frage.

In der Betrachtung von Figuren, die nicht in der unmarkierten Varietät sprechen, bleiben noch zwei preußisch bzw. berlinerisch sprechende übrig. Einerseits die nur kurz auftretende Figur des BLAU in „Moppels Abenteuer“ (1837), andererseits die MAD. GRÜNEBERGER in „Der Tritschtratsch“ (1833). BLAU, Schreiber auf einem Schloss, kommt nur in zwei aufeinander folgenden Szenen gegen Ende des Stückes vor. Seine Figur wird beschrieben

³⁷ Friedrich Walla, ebd. S. 574

³⁸ Friedrich Walla, ebd. S. 575

durch den Nebentext: „mit preußischem Anklang“. Dieser preußische Anklang wird in seiner ersten Äußerung auch umgesetzt:

BLAU (*mit preußischem Anklang*). Wäre bald jar nicht jekommen, bei uns jecht's ja zu auf dem Schlosse, das ist ein Rumor, ein Jubel, wie in einer Berliner Schenke, wenn gerade frische Wurst ist.³⁹

Die Umsetzung erfolgt in dieser Replik ausschließlich durch die Ersetzung von g durch j. Doch wird diese Vorgehensweise nicht weiter beibehalten. Die Redeweise von BLAU ist in der Folge dadurch gekennzeichnet, dass sie in Standardsprache gehalten ist. Bis auf eine Verwendung von „ne“ anstelle von „nein“ kommen keine besonderen Merkmale des Preußischen mehr vor.

Einen besonderen Fall stellt MAD. GRÜNEBERGER in „Der Tritschtratsch“ dar. Leider ist zu diesem Stück keine Originalhandschrift Nestroys vorhanden, weshalb die Umsetzung des Berliner Dialekts nicht mit hundertprozentiger Sicherheit auf Nestroy zurückgeht. Der Grund für die andere Sprechweise der MAD. GRÜNEBERGER ist dennoch interessant: sie sollte nämlich von einem deutschen Frauenimitator gespielt werden.

Die historisch-kritische Ausgabe gibt als Quelle zu diesem Stück das Berliner Vaudeville „Klatschereien“ von Louis Angely an und sagt zur Rolle der MAD. GRÜNEBERGER:

Zunächst werden alle Rollen mit Ausnahme der MAD. GRÜNEBERGER „verwienert“, d. h. der Wiener Sprechweise angepaßt. [...] MAD. GRÜNEBERGER wird als Berlinerin nach Wien versetzt und darf ihren Berliner Akzent beibehalten. Dadurch schafft Nestroy einen in der Vorlage nicht vorhandenen sprachlichen Kontrast, der ja, wie die Abweichungen im Text der verschiedenen MSS zeigen, durch die Schauspieler ausgebaut werden konnte und sicher auch ausgebaut wurde. Tatsächlich wird es wohl so gewesen sein, daß der für die Rolle der MAD. GRÜNEBERGER in Aussicht genommene, aus Lübeck stammende Schauspieler Dorach Schwierigkeiten mit dem Wiener Idiom hatte, diese Rolle also im Berliner Original gespielt werden mußte.⁴⁰

Die in diesem Zitat bezeichneten „Abweichungen im Text der verschiedenen MSS“⁴¹ zeigen, wie unterschiedlich der Text der MAD. GRÜNEBERGER bei verschiedenen Aufführungen umgesetzt worden ist, und werden von Friedrich Walla wie folgt begründet:

³⁹ „Moppels Abenteuer“, HKA Stücke 12; II, 21; S. 129

⁴⁰ Friedrich Walla, HKA Stücke 7/II, S. 143

⁴¹ Die HKA bezeichnet mit der Abkürzung MSS ‚Kopien von fremder Hand‘.

Die Kennzeichnung der stereotypen Berlinismen (Verwechslung von mir und mich, uf für auf, een für ein usw.), um Redeweise und Herkunft der MAD. GRÜNEBERGER zu bezeichnen, schwankt in allen MSS. Die Berliner Redeweise war wohl im Archetypus nur angedeutet und nicht konsequent durchgeführt, ging beim Abschreiben (und Druck) zum Teil verloren, wurde aber andererseits (etwa auch von Rommel in SW im Bemühen, Unebenheiten im Text auszugleichen [...]) wieder ausgeweitet, daher die Abweichungen in den verschiedenen MSS.⁴²

Ein Beispiel dafür ist die erste Replik der MAD. GRÜNEBERGER in der ersten Szene.

In T3⁴³:

MAD: GRÜNEBERGER. [...] Des is ja die aschgraue Unmöglichkeit! Ich weiß es auch, wie die Liebe die Mädchens ansetzt, wenn sie Bräute sind!⁴⁴

CG: So sei doch allert und lustig. Ich weiß nicht, wie die Mädchens jetzt, wenn sie Bräute sind, immer so dusemang sind; T2,11, SW: Ei sei doch allert und uf'n Fleck. Ich weeiß es nicht, wie die Mädchen anjetzt, wenn sie Bräute sind, immer so dusemang (T11: wunderbarlich) disponiert sind; T5: Ei sei doch auf den Flecke. Ich weiß es nicht wie die Mädchens sind, als Bräute lassen sie die Köpfe hängen.⁴⁵

Die Vielzahl der Änderungen verdeutlicht, dass es wenig Sinn macht, nach der ursprünglichen Fassung Nestroys zu suchen. Wie Friedrich Walla schreibt, war die Berliner Sprechweise im ursprünglichen Stück wohl nur angedeutet. Nestroy verließ sich hier offenbar auf die Umsetzung durch den deutschen Schauspieler Dorach.

Es zeigt sich somit, dass Nestroy die angestrebte Varietät nicht immer mit der gleichen Prägnanz in die Figurensprache übernimmt. Der Fall der MAD. GRÜNEBERGER verdeutlicht, warum das so ist: Nestroy verließ sich hier darauf, dass der Schauspieler die gewünschte Varietät selbst umsetzen würde, und beließ es deshalb bei Andeutungen. Anders als bei der böhmischen Färbung, wo ich gezeigt habe, dass Umsetzung der Varietät und deren Wirkung Hand in Hand gehen, ist es nicht in jedem Fall von abweichender Sprechweise gleich wichtig, die angestrebte Varietät auch im Schriftbild deutlich zu machen. Ich komme daher zu dem Schluss, dass Nestroy sehr pragmatisch vorgeht und seine schriftliche Umsetzung nur dann zur Verdeutlichung benutzt, wenn die Dialoge und vor allem natürlich der darin enthaltene Sprachwitz dies nötig haben, um ihre Wirkung zu erzielen.

⁴² ebd. S. 226

⁴³ Die Benennung der Textquellen folgt jener in HKA Stücke 7/II.

⁴⁴ „Der Tritschtratsch“, HKA Stücke 7/II, Sz. 2; S. 7

⁴⁵ Friedrich Walla, HKA Stücke 7/II; S. 226

2.4. Nebentextanweisungen mit begrenzter Reichweite

Es geht hier um Nebentextanweisungen, die sich nur auf eine bestimmte Replik oder die Repliken einer Figur in einer besonderen Situation beziehen. Diese Stellen sind häufig zu finden, weshalb hier nur eine Betrachtung repräsentativer Beispiele erfolgt.

In „Der Zerrissene“ (1844) gerät Herr von LIPS in die Situation, sich bei einem Pächter als Knecht vorstellen zu müssen. Bei der Befragung von LIPS durch den Pächter steht folgende Stelle:

KRAUTKOPF. Woher kennst du ihn denn?

KATHI. Ich – ich kenn ihn – (*stockend*) aus der Stadt.

KRAUTKOPF. Aus der Stadt?

LIPS (*ganz bäurisch*). Ich hab' d'Mili eing'führt.⁴⁶

Die Anweisung „ganz bäurisch“ ist zweifellos auf LIPS' Sprechweise zu beziehen, ist in der Figurensprache jedoch nicht vollständig umgesetzt. Ich gehe davon aus, dass für Nestroy der Begriff ‚bäurisch‘ einen Registerwechsel aus dem Wienerischen nach unten bedeutet hat. Aus heutiger Sicht sollte es darum angebracht sein, von bäuerlichem Dialekt zu sprechen. Als dialektale Merkmale der Sprache lassen sich wohl Zusammenziehungen wie beispielsweise ‚d'Mili‘ oder das dialektale Wort ‚Mili‘ selbst identifizieren, nicht in dieses Schema passt jedoch die Verwendung von ‚Ich‘, denn im Dialekt sollte hier ‚I‘ verwendet werden. Eventuell könnte auch das ‚n‘ in ‚eing'führt‘ getilgt werden (ei'g'führt).

Ein weiteres Beispiel ist eine Szene aus „Theaterg'schichten“ (1854). Die Figur KATHARIN spricht an dieser Stelle hochdeutsch. Ihre Repliken in dieser Szene sind u. a. folgende:

KATHARIN (*sehr geschmeichelt und hochdeutsch sprechend*). O, es ist doch so – [...] O, ich bitt –
[...] Ungalanter Mann –!

(*mit affectierter Bescheidenheit*). Oh, geh'n Sie, wenn man einmahl große Töchter hat, wie ich –⁴⁷

Das Standarddeutsche an dieser Sprechweise tritt nicht mit übergroßer Deutlichkeit hervor, ist aber doch erkennbar. Zunächst in der Verwendung von ‚ist‘ anstelle von ‚is‘, außerdem in der gepflegt formulierten Gesprächswendung „es ist doch so“. Auffallend ist weiter die

⁴⁶ „Der Zerrissene“, HKA Stücke 21; II, 3; S. 60

⁴⁷ „TG“, HKA Stücke 33; II, 3; S. 46 f.

Verwendung von „geh'n Sie“, da bei Imperativbildungen dieser Art sonst häufig die Kurzform „S'" anstelle von „Sie“ verwendet wird (z.B.: „so sagen S' mir's“, S. 47/18).

Zuletzt noch eine sehr prägnante Stelle aus dem Stück „Zeitvertreib“⁴⁸ (1862):

FELDERN. Baumwolle scheint nicht gespart.

BUMML (*FELDERNS Aussprache parodierend*). „Baumwolle!“ (*Sehr im Lokaldialekt.*)
„Banwol“ heißt's, weil man damit die Baner gar wohl versteckt.⁴⁹

Obwohl die Nebextanweisung sich nur auf die Aussprache eines einzigen Wortes bezieht, sind an diesem deutlich die Merkmale der angestrebten Varietät erkennbar. Das „a“ anstelle von „au“ und die Kürzung von „Wolle“ zu „-wol“ heben die Aussprache im „Lokaldialekt“ deutlich von FELDERNS Aussprache ab. Allerdings erlaubt Nestroy sich hier Freiheiten in der Umsetzung des Dialekts. Die korrekte Form müsste eigentlich ‚Bamwol‘ lauten, doch um den Wortwitz an dieser Stelle zu ermöglichen, braucht es die Form ‚Banwol‘. Nestroy setzt die Form ‚Bamwol‘ implizit voraus, spielt also mit der eigentlichen Lautung und baut darauf eine Pointe auf.

In einem Vergleich der Textstellen, die Figuren mit gleichbleibendem Akzent oder Dialekt betreffen, und jenen, wo Figuren nur kurzzeitig eine andere Sprechweise zugeteilt wird, wird deutlich, dass die grafische Umsetzung der Sprachvarietäten bei ersteren generell deutlicher hervortritt als bei letzteren, bei denen manchmal sogar schwer zu entscheiden ist, ob eine grafische Wiedergabe der angestrebten Varietät überhaupt vorhanden ist. Jedoch kann dies durchaus auch an der geringeren Zahl von Repliken liegen, sodass schlicht weniger Raum vorhanden ist, um eine Varietät deutlich wiederzugeben. Gerade aus diesem Grund muss Nebextanweisungen mit punktueller Wirkung eine größere Bedeutung für die theatralische Umsetzung beigemessen werden: sie sind durch die oft nur schwache lautliche Anpassung der Figurenrede entscheidend dafür, dass die gewünschte Varietät vom Schauspieler realisiert wird.

Während bei den letztgenannten Stellen zumindest noch ein gewisses Maß an lautlicher Umsetzung erkennbar war, finden sich auch einige Stellen mit expliziter Nebextanweisung, bei denen keine grafische Wiedergabe mehr gegeben ist:

PEPPI. Der Herr ist also auch -?

⁴⁸ Nestroys Originalhandschrift zu diesem Stück ist verloren, als Textgrundlage wurde von den Herausgebern der HKA der Druck von Chiavacci und Ganghofer (1891) herangezogen.

⁴⁹ „Zeitvertreib“, HKA Stücke 37; Sz. 12; S. 55

MOPPEL. Ich bin eigentlich noch mehr als Engländer, ich bin Schottländer, von Schottisch-Kagran (*spricht diesen Namen mit englischen Accent aus.*) gebürtig.⁵⁰

PEPPI. [...] Sein Herr hat früher nicht zum besten gesprochen von Ihm, er hat „liederlicher Lump“ gesagt.

MOPPEL (*etwas verlegen, aber gleich gefaßt und englisch accentirend*). „Lederlicher Lämp“, so war’s, das ist englisch, „lederlich“ heißt auf deutsch „treu“ und „Lämp“ heißt „Diener“, „Treuer Diener“ hat er also gesagt.⁵¹

Im zweiten Beispiel versucht Nestroy nicht etwa durch die Schreibweise „lederlicher Lämp“, eine englische Aussprache nachzuahmen, sondern er verändert die Begriffe so, dass sie dem Klang nach englische Wörter sein könnten, was MOPPEL PEPPI ja weismachen will. Die übrige Rede wird in der Grafie nicht verändert. Die Nebentextanweisung ist in diesen beiden Beispielen der einzige Anhaltspunkt dafür, wie die Replik zu sprechen ist. Um die besondere Aussprache wiederzugeben, die einen Akzent kennzeichnet, bietet das deutsche Alphabet nicht genügend Laute. Es wäre also nötig, eine Lautschrift zu verwenden, was in einem Theatermanuskript kaum zweckdienlich sein kann. Es reicht für Nestroy hier folglich aus, den Akzent explizit zu bezeichnen und sich bei der Umsetzung auf den Schauspieler zu verlassen. Ganz ähnlich verhält sich die Sache bei Figurenreden, die in einer besonderen Modalität gehalten werden sollen, hierzu gehören Kennzeichnungen wie ‚vornehm‘ oder ‚galant‘, welche in der Figurenrede oft – bis auf ein verändertes Vokabular – keine Umsetzung finden, jedoch eine besondere Betonung oder einen veränderten Tonfall nahe legen. Und selbst bei Stellen, in denen eine deutliche grafische Wiedergabe der angestrebten Varietät festgestellt werden konnte, kennt diese ihre Grenzen: Betonung und Klang einzelner Wörter ist von Varietät zu Varietät natürlich unterschiedlich, doch solche Feinheiten der Aussprache können in den Theatertext nicht eingehen. Hierin liegt wohl auch der vorrangige Grund für die explizite Kennzeichnung einer bestimmten Varietät – es ist eine Hilfestellung für den Schauspieler und Garant dafür, dass die gewünschte Sprachschicht auch umgesetzt wird.

⁵⁰ „Moppels Abenteuer“, HKA Stücke 12; I, 9; S. 96

⁵¹ ebd.; I, 14; S. 102

3. Die dramaturgische Funktion expliziter Sprachreflexion

Bisher wurde über die sprachliche Realität des 19. Jahrhunderts fern der Bühne gesprochen und die Bedeutung von Nestroys Sprache in diesem Zusammenhang behandelt. Es wurde außerdem verdeutlicht, wie er sprachliche Varietäten in seinen Stücken in der Grafie wiedergibt. Das alles diente der Vorbereitung auf die Untersuchung der Funktion der expliziten Sprachreflexion in Nestroys Stücken. Nachdem bereits festgestellt wurde, dass Nestroys Sprache nicht allein der Nachbildung von Realität verschrieben ist, schlussfolgere ich, dass die Verwendung verschiedener Sprachebenen und sprachlicher Varietäten und vor allem das Nachdenken darüber ein anderes Ziel verfolgen als die bloße Untermalung der sozialen oder geografischen Herkunft der betreffenden Figuren. Zwar wird eine solche realistische Bedeutung der Figurensprache nicht verneint, jedoch wird sie im Rahmen dieser Arbeit als zweitrangig behandelt.

Zur angewendeten Methode muss vorab noch bemerkt werden, dass ich durchwegs an den Texten gearbeitet habe, die von der HKA als Textgrundlage für die Wiedergabe der Stücke gewählt wurden. In vielen Fällen handelt es sich dabei um eine Originalhandschrift Nestroys oder ein dieser nahe stehendes Theatermanuskript. Aus dem kritischen Apparat hervorgehende spätere Änderungen an Stellen, die von mir behandelt wurden, werden nicht systematisch in die Untersuchung einbezogen, finden jedoch vereinzelt Berücksichtigung, sofern sie zum besseren Verständnis einer Stelle beitragen.

Es stellt sich nun noch das methodische Problem einer für die Untersuchung sinnvollen Einteilung der Stellen mit expliziter Sprachreflexion. Eine Durchsicht der vorhandenen Stellen hat gezeigt, dass eine rein formale Gliederung anhand der einfachen Unterscheidung einer Angabe der Sprachebene im Nebentext oder einer Bezugnahme auf dieselbe in der Figurenrede nahe liegt. Allerdings muss berücksichtigt werden, dass vor allem im Fall von Figuren, die in der Gesamtheit ihrer Repliken in einem Stück in ihrer Sprechweise explizit von der unmarkierten Form abweichen, diese Sprechweise mit unterschiedlichen formalen Mitteln explizit gemacht wird. Aus diesem Grund erlaube ich mir zum Zwecke der besseren Übersichtlichkeit, solche Figuren herauszunehmen und vorab zu behandeln. In der Folge soll die Gliederung der Stellen dann nach formalen Gesichtspunkten erfolgen.

3.1. Anders sprechende Figuren

„Anders“ sprechende Figuren kommen bei Nestroy sehr häufig vor. Varietäten, die vertreten sind, sind beispielsweise das Böhmisches, Schwäbische, Norddeutsche, ebenso aber Angaben, welche sich nicht auf die regionale, sondern auf die soziale Herkunft beziehen, wie „bäuerlich“ oder „vornehm“. Etwas eingeschränkt wird die Zahl der zu betrachtenden Beispiele dadurch, dass ich mich nur mit Figuren beschäftigen werde, deren von der unmarkierten Form abweichende Sprechweise im Stück explizit gemacht wird. Somit fallen Figuren weg, welche anhand der Grafie ihrer Repliken zwar nicht der Wiener Varietät zugeordnet werden können, auf deren Sprachgebrauch aber weder in Nebentext noch in Repliken anderer Figuren Bezug genommen wird.

Außerdem fallen in die Rubrik der anders sprechenden Figuren nur jene, welche innerhalb eines Stückes immer in einer anderen als der unmarkierten Varietät sprechen und nicht nur punktuell von dieser abweichen.

Figuren mit böhmischem Akzent werden in diesem Kapitel ausgespart, da sie bereits besprochen wurden. Gleichzeitig will ich eine weitere Figur, die der schwäbischen Haushälterin GERTRUD aus „Lumpazivagabundus“, vorwegnehmen, da ihre Funktion jener der böhmischen Figuren ähnelt. In Kapitel 2 wurde bereits auf die soziale Stellung der Böhmen im Wien des 19. Jahrhunderts eingegangen. Für das Schwäbische findet sich eine Anmerkung in Band 5 der HKA, bezogen auf die Figur GERTRUD:

[D]a die Habsburger bis 1815 Besitzungen in Baden und in Schwaben hatten, darunter die Gegend um Freiburg im Breisgau (Vorderösterreich), gab es in Wien (oder doch zumindest in der Wiener Volkskomödie) eine große Anzahl „schwäbischer“ Dienstboten; z.B. die Köchin SABINE in Raimunds *Alpenkönig und Menschenfeind*. Der einflußreiche Herausgeber der *Theaterzeitung* Adolf Bäuerle war etwa schwäbischer Abstammung.⁵²

Aus diesem Grund kann dem Schwäbischen der Figur GERTRUD durchaus eine realistische Funktion eingeräumt werden, außerdem erhält ihre Herkunft eine Begründung aus der im Zitat beschriebenen Tradition von schwäbischen Dienstbotenfiguren in der Wiener Volkskomödie. Ähnlich wie das Böhmisches mag das Schwäbische in Nestroys Wien aufgrund seiner dem Österreicher fremden Lautung eine komische Wirkung gehabt haben.

Dies vorweggenommen, wende ich mich der eigentlichen Untersuchung zu und beginne mit Figuren, deren Sprache im Stück als „norddeutsch“ bezeichnet wird, worunter Nestroy

⁵² Friedrich Walla, HKA Stücke 5, S. 604

verschiedene Varietäten zusammenfasst. ‚Norddeutsch‘ kann sowohl eine der Standardsprache nahe Varietät meinen als auch eine deutlich durch Merkmale des Preußischen gekennzeichnete Sprechweise, wie sie im vorigen Kapitel in Verbindung mit MAD. GRÜNEBERGER charakterisiert wurde.

Im Falle von BRANDENBURGER („Eisenbahnheirathen“, 1844) ist Letzteres der Fall, das geht aus der lautlichen Gestaltung seiner Rede deutlich hervor. BRANDENBURGER befindet sich in der Rolle des Liebhabers, der vom Vater der Angebeteten abgelehnt und auch von der Frau selbst auf Abstand gehalten wird. Er fügt sich jedoch nicht in sein Schicksal, sondern möchte seinen Willen durchsetzen, wenn nötig mit Gewalt.

„Eisenbahnheirathen“ entstand auf der Grundlage einer französischen Vaudeville: „*Paris, Orléans et Rouen. Comédie-Vaudeville en trois actes, par M.M. [Jean] Bayard et [Charles] Varin*“⁵³ von 1843. Nestroy hält sich eng an die Vorlage und übernimmt aus ihr nicht nur die Verstrickung von Eisenbahn- und Liebesmotivik, sondern auch die Doppelung vieler Figuren.⁵⁴ Dem Liebhaber BRANDENBURGER (in der Vorlage Bidois) wird eine zweite Liebhaberfigur gegenübergestellt: EDMUND (in der Vorlage Victor):

Sein Edmund ist der blasse romantische Typ des zaghaften, passiven Liebenden; Brandenburger, mit sprechendem Namen und entsprechend feurigem – herkunftmäßig preußisch-nördlichem – Naturell ausgestattet, hat Witz und Einblick, wie er sonst nur der Zentralfigur zugestanden wird. So eine farbige Rolle läßt der Dramatiker auch nicht – wie in der Vorlage – nach einigen Szenen verschwinden, sondern gönnt ihr, Arm in Arm mit seinem faden Pendant, den dramaturgisch besseren Schlußauftritt[...]⁵⁵

Jürgen Hein bringt hier Herkunft (unterstrichen durch die Sprache) und Naturell der Figur miteinander in Verbindung. Ich betrachte diese Aussage jedoch mit Vorsicht, denn ich bezweifle, ob für Nestroy eine Gleichsetzung von nördlicher Herkunft und feurigem Temperament nahe gelegen hat. Sehr wohl erkenne ich die Funktion des sprechenden Namens an, es ist aber schwierig zu entscheiden, was zuerst festgestanden hat, der Name oder die Herkunft der Figur. Nestroy mag nach einem sprechenden Namen gesucht haben und über diesen auf die nördliche Herkunft der Figur gekommen sein, oder die Herkunft stand bereits fest und Nestroy nutzte die naheliegende Möglichkeit, den Bäckergehilfen nach dem Land Brandenburg zu benennen.

⁵³ Jürgen Hein, HKA Stücke 20, S. 246

⁵⁴ vgl. Jürgen Hein, ebd. S. 258 f.

⁵⁵ Jürgen Hein, HKA Stücke 20, S. 259

Auf den sprechenden Namen BRANDENBURGER wird auch im Stück selbst explizit Bezug genommen:

PATZMANN. [...] (*zu Brandenburger.*) Darf ich um den werthen Nahmen bitten?

BRANDENBURGER. Ich heiße Brandenburger.

PATZMANN (*leise zu PETER*). Der Nahmen schon zeigt Feuer.

PETER (*leise zu PATZMANN*). Thun Sie'n dämpfen!⁵⁶

Der sprechende Name hebt den Unterschied im Naturell der beiden Liebhaber besonders hervor. Die unterschiedliche Herkunft der Figuren und damit verbunden der sprachliche Unterschied sind weitere Mittel der Gegenüberstellung. Beim Zusammentreffen der beiden Liebhaber wird BRANDENBURGER gerade durch seine Herkunft in direktem Kontrast zu EDMUND charakterisiert:

EDMUND. Wer is denn der Herr?

PATZMANN. Dein nördliches Ebenbild.⁵⁷

Diese Stelle steht im dritten Akt und die nördliche Herkunft BRANDENBURGERS wird damit erst sehr spät explizit. Das Publikum muss daher im gesamten zweiten Akt, wo die Figur zum ersten Mal auftritt, allein auf die Sprache als Mittel der Charakterisierung zurückgreifen. Die tatsächliche Gegenüberstellung der beiden Liebhaber erfolgt erst in der zitierten Szene III, 4, wo der sprachliche Unterschied mit großer Auffälligkeit hervortritt und damit seine kontrastierende Funktion erfüllt.

Es kann also gefolgert werden, dass die Sprache in diesem Fall, in Verbindung mit dem Namen der Figur, sehr wohl ein Zeichen der Herkunft BRANDENBURGERS ist, dass diese Herkunft aber weniger der Charakterisierung der Figur dient als vielmehr der Gegenüberstellung mit ihrem Gegenpart im Stück. Nestroy verstärkt damit durch ein äußeres Gestaltungsmittel, die Sprache, einen Gegensatz, der sonst nur in der inneren Charakterisierung hervortritt.

Eine Figur ähnlicher Herkunft und Sprache wie BRANDENBURGER ist MADAME GRÜNEBERGER („Der Tritschratsch“, 1833), die im Personenverzeichnis als „eine Berlinerinn“ bezeichnet wird. Doch stellt sie einen Sonderfall dar, denn wie schon im 2. Kapitel beschrieben, liegt der Grund für ihre geografische Herkunft wohl in der Tatsache,

⁵⁶ EH, HKA Stücke 20; II 7, S. 128

⁵⁷ ebd.; III 4; S. 144

dass der dafür vorgesehene deutsche Frauenimitator das Wienerische nicht hätte umsetzen können. In den Erläuterungen der HKA findet sich dazu noch folgende Stelle:

Rommel weist darauf hin, daß die norddeutsche Sprechweise der Madam Grüneberger „zu den immer wiederkehrenden Späßen“ gehöre (GW. II, 733), doch vgl. dazu die Tatsache, daß die Rolle ursprünglich von dem deutschen Schauspieler Dorach aus Lübeck gespielt werden sollte.⁵⁸

Friedrich Walla weist damit eine andere Begründung als die der Herkunft des Schauspielers für die Wahl der Sprechweise der MADAME GRÜNEBERGER indirekt zurück. Doch muss diese Begründung nicht notwendigerweise bedeuten, dass die ‚andere‘ Sprache der Figur im Stück keine weiteren Funktionen hat. Ein entstehender Sprachkontrast hat immer zur Folge, dass eine Figur sich besonders von den übrigen abhebt. Bei MADAME GRÜNEBERGER haben wir es noch dazu mit einem sehr stark ausgeprägten Berlinerisch zu tun, das, wie im zweiten Kapitel gezeigt wurde, von verschiedenen Schauspielern noch weiter ausgebaut worden ist. Wie sonst sollte die Tatsache interpretiert werden, dass die andere Sprechweise der Figur trotz der Absage Dorachs beibehalten wurde, wenn nicht als Beweis dafür, dass das Berlinerische im Stück noch weitere Funktionen hat? Sprachliche Variation und daraus entstehende Komik sollten als Begründung nicht zurückgewiesen werden. Man sollte auch bedenken, dass die preußische Sprechweise im Alltag von Nestroys Wien selten zu hören war und darum den Status von etwas Exotischem hatte, gleichzeitig aber wohl Anlass für Spott und Gelächter bot, was ihren Reiz auf der Bühne noch verstärkte.

Ich will damit die pragmatische Begründung, dass Nestroy in der Wahl der Varietät auf den vorgesehenen Schauspieler Rücksicht genommen hat, nicht zurückweisen, jedoch setze ich sie nicht an erste Stelle. Aus diesem Grund ordne ich die Funktion der Sprache der MADAME GRÜNEBERGER in dieselbe Kategorie wie die der böhmischen und schwäbischen Dienstboten: Die Sprache der Figuren soll das spottlustige Publikum befriedigen. Bei der besprochenen Figur mag dazu noch beigetragen haben, dass ihre Rolle die der eigennützigen Heiratsvermittlerin ist, welche nicht unbedingt Sympathieträgerin gewesen sein mag, weshalb das Publikum wohl noch bereitwilliger über sie gelacht hat.

Doch betrachten wir jetzt einige Figuren, die in der Funktion ihrer Sprechweise klarer einzuordnen sind als MADAME GRÜNEBERGER. Dabei findet sich zunächst eine Figur, die explizit in norddeutschem Dialekt spricht: SPORNHOFER („Theaterg’schichten“, 1854).

⁵⁸ Friedrich Walla, HKA Stücke 7/II; S. 254

Während in BRANDENBURGERS Sprache deutlich der preußische Anklang hervortritt, ist davon bei SPORNHOFER nichts zu bemerken, außer die einmalige Verwendung von ‚Nu‘ für ‚nun/so‘ an einer Stelle, wo er beiseite spricht.⁵⁹ Sonst ist seine Sprache sehr nahe an der Standardsprache und er benutzt zudem ein gehobenes Vokabular. Sein erster Auftritt wird begleitet von folgendem Nebentext:

SPORNHOFER (*zur Mitte eintretend; er spricht in norddeutschem Dialect, und hat das auffallende Äußere eines norddeutschen Comödianten*)⁶⁰

Zum Begriff des „Comödianten“ findet sich in den Erläuterungen zu „Theaterg’schichten“ folgende Erklärung:

im *Theater-Lexikon*, hg. von Ph. J. Düringer / H. Barthels, Leipzig 1841: „früher allgemeine Benennung der Schauspieler, heut zu Tage im wegwerfenden Sinne gebraucht [...]. Wir verstehen unter Komödianten Leute am Theater, welche die Schwächen ihres Standes: Eitelkeit, Ruhm- u. Selbstsucht, Koquetterie, Putzsucht, auffallendes Überladen mit Schmuck (wenn auch falschem), Aufschneiderei, Arroganz, Leichtsinn, schmutzige Zudringlichkeit, Oberflächlichkeit in jeder Beziehung, u. hundert andere, im Leben u. auf der Bühne stets zur Schau tragen; [...]“⁶¹

Mit der negativ konnotierten Bezeichnung als Komödiant lässt Nestroy bereits das Naturell der Figur erkennen und tatsächlich entpuppt sich SPORNHOFER als eingebildet und hinterlistig: Durch Lüge und Übertreibung bringt er STÖSSL dazu, ihm die Möglichkeit zu geben, sich aus seinem Vertrag mit Theaterdirektor Schofel zu befreien. Im Gespräch zwischen SPORNHOFER und STÖSSEL steht das eigennützig-eitle Naturell des Ersteren dem leichtgläubigen, gutmütigen des Letzteren gegenüber. Der Unterschied zwischen den beiden drückt sich vor allem im Kontrast ihrer Sprechweise aus. STÖSSELS Repliken tragen die Merkmale von Nestroys Wienerisch, gehören also der unmarkierten, natürlichen Form des Sprechens an. SPORNHOFER hingegen benutzt sehr gehobene Ausdrücke und schmeichelhafte Umschreibungen, seine Sprache ist in jeder Beziehung unpersönlich und gleicht eher einer stilisierten Theatersprache, was in diesem Fall, in Anbetracht seiner Rolle als Schauspieler, zweifellos auch beabsichtigt ist. So ergibt sich im Vergleich zwischen STÖSSL und SPORNHOFER das Gegensatzpaar Natürlichkeit vs. Künstlichkeit und Verstellung, das sich im Kontrast zwischen Wienerisch und Hochsprache niederschlägt.

⁵⁹ TG, HKA Stücke 33; I, 10; S. 23

⁶⁰ ebd.; I, 8; S. 21

⁶¹ Jürgen Hein, ebd; S. 338 f.

In „Theaterg’schichten“ gibt es außerdem die Figur der ROSAURA, deren Sprache zwar nicht im Nebentext, dafür aber im Gespräch anderer Figuren als gehoben oder gespreizt charakterisiert wird: „die G’spreizte“, „die Öde“.⁶² Außerdem wird ihre Sprache kritisiert mit „‘s is gar keine Spur von Natur drin.“⁶³

ROSAURA ist eine Figur, welche ihre Liebhaber zu ihren Gunsten ausnutzt und keine echte Zuneigung zeigt. Sie trägt ihre Sprache gleichermaßen als Maske vor sich, durch welche die anderen Figuren – zumindest die männlichen – nicht hindurchsehen können. Die weiblichen Figuren, vor allem MALI und LISI, durchschauen ROSAURAS zweifelhaften Charakter und setzen ihre Art zu sprechen mit diesem in direkte Beziehung:

DAMISCH. Ob sie mir was sagen oder nit, das verschaffet mir keine Linderung. Sie haben
Keine die Sprach’ die zum Herzen dringt.

LISI. Diese Behauptung können wir durch Thatsachen dementieren.

MALI. Wir haben schon zu curiose Herzen gesprochen.

DAMISCH. Aber Sie haben eine locale Mundart, und Localität zerstört jede Poesie. (*pikant*)
Amor war kein Stockerauer.

MALI (*die Pikanterie erwiedernd*). Potsdamer is er aber auch keiner g’west.

DAMISCH. Das soll eine Anspielung auf die Göttersprache –

MALI. Der affectierten Rosaura seyn.

DAMISCH (*mit Begeisterung*). Die spricht keinen irdischen Dialect; sie redt himmlisch,
überirdisch, Rosaurisch! Wann mir eine sagt: (*in Local-Dialekt.*) „I lieb di, du bist mein All’s
auf der Welt“ – was hab’ ich da davon? Wenn aber Eine sagt: (*übertrieben hochdeutsch.*)
„Du bist das Ideal meiner Träume, alle Regungen meines Herzens verweben und
verschlingen sich mit dir“ –! das is a anders Numero.

MALI. Na, wann’s Ihnen g’fällt in der Sprach’ anplauscht z’werd’n –.

LISI. ‘s is gar keine Spur von Natur drinn.⁶⁴

Diese Stelle ist ebenso amüsant wie aufschlussreich für die Bedeutung der standarddeutschen Varietät im Stück. Sie zeigt außerdem den Kontrast zwischen den beiden weiblichen Figuren, welche die Sprache der Rosaura als Maske durchschauen, und DAMISCH, der dieser Maske verfallen ist.

MALI und LISI sind hier gleichsam die Verfechterinnen der Natürlichkeit, welche Wienerisch sprechen und dieses anpreisen. Sie entlarven die Sprache der ROSAURA als unnatürlich und bezeichnen die Person als „affectiert“. DAMISCH, ebenso dem Theater wie der ROSAURA verfallen, sucht eben diese Sprache ohne Natur. Für ihn ist die Verstellung der ROSAURA anziehend, sie entspricht einem Ideal, das im umgangssprachlichen Sprechen

⁶² ebd.; II 2; S. 46

⁶³ ebd.; II 4; S. 49

⁶⁴ ebd.

von MALI und LISI nicht bestehen kann. Dass dieses Ideal am Ende des Stückes zerstört wird, macht deutlich, dass das sich verstellende standarddeutsche Sprechen letztendlich gegenüber der Natürlichkeit des Wienerischen unterliegen muss.

Es zeigt sich also, dass bei den beiden zuletzt besprochenen Figuren die standarddeutsche Varietät von Nestroy als ein Ausdruck von deren Falschheit und Verstellung eingesetzt wird. Sie stehen den ‚normal‘ sprechenden Figuren gegenüber, deren einige nicht selten der Täuschung unterliegen. Auf diese Weise nutzt Nestroy den sprachlichen Unterschied als ein äußeres Zeichen der Abgrenzung gegenüber den in der Wiener Varietät verhafteten Figuren, die Sympathieträger sind.

Mit dieser Feststellung schließe ich die Betrachtung der ‚anders‘ sprechenden Figuren ab und wende mich, einer Gliederung nach formalen Gesichtspunkten folgend, der Sprachreflexion im Nebentext zu.

3.2. Explizite Nennung der Sprachebene im Nebentext

Es liegt in der Natur von Nebentextanweisungen zu charakterisieren und zu beschreiben, nicht aber zu werten. Während Figurenrede deutlich wertend oder kommentierend ausfallen kann und damit den Zugang zu ihrer Funktion erleichtert, wird es bei Nebentextanweisungen nötig sein, ihren Platz und ihre Wirkung im Stück zu beachten und aufgrund dieses dramaturgischen Effekts auf ihre Funktionen zu schließen. Wir haben bisher gesehen, dass das Sprechen von Standarddeutsch bei Figuren ein Zeichen von Unaufrichtigkeit und Verstellung sein kann. Bedeutet es aber nicht ebenfalls eine Verstellung, wenn eine explizite Nennung der Sprachebene oder -varietät im Nebentext mit punktueller Bedeutung die Sprechweise einer Figur kurzzeitig verändert? Verstellung ja, jedoch muss hinter dieser nicht notwendigerweise eine böse Absicht stecken. Welchen Zweck die Nebentextanweisungen im Einzelnen verfolgen, wird in diesem Kapitel erläutert werden.

Betrachten wir zunächst drei Stellen, an denen Figuren, die sonst in der unmarkierten Varietät sprechen, von dieser abweichen und ins Standarddeutsche wechseln. Zunächst die Figur KATHARIN („Theaterg’schichten“, 1854):

CONRAD. [...] Ah, da sind Ihre Töchter –?

MAXNER (*auf jede einzelne zeigend*). Die Lisi, und die Mali.

CONRAD. Und Ihre Erstgebor’ne (*auf KATHARIN zeigend*) übergehen Sie mit Stillschweigen?

MAXNER. Was!?! (*lachend.*) Hahahaha! Das is ja mein Weib, die Kathrin.

CONRAD (*außerordentliches Staunen affectierend*). Nein, nein, das gäbe einen unabsehbaren Krieg zwischen der Möglichkeit und Unmöglichkeit – so eine Gränz'-Überschreitung -!
KATHARIN (*sehr geschmeichelt und hochdeutsch sprechend*). O, es ist doch so -⁶⁵

Außerdem die Figur FEDERKLEKS („Nur keck!“, 1855):

STEGREIF. Keine Verstellung! Ihr Falkenblick sagt mir's, daß Sie mein Incognito durchschaut haben. Ich muß mir Ihren Nahmen notieren – (*In den Taschen suchend.*) wo hab' ich denn mein blaues Buch -?

FEDERKLEKS (*ganz verblüfft*). Blaues Buch – (*Für sich.*) Das ist ein Staatsmann feinsten Qualität, der hat ein blaues Buch -!

STEGREIF. Wissen Sie Herr Rentschreiber, daß es in der Stadt auch Rechnungsräthe giebt?

FEDERKLEKS (*äußerst devout*). O, ja! Dort giebt es allerhand, (*Sich bemühend hochdeutsch zu sprechen.*) aber das ist schon der höhere Knoblauch, der unsereinem niemahls blüht.⁶⁶

Und zuletzt noch SATANAS („Der gemüthliche Teufel“, 1851):

SATANAS (*mit Pathos sich Zwang anthuend, hochdeutsch zu sprechen*).

Sprich nicht aus mein Gebiether, ich errathe dir!

Was dem da (*auf BELZEBUB*) nicht g'lungen, sicher g'lingt es mir!

Ich geh hinauf auf die obere Welt,

Wenn es dir mein Gebieter so gfällt (*sich verbessernd*) gefällt?⁶⁷

Die Situation, in welcher KATHARIN ins Hochdeutsche wechselt, ist eine Vorstellungsszene. Sie trifft das erste Mal auf CONRAD, und dieser überhäuft sie sofort mit Komplimenten. Schon im Nebentext stehen die Beschreibungen „geschmeichelt“ und „hochdeutsch sprechend“ in direkter Verbindung, was uns zum Grund für den Registerwechsel hinführt: KATHARIN will sich im denkbar besten Licht präsentieren und verlässt deshalb das gewohnte Register des Wienerischen. Das Standarddeutsche kann hier Verschiedenes repräsentieren, einerseits eine höhere Bildung und/oder Herkunft, andererseits könnte es auf den empfindsamen Roman zurückführen und Standarddeutsch als Sprache des Gefühls ins Spiel bringen (s. Kapitel 3.4). Auf jeden Fall kann gefolgert werden, dass die Verstellung KATHARINS hier kein negatives Bild der Figur zeichnen soll, sondern eher einen komischen Zweck verfolgt. Der Gegensatz zwischen den Reden CONRADs, der galant auf dem jugendlichen Aussehen KATHARINS besteht, und MAXNERS, dem dieses Kompliment nur ein ungläubiges Lachen entlockt, findet in der Verstellung KATHARINS, welche damit auf

⁶⁵ TG, HKA Stücke 33; II, 3; S. 46 f.

⁶⁶ „Nur keck“, HKA Stücke 34; I, 24; S. 36

⁶⁷ „Der gemüthliche Teufel“, HKA Stücke 30; Sz. 5; S. 127

CONRADs Spiel eingeht, eine komische Abrundung, weil das Übertriebene von CONRADs Schmeichelei für alle Anwesenden offensichtlich sein muss, während KATHARIN noch zusätzlich versucht sich hervorzutun.

Ein wenig anders stellt sich die Situation in „Nur keck!“ dar. FEDERKLEKS glaubt, in STEGREIF, aufgrund von dessen Erwähnung eines blauen Buches,⁶⁸ einen Staatsmann zu erkennen und wechselt daraufhin das Register. FEDERKLEKS ist nur ein kleiner Rentschreiber (Buchhalter)⁶⁹ auf dem Land, wäre aber gerne ein höherer Beamter in der Stadt, das geht bereits aus seinem Auftrittlied in Szene I, 10 hervor. In diesem Sinne ist auch die oben zitierte Stelle zu lesen. FEDERKLEKS glaubt, einem höher gestellten Beamten gegenüberzustehen, eventuell hofft er, durch diesen eine Chance auf Anstellung in der Stadt zu erhalten. Mit seiner bescheidenen Bemerkung über den „Knoblauch, der unsereinem niemals blüht“, führt er schon vorsichtig zu dem Thema hin. Mit seinem Wechsel ins Standarddeutsche will er zugleich einen guten Eindruck machen. Seine Figur ist bis zu dieser Stelle in der unmarkierten Varietät verhaftet, doch hier zeigt er bzw. will er zeigen, dass er sich auch im gehobenen Register bewegen kann. Sein Ausflug ins Standarddeutsche erfolgt allerdings nicht ohne Ausrutscher, denn der Versuch eines idiomatischen Ausdrucks mit blühendem Knoblauch kann nur als sprachlicher Fehlgriff gedeutet werden. Somit ergibt sich hier neuerdings eine komische Wirkung auf Kosten der Figur in Verbindung mit einem Registerwechsel ins Standarddeutsche.

Die dritte Stelle ist in Versen gehalten und betrifft die Rede des SATANAS zu LUZIFER, dessen Sekretär er ist. SATANAS will sich in dieser Szene gegenüber BELZEBUB wichtig machen, welcher einen ihm erteilten Auftrag nicht erfüllen konnte. Die bisher verwendete Sprache im Dialog aller Figuren (mit Ausnahme Luzifers) weist die grafischen Merkmale der Wiener Varietät auf, doch an dieser Stelle wechselt SATANAS das Register. Es handelt sich hier wiederum um eine Situation, in der eine Figur sich hervortun und bei der Obrigkeit Eindruck machen will. Zu diesem Zweck wählt sie das Standarddeutsche – doch wiederum erfährt die Umsetzung einige Probleme. Schon der Nebentext „sich Zwang anthuend, hochdeutsch zu sprechen“ zeigt uns, dass das gewählte Register für SATANAS ungewohnt und schwierig ist. So passieren ihm auch in den vier Versen, welche die Replik umfasst, gleich mehrere Fehler. Zunächst der Fallfehler „ich errathe dir“, außerdem kürzt er die Vorsilbe ge- in „g'lungen“ ab. Der Stilbruch im vierten Vers zerstört gleichzeitig den Reim,

⁶⁸ vgl. HKA Stücke 34, S. 204

⁶⁹ vgl. ebd. S. 199

der auf Welt – gefällt lauten soll. SATANAS korrigiert sich hier nach seinem Versprecher sofort selbst, doch gerade das verstärkt den komischen Effekt noch.

Die drei besprochenen Stellen geben ein sehr deutliches Bild des Gebrauchs von Standarddeutsch im Registerwechsel. Es geht dabei immer darum, dass die Figuren sich selbst in einem besseren Licht präsentieren wollen, zum Beispiel vor Personen höherer Stellung. Doch bringt der Registerwechsel für die Figuren auch seine Probleme mit sich. Im Fall von KATHARIN gibt der Wechsel ins Hochdeutsche sie der Lächerlichkeit preis, weil sie damit auf ein Kompliment reagiert, das offensichtlich übertrieben ist und von ihrem Ehemann auch so entlarvt wird. Für FEDERKLEKS und SATANAS besteht das Problem darin, dass sie das gehobene Register nicht problemlos beherrschen und darum fehleranfällig sind. Diese Fehler werden von den anderen Figuren im Gespräch zwar nicht kommentiert, müssen für das Publikum aber offensichtlich und darum komisch gewesen sein.

Das Bild, das Nestroy durch diesen Gebrauch des Registerwechsels vermittelt, ist zweiseitig. Er stellt Figuren dar, welche gerne vornehmer und gebildeter erscheinen wollen, als sie sind, allerdings ohne die Figuren damit negativ zu zeichnen, wie er das beispielsweise mit ROSAURA tut. Gerade durch ihre Schwierigkeiten mit dem Hochdeutschen wird ihr Verhaftetsein im Dialekt deutlich, welches ihre Natürlichkeit im Gegensatz zu den immer Standarddeutsch sprechenden Figuren hervorhebt. Und doch darf nicht übersehen werden, dass Nestroy die sprachlichen Ausrutscher dem Gelächter preisgibt und damit zeigt, dass Figuren, welche durch Verstellung ein falsches Bild von sich vorgaukeln wollen, nicht ernst zu nehmen sind – eine Absage, die durchaus auch bezogen auf die reale Welt für ihn wahr gewesen sein mag.

Mit dieser Überlegung schließe ich die Untersuchung des Wechsels ins Standarddeutsche ab und widme mich einem Beispiel, das den Registerwechsel in die entgegengesetzte Richtung vollzieht, wo die Figur also nicht in ein gehobeneres, sondern in ein niedrigeres Register wechselt.

Dies ist in „Martha“ (1848) der Fall, wo die „reiche Erbin“⁷⁰ HENRIETTE, die dem Großbürgertum entstammt, sich als Magd verkleidet, um sich auf einem Markt unter das Landvolk zu mischen. Ihrer äußeren Verkleidung entspricht eine Veränderung ihrer Sprechweise von einer gehobenen Standardsprache zum ländlichen Dialekt. In diesem Fall kann tatsächlich von einem Dialekt gesprochen werden, denn es handelt sich um eine

⁷⁰ „Martha“, HKA Stücke 25/I; Personenverzeichnis, S. 54

bäuerliche, einer bestimmten Region zugeordneten Sprechweise, die im Vergleich zum Wienerischen eine Verschiebung des Registers nach unten bedeutet.

In I, 4, wo der Plan zur Verkleidung geschmiedet wird, ist interessant zu beobachten, dass sich die Figuren vollauf der Tatsache bewusst sind, dass zu einer Verkleidung als Bauernmagd nicht nur ein Kostüm, sondern auch eine ‚Sprachmaske‘ gehört. WUKLFORT, ein Verehrer HENRIETTES, der zur Teilnahme am Verkleidungsspiel genötigt wird, hält sogar die Sprache für eines der Haupthindernisse des Unterfangens:

WUKLFORT. Es geht nicht – Sie selbst können ja gar nicht reden mit dem Plebs.

NANNY. O, die gnädige Frau hat alle Flinserlisten^[71] neuester Zeit gelesen.

HENRIETTE. Der waldbäurische Conversationston soll mich nicht beirren. [...] ⁷²

Es ist auffallend, wie hier der zuvor besprochene Wechsel ins Standarddeutsche ins genaue Gegenteil verkehrt wird: War zunächst das Wienerische die natürliche Sprechweise und das Standarddeutsche die Varietät, die fremd war und erlernt werden musste, so ist hier der Dialekt als niedrigeres Register die Varietät, welche HENRIETTE sich erst aneignen muss und in der sie, wie sich in der Folge zeigen wird, nicht ganz sattelfest ist.

Wenn HENRIETTE im waldbäurischen Dialekt spricht, setzt sich die Umkehrung zum Wechsel in eine höhere Sprachschicht weiter fort. Geschehen an den oben besprochenen Stellen die Fehler in der Hochsprache, so ist es jetzt der Dialekt, welcher der Figur Schwierigkeiten bereitet. HENRIETTE setzt den Dialekt gleich in ihrer ersten Replik schon in so übertriebenem Maße um, dass man daraus nur auf mangelnde Beherrschung nicht der Varietät, wohl aber der darin zu ziehenden Register schließen muss:

HENRIETTE (*hat sich ebenfalls losgemacht, und spricht laut in waldbäurischem Dialekt*). I waaß gar nit was Er will, der narrische Ding übereinand. ⁷³

Die Erläuterungen sagen zu dieser Stelle „HENRIETTE spricht offenbar in übertrieben grobem ländlichem Dialekt, vgl. auch 70/23 f., 73/9, 78/5 f.“⁷⁴ Die damit bezeichneten Stellen sind folgende:

HENRIETTE (*laut*). Ja ja, Pachter Veit, kummts, wir geh'n mit öng.

⁷¹ Friedrich Walla, HKA Stücke 25/I; S. 571 f.: *Flinserlisten*: Scherzbildung Nestroys, nach den *Flinserln* von Johann Gabriel Seidl, Gedichten in niederösterreichischer Mundart in 4 Heften 1828-1837 erschienen.

⁷² „Martha“ HKA Stücke 25/I; I, 4; S. 59

⁷³ ebd.; I, 9; S. 67

⁷⁴ Friedrich Walla, ebd. S. 574

HENRIETTE. Und i hab 's Hoamweh.

HENRIETTE (*für sich*). Aber es ist doch – (*Laut.*) Allani bey ein Herrn, dös halt i nit aus.

Das übertrieben Grobe ihrer Sprache äußert sich zum Beispiel durch den Ausdruck „Ding“ für Mensch oder die Anfügung von „übereinand“, welche in diesem Zusammenhang eigentlich überflüssig ist. Die in den verwendeten Vokalen angedeutete Aussprache ist außerdem sehr dialektal: „öng“, „dös“. Die Übertreibungen, die sie macht, haben hier einen ebenso komischen Effekt wie bei den zuvor besprochenen Stellen die Fehler in der Hochsprache. Doch was vorher ein Wunsch war, sich selbst in einem besseren Licht erscheinen zu lassen, ist hier der Versuch, durch sprachliche Verstellung in einer niedrigeren sozialen Schicht zu bestehen.

Oben habe ich gefolgert, dass Nestroy durch das Misslingen des Wechsels in die Hochsprache die Lächerlichkeit des Versuchs einer Verstellung zu verstehen gibt. Im Fall von HENRIETTE gelingt zwar die Verstellung und sie bricht aus ihrer gewohnten Umgebung aus, jedoch hatte sie nicht die Absicht eine dauerhafte Veränderung herbeizuführen, weshalb sie sich schließlich durch Flucht retten muss. Nachdem sie sich wieder in ihrer gewohnten Rolle befindet, kehrt sie auch zur Hochsprache zurück und verlässt diese nicht mehr, auch nicht, als sie zu Leinöl zurückkehrt.

Ich will an dieser Stelle noch betonen, dass die bäuerliche und die hochsprachliche Varietät im Stück zwei völlig unterschiedlich charakterisierten Welten angehören. Die großbürgerliche Gesellschaft wird von HENRIETTE selbst als langweilig und die Personen, vor allem die Männer, werden als uninteressant dargestellt. Diese werden als „abgeschmackt“ und „fad“⁷⁵ beschrieben und auch ihr Verhalten revidiert diese Einschätzung nicht, beispielsweise als PLUMPSACK seine Magd zurückfordert und die vermeintlichen Beschützer NANNYS, die vornehmen Herren, anstatt die Frau zu verteidigen, sich lieber zum nächsten Amt begeben, um rechtlichen Beistand zu erhalten und sich nicht selbst mit dem Bauern abgeben zu müssen.

Die bäuerliche Welt hingegen zeigt sich gleich zu Beginn als ein Ort der Lebendigkeit, des Gesangs und Tanzes. Die in ihr agierenden Menschen treten natürlich auf und lassen sich von ihren Emotionen leiten. Damit entspricht die Darstellung in „Martha“ den Beobachtungen, die bisher schon über den Zusammenhang von Dialekt beziehungsweise dem Wienerischen und Natürlichkeit gemacht wurden.

⁷⁵ ebd.; I, 2; S. 56

HENRIETTE entgeht der negativen Charakterisierung der Standarddeutsch sprechenden Figuren, was dadurch zu erklären ist, dass sie sich selbst in ein Distanzverhältnis zur Welt der noblen Gesellschaft setzt, einerseits dadurch dass sie deren Künstlichkeit erkennt und sich in ihr langweilt, andererseits dadurch dass sie sich durch ihre Verstellung auch in der bäuerlichen Welt bewegen kann.

Mit dieser Überlegung schließe ich dieses Unterkapitel ab und wende mich dem umfangreicheren Bereich der Sprachreflexion in der Figurenrede zu, welcher der eigentliche Kern dieser Untersuchung ist.

3.3. Sprachreflexion in der Figurenrede

Anweisungen über die zu verwendeten Sprachvarietät einer Figur sind im Nebentext in Hinblick auf ihre sprachreflektorische Funktion eingeschränkt. Was ich bisher untersucht habe, waren lediglich Wirkungen, die sich durch den Wechsel der Sprachebene erzielen lassen; in Verbindung damit konnten Rückschlüsse auf die Absichten Nestroys beim Einsetzen der sprachlichen Variation gezogen werden.

Anders verhält es sich jedoch bei Sprachreflexion in der Figurenrede. Figuren können kommentieren, werten und erklären. Indem der Autor sie als seine Sprachrohre benutzt, ist es ihm möglich, durch sie seine Gedanken explizit auszudrücken, und ist er nicht auf implizite Andeutungen angewiesen.

Sprachreflexion in der Figurenrede kommt häufiger vor als die zuvor besprochenen Angaben im Nebentext. Zu unterscheiden sind jedoch solche Stellen, in denen das Nachdenken über und das Benennen von Sprache den Figuren allein überlassen wird, und solche, in denen zusätzlich zur Figurenrede noch Angaben über die zu verwendende Varietät im Nebentext stehen. An letzteren Stellen überwiegt jedoch die Bedeutung der Figurenrede, weshalb sie hier und nicht im vorigen Kapitel besprochen werden.

Die Anzahl und Verschiedenheit der betreffenden Stellen ist groß und es stellt sich wieder das Problem einer effizienten Gliederung. Eine Behandlung der Stellen beispielsweise in chronologischer Reihenfolge erscheint zu umständlich und zu unübersichtlich. Aus diesem Grund war eine genauere Einteilung der gefundenen Stellen in Kategorien notwendig, auf deren Basis eine Untersuchung erst möglich wird. Diese Gliederung erfolgt nach inhaltlichen Gesichtspunkten und teilt die Figurenreden ein in Kommentare

- a) der Merkmale oder Besonderheiten einer Varietät oder Sprechweise,
- b) der in einer bestimmten Situation zu verwendenden Varietät,
- c) der Qualität der Sprechweise einer Figur.

Diese Einteilung darf keineswegs bereits mit den Funktionen der jeweiligen Stellen verwechselt werden, welche erst im Laufe dieses Kapitels ermittelt werden sollen. Denn die Funktion eines Kommentars beispielsweise zur Qualität der Sprechweise einer Figur kann sehr stark von ihrem Kontext abhängen und wird sich darum erst nach genauer Analyse ergeben. So soll sich auf der Basis dieser inhaltlichen Gliederung am Ende des Kapitels ein Schema der verschiedenen Funktionen von Sprachreflexion ergeben.

a. Kommentar der Merkmale oder Besonderheiten einer Varietät oder Sprechweise

Unter diesem Aspekt sind jene Stellen zusammengefasst, an denen eine bestimmte Varietät oder die Sprechweise einer Figur durch ihre Merkmale charakterisiert wird. Nicht hierher gehören Fälle, in denen diese Charakterisierung ein Werturteil enthält. Diese werden erst unter Punkt c) besprochen werden.

Hier nun zunächst alle entsprechenden Stellen, geordnet nach der Chronologie der Stücke:

[Kilian soll sich für seinen Bruder, einen Soldaten, ausgeben. Anm.]

ROSERL. Dann muss die Sprache etwas martialisches haben.

STURM. Etwas fluchen mitunter.

KILIAN. Bey mir ist der höchste Fluch Kruzinal Saprawelt.

ROSERL. Warum nicht gar. MordHimmeltausend DonnerwetterSchwerenoth, so flucht ein Soldat.⁷⁶

ROCHUS. Ja, das thät's, wenn sie nicht ganz Wesen wäre, aber Euer Gnaden haben es hier mit einem Wesen zu thun. Eine andere die dencket sich, wenn ich nur wieder ein's krieg, die aber sagt, das war das erste Geschenck seiner, mit züchtigem Erröthen, Liebe. Diamantpalläste sind ein Schmarrn dagegen! Das heißt „Schmarrn“ hat sie nicht g'sagt, sie hat was anderes g'sagt, das is aber alles Eins, mit einem Wort so spricht nur ein Wesen. [...] ⁷⁷

ZWEYTER FUSSREISENDER. Sieb'n Viertelstund auffi, fünfviertelstund abi, so is der Vertrag.

⁷⁶ „Der Färber und sein Zwillingbruder“, HKA Stücke 16/I; II, 12; S. 37

⁷⁷ „Nur Ruhe!“, HKA Stücke 20; III, 11; S. 73

WIRTH (*leise zum GEVATTER*). Der andere scheint kein Engländer zu seyn, weil er auffi und abi sagt.

GEVATTER. O es gehn viel Engländer herum, die gar nicht anderst reden können.⁷⁸

HENRIETTE (*Laut, sich stellend, als ob sie ihn nicht kannte.*) „Martha“ sagt Ihr? – so heiße ich nicht.

LEINÖHL. Du hast doch so geheißn.

HENRIETTE (*stolz*). Er scheint wohl ein Tyroler zu seyn, denn nur so kann ich mir Sein „Du“ erklären.⁷⁹

Alle diese Stellen haben zunächst eines gemeinsam: Sie nehmen ein sprachliches Element und ordnen es gezielt einer Varietät zu beziehungsweise erkennen, dass es eben nicht zu einer bestimmten Varietät gehören kann. In dieser gemeinsamen Eigenschaft äußert sich eindeutig ihr reflektorischer Wert, denn sie stellen Sprache als etwas dar, das Objekt von Überlegungen und Definitionen sein kann und rücken das Thema Sprache damit in den Mittelpunkt.

Nun zu den Situationen im Einzelnen:

In „Der Färber und sein Zwillingsbruder“ (1839) versuchen die Figuren, Charakteristika der Soldatensprache zu definieren, damit KILIAN diese imitieren kann. Es geht hier keineswegs darum, dass eine umfassende Definition einer Varietät entsteht; im Gegenteil, die Beschreibung der Soldatensprache fällt eher vage aus. Von Bedeutung ist vielmehr die Tatsache, dass im Stück die Existenz eines von Militärangehörigen gesprochenen Soziolekts vorausgesetzt und über die Varietät reflektiert wird. Natürlich ist die Stelle nicht ohne Komik, welche darin besteht, dass KILIANS zukünftige Braut ROSERL in der Varietät gewandter scheint als KILIAN selbst und sie ihm eine Lektion im Fluchen erteilt.

In der Stelle aus „Nur Ruhe!“ (1844) geht es um die Sprache einer empfindsamen Dame, als welche ROCHUS seine Ziehtochter LEOCADIA darstellen möchte. In seiner Wiedergabe ihrer Rede unterläuft ihm jedoch ein Stilbruch: Er verwendet das Wort ‚Schmarrn‘, welches er auch sogleich als unpassend erkennt und widerruft. War es vorhin die Sprache der Soldaten, ist es hier die der edlen Damen, welche angestrebt wird. ROCHUS versucht, diese Sprache zu zitieren, und auch wenn ihm dabei ein Fehler unterläuft, verfügt er doch über das nötige Wissen, um die Grenzen der Varietät zu erkennen und den Fehler zu identifizieren.

In „Hinüber – Herüber“ (1844) kommt der WIRTH zunächst durch eine nicht sehr stichhaltige Überlegung darauf, dass es sich bei seinen Gästen um Engländer handeln muss. Als der eine von ihnen aber die Dialektausdrücke ‚auffi‘ und ‚abi‘ benutzt, erkennt der

⁷⁸ „Hinüber – Herüber“, HKA Stücke 21; Sz. 3; S. 10

⁷⁹ „Martha“, HKA Stücke 25/I; III, 8; S. 91

WIRTH, dass diese einem Ausländer nicht gemäß sind und revidiert daher sein Urteil. Das bedeutet, dass die Figur die Adverbien ‚auffi‘ und ‚abi‘ als Formen definiert, welche nicht der Standardsprache entstammen und daher eine gewisse Vertrautheit mit der einheimischen Sprache voraussetzen, welche ein Engländer ihrer Meinung nach nicht hat. Unter diesem Aspekt ist die darauffolgende Replik des GEVATTERS allerdings zunächst rätselhaft. Doch es findet sich dazu eine Erläuterung von Jürgen Hein: „Nestroy mokiert sich über die schlechten ‚Kopien‘ der Engländer, wie sie z. B. auch Sporer in der Zerrissene darstellt.“ Dadurch erhält die Stelle eine weitere Bedeutung: Gerade die vom WIRTH als nicht zum Englischen passend identifizierten Ausdrücke, werden vom GEVATTER als charakteristisch für die Sprache interpretiert, denn es gehen so viele „schlechte Kopien“ um, dass er den Sprachgebrauch nicht anders kennt. Nestroy macht also die falschen Engländer lächerlich, indem er ihr fehlendes Sprachgefühl und damit ihre schlechte Nachahmung hervorhebt.

Die Stelle in „Martha“ (1848) bezieht sich auf den Gemeinplatz, dass Tiroler alle Menschen duzen. Anders als in den vorhergehenden Beispielen geht es hier also nicht um ein bestimmtes Wort, das als passend oder unpassend bezeichnet wird, sondern um eine Abweichung von den Gesprächskonventionen. HENRIETTE weicht in diese schnippische alternative Erklärung für LEINÖHLS Verhaltens aus, um von der Tatsache abzulenken, dass sie ihn kennt.

Im Gesamten betrachtet haben die hier besprochenen Stellen eine Funktion gemeinsam, nämlich die der Komik: das Mädchen ROSERL, das ordentlich fluchen kann, der auffällige Stilbruch von ROCHUS, das Sich-dumm-Stellen HENRIETTES, das alles hat einen unbestreitbar komischen Effekt. Doch gibt es neben dieser offensichtlichen noch weitere, von Fall zu Fall verschiedene Funktionen.

Durch den Stilbruch von ROCHUS entlarvt sich dessen Verstellung. Er macht den Fehler deshalb, weil er das Gesagte erfindet und dabei kurz in seine eigene Sprechweise verfällt. Durch das Nachdenken über die Angemessenheit von Dialektwörtern für einen Engländer äußert sich Nestroys Kritik an Leuten, die als etwas erscheinen wollen, das sie nicht sind. In der Rede der Figuren, die explizit eine Sprachreflexion enthält, verpackt er seine implizite Kritik und beweist dadurch, wie subtil er mit der Figurenrede umzugehen versteht.

Nestroy nutzt Bemerkungen über Varietäten auch gezielt im Dialog, das zeigt sich bei HENRIETTES Versuch der Ablenkung, bei dem allgemeines sprachliches Wissen, das Duzen der Tiroler, auf die aktuelle Situation angewendet wird.

Das bewusste Nachdenken über Sprache und deren Eigenheiten hat also über die Komik hinaus noch weitere Funktionen, die ausgeschöpft werden können. Die Tatsache, dass Nestroy verschiedene Varietäten auf Basis ihrer Eigenheiten definiert, zeigt, wie klar umrissen für ihn die Grenzen zwischen verschiedenen Erscheinungsformen einer Sprache waren. Die gezielte Verwendung der Sprachreflexion spricht außerdem von einem sehr deutlichen Bewusstsein der voneinander abweichenden Domänen und Verwendungsweisen der Varietäten.

b. Kommentar zur Varietät, die in einer bestimmten Situation zu verwenden ist

In diese Kategorie fallen Aussagen in der Figurenrede, welche nicht die eigene Sprechweise zu einem bestimmten Zeitpunkt betreffen, sondern auf deren Veränderung abzielen. Das bedeutet, dass eine Varietät als angemessen oder eben als unangemessen in einer bestimmten Situation angesehen wird. Die unter diese Kategorie eingeordneten Stellen sind:

LEIM. Ich hab jetzt lang genug im Guten gered't, aber du willst dein Betragen nicht ändern, du bist und bleibst eine gemeine Person.

MADAME LEIM. Ich kann nix davor, daß ich keinen so dalketen Hochmut in mir hab wie du. Ich bin und bleib halt eine Tischlerin.

LEIM. Das warst du, jetzt bist du die Frau eines reichen Privatmannes und sollst dich als solche betragen. Ich bin deswegen hiehergezogen, weil in Wien alles in mir nur den Tischler gesehen hat; [...] darum befehl ich dir -

MADAME LEIM (*boshaft*). Ich lass mir nichts befehlen! Das stund mir gut, wenn ich eine reiche Privatistin spielen müßt und mich auf die hochdeutsche Sprach verleget;⁸⁰

TITUS (*für sich*). Ich steh' jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da thun's die Alletagsworte nicht, da heißt's jeder Red' a Fey'rtagswandl anzieh'n.⁸¹

EIN HERR (*NANNY entgegeneilend*). Wo ist deine Gebietherin holde Soubrette?

NANNY (*ebenfalls im Reitanzuge*). Meine Gebietherin? (*Geziert sprechend*.) Als ich sie verließ, saß sie dort am Waldessaum, seitdem sah ich sie nicht wieder. (*Für sich, in ihrem gewöhnlichen Dialekt*.) Ich red' gern wie mir der Schnabel g'wachsen is, wenn eim aber Einer per „Soubrette“ anred't, da muß man schon ein Übriges thu'n.

EIN HERR. War nicht Chevalier Wukelfort bey ihr?

⁸⁰ „Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim“, HKA Stücke 8/1; I, 6; S. 15

⁸¹ „Der Talisman“, HKA Stücke 17/1; II, 17; S. 49

NANNY (*geziert*). Er stand in einiger Entfernung.

EIN HERR. Und rückt doch immer näher, wie es scheint. (*Zur GESELLSCHAFT.*) Geben Sie Acht, wir erleben bald eine Hochzeit hier.

NANNY (*geziert*). Ach dächt' ich's doch kaum – ne! (*Für sich in ihrem gewöhnlichem Dialekt.*) Meiner Gnädigen steckt der junge Pachter in Sinn; seit der Dinstbotheng'schicht' hat sie nix als Leinöhl im Kopf und Leinöhl im Herzen.⁸²

CONRAD. Es waren vielleicht zu ideale Erwartungen, die mich unter Thalia's Fahne lockten, und so habe ich selbst mir nicht genügt, noch weniger genügte mir das Bühnenleben, die Bühnenwelt. Ich will mich prosaischer aussprechen –

STÖSSL. Is mir lieber.

CONRAD. Ich hab es satt gekriegt; [...] ⁸³

Obwohl die inhaltlichen Kriterien für dieses Unterkapitel sehr spezifisch gewählt sind, wird deutlich, dass Überlegungen zum Wechsel der Varietät in Nestroys Stücken nicht selten vorkommen. Von sehr großem Interesse sind sie außerdem aufgrund ihrer Verbindung einer Varietät mit einer bestimmten Situation oder Gesellschaftsschicht.

Betrachten wir sie zunächst im Einzelnen:

In „Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim“ (1834) hat LEIM große Ambitionen, als vornehmer Herr zu gelten. Sehr zu seinem Missfallen will seine Frau sich nicht an diese Lebensweise anpassen. Die Sprachreflexion besteht in der Tatsache, dass MADAME LEIM die soziale Schicht der Reichen mit dem Register der „hochdeutschen Sprache“ gleichsetzt. Diese Identifikation der vornehmeren Schichten Wiens mit einer näher am Standarddeutschen liegenden Varietät entspricht der damaligen Realität. Interessant an dieser Stelle ist, dass MADAME LEIM, eine einfache Tischlerstochter, den Wechsel der Varietät verweigert, da sie ihn als Verstellung empfindet. In anderen Worten könnte man sagen, sie will nicht vornehmer tun, als sie ist, und aus diesem Grund lehnt sie eine soziale Rolle und das dazugehörige sprachliche Register ab, die von ihr ‚vorgespield‘ werden müssten. An dieser Stelle hört man einmal mehr den unterschweligen Spott Nestroys über Menschen, die aus ihrer sozialen Schicht ausbrechen wollen und dazu ein Verhalten annehmen, das in Widerspruch zu ihrer Natur steht und sie der Lächerlichkeit preisgibt. Ich möchte an dieser Stelle betonen, dass ich nicht annehme, Nestroy hätte sich über sozialen Aufstieg im Allgemeinen mockieren wollen, vielmehr ist es das damit einhergehende vornehme ‚Getue‘ der Leute, das in seinen Stücken immer wieder Objekt des Spotts wird.

⁸² „Martha“, HKA Stücke 25/I; III, 2; S. 86

⁸³ TG, HKA Stücke 33; I, 4; S. 11

In einem ganz ähnlichen Zusammenhang ist auch die bekannte Replik über das „Fey’rtagswandl“ der Sprache zu sehen. TITUS befindet sich in einer Situation, in der er vortäuschen muss, ein anderer zu sein, und gleichzeitig einen möglichst positiven Eindruck machen will. Zu diesem Zweck wechselt er in eine Sprache, die, frei von Dialektmerkmalen, durch gehobenes Vokabular und kunstvolle Periphrasen gekennzeichnet ist. Er ist nicht nur bereit sich zu verstellen, sondern ist bereits ein wahrer Verstellungskünstler, der seine Sprechweise gezielt einsetzen kann und damit sein Ziel auch nicht verfehlt, wie die Bemerkung der FRAU v. CYPRESSENBURG belegt:

FRAU v. CYPRESSENBURG (*für sich*). Wie verschwenderisch er mit 20 erhabenen Worten das sagt was man mit einer Sylbe sagen kann!⁸⁴

Auch in dieser Replik liegt eine Reflexion über die Eigenheit des gehobenen Stils, den Titus verwendet, nämlich dessen ausufernde Ausdrucksweise. Im Ausspruch der Frau v. Cypressenburg mag Bewunderung mitschwingen, doch liegt dicht unter der Oberfläche der Spott, den Nestroy darin verpackt. Die Sprache, welche sich nur in kunstvollen Umschreibungen ausdrückt, ist nicht die Nestroys, das wurde bereits mehrmals festgestellt. Hier nutzt er die Gelegenheit, eben diese Sprechweise zu thematisieren und ihre Oberflächlichkeit zu betonen.

Was MADAME LEIM ablehnt, nämlich vorzugeben, gehobener Herkunft zu sein, nimmt TITUS begeistert in Kauf. Beiden Stellen gemeinsam ist das Bewusstsein der Notwendigkeit eines Registerwechsels, um sich einer bestimmten gesellschaftlichen Umgebung anzupassen. Der Unterschied zwischen den beiden Figuren liegt darin, dass MADAME LEIM bereits reich ist und eine Verstellung nur dem Zweck dienen würde, ihr gesellschaftliches Ansehen zu heben, während für TITUS die Verstellung der einzige Weg aus der Armut ist. Was für Erstere hochmütige Verstellung gewesen wäre, ist bei Letzterem der Wunsch nach einem besseren Leben, wodurch die Figur trotz ihrer Verstellung keine negative Charakterisierung erhält.

Die gehobene, fein-elegante Ausdrucksweise erhält bei Nestroy nicht selten den Nebentext-Kommentar „geziert“. Eine solche Bezeichnung findet sich in der Stelle aus „Martha“, wo die ‚gezierte‘ und die natürliche Sprechweise Nannys einander gegenübergestellt werden. Nanny richtet hier die gehobene Rede an ihr Gegenüber, während sie ihre gewöhnliche Sprache für ein Beiseite-Sprechen und zugleich für eine Reflexion über

⁸⁴ „Der Talisman“, HKA Stücke 17/1; II, 17; S. 50

ihre Sprechweise nutzt. In dieser Reflexion gibt sie an, die umgangssprachliche Sprechweise der gehobenen vorzuziehen, zugleich begründet sie aber auch ihre Wahl des Registers: Sie passt sich der Varietät an, die der MANN wählt, als er sie anspricht. Das Wort Soubrette bezeichnet im Französischen theatersprachlich eine Kammerzofe, ist also eine elegante Anrede für NANNY und schafft ein Bild von ihrer Person, das sie durch ihre Sprechweise zu erhalten sucht. Dass sie dies absichtlich tut, verdeutlicht ihre Sprachreflexion, die zeigt, dass sie genauestens zwischen den beiden Registern zu unterscheiden weiß.

Diese Stelle dient wohl dazu, NANNY, welche in die vornehme Gesellschaft integriert ist, doch in eine gewisse Distanz zu dieser zu setzen und sie als eine sich natürlich verhaltende Figur zu charakterisieren. Zugleich wird das Verhalten der vornehmen Gesellschaft als theatralisch beziehungsweise als ‚vorgespield‘ dargestellt, was sich in ihrer gekünstelten Sprache ausdrückt, zum Beispiel in der Verwendung des Worts Soubrette, das nur auf dem Theater Verwendung findet. NANNY wird damit zu einer Figur, die über die Spielregeln der Gesellschaft Bescheid weiß und sie befolgt, die von diesen aber auch Abstand nehmen und sie kommentieren kann.

Ein anderes Beispiel für eine Figur, die spaßeshalber eine andere Varietät annimmt, ist CONRAD in der zitierten Stelle aus „Theaterg’schichten“ (1854). Er kehrt heim, nachdem er lange Zeit beim Theater gewesen war. Seine Ausdrucksweise zeigt zunächst im Gespräch mit Vater und Schwester noch deutliche Merkmale der Theatersprache, im Nebentext ist jedoch der nicht ernste Charakter seiner Sprache hervorgehoben durch: „mit halb scherzhaftem Pathos“.⁸⁵ CONRAD übertreibt also mit Absicht seine Sprechweise, eventuell um seinen Vater ein wenig zu ärgern, der das Theater hasst und auch deutliche Schwierigkeiten hat, seinen Sohn zu verstehen. CONRADS Satz „Ich will mich prosaischer aussprechen“, mit dem er in seine normale Sprechweise zurückkehrt, bildet einen komischen Übergang zwischen seinen beiden Aussagen, der einen „mit Pathos“, der anderen ohne, die im Prinzip denselben Inhalt haben: „Ich hab es satt gekriegt.“ Die explizite Sprachreflexion dient hier somit dem Übergang und dem Vergleich zwischen zwei Varietäten und bereitet damit die Pointe vor.

Neben Stellen wie den eben besprochenen lassen sich in diese Kategorie auch Repliken einordnen, die ein einzelnes Wort zum Gegenstand der Betrachtung machen, indem sie es von einer Varietät in eine andere übersetzen. Dies ist der Fall in den beiden folgenden Stellen:

⁸⁵ TG, HKA Stücke 33; I, 4; S. 11

MADAME SCHLEYER (*sehr vornehm zu Kathi*). Der Herr von Lips is also ihr Göd, oder eigentlich Pathe, wie wier Noblen uns ausdrücken?⁸⁶

PAULINE. Madame Müller ist meine Muhme –

NETTI. Frau Mahm woll'n Sie sagen – und wer sind denn Ihre Ältern?⁸⁷

In „Der Zerrissene“ (1844) will MADAME SCHLEYER vor KATHI ihre sozial bessere Stellung hervorkehren und ersetzt zu diesem Zweck das Wort ‚Göd‘, das eine stark lokale Färbung aufweist, durch das standardsprachliche Wort ‚Pathe‘. Sie benutzt die Kenntnis dieses Worts gleichsam als Beweis dafür, dass sie zu den „Noblen“ zu rechnen ist.

In „Kampl“ (1852) vollzieht sich der Vorgang in die andere Richtung. Die aus Deutschland stammende PAULINE benutzt das Wort ‚Muhme‘, das eine Tante oder allgemein eine weibliche Verwandte bezeichnet.⁸⁸ NETTI, die in der unmarkierten Varietät spricht, überträgt das Wort in die lokal gebräuchliche Lautung ‚Mahm‘.

Besonderes Augenmerk sollte hier einmal mehr auf die unterschiedliche Charakterisierung der sprechenden Figuren gelegt werden. MADAME SCHLEYER, die nur auf eine Zweckehe aus ist, will mit ihrer vornehmen Ausdrucksweise vor KATHI angeben und sich zugleich von dieser abheben. Das negative Licht, das dadurch auf ihre Person fällt, bedarf keiner weiteren Erklärung. NETTI hingegen erweckt den Anschein, als sei sie mit der standarddeutschen Lautung ‚Muhme‘ nicht vertraut und fügt darum für sich selbst eine Übersetzung ein, die auch dem Publikum näher gestanden haben wird. Dass sie die lautliche Änderung mehr an sich selbst als an ihr Gegenüber richtet, schließe ich aus der Tatsache, dass sie sofort danach das Thema wechselt und weitere Fragen stellt, anstatt noch das Register zu erläutern, wie MADAME SCHLEYER es tut.

Es hat sich in dieser Kategorie gezeigt, wie Nestroy Sprachreflexion nutzt, um den Zusammenhang von Gesellschaft und Sprache zu verdeutlichen, und wie er den Wechsel zwischen Varietäten einsetzt, um bestimmte Situationen überzeugend darzustellen. Sprache wird für seine Figuren oft zu einem Mittel zum Zweck, das sie einsetzen, um in verschiedenen Lagen zu bestehen. Für besonders bemerkenswert halte ich, dass Nestroy diesen Wechsel nicht implizit durchführt, sondern ihn durch Reflexion in der Figurenrede zu einem Objekt der Betrachtung macht. Darin zeigt sich nicht nur das Sprachbewusstsein, das Nestroy eigen ist, sondern auch jenes, das er beim Publikum voraussetzt und mit solchen Stellen anspricht. Das

⁸⁶ „Der Zerrissene“, HKA Stücke 21; I, 11; S. 45

⁸⁷ „Kampl“, HKA Stücke 31; II, 36; S. 83

⁸⁸ Jürgen Hein, HKA Stücke 32, S. 256

vielfältige Spektrum sprachlicher Varietäten, das Nestroys Wien bietet, kann dadurch im Theater seine volle Wirkung entfalten.

c. Kommentar der Qualität der Sprechweise einer Figur

Ich komme nun zur letzten der drei Kategorien, nämlich jener, bei der die Sprachreflexion ein Werturteil enthält. Eine Durchsicht dieser Stellen hat ergeben, dass sie sich verschiedenen Gesprächssituationen zuordnen lassen, welche hier eine weitere Untergliederung nahe legen. Zunächst werde ich einige Stellen untersuchen, in denen der Stil eines Briefes kommentiert wird:

FUNKL (*den Brief überfliegend*). „Lieber Herzensvincenz! Es macht mir unendliche Freude dich unter den Lions der Residenz glänzen zu sehen, du hast keinen Aufwand zu scheuen, zähle immer auf deine Mutter, die mit Freuden die Börse öffnet, wenn es das Vergnügen ihres Sohnes gilt“ – etc, da hast du in Kürze den Inhalt.

VINCENZ. Schöne kräftige Sprache. Das is der Briefstyl, den die Ältern so schwer lernen; meine Mama hat auch einige Lectionen dazu gebraucht. Na wenn man nur einen guten Willen sieht bei die Ältern, dann kann man über Vieles hinausgehn.⁸⁹

FINSTER. (liest). „Endesgefertigter erklärt hiermit, daß er Emma Busch nie wahrhaft geliebt, sondern nur per Putz und Jux gefoppt habe und daß es ihm nie in den Sinn gekommen sei, obenbemeldete Emma Busch zu heiraten.“ (*Spricht.*) Schöner Stil!⁹⁰

DOROTHE. Proc pak ne! ich werd' ich ansagen, und Sie schreibens Wurt für Wurt in Sprach meinige.

DICKKOPF. Is mir auch recht.

DOROTHE (*diktirt*). „Mannsbiel schlechte, abscheuliche –“

DICKKOPF (*für sich, während er schreibt*). Das is statt, „Euer Wohlgeboren.“⁹¹

LENI [...] (*Weiter diktierend*). „Acht Täg' bist du fort, - und eben so lang hab' ich dich nicht geseh'n. – Du hast mir einen Liebesbrief versprochen – kommen is aber keiner.“

DICKKOPF (*schreibend für sich*). Ein'n Styl haben die Weibsbielder, daß man verzweifeln könnt.

LENI (*ohne verstanden zu haben, was DICKKOPF gesprochen, befremdet, für sich*). Is ihm was –? (*Dictirt, noch mehr eingeschüchtert weiter.*) „Bist du kranck – bist du untreu, oder todt –?“

⁸⁹ „Die beiden Herrn Söhne“, HKA Stücke 22; II, 6; S. 31

⁹⁰ „Umsonst“, HKA Stücke 35; I, 18; S. 45

⁹¹ HG, HKA Stücke 32; I, 7; S. 12 f.

DICKKOPF (*schreibend für sich*). Jetzt kommt's schöner.⁹²

In der Szene aus „Die beiden Herrn Söhne“ (1845) ist die Situation folgende: FUNKL will durch VINCENZ zu Geld kommen, dieser ist jedoch auf das Geld seiner Mutter angewiesen, die ihm soeben einen Brief geschickt hat, in dem sie ihm weitere Unterstützung versagt. FUNKL hält den Brief zurück und erfindet einen Inhalt, den er an der zitierten Stelle vorzulesen vorgibt. Das positive Urteil über die Sprache des Briefes fällt in dieser Stelle nicht sehr deutlich aus und es ist schwer nachzuvollziehen, aufgrund welcher Kriterien Vincenz das Urteil „Schöne kräftige Sprache“ fällt. Doch steht die Definition des Stils hier kaum im Vordergrund, vielmehr geht es um die Komik, die aus der Tatsache entsteht, dass VINCENZ den gefälschten Brief nicht als solchen erkennt und sogar noch die Schwierigkeiten erwähnt, die seine Mutter hatte, den erwähnten Stil zu erlernen.

Sehr ähnlich gestaltet sich die Situation in „Umsonst“ (1857). Hier ist FINSTER der Getäuschte. PITZL gibt sich als Geliebter von FINSTERS Mündel aus und willigt ein, dem Mädchen gegen eine finanzielle Entschädigung schriftlich zu entsagen. Allerdings ist das Mündel, EMMA, über die Täuschung informiert und PITZL nur darauf aus, die Entschädigung von FINSTER zu kassieren. Auch FINSTER lobt den Brief für seine Sprache, allerdings spielt der Stil hier eine größere Rolle als oben. Das Schreiben stellt nämlich eine offensichtliche Karikatur der Beamtensprache dar, und wäre als Geschäftsbrief wohl passend, ist für den vorgesehenen Zweck, nämlich als Abschiedsbrief an EMMA, geradezu lächerlich unangebracht. Das Urteil FINSTERS steht damit in krassem Gegensatz zur eigentlichen Qualität des Briefs. Mehr noch als bei VINCENZ, der in der Situation einzig in seiner Naivität charakterisiert wird, stellt FINSTERS Kommentar über die Sprache des Briefes ihn als einen gefühllosen Geschäftsmann hin. Natürlich wird er gleichzeitig zum Gespött gemacht, denn der Brief, dessen Sprache er lobt, erlaubt nicht nur PITZL, ihm das Geld aus der Tasche zu ziehen, zusätzlich verfehlt er auch noch völlig sein Ziel und EMMA macht sich mit ihrem Geliebten auf und davon.

Die beiden Szenen aus „Heimliches Geld, heimliche Liebe“ haben ebenfalls Briefe zum Thema. Sie folgen direkt aufeinander und DICKKOPFS Kommentare in der zweiten Szene beziehen sich ebenso auf die erste. In der ersten Szene enthält der Kommentar lediglich eine implizite Kritik, die sich in der Gegenüberstellung der von der Köchin gebrauchten Einleitung und der vornehmen Anrede „Euer Wohlgeboren“ ergibt. Explizit wird die Sprachreflexion erst in der Szene mit LENI, wo dem Schreiber der Stil der Frauen doch noch offene Kritik

⁹² ebd.; I, 8; S. 14

entlockt. Das in dem Stück wiederkehrende Motiv der ungebildeten Frauen, die weder lesen noch schreiben können, tritt damit bereits eingangs hervor und trifft auf DICKKOPFS Spott.

Auffallend an diesen vier Szenen ist die Tatsache, dass die Qualität der schriftlichen Ausdrucksweise von der mündlichen unterschieden wird. VINCENZ bezeichnet den Briefstil als etwas, das extra erlernt werden muss, und DICKKOPF kritisiert nicht etwa den allgemeinen Sprachgebrauch der Frauen – er spricht selbst in der unmarkierten Wiener Varietät, die auch Leni benutzt –, vielmehr geht es ihm um die Unangemessenheit dieser Ausdrucksweise im schriftlichen Sprachgebrauch. Die Frauen, die nicht schreiben können und darum nicht mit der Form von Briefen vertraut sind, wissen einerseits wohl nicht, dass die schriftliche Form eine andere Ausdrucksweise verlangt als die mündliche, andererseits wären sie auch kaum fähig, diesen anderen Stil umzusetzen.

Ebenfalls um einen Brief geht es in der folgenden Szene aus „Zu ebener Erde und erster Stock“ (1835), in der sich das eben Gesagte bestätigt findet:

DAMIAN. Du bist eine schwärmerische Seele, lest Roman, red’st hochdeutsch, hast einen guten Styl, du mußt mir den Brief schreiben.

ADOLPH. Gut also, aber schnell. Was hab’ ich zu schreiben? [...] ⁹³

Auch hier ist die Rede vom „guten Styl“. DAMIAN sieht sich selbst offenbar nicht in der Lage, einen Brief in der gewünschten Qualität zu verfassen, weshalb er Hilfe bei seinem Neffen sucht, welcher in seinen Augen besser dazu geeignet ist. Aber der gute Stil ADOLPHS ist nicht das einzige Argument, das ins Spiel gebracht wird, denn darüber hinaus enthält diese Stelle noch Anspielungen auf die gefühlvolle Sprache und die Lektüre von Romanen, welche jedoch erst im nächsten Kapitel behandelt werden wird.

Die Reflexion in der Figurenrede thematisiert auch die Sprache des Theaters, die Urteile fallen an den zwei vorhandenen Stellen aber sehr unterschiedlich aus:

CONRAD (*mit halb scherzhaftem Pathos [...]*). Ihr sich im Staube windender Sohn, der Worte der Selbstverklagung stammelnd, auf seinen Knien die oft im Geist umklammerten ihrigen zu umfassen strebt.

STÖSSL. Aus welchen Stuck is denn das?

CONRAD. Aus gar keinem.

STÖSSL. Lüg nit, so was Dumm’s kann nur aus ein’n Stuck seyn. ⁹⁴

⁹³ „Zu ebener Erde und erster Stock“, HKA Stücke 9/II; I, 12; S. 29

⁹⁴ TG, HKA Stücke 33; I, 4; S. 11

ARTHUR (*sehr laut, als ob er eine Stelle recitierte*).

Ich liebe dich, und mögen dich bewachen
Mit Argusaugen hundert solche Drachen,
Entführ ich dennoch dich, und mein
Wirst du fürs ganze Leben sein,
Verfolgte mich und dich, du holdes Wesen,
Die Alte reitend selbst auf einem Besen.

EMMA (*ängstlich für sich*). Der Unvorsichtige giebt mir so seine Liebe zu erkennen.

ANASTASIA. Er lernt eine Rolle auswendig.

EMMA. Aus welchem Stücke wohl?

ANASTASIA. Der edlen Sprache nach aus einem schönen Stücke.⁹⁵

CONRAD, der aus Spaß eine Theatersprache voller Pathos imitiert, stößt bei seinem Vater auf Ablehnung. ARTHUR, der in derselben Sprache, sogar noch in Versen, spricht, erhält vielmehr den Kommentar „edle Sprache“. Den entscheidenden Unterschied machen an diesen Stellen die Einstellungen der Gesprächspartner bzw. Zuhörer aus. STÖSSL mit seiner Bodenständigkeit und seiner Abneigung gegen das Theater lehnt auch dessen gekünstelte Sprache ab. Anastasia, dem Theater zugetan und, man möchte sagen, ‚schwärmerisch‘ veranlagt, findet die Sprache schön. Es ist nicht schwer zu erkennen, dass es hier neuerdings um die Einschätzung einer gehobenen Varietät gegenüber der ‚normalen‘ Sprache geht. CONRAD verstellt sich nur und hat dem Theater ja selbst abgeschworen, weshalb das Urteil seines Vaters im Grunde bestätigt wird. Bedenkt man die nicht sehr positiv ausfallende Darstellung der Theaterwelt in diesem Stück und die negative Charakterisierung, die gerade Schauspielerfiguren mit gehobener Ausdrucksweise erhalten, so kann man urteilen, dass STÖSSLs Bewertung in dieser Szene sich am Ende bestätigt: Die Sprache mit Pathos hat nichts Echtes und ist als Ausdrucksmittel nicht erstrebenswert.

ANASTASIAS Urteil ist anderer Natur, doch ist sie in einiger Hinsicht stark verblindet. Diese Stelle ist weder Lob noch Kritik der gehobenen Theatersprache, vielmehr geht es um ein Lächerlichmachen der Figur ANASTASIA, die nicht erkennt, dass der Drache und die Hexe in den Versen auf sie zu beziehen sind.

Doch nicht nur über die gehobene Sprache wird bei Nestroy geurteilt, auch die in seinen Stücken als unmarkiert geltende Varietät ist Gegenstand der Betrachtung. Um dies zu veranschaulichen bietet sich ein Beispiel aus „Höllenangst“ (1849) an. In diesem Stück sticht der Sprachkontrast zwischen Arm und Reich besonders hervor, er äußert sich jedoch lediglich in der Grafie der Figurenrede und wird bis auf eine Stelle nicht explizit gemacht. In dieser

⁹⁵ „Umsonst“, HKA Stücke 35; I, 13; S. 31

Szene steht eine einzelne Wienerisch sprechende Figur mehreren Standarddeutsch sprechenden gegenüber und es kommt zu folgendem Wortwechsel:

PFRIM (*freudig*). Juhe! mein Bub'n haben s', meinen Wendelin! (*Frostig zum COMMISSÄR*) Sie haften für charmante Behandlung.

COMMISSÄR. Was ist das für ein Mann?

ARNSTETT. Lassen Sie ihn, er spricht nur das etwas derb aus, was ich selbst wünsche.⁹⁶

Hier wird der bestehende Sprachunterschied zum ersten Mal bewusst angesprochen. Charakterisiert wird die Sprache PFRIMS dabei indirekt in ihrem Verhältnis zur Sprache des Adels, der gegenüber sie als „derb“ bezeichnet wird.

Anders als in anderen Stücken kann in „Höllenangst“ nicht verallgemeinert werden, dass Standarddeutsch sprechende Figuren mit Vorsicht zu betrachten sind. Sowohl die ‚Bösen‘ als auch die ‚Guten‘ sprechen hier, sofern sie dem Adel angehören, durchwegs Standarddeutsch. Nestroy wird es in diesem Fall weniger um die Charakterisierung als vielmehr um den Kontrast zwischen der armen Familie Pfrim und den Angehörigen des Adels gegangen sein, zwei soziale Schichten, die außer in einem Herr-Diener-Verhältnis kaum Kontakt miteinander pflegten. Gerade diese Trennung macht den Reiz der Handlung von „Höllenangst“ aus, worin eine arme Familie durch den Besitz bestimmter Dokumente plötzlich von politischem Interesse für die Großen in der Stadt wird. Die Geringschätzung gegenüber u. a. der Sprache von PFRIM lässt erkennen, welchen geringen Stand die Kleinbürger in den Augen des Adels haben; der Sprachkontrast steht hier stellvertretend für die Trennung der Klassen. Man darf aber nicht übersehen, dass die Figur, welche PFRIMS Sprache als „derb“ bezeichnet, zu den ‚Bösen‘ gehört und am Ende ihre Bestrafung erhält. Somit siegt einmal mehr die unmarkierte Varietät über die gehobene Sprache.

Die Betrachtung der Werturteile über Sprache in der Figurenrede ist damit abgeschlossen. Im nächsten Kapitel, auf das bereits mehrmals verwiesen wurde, wird es darum gehen aufzuzeigen, auf welche Weise Nestroy in der Sprachreflexion seiner Figuren offene und verdeckte Anspielungen auf die Sprache der Empfindsamkeit einbaut und welches Werturteil er damit in Verbindung bringt.

⁹⁶ „Höllenangst“, HKA Stücke 27/II; III, 6; S. 68

3.4. Nestroys Auseinandersetzung mit der Sprache der Empfindsamkeit

Im ersten Kapitel habe ich versucht, die Gründe und Funktionen von Nestroys Wahl des Wienerischen als unmarkierte Varietät zu ergründen. Ich bin dabei auf Begriffe wie ‚Erneuerung des niederen Stils‘ und ‚Lokalisierung‘ gestoßen und ebenso auf einen bewussten Gegensatz zur Sprache des Burgtheaters.

Doch kann man in Nestroys sprachlicher Gestaltung vor allem gefühlvoller Szenen oft auch den Wunsch erkennen, diese Situationen, die aus langer literarischer Tradition in einem nahezu unüberwindbaren Maß vorgeprägt und abgedroschen sind, in neuer Gestalt auf die Bühne zu bringen und sie damit wieder spielbar zu machen. Durch seinen ‚niederen‘ Stil tut Nestroy sich in dieser Hinsicht selbst neue Möglichkeiten auf:

Die Bevorzugung der Idealfigur niederen Standes dürfte bei Nestroy wie bei den Dichtern der Bauernromane und -novellen nicht nur soziale, sondern auch sprachliche Gründe haben. Man will in Anlehnung an die Sprache des Volks von der verbrauchten, durch Empfindsamkeit und Idealismus geprägten Literatursprache loskommen.⁹⁷

Durch die Ablehnung der sentimentalischen Literatursprache in der Tradition der Empfindsamkeit schafft Nestroy eine unverbrauchte Gefühlssprache, mit der er auch Ernstes auf die Bühne bringen kann, ohne ins Pathetische abzurutschen. In der Sprachreflexion, die durch Figuren erfolgt, lassen sich zahlreiche Anspielungen auf die Sprache der sentimentalischen (auch trivialen) Romane seiner Zeit finden, die fast durchgehend, wenn auch nicht immer explizit, so doch durch implizite Wertung, Objekt des Spotts wird.

Die Empfindsamkeit dauerte bis lange ins 19. Jahrhundert hinein an, wurde aber von verschiedenen literarischen Strömungen abgelehnt, beklagt und auch parodiert. Es gab auch Versuche, die Empfindsamkeit in der Literatur zwar beizubehalten, sie aber durch Verwendung anderer Stilschichten abzdämpfen, wie es etwa bei Jean Paul der Fall war.⁹⁸ Im oben angeführten Zitat betont Sengle besonders den Abstand, den Nestroy zur „verbrauchten, durch Empfindsamkeit und Idealismus geprägten Literatursprache“⁹⁹ stets einhält. Nestroy erreiche dies gerade dadurch, dass seine Figuren volksnah sprächen. Er setze den Dialekt nicht nur in komischen Szenen ein, sondern auch in ernsten und rührenden. Die ernste Sprachschicht, also das Standarddeutsche, erscheine bei Nestroy stets in untergeordneter

⁹⁷ Sengle (1980) Band III, S. 203

⁹⁸ vgl. Sengle (1971) Band I, S. 238 f.

⁹⁹ Sengle (1980) Band III, S. 203

Funktion. Abschließend urteilt Sengle: „Die Hauptsache war doch wohl, daß ihm die überlieferte ‚Seelensprache‘ in allen Schattierungen unerträglich war und er sie nur in parodierter Form brauchen konnte.“¹⁰⁰

Auswirkungen dieser Einstellung sind häufig in Nestroys Stücken. Dies betrifft nicht nur parodistische Wortschöpfungen und Wendungen¹⁰¹ oder die Gestaltung seiner Figuren, die oft durch die Lektüre empfindsamer Romane einer ungesunden Schwärmerei verfallen, sondern dies wird auch durch explizite Sprachreflexion thematisiert.

Eingangs möchte ich die Stelle aus „Zu ebener Erde und erster Stock“ noch einmal aufgreifen, welche im letzten Kapitel bereits kurz besprochen wurde:

DAMIAN. Du bist eine schwärmerische Seele, lest Roman, red’st hochdeutsch, hast einen guten Styl, du mußt mir den Brief schreiben.

ADOLPH. Gut also, aber schnell. Was hab’ ich zu schreiben? [...] ¹⁰²

Zuletzt habe ich diese Stelle in Bezug auf ihre Wertung des Briefstils interpretiert, doch die Beschreibung, die DAMIAN über ADOLPHS Sprache abgibt, spielt auch auf die Sprache der Empfindsamkeit an. Zunächst bedarf der Begriff „schwärmerische Seele“ einer Erklärung. Johann Hüttner, der Herausgeber des Bandes Stücke 9/II, liefert dazu bereits im vorausgehenden Band der HKA eine sehr ausführliche Erläuterung aus einem Konversations-Lexikon¹⁰³ der Nestroyzeit, von welcher hier vor allem die Anmerkung über die Sprache der ‚Schwärmerei‘ interessiert:

Eigenthümlich wählt der Schwärmer sich eine Sprache, die er sogar in einem ausgezeichneten Accente (Ton in der Aussprache), meistens im trüberem, singendem Tone, laut werden läßt. Seine lebhafteste Phantasie setzt ungewöhnliche Bilder zusammen, und glaubt, in überschwenglichen Gedanken Erzeugnisse seines Genies, oder eines höheren, ihm einsprechenden Geistes zu finden. (NCL, 16, 332 f.)¹⁰⁴

Die „schwärmerische Seele“ ist also ebenso ein Urteil über ADOLPHS sprachliche Eignung, den Brief zu verfassen, wie die Tatsache, dass er Standarddeutsch spricht und einen guten Stil hat. Denn es handelt sich um eine romantische Botschaft, die er schreiben soll, und für diese Botschaft sei „Gefühl“ nötig, wie DAMIAN mehrmals betont. In diesem

¹⁰⁰ ebd.

¹⁰¹ vgl. ebd. S. 204

¹⁰² „Zu ebener Erde und erster Stock“, HKA Stücke 9/II; I, 12; S. 29

¹⁰³ *Neuestes Conversations-Lexikon, oder allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für gebildete Stände. Von einer Gesellschaft von Gelehrten ganz neu bearbeitet*, 18 Bde. und 1 Suppl., Wien 1825-1835

¹⁰⁴ Johann Hüttner, HKA Stücke 9/I; S. 340

Zusammenhang ist denn auch die Aussage „du [...] lest Roman“ zu verstehen: Durch die direkte Verbindung mit dem Begriff ‚Schwärmerei‘ und aufgrund der Situation, in welcher die Replik geäußert wird, deute ich diese Bemerkung als eine Anspielung Nestroys auf den sentimentalen Roman. DAMIAN, der wohl nicht viel Erfahrung im Schreiben von Liebesbriefen hat und deshalb ADOLPHS Hilfe sucht, besteht gerade auf der übertrieben sentimental Sprache der Trivialliteratur, um eine in seinen Augen überzeugende Liebesbotschaft zu versenden. Die Ausarbeitung dieser Botschaft bietet in der Folge einige interessante Einblicke in die Sprache der Empfindsamkeit.

ADOLPH (*will schreiben*). „Ich wünsche Sie heute Abends zu sehen –“

DAMIAN. Nix, das is ja kein Gefühl.

ADOLPH. Also anders. (*Schreibt.*) „Ich liebe Sie von ganzer Seele, ich bethe Sie an –“

DAMIAN. So is recht. Da wird der alte Windbeutel wini.

ADOLPH (*weiter schreiben wollend*). „Kommen Sie also –“

DAMIAN. Das is schon wieder ohne Gefühl.

ADOLPH. Aha – also (*schreibt wieder*) „Wenn Sie meinem leidenden Herzen einen süßen Trost gewähren wollen, so kommen Sie“,

DAMIAN. Nur zu in der Dicken; das is Gefühl.

ADOLPH (*weilerschreibend*). „Heute abend zu mir – [...] Das Glück meines Lebens hängt an der Erfüllung dieser Bitte.“¹⁰⁵

Es fällt besonders auf, wie DAMIAN wiederholt gerade die starke Übertreibung als den wahren Gefühlsausdruck zu erkennen glaubt und diese darum immer wieder verlangt. Oben habe ich Sengle zitiert, der davon spricht, wie Nestroy Szenen, welche durch ihre häufige Verwendung in Trivialromanen längst verbraucht sind, neu belebt. Hier haben wir es mit einer solchen Szene zu tun, die in hohem Maße von der Karikatur lebt, welche sich in der Gegenüberstellung ‚normaler‘ und sentimentaler Sprache äußert und außerdem noch darin besteht, dass der ganze Brief letztendlich eine Täuschung darstellen soll, also keineswegs ernst gemeint ist. Nestroy nutzt somit die sentimentale Sprache, von der er weiß, dass sie dem Publikum wohlbekannt ist, und verändert die Situation ihres Gebrauchs auf eine Weise, die daraus eine neue Situation entstehen lässt, welche er in seinem Stück einsetzen kann.

Kommen wir nun zum Stück „Verwickelte Geschichte“ (1850), in dem die Schwärmerei in Verbindung mit der Lektüre von sentimental Romanen eine nicht unbedeutende Rolle spielt: FRANZ, ein Kellner, ist in PAULINE, das Mündel seines Chefs, verliebt, welche jedoch einen Mann heiraten will, den sie nur aus Briefen kennt. Die Posse stellt eine typische triviale Romanhandlung dar und das nicht von irgendwo: PAULINE wird als

¹⁰⁵ „Zu ebener Erde und erster Stock“, HKA Stücke 9/II; I, 12; S. 29 f.

leidenschaftliche Leserin von empfindsamen Romanen vorgestellt (schon bei ihrem ersten Auftritt trägt sie bezeichnenderweise ein Buch in der Hand), die in ihrem Brieffreund eine andere empfindsame Seele zu erkennen glaubt und der denn auch die Idee zum Rollentausch kommt, welche ein typisches Motiv des Liebesromans ist. Dadurch beeinflusst die Figur die Handlung des Stückes weitgehend und macht durch ihre Idee daraus eine Abbildung der verwickelten Liebeshandlung eines trivialen Roman.

Der in sie verliebte FRANZ fühlt sich hilflos angesichts ihrer Schwärmerei für einen anderen Mann. Über seine Bemühungen äußert er sich:

FRANZ. Tu ich nicht das Möglichste? Ich red' so hochdeutsch, daß mich unsere täglichen Gäst alle ein'n faden Kerl heißen.¹⁰⁶

Da es in dieser Untersuchung nicht um Nestroys allgemeine Auseinandersetzung mit dem Genre geht, welche sicherlich ebenfalls ein interessantes Thema ist, sondern um seine sprachliche Kritik, ist diese Replik für uns von größerer Bedeutung als die vorher erwähnten inhaltlichen Elemente. Betrachtet man die Replik nicht in Zusammenhang mit PAULINES Vorliebe für empfindsame Romane, so macht FRANZ' Aussage über seine Sprache wenig Sinn. Die Bedeutung erschließt sich erst durch Bezugnahme auf die Sprache der Empfindsamkeit, welche Gefühle in poetischer Form und mit viel Pathos ausdrückt, einen Stil, der hier kurz mit „hochdeutsch“ beschrieben wird. FRANZ spricht „hochdeutsch“, um Eindruck auf PAULINE zu machen, jedoch nur mit dem Resultat, dass andere Leute ihn als „fad“ bezeichnen. Dieser fast schon ironische Umstand ist bezeichnend für Nestroys Meinung von der betreffenden Varietät. Nur die schwärmerische PAULINE kann einer Sprache wie der ihres Brieffreundes verfallen, die „täglichen Gäst“ hingegen gewinnen einer solchen Ausdrucksweise nichts ab und urteilen den Sprecher als unoriginell und witzlos ab.

Trotz dieses scherzhaften Negativurteils über die Sprache kann für diese Posse nicht von einem generell schlechten Urteil über die Empfindsamkeit gesprochen werden. Der unbekannte Briefschreiber entpuppt sich nicht als charakterschwach oder „fad“ und am Ende bekommt er und nicht FRANZ die Hand von PAULINE. Obwohl der betreffenden Sprache also von einem unmarkiert sprechenden Charakter nichts abgewonnen werden kann und im Stück die Schwärmerei PAULINES eher naiv wirkt, gewinnt hier am Ende doch die Empfindsamkeit. Ich schließe demnach, dass Nestroy nicht prinzipiell alle Elemente der

¹⁰⁶ „Verwickelte Geschichte“, HKA Stücke 29; I, 8; S. 120

trivialen Literatur ablehnt. Er sträubt sich lediglich dagegen, ihre Sprache in ernstesten Situationen zu benutzen, um darin Sentimentalität zu erzeugen.

Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang Stellen, an denen eine gehobene, sentimentale Sprache thematisiert und gleichzeitig der unmarkierten Sprachschicht gegenübergestellt wird. Eine solche Stelle ist in einem vorherigen Kapitel bereits besprochen worden, nämlich die Szene aus „Theaterg’schichten“, in der DAMISCH über die Sprache der ROSAURA schwärmt:

DAMISCH. Aber Sie haben eine locale Mundart, und Localität zerstört jede Poesie. (*pikant*) Amor war kein Stockerauer.

MALI (*die Pikanterie erwidern*). Potsdamer is er aber auch keiner g’west.

DAMISCH. Das soll eine Anspielung auf die Göttersprache –

MALI. Der affectierten Rosaura seyn.

DAMISCH (*mit Begeisterung*). Die spricht keinen irdischen Dialect; sie redt himmlisch, überirdisch, Rosaurisch! Wann mir eine sagt: (*in Local-Dialekt.*) „I lieb di, du bist mein All’s auf der Welt“ – was hab’ ich da davon? Wenn aber Eine sagt: (*übertrieben hochdeutsch.*) „Du bist das Ideal meiner Träume, alle Regungen meines Herzens verweben und verschlingen sich mit dir“ –! das is a anders Numero.

MALI. Na, wann’s Ihnen g’fällt in der Sprach’ anplauscht z’werd’n –.

LISI. ’s is gar keine Spur von Natur drinn.¹⁰⁷

In der Replik, die den Vergleich der beiden Varietäten enthält, greifen Figurenrede und Nebentext in der Beschreibung der zu verwendenden Sprechweise ineinander. Ich möchte noch einmal festhalten, dass Nestroy das Wort „Dialekt“ anders verwendet als wir heute (siehe Begriffsdefinition Kapitel 1.3.). Darum sind die beiden Begriffe „irdischer Dialect“ und „Local-Dialekt“ auch unterschiedlich zu verstehen. Während der erste eher mit ‚irdische Sprache‘ zu übersetzen ist, bezeichnet der zweite tatsächlich einen lokalen Dialekt, der im Vergleich zu Nestroys unmarkiertem Wienerisch eine Verschiebung der Stilschicht nach unten bedeutet. Es steht hier also eine Aussage in bewusst ‚niederer‘ Sprechweise einer anderen gegenüber, die nicht nur hochdeutsch, sondern „übertrieben hochdeutsch“ zu sprechen ist. Diese letztere stellt die Figur DAMISCH als die wahre Sprache der Liebe dar, welche durch eine umgangssprachliche Ausdrucksweise zerstört werde. Den Beweis hierfür will DAMISCH durch den direkten Vergleich der beiden Varietäten erbringen, allerdings mit wenig Erfolg. Die beiden in der unmarkierten Sprechweise verankerten Figuren LISI und MALI halten DAMISCHS Behauptung das Argument der fehlenden Natürlichkeit entgegen,

¹⁰⁷ TG, HKA Stücke 33; II, 4; S. 49

wodurch die Gegenüberstellung der beiden Varietäten zu einem Kontrast zwischen Poesie und Natur wird.

Es stellt sich noch die Frage nach der Bewertung der empfindsamen Sprache, welche Nestroy an dieser Stelle durchscheinen lässt. Benennungen von ROSAURAS Sprache durch DAMISCH als „Göttersprache“, „überirdisch, himmlisch“ geben ein eindeutig positives Bild ab, stehen jedoch der Meinung von MALI und LISI entgegen, welche Urteile wie „affectiert“ und „keine Spur von Natur“ fällen. Auf welcher Seite steht hier Nestroy?

Die Antwort auf diese Frage liegt in der Charakterisierung der Figur DAMISCH. Dieser ist von seiner Braut und seinem Beruf weggelaufen, um sich der Theatergruppe anzuschließen, von der er ein verklärtes, romantisches Bild hat. Schon die Tatsache, dass er sich von ROSAURA täuschen lässt, deren zweifelhaften Charakter ich bereits im Kapitel 3.1. analysiert habe, zeigt, dass seine Urteilskraft stark beeinträchtigt ist. Was Nestroy durch DAMISCH darstellt, ist die Beeinflussung des Verstandes durch Schwärmerei. Er sieht seine schwärmerischen Ideen von Liebe und Galanterie in der poetischen Sprache der Sentimentalität umgesetzt und fällt sozusagen auf diese herein. Dass er am Ende geheilt wird und in sein altes Leben zurückkehrt, zeigt, dass die Schwärmerei zu nichts führen kann. LISI und MALI behalten letztendlich also Recht: Die natürliche Sprechweise, und die damit einhergehende Lebensform, ist den falschen Bildern vorzuziehen, welche durch die Schwärmerei entstehen.

Dieselbe Art des Vergleichs zweier Varietäten findet sich in der folgenden Stelle aus „Die beiden Herren Söhne“ (1845):

VINCENZ . [...] Schau, dich möcht ich heurathen.

SUSE. Wegen'n Lachen?

VINCENZ. Freilich, denn das garantirt mir, daß ich niemals unterm Pantoffel komm. Mitn Lachen hat noch keine was aus'richt't gegen ein Mann; in der Thränenvergießerey allein besteht eure traurige Oberherrschaft, und leider giebt es wahre Virtuosinen im Weinen.

SUSE. Hörn S' auf, das muß ja einem Mann z'wieder seyn.

VINCENZ. Im höchsten Grad z'wieder, aber so z'wieder, daß wier nachher alles thun, was die Z'wiedere will.

SUSE. Ich find nix Schöns am Weinen.

VINCENZ. Na ja, hier is auch nicht die Red von Thränen, die in blaue Vortücher fallen, sondern von Thränen, die in battistenen Schnopftücheln intressant aufgefängt wer'n. Wenn a Kuhdirn zum Flennen anfangt (*parodirt einen gemeinen weinerlichen Ton*) „Du abscheulicher Ding, zuerst thust, als wennst sterbest vor Lieb, und jetzt laßt mich sitzen“ – ja das laßt kalt; wenn aber einer Dame das Auge überströmt (*parodiert das Weinen einer empfindsamen Dame*)

„Verräther so lohnst du meine Liebe? nur im Grabe find ich meine Ruhe wieder“ – so was macht einen wahnsinnigen Eindruck.¹⁰⁸

Was diese Stelle von der vorher besprochenen prinzipiell unterscheidet, ist die Einstellung des Sprechers zur von ihm beschriebenen Varietät. Wurde die Sprache der empfindsamen Dame vorhin als das Ideal der Liebe dargestellt, ist sie hier vielmehr ein Mittel der Frauen, den Männern ihren Willen aufzuzwingen. Dass dieses Mittel vom Sprecher als effektiv beschrieben wird, zeigt aber dennoch, dass der Varietät auch hier eine gewisse Wirkung auf die Gefühle der Männer beigemessen wird.

Der Gegensatz zwischen „Kuhdirn“ und „Dame“ wird vorbereitet durch den Vergleich „blaue Vortücher“ (*Vortücher*: ‚Schürzen‘¹⁰⁹) und „battistene Schnopftücheln“, die als metonymischer Ausdruck stellvertretend für ihre Trägerinnen stehen. Nestroy schafft somit bereits vorab ein Bild der parodierten Sprecherinnen, das er durch die Nachahmung ihrer Sprache vervollständigt. Der Gegensatz liegt aber nicht nur in der nachgeahmten Sprache, sondern auch in den einleitenden Sätzen, wo VINCENZ dem Wort „Flennen“ die elegante Bezeichnung „wenn aber einer Dame das Auge überströmt“ entgegenstellt.

Der Bezug zur Sprache der Empfindsamkeit wird hier explizit gemacht durch den Nebentext, der den anzunehmenden Ton als den einer „empfindsamen Dame“ definiert. War es zuvor dieser Ton, nach dem der verliebte DAMISCH gestrebt hat, so verkehrt Nestroy hier die Situation: Er nimmt der gefühlvollen Ausdrucksweise gewissermaßen ihren Reiz, indem er sie als Mittel zum Zweck charakterisiert, das Frauen anwenden, um die Männer „unterm Pantoffel“ zu halten. VINCENZ wird darin einerseits zum Kritiker der Situation, zugleich impliziert er jedoch, dass er selbst gegen den Einfluss der Tränen nicht gefeit ist, weshalb er sich bei SUSES Lachen eher sicher fühlt.

Es muss jedoch beachtet werden, dass nicht allein die empfindsamen Damen als jene dargestellt werden, die durch Weinen an ihr Ziel gelangen wollen. Auch einfache Mädchen, in VINCENZ' Beispiel eine „Kuhdirn“, weinen, doch mit weniger Wirkung. Nestroys Spott trifft an dieser Stelle also nicht nur die Frauen, welche das Vergießen von Tränen zur Kunst erhoben haben, sondern mit ihnen auch die Männer, die sich von dieser Manier beeindrucken lassen. Dadurch steht VINCENZ, der lieber gleich den sicheren Weg wählt, am Ende des Wortwechsels als der Klügere da.

Doch sind es nicht nur die Männer, die sich von einem empfindsamen Ton beeinflussen lassen, und nicht nur die Frauen, die diesen einsetzen. Nestroy lässt auch das männliche

¹⁰⁸ „Die beiden Herren Söhne“, HKA Stücke 22; I, 8; S. 17

¹⁰⁹ Yates, HKA Stücke 22, S. 331

Geschlecht in die Rolle der Betörer schlüpfen, die Sprache benutzen, um zu gefallen. Dieses Verhalten wird an der folgenden Stelle aus „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“ (1845) thematisiert. LORENZ vermutet, seine Geliebte SEIPHERL betrüge ihn mit einem Chevalier, weshalb er versucht, sie ebenfalls eifersüchtig zu machen:

SEIPHERL. So also gehst du überall der Nanni nach?

LORENZ. Nachgehn? da wird nix nach gegangen. Hand in Hand wird gwandelt auf dem Rosenpfad der Liebe, durch die Wonnegefilde des Estands bis zum Blumenhügel des Grabes. Und nicht einmahl der Tod soll uns trennen. Das is all's schon verabredt. Das was früher aus der Welt muß, wart aufs andere gleich beym Eck vor der Ewigkeit, wo man sich übridraht ins bessre Leben. Freylich, dir sind solche Gefühle fremd, du glaubst das is schon das höchste, das Edelste in der Liebe, wenn so ein Gschwuf sagt, *(den Ton parodierend)* „Sie Schatz Sie, lieber Engel, könnt ich Sie nicht einmahl sehen, sprechen, aber allein ungestört, vielleicht heute Nacht, wenn die Herrschaft in die Redout geht“.¹¹⁰

„Gschwuf“ wird in Band 15 lediglich mit „Stutzer“ erklärt, in den Erläuterungen zu Band 32 wird das Wort ausführlicher definiert als „ein Stutzer, Zierbengel; auch der courmachende Begleiter eines Frauenzimmers“¹¹¹. Die Figur, auf welche sich LORENZ an dieser Stelle bezieht, ist der Chevalier CHARMANT, ein Verehrer von HELENE, bei der SEIPHERL angestellt ist. Besonders bezeichnend für diese Figur ist wohl auch, dass ihr Name später auf „Herr von GECK“¹¹² geändert wurde, was eine zusätzliche Charakterisierung liefert. Bei CHARMANT handelt es sich um einen Schürzenjäger, der nicht nur HELENE den Hof macht, sondern auch SEIPHERL verführen will. Er spricht nicht in der unmarkierten Variante, sondern in einer in der Grafie dem Standarddeutschen angepassten Form mit französischen Einflüssen. Doch soll es hier nicht um seine tatsächliche Ausdrucksweise gehen, sondern um die von LORENZ nachgemachte, in der sie Objekt der Sprachreflexion wird.

Seine Parodie vorbereitend erzählt LORENZ zunächst von seinen Plänen für sich und NANNI, wobei Vokabular und Ideen der sentimentalischen Literatur deutlich hervortreten. „Rosenpfad der Liebe“, „Wonnegefilde des Estands“ und die Vorstellungen, die er sich vom gemeinsamen Leben nach dem Tod macht, tragen deutlich die Kennzeichen einer von sentimentalischer Literatur beeinflussten Vorstellungswelt. Doch behalten wir im Blick, dass die Figur an dieser Stelle bewusst übertreibt, denn SEIPHERL soll eifersüchtig gemacht werden. Auffallend an der Beschreibung ist jedoch, dass LORENZ zwar Ideen und einzelne Wörter aus der Literatursprache entnimmt, diese Wörter aber als Stilbrüche erscheinen, da er in der

¹¹⁰ Die verhängnisvolle Faschingsnacht, HKA Stücke 15; III, 14; S. 177

¹¹¹ Jürgen Hein, HKA Stücke 32, S. 253

¹¹² Louise Adey Huish, Stücke 15, S. 341

Replik sonst eindeutig die unmarkierte Wiener Varietät benutzt. Was also gegenübergestellt wird, ist eine Beschreibung romantischer Ideen in volksnaher Sprache und der Ausdruck der niederen Gesinnung des „Gschwuf“ in gehobener Ausdrucksweise.

Es erscheint bedeutend, das LORENZ, der seine Beschreibung als den Ausdruck wahrer Gefühle erklärt, diese in der unmarkierten Variante vorträgt. Er betont damit besonders die Aufrichtigkeit, die hinter seinen Absichten stehen soll. Er spottet über SEPPERL, der er unterstellt, solche Gefühle nicht zu kennen und darum schönen Worten zu verfallen, die er denn auch in gehobener Weise vorträgt. Die niedere Absicht, die in der parodierten Rede ausgedrückt wird, und deren gehobene Sprache gehen also Hand in Hand.

Der Spott der Szene richtet sich hier allerdings nicht gegen SEPPERL, welche freilich unschuldig ist, sondern vielmehr gegen den Chevalier, der an dieser Stelle karikiert wird, an anderer Stelle jedoch selbst tatsächlich nicht viel anders redet. Die Bezeichnung „Gschwuf“ und der später eingeführte sprechende Name „Herr von GECK“ verraten deutlich Nestroys spöttische Einstellung zu dieser Art von Figuren, die auch in zahlreichen anderen Stücken vorkommen und den sich vornehm gebenden Galanten spielen, jedoch am Ende nie Erfolg haben.

Dieses Beispiel zeigt einmal mehr, wie Nestroy die Ideen und Sprache der empfindsamen Literatur einsetzt. Diese kommen bei ihm zwar vor, jedoch niemals in traditioneller Form. Entweder bringt Nestroy ein Element der Verfremdung ein, beispielsweise die Tatsache, dass LORENZ seine Beschreibung in der unmarkierten, volksnahen Sprache ausdrückt, oder er macht die Sprache der Empfindsamkeit selbst zum Thema und gießt seinen Spott und den des Publikums darüber aus.

3.5. Zusammenfassende Betrachtungen zur Funktion der Sprachreflexion

Im einleitenden Kapitel habe ich auf Literatur basierende Überlegungen zu Nestroys Gebrauch des niederen Stils und der Nutzung des Varietätenkontinuums seines Wien angestellt. Für die dort getroffenen Aussagen über Nestroys umfangreiche Beherrschung aller in Wien und auch außerhalb gebräuchlichen Varietäten und deren gezielten Einsatz in seinen Stücken habe ich in diesem Kapitel den Beweis geliefert.

Es wurde gezeigt, dass die explizite Sprachreflexion vielfältige Funktionen in seinen Stücken hat. Außerdem, und das hat nicht mindere Bedeutung, konnte ich an vielen Stellen

nachweisen, dass die Untersuchung des Einsatzes der Reflexion über Sprache uns zahlreiche Einblicke in Nestroys tiefgehendes Verständnis des Varietätenkontinuums geben kann. Die bisher erlangten Einsichten sowohl in die Funktionen der Sprachreflexion als auch in das dahinterliegende Verständnis des Autors über den Zusammenhang von Sprache und ihrer Wirkungsweise sollen hier noch einmal konzentriert dargestellt werden.

Zunächst kann ich zusammenfassend sagen, dass sich in Nestroys Figurengestaltung eine Vorliebe für sprachliche Variation äußert. Figuren werden durch ihr von der unmarkierten Form abweichendes Sprechen charakterisiert und ‚normal‘ sprechenden Figuren gegenübergestellt. Es lässt sich sogar die Feststellung treffen, dass Nestroy bestimmten Varietäten und bestimmten Situationen der Variation eine in den meisten Fällen gleich bleibende Funktion zuordnet, wie wir am Beispiel der standarddeutsch sprechenden Figuren sehen konnten, die oft negativ charakterisiert sind, oder am Wechsel vom unmarkierten Wienerisch ins Standarddeutsche, welcher fast immer fehlschlägt und die Figuren der Lächerlichkeit preisgibt.

Wir haben außerdem gesehen, wie Figuren selbst über Sprache nachdenken, und dabei vor allem eins festgestellt: In allen Fällen äußert sich in der Reflexion der Figuren das Bewusstsein, dass sprachliche Mittel nicht frei wähl- und einsetzbar sind, sondern dass sie an die gegebenen Umstände angepasst sein müssen. Der Wechsel einer Varietät entspricht immer auch einer veränderten Situation oder Umgebung und hat zur Funktion die Anpassung der Figuren an diese Veränderung. Hinter dieser Art der Sprachreflexion liegt ein Bewusstsein über den Zusammenhang von Sprache und Gesellschaft. Im Einzelnen äußert sich dies darin, dass Figuren verschiedenen sozialen Schichten stets individuelle Sprechweisen zuordnen, welche scharf umgrenzt und voneinander unterscheidbar sind. Die Abgrenzung der Varietäten voneinander zeigt sich im Nachdenken über bestimmte Wörter oder Ausdrücke, die als passend oder unpassend beurteilt werden können, und in allgemeinen Reflexionen über die Merkmale einer Varietät.

Diese Kenntnis der Grenzen sprachlicher Register, die Nestroy auch beim Publikum voraussetzt, erlaubt es ihm erst, in seinen Stücken Humor durch Stilbrüche zu erzeugen. An Stellen, wo diese Stilbrüche explizit kommentiert werden, dienen sie oft der Entlarvung einer Figur, die sich verstellt, und können dadurch zur Figurencharakterisierung beitragen.

Auf jeden Fall ist bestätigt worden, dass Sprache bei Nestroy nicht einfaches Kommunikationsmittel ist und nicht einzig dem Vorantreiben der Handlung dient. Sprache wird zum Thema, über das gesprochen wird, das in seinen verschiedenen Aspekten verglichen und bewertet wird. Dabei geht es bei weitem nicht immer um die Sprache, wie sie auf der

Bühne existiert. Vielmehr weist Nestroy durch die Sprache im Stück auf die reale Welt, deren Zustände er indirekt thematisiert und meist verspottet oder kritisiert. So ist es ihm etwa möglich, die Ungleichheit zwischen Arm und Reich auf der Bühne durch einen explizit gemachten sprachlichen Gegensatz zu unterstreichen. So kann er zum Beispiel auch seinen Spott gegen Menschen richten, die sich gehoben ausdrücken, um sich in der Gesellschaft besser zu stellen, ein Verhalten, das Nestroy viele seiner Figuren annehmen und womit er sie ausnahmslos scheitern lässt.

In Bezug auf Nestroys Rückkehr zum niederen Stil war es zudem möglich, über die im ersten Kapitel besprochene Funktion der Lokalisierung seiner Stücke und der Verbindung von Vorstadttheater und niederem Stil hinaus in Nestroys Sprachnutzung den Versuch zu identifizieren, sich von der Sprache der Empfindsamkeit abzugrenzen. Ich konnte zeigen, wie Nestroy gezielt im expliziten Vergleich den Gegensatz zwischen seinem unmarkierten Wienerisch und der gehobenen Sprache des sentimental Gefühlsausdrucks hervorhebt. Gerade in diesen Vergleichen wird deutlich, dass der pathetische Ausdruck für ernste oder gefühlvolle Szenen für Nestroy völlig ungeeignet sein musste. Die empfindsame Sprache war selbst zu Nestroys Zeiten schon durch zu häufigen Gebrauch abgedroschen und entsprang außerdem einer im pathetischen Ausdruck verankerten Tradition, welche unweigerlich die Volksnähe, die Nestroys Sprache erzeugt, aufgehoben hätte. Er nutzt deshalb die sentimentale Ausdrucksweise lediglich in abgewandelter Form, indem er beispielsweise Elemente aus ihr entnimmt und sie in die unmarkierte Variante der Figurenrede einbaut oder indem er sie zum Objekt metasprachlicher Äußerungen macht, durch welche er indirekte Kritik üben kann.

Durch diese Einblicke hat sich das breit gefächerte Kontinuum von Nestroys sprachlichen Ausdrucksmitteln eröffnet und es sollte sich erwiesen haben, wieso ich die Bezeichnung einer „Flucht in den Dialekt“ ablehne. Für mich ist die virtuose Nutzung des in seiner Vielfalt einzigartigen Varietätenreichtums Wiens ein besonders wertvolles Zeugnis für den reichen Schatz an Möglichkeiten, die das österreichische Deutsch der Literatur zur Verfügung stellt.

4. Fachdidaktischer Teil

In diesem Teil werden Übungen vorgestellt, die im Deutschunterricht der Unter- und Oberstufe eingesetzt werden können, um das Sprachbewusstsein der Schüler zu fördern. Ziel der Unterrichtseinheiten ist es, den Schülern die Orientierung im Varietätenkontinuum, das sie umgibt, zu erleichtern.

Alle Personenbezeichnungen in männlicher Form sind als generisch anzusehen und beziehen sich sowohl auf Männer als auch auf Frauen. Ich hoffe, dass sich weibliche Leser dadurch nicht benachteiligt fühlen.

4.1. Bezug zum Lehrplan

Um zu zeigen, dass das in dieser Arbeit untersuchte Thema seine Berechtigung im schulischen Unterricht hat, werde ich in diesem Kapitel Stellen aus dem Lehrplan der AHS, sowohl dem allgemeinen als auch dem fachspezifischen Teil, herausnehmen und den Bezug meines Themas dazu erklären. Es soll dabei besonders darum gehen, wie eine sprachreflektorische Kompetenz die Schülerinnen und Schüler in ihrer Kommunikationsfähigkeit fördert.

Der allgemeine Teil des Lehrplans nennt fünf Bildungsbereiche, welche als Bestandteile der Allgemeinbildung anzusehen sind. Einer davon ist der „Bildungsbereich Sprache und Kommunikation“. Er nennt für alle Unterrichtsgegenstände folgende Aufgabe:

Ausdrucks-, Denk-, Kommunikations- und Handlungsfähigkeit sind in hohem Maße von der Sprachkompetenz abhängig. In jedem Unterrichtsgegenstand sind die Schülerinnen und Schüler mit und über Sprache – zB auch in Form von Bildsprache – zu befähigen, ihre kognitiven, emotionalen, sozialen und kreativen Kapazitäten zu nutzen und zu erweitern. [...] Wenn die Begegnung mit anderen Kulturen und Generationen sowie die sprachliche und kulturelle Vielfalt in unserer eigenen Gesellschaft als bereichernd erfahren wird, ist auch ein Grundstein für Offenheit und gegenseitige Achtung gelegt.¹¹³

Ich halte die Auseinandersetzung mit Sprachreflexion, wie Nestroy sie betreibt, und ein Bewusstmachen der Möglichkeiten, die ein Varietätenkontinuum wie das österreichische dem Sprecher bietet, für in höchstem Maße fördernd für die Sprachkompetenz der Schüler. Durch ein Nachdenken über ihren eigenen Sprachgebrauch, in Verbindung mit Beispielen, die sowohl aus der Literatur als auch aus eigens geschaffenen Situationen gewonnen werden

¹¹³ Lehrplan für AHS allgemeiner Teil, S. 3

können, sollen Schüler ihre oben zitierte Kommunikationsfähigkeit verbessern und erkennen, dass sich daraus eine größere Handlungsfähigkeit im sozialen Raum ergibt.

In diesem Zusammenhang soll den Schülern außerdem bewusst gemacht werden, dass die österreichische Sprachlandschaft besonders vielfältig ist und dass alle Varietäten ihre Existenzberechtigung im Kontinuum haben. Besonders die Einschätzung von dialektalen und umgangssprachlichen Varietäten als defizitär muss verhindert werden und dem Bewusstsein der Situationsangemessenheit verschiedener Sprachstile Platz machen. Durch aktive Auseinandersetzung mit ihrer (sprachlichen) Umgebung und unter Einbeziehung der Geschichte von Österreichs Sprachentwicklung sollen die Schüler außerdem lernen, dass die Präsenz von fremden Sprachen und Kulturen in ihrem Land eine Bereicherung darstellt, die historisch gesehen bereits viele Spuren hinterlassen hat.

Was den Lehrplan für das Fach Deutsch angeht, so gibt es auch in diesem zahlreiche Punkte, die sich mit der Ausdrucksfähigkeit der Schüler beschäftigen und Sprache als Grundlage von sozialen Beziehungen bezeichnen. Besonders auf die Angemessenheit des sprachlichen Ausdrucks in verschiedenen Situationen wird vermehrt Bezug genommen:

Sprechen verlangt von den Schülerinnen und Schülern, sich in zunehmendem Maß auf die jeweilige Sprechsituation einzustellen und dabei auch unterschiedliche Leistungen von Standardsprache und Herkunftssprachen zu erfahren. In geeigneten Gesprächs- (Partner-, Kleingruppen-, Klassengespräch ...) und Redeformen (spontanes, vorbereitetes und textgebundenes Sprechen) sollen die Schülerinnen und Schüler die Wirkungsweise verschiedener verbaler und nonverbaler Ausdrucksmittel erleben.¹¹⁴

Von besonderer Bedeutung in diesem Zitat ist die Erwähnung der „unterschiedliche[n] Leistungen von Standardsprache und Herkunftssprachen“, wobei unter letzteren wohl hauptsächlich Dialekte zu verstehen sind. Ich halte es für besonders positiv, dass auch im Lehrplan Dialekte nicht als minderwertige Ausdrucksweise behandelt werden, sondern man ihnen Funktionen in der Kommunikation zugesteht, die ergänzend zur Standardsprache wirken.

Für die Bewusstmachung der verschiedenen Leistungen, die sich durch überlegten Sprachgebrauch erzielen lassen, halte ich das von mir behandelte Thema für besonders wertvoll. Durch die Beschäftigung mit literarischen Beispielen können die Schüler zur Reflexion über Sprache hingeführt werden und sie erleben außerdem, dass österreichische Schriftsteller sich mit ihrer Nationalsprache und deren Erscheinungsformen bewusst

¹¹⁴ Lehrplan für die AHS Unterstufe Deutsch, S. 2

auseinander setzen. Auf diese Weise wird nicht nur die Kommunikationsfähigkeit gestärkt, sondern außerdem das Bewusstsein der sprachlichen Identität Österreichs gefördert.

Konkret auf den Lehrstoff für die einzelnen Klassen bezogen, lässt sich für die Ausbildung des Sprachbewusstseins und den gezielten Einsatz von Sprache ein steigender Komplexitätsgrad erkennen. Für die 1. Klasse heißt es:

Einfache Mittel kennen lernen und anwenden um Gespräche partner- und situationsgerecht zu führen. [...] In vielfältigen Situationen und unter verschiedenen Bedingungen ausdrucksvoll und verständlich sprechen.¹¹⁵

Man erkennt bereits hier, dass Wert darauf gelegt wird, den Schülern verständlich zu machen, dass Sprache immer auf den Gesprächspartner und die Situation ausgelegt sein muss. Auf diese Grundlage wird in den folgenden Klassen aufgebaut. Während für die 2. Klasse noch sehr ähnlich wie für die 1. formuliert wird, erhöhen sich die Anforderungen für die 3. Klasse in Bezug auf Situations- und Adressatenbezug. Ein Höhepunkt der sprachreflektorischen Entwicklung wird in der 4. Klasse erreicht. Dort heißt es:

Eigenes Gesprächsverhalten in seiner Wirkung abschätzen und situations- und partnergerecht einsetzen können. Sich in verschiedenen Gesprächsformen – versuchsweise auch leitend – angemessen verhalten.¹¹⁶

Bisher lag der Schwerpunkt noch vermehrt auf der Analyse der Wirkung des Sprechens anderer und einem Beobachten deren Verhaltens. Hier sollen die Schüler nun lernen, im Gespräch auch die eigene Wirkung zu berücksichtigen und ihr „Gesprächsverhalten“ dementsprechend anzupassen. Was zuvor schon über die Möglichkeiten verschiedener Varietäten und Stile erlernt wurde, soll jetzt im Gespräch bezogen auf die beim Partner beobachtete Wirkung angewandt und bei Bedarf angepasst werden.

Der Lehrstoff für die Oberstufe baut auf dem der Unterstufe auf und vertieft ihn. Die Schüler sollen nun:

- befähigt werden, sich zwischen sprachlichen Normen und Abweichungen zu orientieren und sich der Sprache als Erkenntnismittel zu bedienen
- Einblicke in Struktur, Funktion und Geschichte der deutschen Sprache gewinnen sowie Sprachreflexion, Sprachkritik und ein Bewusstsein von der Vielfalt der Sprachen entwickeln¹¹⁷

¹¹⁵ ebd. S. 5

¹¹⁶ ebd. S. 7

¹¹⁷ Lehrplan für die AHS Oberstufe Deutsch, S. 1

Man erkennt im Vergleich zur Unterstufe hier verstärkt die Absicht, die Schüler selbst zu einer genauen Einschätzung des Sprachgebrauchs und einer kritischen Einstellung diesem gegenüber hinzuführen. Sie sollten nun in der Lage sein, selbst komplexe Gesprächssituationen zu meistern, indem sie ihre Sprache zweckgebunden einsetzen. Besonders ein Wissen um „Normen und Abweichungen“ wird ihnen dabei von Nutzen sein, denn dieses ermöglicht es, durch bewusste Abweichungen vom Stil einer Varietät besondere rhetorische Effekte zu erzielen. Gerade für diese Funktion kann die Sprache Nestroys eine Bereicherung des Lernprozesses sein, denn anhand seines Ausdrucks lässt sich konkret die Wirkung von Stilbrüchen verdeutlichen.

Am Lehrplan lässt sich eindeutig zeigen, dass das Thema dieser Arbeit im Unterricht vielfältig einsetzbar ist. In der Folge werde ich mich mit konkreten Beispielen von Einsatzmöglichkeiten beschäftigen. Zu diesem Zweck werde ich entworfene Unterrichtsmaterialien vorstellen und deren Anwendung im Unterricht ausführen.

4.2. Anwendung auf den Unterricht

Wie aus der Beschäftigung mit dem Lehrplan hervorgegangen ist, soll die Förderung des Sprachbewusstseins der Schüler bereits ab der ersten Klasse beginnen. Die hier vorgestellten Inhalte und Übungen sind jedoch für bereits etwas ältere Schüler gedacht, etwa für die 8. Schulstufe. Der Grund dafür ist, dass die Schüler, damit die Übungen sinnvoll durchgeführt werden können, bereits eine gewisse Kompetenz in verschiedenen Registern haben sollten, welche bei jüngeren Kindern aktiv noch nicht stark genug ausgeprägt sein dürfte.

Es ist nötig anzumerken, dass die Konzeption eines Teils der Übungen davon ausgeht, dass die teilnehmenden Schüler einen Dialekt als Muttersprache haben. Natürlich kann dies nicht prinzipiell vorausgesetzt werden, denn in jeder Klasse werden sowohl Kinder aus Immigrantenfamilien, die zu Hause eine Fremdsprache sprechen, als auch Kinder, die in einer der Standardsprache nahen Varietät erzogen wurden, zu finden sein. Aus diesem Grund sei angemerkt, dass die Übungen eher als Schablonen zu sehen sind, welche an die tatsächlichen Gegebenheiten angepasst werden können, und nicht als Vorgaben, die eins zu eins übernommen werden müssen. Ein Rollenspiel beispielsweise, in dem die Schüler ihren Dialekt der Standardsprache gegenüberstellen sollen, kann bei Bedarf dahingehend geändert werden, dass anstelle des Dialekts eine Form der Jugendsprache verwendet wird, womit die wenigsten Jugendlichen ein Problem haben sollten.

Die im Folgenden vorgestellten Übungen 1 - 4 bilden eine Einheit und können als solche im Zuge der Unterrichtsstunden von einer bis zwei Wochen durchgeführt werden. Ebenso wäre es aber möglich, das Thema über einen längeren Zeitraum abwechselnd mit anderen zu behandeln. In diesem Fall könnte man die Übungen einzeln über einen Zeitraum von mehreren Wochen hinweg einsetzen.

Übung 5 dient dem schriftlichen Ausdruck. Da alle anderen Übungen auf die mündliche Kompetenz zielen, will ich mit dieser letzten Aufgabe zeigen, wie mein Thema sich bei der Förderung der Schreibkompetenz einsetzen lässt.

a) Entwurf einer Folge von Übungen zum Thema „Angemessenheit des mündlichen Ausdrucks“ für die 8. Schulstufe

1) Unterrichtseinstieg

Wenn den Schülern vorab der neue Themenbereich noch nicht angekündigt wurde, dann empfehle ich einen Einstieg, der die Aufmerksamkeit der Klasse sofort auf den Lehrer und dessen Sprache lenkt: Der Deutschlehrer betritt die Klasse und anstelle der den Schülern sicher längst bekannten üblichen Begrüßungsformel benutzt er eine stark dialektal geprägte. Der Lehrer fährt fort, im Dialekt zu sprechen, während die üblichen Formalitäten zu Stundenbeginn erledigt werden. Schließlich wird das neue Thema angekündigt. Spätestens jetzt sollte den Schülern ein Licht über das seltsame Verhalten der Lehrperson aufgehen.

Der so durchgeführte Einstieg bietet die Möglichkeit, sofort zu Beginn über die Bedeutung der angemessenen Sprechweise zu diskutieren. Einige Fragen, die der Lehrer den Schülern stellen könnte:

- War es seltsam für euch, mich so ungewohnt reden zu hören?
- Würde es euch gefallen, wenn ich immer so rede?
- Gibt es Situationen, in denen ihr euch überhaupt nicht vorstellen könntet, Dialekt beziehungsweise Hochdeutsch zu sprechen?

Nachdem die Klasse auf diese Weise auf das Thema eingestimmt ist und Gelegenheit hatte, sich dazu zu äußern, kann direkt mit der ersten Übung begonnen werden.

2) Übungen

Ich möchte gleich zu Beginn eine Übung vorstellen, in der ein Nestroytext direkt einbezogen wird. Es ist sinnvoll, die Schüler durch eine kurze Einleitung der Lehrperson auf die Art des Textes vorzubereiten und einige Erläuterungen zu geben, zum Beispiel zur Verwendung des Pronomens in der 3. Person Singular für die Anrede des Gesprächspartners, welche heute nicht mehr gebräuchlich ist und falsch verstanden werden könnte.

Es ist außerdem wichtig anzumerken, dass ich in allen für die Übungen verwendeten Nestroytexten die uneinheitliche Rechtschreibung korrigiert habe, um Verwirrung zu vermeiden. Ich habe dabei versucht, Dialektmerkmale beizubehalten und lediglich standardsprachliche Wörter zu korrigieren. Es wurde außerdem auf die neue Rechtschreibung vereinheitlicht.

Übung 1

Arbeitsform: Partner oder Kleingruppen

Folgendes Arbeitsblatt wird an die Schüler ausgeteilt:

Die folgenden Textauszüge stammen aus Theaterstücken des Wiener Dramatikers Johann Nestroy (1801 – 1862). Sicher wird euch beim Durchlesen auffallen, dass die verwendete Sprache nicht immer einheitlich ist. Lest die Textausschnitte aufmerksam durch, dann versucht, die dazu gestellten Fragen zu beantworten.

- 1) Situation: Nanny ist die Kammerzofe einer reichen Dame. Der Herr, der mit ihr spricht, ist sehr vornehm:

EIN HERR (*NANNY entgegeneilend*). Wo ist deine Gebieterin, holde Soubrette [= elegante Bezeichnung für eine Kammerzofe]?

NANNY (*ebenfalls im Reitanzuge*). Meine Gebieterin? (*Geziert sprechend*.) Als ich sie verließ, saß sie dort am Waldessaum, seitdem sah ich sie nicht wieder. (*Für sich, in ihrem gewöhnlichen Dialekt*.) Ich red' gern wie mir der Schnabel g'wachsen is, wenn eim aber Einer per „Soubrette“ anred't, da muß man schon ein Übriges tun.

EIN HERR. War nicht Chevalier Wukelfort bei ihr?

NANNY (*geziert*). Er stand in einiger Entfernung.

EIN HERR. EIN HERR. Und rückt doch immer näher, wie es scheint. (Zur GESELLSCHAFT.)
Geben Sie Acht, wir erleben bald eine Hochzeit hier.

NANNY (*geziert*). Ach dächt' ich's doch kaum – ne!¹¹⁸

¹¹⁸ „Martha“, Stücke 25 I; III, 2; S. 86

- 2) Situation: Arnstett und Stromberg sind beide hochgestellte Persönlichkeiten. Pfrim ist ein alter Schuster aus Wien, der nach seinem Sohn sucht.

ARNSTETT. Unerträglicher Mensch, was will Er denn noch?

PFRIM. Ich hab draußt vor die Leut' nicht reden wollen; Sie zeigen keine Tätigkeit, Ihr Benehmen ist flau.

STROMBERG. Sei Er froh, dass man Ihn laufen lässt, statt Ihn für die Verheimlichung seines verbrecherischen Sohnes verantwortlich zu machen.

PFRIM (*zu Arnstett*). Dass meinem Sohn nix g'schieht, wenn s' ihn kriegen, dafür bürgt mir (*auf Stromberg zeigend*) der Kopf Ihres Freundes.

ARNSTETT. Was?

STROMBERG (*zu Arnstett*). Der Mensch missbraucht deine Güte, du musst ihn entweder –

PFRIM (*zu Stromberg*). Plausch nit Peppi – (*sich korrigierend*) will sagen, sein der Herr Baron still, Sie müssen wissen, ich hab allerhand in Händen. Ich bin im Besitz von Akten, Dokumenten und Testamenten.

ARNSTETT (*zu Stromberg*). Was sagt der Mann?

STROMBERG (*zu Pfrim*). Erklär dich deutlicher.

PFRIM. Per „Du“? Es is die Frag', ob ich die Bruderschaft annimm. – Jetzt schau S' alle zwei mit die Augen. (*Zu Arnstett auf Stromberg zeigend.*) Sie, wenn ich über den reden wollt' –

ARNSTETT (*bedenklich*). Ich begreife nicht –

STROMBERG (*zu Pfrim*). Rede, sprich, ich befehl' es.

PFRIM (*zu Arnstett*). Wenn ich bitten darf, ich hab den Herrn (*auf Stromberg zeigend*) unter vier Augen etwas zu sagen.

STROMBERG. Wozu? Vor meinem Freunde hab' ich kein Geheimnis.

PFRIM. So? Na, wann Sie Ihnen nicht genieren, ich genier' mich g'wiss nit.¹¹⁹

Fragen zu 1):

- Warum glaubt Nanny, dass sie mit dem Herrn anders sprechen muss, als sie es sonst tut?
- Wie unterscheiden sich ihre beiden Sprechweisen?
- Fällt dir eine Situation ein, in der du selbst anders sprichst als normalerweise?

Fragen zu 2):

- Wie unterscheidet sich die Sprechweise von Pfrim von jener der beiden Herren Stromberg und Arnstett?
- Ist Pfrims Art zu sprechen in der Situation angemessen? Was könnte er anders machen?
- In dem Text gibt es zwei Stellen, an denen eine Person eine andere falsch anspricht. Welche Stellen sind das und was wird falsch gemacht?

In den Kleingruppen sollen die Schüler die Möglichkeit haben, die Fragen gemeinsam zu bearbeiten. Nachdem sie fertig sind, können die Fragen im Plenum besprochen werden.

¹¹⁹ „Höllenangst“, Stücke 27/II; III, 5; S. 65 f.

Hierbei muss auf jeden Fall viel Raum für Diskussion bleiben, denn vor allem das individuelle Sprachgefühl der Schüler ist gefragt.

Ist die Diskussion beendet und bleibt noch Unterrichtszeit übrig, so könnten die Schüler wiederum in Partner- oder Kleingruppenarbeit versuchen, die Texte laut zu lesen. Dabei soll es vor allem darum gehen, die unterschiedlichen Varietäten hervorzuheben. Die Sprechweisen können ruhig übertrieben werden, denn das hebt nicht nur den sprachlichen Kontrast deutlicher hervor, sondern erlaubt den Schülern außerdem eine kreative Herangehensweise.

Diese erste Übung zielt darauf ab, die Schüler durch die Bearbeitung von Beispielen an das Thema des angemessenen Sprechens heranzuführen. Ohne noch selbst in (sprachliche) Aktion zu treten, sollen zunächst verschiedene Sprechweisen identifiziert und beschrieben werden, um anschließend über deren Wirkung nachzudenken. Es geht dabei weniger um die konkreten Situationen, die heute natürlich veraltet sind, sondern vielmehr darum, bei den Schülern ein Bewusstsein dafür zu wecken, dass es so etwas wie angemessene und unangemessene Sprechweisen in einer bestimmten Situation gibt. Das Beispiel Nestroys eignet sich dafür gut, weil seine Darstellungsweise amüsant und außerdem darauf ausgelegt ist, vorgetragen zu werden, worin die Schüler sich selbstverständlich erproben können.

Übung 2: Begrüßungen

Arbeitsform: Einzelarbeit

Nach dieser ersten Übung schlage ich eine Aufgabe vor, die sich auch gut als kleine Hausübung eignen würde. Die Schüler bekommen dabei auf einem Zettel verschiedene Begrüßungs- und Verabschiedungsformeln vorgelegt, die sie einer Reihe von Situationen zuordnen müssen, die ebenfalls vorgegeben sind.

Bei der Erstellung der Aufgabe lege ich besonderen Wert darauf, viele kleine Abstufungen der Stilebenen einzubauen und dadurch auch Raum für Überschneidungen der Funktionen zu lassen. Außerdem sind die Schüler explizit dazu angehalten, auch doppelte Zuordnungen vorzunehmen. Damit soll ihnen gezeigt werden, dass die Wahl eines Registers nicht immer eindeutig erfolgen kann und dass es stets gewisse Spielräume gibt. Wichtig ist auch hierbei natürlich die anschließende Diskussion. Die Schüler sollen die Gelegenheit bekommen, ihre Zuordnungen zu erklären und zu rechtfertigen, warum sie eine Begrüßung in einer Situation für passend oder unpassend halten. Besonders interessant wäre es zu hören, wie verschiedene Schüler sehr ähnliche Begrüßungssätze einschätzen.

Ordne die verschiedenen Begrüßungen so vielen verschiedenen Gesprächssituationen wie möglich zu. Du solltest jedoch in der Lage sein, deine Wahl zu begründen.

1. „Grüßgott!“
2. „Hallo, wie geht’s?“
3. „Hi!“
4. „Guten Tag!“
5. „Morgen!“
6. „Freut mich, dass du gekommen bist.“
7. „Ich freue mich, Sie hier begrüßen zu dürfen.“
8. „Grißdi.“
9. „Danke, dass Sie meiner Einladung gefolgt sind.“
10. „Guten Tag, danke, dass Sie sich die Zeit nehmen!“

1. Klassenkameraden begegnen sich auf der Straße.
2. Ein Schüler begrüßt seinen Klassenvorstand.
3. Zwei Manager treffen sich zu einem Geschäftsessen.
4. Jemand hat Freunde zu sich eingeladen und begrüßt sie an der Tür.
5. Du gehst zum Direktor, um ihm ein Klassenprojekt vorzustellen.
6. Ein Redner eröffnet eine Tagung.
7. Du begegnest zufällig einem Freund deiner Eltern.

Übung 3: Vorstellungsgespräch

Arbeitsform: Plenum, Kleingruppen

Hier werden die Schüler wiederum an einem literarischen Beispiel arbeiten, nämlich an einem Textauszug aus „Der Talisman“. Handelte es sich beim ersten Text (Übung 1) um eine Stelle, wo eine Dialekt sprechende Figur auf zwei Hochdeutsch sprechende trifft, so haben wir es hier mit einer Figur zu tun, die ihre Ausdrucksweise übertrieben erhöht, um Eindruck zu machen.

Der Text sollte laut im Plenum vorgelesen werden, da einige Stellen vielleicht der Erläuterung durch die Lehrperson bedürfen:

Der Talisman, 2. Akt, Szene 17

TITUS (*für sich*). Ich steh' jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da tun's die Alletagsworte nicht, da heißt's jeder Red' a Fei'rtagsgwandl anzieh'n.

FRAU v. CYPRESSENBURG. Also jetzt zu Ihm, mein Freund.

TITUS (*sich tief verbeugend*). Das ist der Augenblick, den ich in gleichem Grade gewünscht und gefürchtet habe, dem ich sozusagen mit zaghafter Kühnheit mit mutvollem Zittern entgegengesehen.

FRAU v. CYPRESSENBURG. Er hat keine Ursache, sich zu fürchten, Er hat eine gute Tournür, eine agreable facon und wenn Er sich gut anlässt – Wo hat Er denn früher gedient?

TITUS. Nirgends, es ist die erste Blüte meiner Jägerschaft, die ich zu Ihren Füßen niederlege, und die Livree, die ich jetzt bewohne, umschließt eine zwar dienstergebene, aber bis jetzt noch ungediente Individualität.

FRAU v. CYPRESSENBURG. Ist Sein Vater auch Jäger?

TITUS. Nein, er betreibt ein stilles abgeschiedenes Geschäft, ein Geschäft, bei dem die Ruhe das einzige Geschäft ist, er liegt von höh'rer Macht gefesselt, und doch ist er frei und unabhängig, denn er ist Verweser seiner selbst – er ist tot.

FRAU v. CYPRESSENBURG (*für sich*). Wie verschwenderisch er mit 20 erhabenen Worten das sagt, was man mit einer Silbe sagen kann! Der Mensch hat offenbare Anlagen zum Literaten. (*Laut.*) Wer war also Sein Vater?

TITUS. Er war schülerischer Meister; Bücher, Rechentafel, und Patzenferl [= Stock, mit dem der Schulmeister Schläge austeilte¹²⁰] waren die Elemente seines Daseins.

FRAU v. CYPRESSENBURG. Und welche literarische Bildung hat er Ihm gegeben?

TITUS. Eine Art Millefleurs-Bildung; ich besitze einen Anflug von Geographie, einen Schimmer von Geschichte, eine Ahnung von Philosophie, einen Schein von Jurisprudenz, einen Anstrich von Chirurgie und einen Vorgeschmack von Medizin.

FRAU v. CYPRESSENBURG. Charmant, Er hat sehr viel aber nichts gründlich gelernt, darin besteht die Genialität.

TITUS (*für sich*). Das is 's erste was ich hör'; jetzt kann ich mir's erklären, warum's so viele Genies gibt.¹²¹

Nach der gemeinsamen Lektüre muss zunächst geklärt werden, ob die Situation im Text klar ist: Titus will Eindruck machen und ändert darum seine Ausdrucksweise.

Nun bekommen die Schüler die Frage gestellt, welche Formulierungen von TITUS besonders umständlich sind. Die entsprechenden Stellen sollen durch Wortmeldungen gesammelt und im Text markiert werden. Anschließend wird gemeinsam versucht, Titus' umständliche Äußerungen in ‚normale‘ Sprache zu übersetzen.

¹²⁰ Definition nach Jürgen Hein, HKA Stücke 17/I, S. 352

¹²¹ „Der Talisman“, HKA Stücke 17/I; II, 17; S. 49 f.

Ziel der Übung ist zu zeigen, dass ein zu hoch gewähltes Register ebenso unangemessen sein kann wie ein zu niedriges und dass oft durch klar verständliche Aussagen mehr gewonnen ist als durch zu stark ausschweifende. Den Schülern soll auch bewusst gemacht werden, dass gerade durch die zu vornehme Ausdrucksweise der Humor in der Szene entsteht.

Aufbauend auf dieser Übung sollen die Schüler in der Folge den eben gelesenen und bearbeiteten Text als Ausgangspunkt wählen und daraus einen neuen, mündlichen, Text machen. Die Aufgabenstellung ist folgende:

Mache aus dem Textauszug aus ‚Der Talisman‘ ein Vorstellungsgespräch, das in der heutigen Zeit stattfindet. Überlege, um welchen Beruf Titus ansucht, welche Fragen ihm dazu gestellt werden und wie er angemessen (in angemessener Sprache) darauf antworten kann.

Dazu arbeiten die Schüler in Kleingruppen von drei bis vier Personen. Die Texte sind mündlich auszuarbeiten, als Hilfestellung können aber Notizen gemacht werden. Die Lehrperson soll die Gruppen unterstützen, indem sie deren Arbeit abwechselnd beobachtet und wenn nötig Ratschläge gibt.

Das Ergebnis dieser Übung muss nicht unbedingt im Plenum vorgetragen werden. Die Diskussion in der Gruppe und mit der Lehrperson sollte als Rückmeldung für die Schüler ausreichen.

Übung 4: Rollenspiel

Arbeitsform: Dreier- oder Vierergruppen

Die Aufgabe der Schüler wird es diesmal sein, einen Dialog vorzuspielen, in dem sie in einer vorgegebenen Situation in konkrete Rollen schlüpfen müssen. Dazu ist natürlich etwas Vorbereitungszeit nötig; eventuell sollte mehr als eine Unterrichtsstunde vorgesehen werden.

Die Schüler bilden zu viert Gruppen und bekommen gemeinsam einen Zettel, auf dem die Situation und die Rollen beschrieben sind. Es gibt insgesamt drei verschiedene Situationen, einige Gruppen werden also dieselbe haben. Die Schüler bekommen jetzt Zeit, sich zu überlegen, wie sie die Situationen spielen wollen, und proben in der Gruppe, dabei sollen sie die Rollen auch tauschen. Wenn die Gruppen sich vorbereitet haben, spielen sie ihre Gespräche dem Rest der Klasse vor. Die zu spielenden Situationen sind:

- 1) Ein Schüler ruft in einem Büro an und möchte herausfinden, ob dort Ferialstellen angeboten werden. Er oder sie spricht mit dem zuständigen Mitarbeiter. Überlegt selbst, um welchen Beruf es sich handelt und welche Fragen der Schüler hat.

Variante: Lasst den Schüler in einem unangemessenen Stil sprechen – welchen Einfluss kann das auf das Verhalten des Gesprächspartners haben?

2) Ein Schüler hat eine Idee für ein Schulprojekt (z.B. ein Umweltschutzprojekt, ...) und möchte dieses dem Direktor vorstellen. Stellt das Gespräch zwischen dem Direktor und dem Schüler nach.

Variante: Der Direktor kennt den Vater des Schülers privat und stellt am Anfang einige persönliche Fragen – welchen Einfluss kann das auf die Sprechweise beider Personen haben?

3) Zwei Schüler sind für ein Praktikum angenommen worden. Die beiden sollen sich am ersten Tag dem Chef vorstellen. Bevor sie zum Chef gehen, unterhalten sie sich selbst ein bisschen (die Schüler kennen sich nicht). Danach stellt der Chef ihnen einige Fragen. Spielt beide Situationen durch. Redet ihr in beiden Situationen gleich?

Diese Übung ist nicht einfach und erfordert sicher einige Vorbereitung, doch sie bietet den Vorteil, dass sie durch den Charakter des Rollenspiels den Schülern erlaubt, mehr aus sich herauszugehen und auch Sprechweisen anzunehmen, mit denen sie sich sonst nicht identifizieren würden. Dies ist ein erster Schritt zu der Erkenntnis, dass soziale Interaktion viel mit Rollenverhalten zu tun hat.

Die Situationen sind durch die Varianten so angelegt, dass an einem bestimmten Punkt eine Veränderung der Sprechweise eintreten soll. In der ersten Situation soll das Gespräch zweimal unterschiedlich gespielt werden, einmal im angemessenen Register, einmal mit einigen Fehlgriffen. In der zweiten Situation wird sich die Sprechweise aufgrund des privaten Charakters einiger Fragen des Direktors verändern. In der dritten Situation soll der Unterschied im Gespräch zwischen den Praktikanten und zwischen den Praktikanten und dem Chef hervortreten. Die Schüler werden dadurch selbst erkennen, dass die Wahl des Registers von sehr verschiedenen Faktoren abhängen und sich auch plötzlich verändern kann.

Diese vier Übungen bilden zusammen ein Ganzes, das die Schüler zu mehr Bewusstheit beim Einsatz verschiedener Varietäten hinführen soll. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Reflexion und Diskussion sowie auf der Interaktion mit anderen, denn Kommunikationskompetenz kann nur in der Kommunikation erworben werden.

Es ist wichtig, dass das behandelte Thema für die Schüler einen reflektierten Abschluss erhält, weshalb am Ende noch einmal gemeinsam rekapituliert werden sollte, was an neuen Erfahrungen für die Schüler hinzugekommen ist. Dazu empfehle ich die folgende Methode:

Abschlussreflexion und Feedback

Um den Bereich abzuschließen, sollte auf jeden Fall zusammen mit den Schülern besprochen werden, wie sich ihre Sichtweise auf das Thema verändert hat und welche Erkenntnisse sie mitnehmen. Zu diesem Zweck schlage ich vor, sich an Leitfragen zu orientieren, anhand derer die Schüler ihre Gedanken einbringen können.

Mögliche Leitfragen:

Hast du in den vergangenen Stunden etwas über deine eigene Sprechweise erfahren, das dir vorher nicht bewusst war?

Hat sich deine Sicht auf die Auswahl von sprachlichen Registern verändert?

Hast du eine neue Erkenntnis über Sprache gewonnen?

Würdest du gerne weiter zu dem Thema arbeiten?

Die Schüler sollen ihre Eindrücke auf kleine Zettel schreiben und einzelne davon vorlesen, letzteres sollte aber freiwillig sein. Die Fragen sollen nicht nur den Schülern helfen, die Inhalte noch einmal zu rekapitulieren, sie sollen auch eine Rückmeldung für die Lehrperson sein. Wer nicht vorlesen will, legt deshalb die Zettel auf dem Lehrtisch in eine dafür vorgesehene Box. Wenn die Schüler das wünschen, kann das Feedback natürlich anonym erfolgen, sie müssen also ihre Namen nicht auf die Zettel schreiben. Die Lehrperson kann aus den gegebenen Antworten ersehen, ob sich für die Schüler neue Erkenntnisse ergeben haben und ob der Themenbereich eher gut oder schlecht angekommen ist. Wenn das Feedback nicht gut ausfällt, können daraus wertvolle Anregungen für eine Verbesserung gewonnen werden.

Damit ist der Bereich des mündlichen Ausdrucks abgeschlossen. In einer letzten Übung will ich noch eine Möglichkeit aufzeigen, mit Nestroytexten an der schriftlichen Kompetenz der Schüler zu arbeiten.

Übung 5: schriftlicher Ausdruck, Briefe

Diese Übung hat das Verfassen von Briefen zum Thema. Sie kommt in der 8. oder 9. Schulstufe zum Einsatz und zielt darauf ab, den Schülern das Verfassen von Normbriefen im Unterschied zu privaten Briefen zu vermitteln. Dazu werden die Schüler an Beispielen

arbeiten, die aus Nestroystücken entnommen sind. Die Schüler sollten bereits einige Vorkenntnisse mitbringen, zumindest über die Form von Normbriefen und deren Funktion.

Zunächst wird ein Arbeitsblatt ausgeteilt:

Im Folgenden findet ihr einige Briefszenen, die aus Stücken von Johann Nestroy stammen. Lest sie euch alle durch und entscheidet zunächst, wie ihr den Stil, in dem sie geschrieben sind, jeweils zuordnen würdet (z.B. förmlich, gehoben, derb, ...). Überlegt euch als nächstes, wie ihr die Briefe inhaltlich zuordnen würdet. Welcher entspricht im Inhalt eher einem Privatbrief, welcher einem Geschäftsbrief? Dann überlegt euch noch, ob Form und Inhalt bei den Briefen immer zusammenpassen.

1)

ADOLPH. Gut also, aber schnell. [...]

DAMIAN. Der Brief muss aber Gefühl haben, sehr viel Gefühl.

ADOLPH (*will schreiben*). „Ich wünsche Sie heute abends zu sehen –“

DAMIAN. Nix, das is ja kein Gefühl.

ADOLPH. Also anders. (*Schreibt.*) „Ich liebe Sie von ganzer Seele, ich bete Sie an –“

DAMIAN. So is recht. [...]

ADOLPH (*weiter schreiben wollend*). „Kommen Sie also –“

DAMIAN. Das is schon wieder ohne Gefühl.

ADOLPH. Aha – also (*schreibt wieder*) „Wenn Sie meinem leidenden Herzen einen süßen Trost gewähren wollen, so kommen Sie“,

DAMIAN. Nur zu in der Dicken; das is Gefühl.

ADOLPH (*weilerschreibend*). „Heute Abend zu mir – [...] Das Glück meines Lebens hängt an der Erfüllung dieser Bitte.“¹²²

2)

ARTHUR (*liest*). „Hochgeschätzter Herr Arthur! Ich war lang genug Ihr Narr, bis –“ (Spricht.) Was ist das für ein Wort? (*Buchstabierend.*) „Heintixtax haben Sie noch immer nicht die mir schuldigen vierunddreißig Gulden achtzehn Kreuzer an meinen Bevollmächtigten in Innsbruck eingesendet; jetzt brauchen Sie mir das Geld nicht mehr zu schicken [...] denn ich hoffe, in wenig Tagen in Geschäften nach Stadt Steyr zu kommen.“¹²³

3)

ARTHUR (*liest*). „Neffe! [...] Herr Neffe kann ich nicht schreiben, weil du ein Sklave deiner Passionen und weil du ein halb Gefangener deiner Gläubiger, folglich kein Herr bist, und lieber Neffe will ich nicht schreiben, weil ich einen leichtsinnigen Schuldenmacher und Taugenichts nicht lieben kann. [...]

Herr Stein ist beauftragt, deine Schulden zu bezahlen. [...] Du wirst dir aber ungesäumt eine Reisegelegenheit nach Wien besorgen und bei Herrn Agenten Stein meine weitem Befehle entgegennehmen, welche hauptsächlich darin bestehen, dass du ohne Widerrede die von mir für dich gewählte Lebensgefährtin heiraten und als solider Ehemann dich an der Leitung meines weitverzweigten Fabriksgeschäftes beteiligen wirst. [...]¹²⁴

¹²² „Zu ebener Erde und erster Stock“, HKA Stücke 9/II; I, 12; S. 29 f.

¹²³ „Umsonst“, HKA Stücke 35; I, 7; S. 16

¹²⁴ ebd., I, 7; S. 16 f.

4)

FINSTER. (*liest*). „Endesgefertigter erklärt hiermit, dass er Emma Busch nie wahrhaft geliebt, sondern nur per Putz und Jux gefoppt habe und dass es ihm nie in den Sinn gekommen sei, obenbemeldete Emma Busch zu heiraten.“ (*Spricht.*) Schöner Stil!¹²⁵

Ziel der Übung ist es, den Schülern zu zeigen, dass man sich auch bei einem Brief im Ton vergreifen kann. Besonders wichtig dafür ist, dass sie den Zusammenhang zwischen dem Zweck eines Briefs und dessen Sprache erkennen. Die Briefe aus den Stücken Nestroys sind dafür natürlich hauptsächlich Negativbeispiele, was die Schüler erkennen sollen. Brief 1) trägt sprachlich zu dick auf, Brief 2) enthält einen auffälligen Stilbruch. Brief 3) ist kein Negativbeispiel, sondern zeigt, dass auch ein Privatbrief in seiner Sprache kühl bleiben kann. Im Beispiel 4) schließlich geht es darum, die dem Inhalt des Briefes völlig ungeeignete Sprache zu erkennen.

Ich möchte betonen, dass die Schüler nicht mit zu großem Ernst an dieses Übung herangeführt werden sollten, denn die Funktion der Briefe in den Stücken ist zuallererst die Komik, die durch die Stilbrüche entsteht, und diese soll nicht einfach ignoriert werden.

Haben die Schüler die Aufgabe einzeln oder zu zweit erledigt, werden die Ergebnisse im Plenum besprochen. Am Ende sollte Brief 2) als einziger mit geschäftlichem Inhalt identifiziert worden sein. Darauf aufbauend bekommen die Schüler nun eine weitere Aufgabe:

Verfasse einen Normbrief, der eine höfliche Zahlungsaufforderung einer Firma an einen Kunden enthält. Halte dich dabei genau an die formalen und sprachlichen Richtlinien, die für einen Normbrief gelten.

Mit dieser Aufgabe ist die Übung zum schriftlichen Ausdruck abgeschlossen.

¹²⁵ ebd., I, 18; S. 45

b) Verbindung zu anderen Themen

Mit der Arbeit an Texten von Johann Nestroy zur Förderung des mündlichen Ausdrucks lassen sich weitere Themen verbinden. Solche Themen können entweder zeitgleich mit der Arbeit an der mündlichen Kompetenz eingeführt und abwechselnd mit dieser durchgenommen werden, um die Behandlung eines einzigen Bereichs nicht zu stark zu konzentrieren, oder sie können vorher beziehungsweise nachher im Unterricht behandelt werden.

Das am nächsten liegende Thema ist sicherlich die Arbeit an dramatischen Texten. Um die in den vorgestellten Übungen benutzten Texte richtig zu interpretieren, benötigen die Schüler zumindest ein grundlegendes Wissen über dramatische Begriffe und Darstellungsformen. Es würde sich natürlich besonders anbieten, ein Stück Nestroys als Klassenlektüre zu behandeln, entweder vor der Arbeit an der mündlichen Kompetenz, um die Schüler bereits mit dem Verfasser der zu behandelnden Texte bekannt zu machen, oder nachher, wenn den Schülern die Texte gefallen haben und sie mehr davon lesen wollen.

Die Arbeit an Nestroystexten ließe sich außerdem gut mit einem Exkurs in die Literaturgeschichte verbinden. In der 8. Schulstufe sollten die Schüler bereits einige geschichtliche Kenntnisse über das 19. Jahrhundert haben, beispielsweise über den Wiener Kongress und den Einfluss Metternichs. Durch Absprache mit dem Geschichtslehrer der Klasse ließe sich für diese Epoche Sozialgeschichte und Literaturgeschichte eventuell fächerübergreifend verbinden. Der Begriff des Biedermeier und der Einfluss von Politik und Zensur auf die Literatur könnten so von verschiedenen Seiten betrachtet werden.

Abhängig von den Interessen der Klasse, mit der man arbeitet, wäre auch eine Auseinandersetzung mit Sprachgeschichte denkbar. Mithilfe verschiedener literarischer Texte könnte daran gearbeitet werden, wie sich Sprache und sprachliche Konventionen im Laufe der Geschichte ändern. Ein Beispiel dafür sind die verschiedenen Begrüßungs- und Anredeformeln, auf welche die Schüler in den Nestroystexten ja bereits gestoßen sind. Ich denke dabei etwa an die Anrede in der dritten Person, also mit ‚Er‘ und ‚Sie‘, die früher geläufig war, heute, wenn man in älteren Texten auf sie stößt, aber leicht als beleidigend missverstanden werden kann.

Ein solches Thema ist allerdings schon sehr speziell und findet sicher nicht in jeder Klasse Anklang. Generell muss betont werden, dass die Kombinationsmöglichkeiten von Themen von Klasse zu Klasse verschieden sind, weil Vorkenntnisse und Interessen der Schüler

natürlich variieren. Die Auseinandersetzung mit Nestroy bietet sicherlich viele Gelegenheiten, kleine oder größere Exkurse einzubauen, jedoch bin ich prinzipiell der Meinung, dass die Schüler an der Themenfindung stets beteiligt sein sollten. Wenn in einer Klasse kein Interesse an einem Gebiet gegeben ist, sollten die Schüler nicht vom Lehrer zwangsbeglückt werden.

Ich glaube jedoch, dass bei jedem Menschen ein prinzipielles Interesse an Sprache und ihren Ausdrucksformen besteht, denn Sprache ist immerhin unser wichtigstes Mittel der Auseinandersetzung mit unserer Umwelt. Wenn Schülern die Möglichkeit gegeben wird, sich selbstständig und kreativ mit sprachlichen Mitteln zu beschäftigen, dann werden sie die Lehrperson bestimmt durch ihre Kreativität und ihren Eifer überraschen.

Bibliographie

Verwendete Nestroyausgabe:

Nestroy, Johann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von: Hein, Jürgen; Hüttner, Johann; Obermaier, Walter; Yates, W. Edgar (u. a.; 1977 ff.): Wien: Deuticke.

Übrige Literatur:

BASIL, Otto (1967): Johann Nestroy. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt [= Rowohlts Monographien 132].

BESCH, Werner (Hg., 1985): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 2. Halbband. Berlin; New York: de Gruyter [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 2.2].

BESCH, Werner (Hg., 2003): Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung. 3. Teilbd. Berlin; New York: de Gruyter [= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft].

BRILL, Siegfried (1967): Die Komödie der Sprache. Untersuchungen zum Werke Johann Nestroys. Nürnberg: Carl [=Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft 28].

HEIN, Jürgen (1990): Johann Nestroy. Stuttgart: Metzler [= Sammlung Metzler 258].

HEIN, Jürgen (1997): Das Wiener Volkstheater. 3., neubearb. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

HILLACH, Ansgar (1967): Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy. München: Fink.

HORNUNG, Maria (1998): Wörterbuch der Wiener Mundart. Wien: ÖBV.

MAYR, Max (1980): Das Wienerische. Art und Redensart. Wien: Amalthea.

REIFFENSTEIN, Ingo (1982): Hochsprachliche Norm und regionale Varianten der Hochsprache: Deutsch in Österreich. In: Moser, Hans; Putzer, Oskar (Hgg.): Zur Situation des Deutschen in Südtirol. Sprachwissenschaftliche Beiträge zu den Fragen von Sprachnorm und Sprachkontakt. Innsbruck [= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft: Germanistische Reihe 13.] S. 9 – 18.

REIFFENSTEIN, Ingo (1985): Metasprachliche Äußerungen über das Deutsche und seine Subsysteme bis 1800 in historischer Sicht. In: Besch, 2. Halbband. S. 1727-1750.

REUTNER, Richard (1998): Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Frankfurt a. M.: Lang [=Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 25].

SCHEICHL, Sigurd Paul (1994): Hochdeutsch - Wienerisch - Nestroy. Nestroy und das sprachliche Potential seines Wien. In: Yates, W. Edgar (Hg.): Vom schaffenden zum edierten Nestroy. Wien: Jugend und Volk [= Wiener Vorlesungen. Konversation und Studien 3], S. 69-82.

SCHEICHL, Sigurd Paul (1990): Von den Klößen, vom lutherischen –e und vom Stiefel. Beobachtungen zur Sprache des Österreicherers in der Literatur. In: Wirkendes Wort (1990), 40. Jahrgang; S. 408-422.

SCHEICHL, Sigurd Paul (2006): Wie wir Noblen uns ausdrücken... Hochdeutsch-Sprechen bei Nestroy. In: Yates, W. Edgar; Tanzer, Ulrike (Hgg.): Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana. Wien: Lehner [= Quodlibet 8]. S. 136-152.

SENGLE, Friedrich (1971): Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band I: Allgemeine Voraussetzungen. Richtungen. Darstellungsmittel. Stuttgart: Metzler.

SENGLE, Friedrich (1980): Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848. Band III: Die Dichter. Stuttgart: Metzler.

STIEGLITZ, Olga (1970): Syntaktische Untersuchung der Sprache Johann Nestroys. Am Beispiel seiner Zauberposse „Der böse Geist Lumpazivagabundus“. Diss. masch. Wien.

WEIGEL, Hans (1960): Flucht vor der Größe. Beiträge zur Erkenntnis und Selbsterkenntnis Österreichs. Wien: Wollzeilen.

WIESINGER, Peter (1985): Die Diagliederung des Deutschen seit dem 17. Jahrhundert. In: Besch, 2. Halbband, S. 1633-1651.

WIESINGER, Peter (1985): Die Entwicklung des Verhältnisses von Mundart und Standardsprache in Österreich. In: Besch, 2. Halbband, S. 1939-1949.

WIESINGER, Peter (1988): Die deutsche Sprache in Österreich. Eine Einführung. In: Wiesinger, Peter (Hg.): Das österreichische Deutsch. Wien: Böhlau [=Schriften zur deutschen Sprache in Österreich 12].

WIESINGER, Peter (2003): Die Stadt in der deutschen Sprachgeschichte V: Wien. In: Besch, 3. Teilbd., S. 2354- 2377.

Wiesinger, Peter (2003): Aspekte einer österreichischen Sprachgeschichte der Neuzeit. In: Besch, 3. Teilbd., S. 2971-3001.

WIESINGER, Peter (2006): Das österreichische Deutsch in Gegenwart und Geschichte Wien; Berlin: LIT [= Austria: Forschung und Wissenschaft: Literatur 2].

Verwendete Abkürzungen

EH	Eisenbahnheirathen
HA	Höllenangst
HG	Heimliches Geld, heimliche Liebe
HKA	historisch-kritische Ausgabe
MKS	Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager
T	Der Talisman
TG	Theaterg'schichten

Anhang – Stellensammlung

Zitat	Stück, Band, Stelle
GERTRUD (<i>kommt aus der Seitenthüre rechts, im schwäbischen Dialekt</i>).	Lumpazivagabundus, Stücke 5, II, 1, S. 30
HACKAUF (<i>zur Mittelthüre eintretend</i>) ¹ . Was wär denn das a so? wie kann sich denn der Herr unterstehn mir sagen zu lassen, Er ist nicht zu sprechen? ¹ Z: eigenhändige Ergänzung Nestroys: <i>spricht durchaus in böhmischem Dialect</i> . [Weil nur Ergänzung, im urspr. Text keine weitere lautliche Umsetzung, allerdings Umsetzung in Z, s. Textüberlieferung]	Lumpazivagabundus, Stücke 5, II, 11, S. 105
(<i>... Nach einer kleinen Weile fährt eine Flamme aus dem Boden und man vernimmt eine sehr starcke Stimme, welche durch ein Sprachrohr in sehr lokaler Mundart „Bertram!“ ruft. Accord. Die Stimme ruft wieder „Bertram!“...</i>)	Robert der Teuxel, Stücke 6, II, 11, S. 110,
MAD. GRÜNEBERGER. O schweigen Sie, Carline! Sie sind mich schon gar die Liebste! ‘s wäre wirklich jammerschade, wenn Sie en Fleck kriegten, denn müßten Sie unterm Preise verkoft werden. WURM. Ruhig, ruhig, meine Damen, menagiren Sie sich! [CHARLOTT. Madame es ist Ihr Glück, daß ich nichts versteh von Ihre berlinischen Sottisen.]	Der Tritschratsch, Stücke 7 II, Sz. 5, S. 12
PROCZPACK (<i>mit SEPHERL eintretend, er spricht in böhmischen Dialect</i>). Da bin ich jetzt.	Müller, Kohlenbrenner und Sesseltrager, Stücke 7 II, III, 8, S. 116
MADAME LEIM (boshaft). Ich lass mir nichts befehlen! Das stund mir gut, wenn ich eine reiche Privatistin spielen müßt und mich auf die hochdeutsche Sprach verleget;	Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim, Stücke 8 I, I, 6, S. 15
DAMIAN. [zu Adolph, seinem Neffen, Anm.] Du bist eine schwärmerische Seele, lest Roman, red’st hochdeutsch, hast einen guten Styl, du mußt mir den Brief schreiben.	Zu ebener Erde und erster Stock, Stücke 9 II, I, 12, S. 29
PEPPI. Der Herr ist also auch -? MOPPEL. Ich bin eigentlich noch mehr als Engländer, ich bin	Moppels Abentheuer, Stücke 12, I, 9, S. 96

<p>Schottländer, von Schottisch Kagran (<i>Spricht diesen Namen mit englischen Accent aus.</i>) gebürtig.</p>	
<p>PEPPI. Hör Er auf, Er redt mir zu viel wienerisch, ich glaub's nicht recht, daß er ein Engländer is.</p> <p>MOPPEL. Das Wienerische habe ich nach Adelung gelernt, und Sie hat mich ja früher ganz geläufig meine Muttersprach reden gehört, das „Jes“ is ja herausgegangen wie's Wasser.</p> <p>PEPPI. [...]</p> <p>MOPPEL (<i>etwas verlegen, aber gleich gefaßt und englisch accentirend</i>). „Lederlicher Lämp“, so war's, das ist englisch, „lederlich“ heißt auf deutsch „treu“ und „Lämp“ heißt „Diener“, „Treuer Diener“ hat er also gesagt.</p> <p>PEPPI. Hör Er auf, sein Herr hat deutsch gredt.</p>	<p>Moppels Abenteuer, Stücke 12, I, 14, S. 102</p>
<p>[erster Auftritt von Blau gegen Ende des Stückes:]</p> <p>BLAU (mit preußischem Anklang). Wäre bald jar nicht jekommen, bei uns jeh't's ja zu auf dem Schlosse, das ist ein Rumor, ein Jubel, wie in einer Berliner Schenke, wenn gerade frische Wurst ist.</p>	<p>Moppels Abenteuer, Stücke 12, II, 21, S. 129</p>
<p>BLASIUS (<i>sich äußerst submitz verbeugend</i>). Wenn ich jemals die Gnade genossen habe, in Dero Beyseyen die Collegia zu frequentiren, so wird diese Erinnerung das unauslöschliche Denkmal –</p> <p>THEODOR. Oho! Oho! Was ist das für ein Ton? Sie sprechen ja mit einem alten Commilitonen.</p>	<p>Glück, Missbrauch und Rückkehr, Stücke 14, I, 3, S. 11</p>
<p>[Florfeld sagt ein Sprichwort]</p> <p>RICHARD. Was du als Dichter in Hiperbeln sprichst, soll mich nicht abhalten als Sohn und Bruder zu handeln statt als Philosoph zu grübeln.</p>	<p>Gegen Thorheit gibt es kein Mittel, Stücke 15, I, 8, S. 17</p>
<p>LORENZ. [...] wenn so ein Gschwuf sagt, (<i>den Ton parodierend</i>) „Sie Schatz Sie, lieber Engel, könnt ich Sie nicht einmahl sehen, sprechen, aber allein, ungestört, vielleicht heute Nacht, wenn die Herrschaft in die Redout geht“.</p>	<p>Die verhängnisvolle Faschingsnacht, Stücke 15, III, 14, S. 177</p>
<p>[Kilian soll sich für seinen Bruder, einen Soldaten, ausgeben]</p> <p>ROSERL. Dann muss die Sprache etwas martialisches haben.</p>	<p>Der Färber und sein Zwillingsbruder, Stücke 16 I,</p>

STURM. Etwas fluchen mitunter.	II, 12, S. 37
[Agnes gibt sich als Dame aus] AGNES (<i>sich setzend</i>). Ich bin so angegriffen, so afficiert. MOORBACH (<i>sie leise corrigierend</i>). Afficiert. AGNES (<i>leise zu ihm</i>). Das wird doch kein großer Unterschied sein.	Der Erbschleicher, Stücke 16 II, III, 4, S. 47
TITUS (<i>für sich</i>). Ich steh' jetzt einer Schriftstellerin gegenüber, da thun's die Alletagsworte nicht, da heißt's jeder Red' a Fey'rtagswandl anzieh'n. [...] FRAU v. CYPRESSENBURG (<i>für sich</i>). Wie verschwenderisch er mit 20 erhabenen Worten das sagt was man mit einer Sylbe sagen kann!	Der Talisman, Stücke 17 I, II, 17, S. 49 f.
ROCHUS. Ja, das thät's, wenn sie nicht ganz Wesen wäre, aber Euer Gnaden haben es hier mit einem Wesen zu thun. Eine andere die dencket sich, wenn ich nur wieder ein's krieg, die aber sagt, das war das erste Geschenck seiner, mit züchtigem Erröthen, Liebe. Diamantpalläste sind ein Schmarrn dagegen! Das heißt „Schmarrn“ hat sie nicht g'sagt, sie hat was anderes g'sagt, das is aber alles Eins, mit einem Wort so spricht nur ein Wesen. [...]	Nur Ruhe, Stücke 20, III, 11, S. 73
ZOPAK. [...] bis is laufen von mit Spitzbub verführerische. PATZMANN (<i>für sich</i>). Machen sich gut meine Tieteln im böhmischen Chargon.	Eisenbahnheirathen, Stücke 20, I, 7, S. 106
BRANDENBURGER (<i>im Arbeitsanzuge der Bäcker Gesellen, das Gesicht etwas mit Mehl bestäubt, modernen Bart- und Haarwuchs, spricht in Norddeutschem Dialekt</i>).	Eisenbahnheirathen, Stücke 20, II, 1, S. 119
PETER. [...] Schon Ihre Sprach spricht nicht zu meinem Herzen – ZOPAK (erzürnt). Was? Ihn eise nicht recht Sprach von Tochter meinige? Sie redte accrat nehmliche Sprach, wie red' ich. PETER. Ja hab denn ich g'sagt, daß mir Ihre Sprach g'fällt?	Eisenbahnheirathen, Stücke 20, III, 10, S. 151
ZWEYTER FUSSREISENDER. Sieb'n Viertelstund auffi, fünfviertelstund abi, so is der Vertrag. WIRTH (<i>leise zum GEVATTER</i>). Der andere scheint kein	Hinüber – Herüber, Stücke 21, Sz. 3, S. 10

Engländer zu seyn, weil er auffi und abi sagt.	
MADAME SCHLEYER (<i>sehr vornehm zu Kathi</i>). Der Herr von Lips is also ihr Göd, oder eigentlich Pathe, wie wier Noblen uns ausdrücken?	Der Zerrissene, Stücke 21, I, 11, S. 45
LIPS (ganz bäurisch). Ich hab' d'Mili eing'führt.	Der Zerrissene, Stücke 21, II, 3, S. 60
VINCENZ. [...] Wenn a Kuhdirn zum Flennen anfangt (<i>parodiert einen gemeinen weinerlichen Ton</i>) „Du abscheulicher Ding, zuerst thust, als wennst sterbest vor Lieb, und jetzt laßt mich sitzen“ – ja das laßt kalt; wenn aber einer Dame das Auge überströmt (<i>parodirt das Weinen einer empfindsamen Dame</i>) „Verräther so lohnst du meine Liebe? nur im Grabe find ich meine Ruhe wieder“ – so was macht einen wahnsinnigen Eindruck.	Die beiden Herrn Söhne, Stücke 22, I, 8, S. 17
[Funkl erfindet Briefinhalt] VINCENZ. Schöne kräftige Sprache. Das is der Briefstyl, den die Ältern so schwer lernen; meine Mama hat auch einige Lectionen dazu gebraucht.	Die beiden Herrn Söhne, Stücke 22 II, 6, S. 31
HENRIETTE (<i>hat sich ebenfalls losgemacht und spricht laut in waldbäurischem Dialekt</i>). I waaß gar nit was Er will, der narrische Ding übereinand. ... HENRIETTE (<i>so wie das Folgende, in waldbäurischem Dialekt</i>). Er soll eim ein Fried geb'n.	Martha, Stücke 25 I, I, 9, S. 67 f.
EIN HERR (<i>NANNY entgegeneilend</i>). Wo ist deine Gebietherin holde Soubrette? NANNY (<i>ebenfalls im Reitanzuge</i>). Meine Gebieterin? (<i>Geziert sprechend</i> .) Als ich sie verließ, saß sie dort am Waldessaum, seitdem sah ich sie nicht wieder. (<i>Für sich, in ihrem gewöhnlichen Dialekt</i> .) Ich red' gern wie mir der Schnabel g'wachsen is, wenn eim aber Einer per „Soubrette“ anred't, da muß man schon ein Übriges thu'n. EIN HERR. War nicht Chevalier Wukelfort bey ihr? NANNY (<i>geziert</i>). Er stand in einiger Entfernung.	Martha, Stücke 25 I, III, 2, S. 86

<p>EIN HERR ...</p> <p>NANNY (<i>geziert</i>). Ach dächt' ich's doch kaum – ne! (<i>Für sich in ihrem gewöhnlichem Dialekt.</i>) Meiner Gnädigen steckt der junge Pachter in Sinn; seit der Dinstbotheng'schicht' hat sie nix als Leimöhl im Kopf und Leimöhl im Herzen.</p>	
<p>PLUMPSACK (<i>mit Verwunderung aufschreyend</i>). Million! Meine Böhmin is a Englische Reiterin word'n!</p> <p>[...]</p> <p>NANNY. Ach, meine Herrn, schützen Sie mich, sonst bin ich des Todes.</p> <p>PLUMPSACK. Hochdeutsch hat s' auch schon g'lernt!? na, g'freu dich!</p>	<p>Martha, Stücke 25 I, III, 3, S. 87</p>
<p>HENRIETTE (<i>Laut, sich stellend, als ob sie ihn nicht kennte.</i>) „Martha“ sagt Ihr? – so heiße ich nicht.</p> <p>LEINÖHL. Du hast doch so geheißten.</p> <p>HENRIETTE (<i>stolz</i>). Er scheint wohl ein Tyroler zu seyn, denn nur so kann ich mir Sein „Du“ erklären.</p>	<p>Martha, Stücke 25 I, III, 8, S. 91</p>
<p>PFRIM (<i>freudig</i>). Juhe! mein Bub'n haben s', meinen Wendelin! (<i>Frostig zum COMMISSÄR</i>) Sie haften für charmante Behandlung.</p> <p>COMMISSÄR. Was ist das für ein Mann?</p> <p>ARNSTETT. Lassen Sie ihn, er spricht nur das etwas derb aus, was ich selbst wünsche.</p>	<p>Höllenangst, Stücke 27 II, III, 6, S. 68</p>
<p>FRANZ. Tu ich nicht das Möglichste? Ich red' so hochdeutsch, daß mich unsere täglichen Gäst alle ein'n faden Kerl heißen.</p>	<p>Verwickelte Geschichte, Stücke 29, I, 8, S. 120</p>
<p>SATANAS (<i>mit Pathos sich Zwang anthuend, hochdeutsch zu sprechen</i>).</p> <p>Sprich nicht aus mein Gebiether, ich errathe dir!</p> <p>Was dem da (<i>auf BELZEBUB</i>) nicht g'lungen, sicher g'lingt es mir!</p> <p>Ich geh hinauf auf die obere Welt,</p> <p>Wenn es dir mein Gebieter so gfallt (<i>sich verbessernd</i>) gefällt?</p>	<p>Der gemüthliche Teufel, Stücke 30, Sz. 5, S. 127</p>
<p>PAULINE. Madame Müller ist meine Muhme –</p> <p>NETTI. Frau Mahm woll'n Sie sagen – und wer sind denn Ihre</p>	<p>Kampl, Stücke 31, II, 36, S. 83</p>

Ältern?	
<p>DOROTHE. Proc pak ne! ich werd' ich ansagen, und Sie schreibens Wurt für Wurt in Sprach meinige.</p> <p>DICKKOPF. Is mir auch recht.</p> <p>DOROTHE (<i>diktirt</i>). „Mannsbiel schlechte, abscheuliche –“</p> <p>DICKKOPF (<i>für sich, während er schreibt</i>). Das is statt, „Euer Wohlgeboren.“</p>	<p>Heimliches Geld, heimliche Liebe, Stücke 32, I, 7, S. 12 f.</p>
<p>LENI [...] (Weiter diktierend). „Acht Täg' bist du fort, - und eben so lang hab' ich dich nicht geseh'n. – Du hast mir einen Liebesbrief versprochen – kommen is aber keiner.“</p> <p>DICKKOPF (<i>schreibend für sich</i>). Ein'n Styl haben die Weibsbielder, daß man verzweifeln könnt.</p> <p>LENI (<i>ohne verstanden zu haben, was DICKKOPF gesprochen, befremdet, für sich</i>). Is ihm was –? (<i>Dictiert, noch mehr eingeschüchtert weiter.</i>) „Bist du kranck – bist du untreu, oder todt –?“</p> <p>DICKKOPF (<i>schreibend für sich</i>). Jetzt kommt's schöner.</p>	<p>Heimliches Geld, heimliche Liebe, Stücke 32, I, 8, S. 14</p>
<p>CASIMIR [...] (<i>die Stellung und den Ton des Franz parodierend zu MARIE.</i>) „Meine Gefühle sind im Innersten verletzt, es ist nöthig für meine Ehre, für meine Rache“ – (<i>in natürlichem Tone</i>) so sagt er; (<i>begütigend</i>) „Die Sach bitzelt ihn halt“ – so sag ich. (<i>Wie oben parodierend.</i>) „Kam je eine Klage, ein Murren über meine Lippen? wie konnte Jemand sich berechtigt glauben, mir ein Almosen zuzuschleudern“ – (<i>in natürlichem Tone</i>) so sagt er; (<i>begütigend</i>) „Er verdient sich, was er braucht, und will sich nichts schencken lassen“ – so sag' ich. [...]</p>	<p>Heimliches Geld, heimliche Liebe, B 32, III, 11, S. 83</p>
<p>CONRAD (<i>mit halb scherzhaftem Pathos [...]</i>). Ihr sich im Staube windender Sohn, der Worte der Selbstverklagung stammelnd, auf seinen Knien die oft im Geist umklammernten ihrigen zu umfassen strebt.</p> <p>STÖSSL. Aus welchen Stuck is denn das?</p> <p>CONRAD. Aus gar keinem.</p> <p>STÖSSL. Lüg nit, so was Dumm's kann nur aus ein'n Stuck seyn.</p>	<p>Theaterg'schichten, Stücke 33, I, 4, S. 11</p>
<p>CONRAD. Es waren vielleicht zu ideale Erwartungen, die mich</p>	<p>Theaterg'schichten, Stücke 33, I, 4,</p>

<p>unter Thalia's Fahne lockten, und so habe ich selbst mir nicht genügt, noch weniger genügte mir das Bühnenleben, die Bühnenwelt. Ich will mich prosaischer aussprechen –</p> <p>STÖSSL. Is mir lieber.</p> <p>CONRAD. Ich hab es satt gekriegt; [...]</p>	S. 11
<p>SPORNHOFER (<i>zur Mitte eintretend; er spricht in norddeutschem Dialect, und hat das auffallende Äußere eines norddeutschen Comödianten</i>)</p>	Theaterg'schichten, Stücke 33, I, 8, S. 21
<p>KATHARIN (<i>sehr geschmeichelt und hochdeutsch sprechend</i>). O, es ist doch so -</p>	Theaterg'schichten, Stücke 33, II, 3, S. 47
<p>DAMISCH. Aber Sie haben eine locale Mundart, und Localität zerstört jede Poesie. (<i>pikant</i>) Amor war kein Stockerauer.</p> <p>MALI (<i>die Pikanterie erwidern</i>). Potsdamer is er aber auch keiner g'west.</p> <p>DAMISCH. Das soll eine Anspielung auf die Göttersprache –</p> <p>MALI. Der affectierten Rosaura seyn.</p> <p>DAMISCH (<i>mit Begeisterung</i>). Die spricht keinen irdischen Dialect; sie redt himmlisch, überirdisch, Rosaurisch! Wann mir eine sagt: (<i>in Local-Dialect.</i>) „I lieb di, du bist mein All's auf der Welt“ – was hab' ich da davon? Wenn aber Eine sagt: (<i>übertrieben hochdeutsch.</i>) „Du bist das Ideal meiner Träume, alle Regungen meines Herzens verweben und verschlingen sich mit dir“ –! das is a anders Numero.</p> <p>MALI. Na, wann's Ihnen g'fällt in <u>der</u> Sprach' anplauscht z'werd'n –.</p> <p>LISI. 's is gar keine Spur von Natur drinn.</p>	Theaterg'schichten, Stücke 33, II, 4, S. 49
<p>FEDERKLEKS (<i>äußerst devot</i>). O, ja! Dort giebt es allerhand, (<i>Sich bemühend hochdeutsch zu sprechen.</i>) aber das ist schon der höhere Knoblauch, der unsereinem niemahls blüht.</p>	„Nur keck!“, Stücke 34, I, 24, S. 36
<p>ARTHUR (liest). „Hochgeschätzter Herr Arthur! Ich war lang genug Ihr Narr, bis –“ (Spricht.) Was ist das für ein Wort? (Buchstabierend.) „Heintixtax haben Sie noch immer nicht die mir schuldigen vierunddreißig Gulden achtzehn Kreuzer an meinen Bevollmächtigten in Innsbruck eingesendet; [...]</p>	Umsonst, Stücke 35, I, 7, S. 16

<p>ARTHUR (<i>sehr laut, als ob er eine Stelle recitierte</i>).</p> <p>...</p> <p>EMMA (<i>ängstlich für sich</i>). Der Unvorsichtige giebt mir so seine Liebe zu erkennen.</p> <p>ANASTASIA. Er lernt eine Rolle auswendig.</p> <p>EMMA. Aus welchem Stücke wohl?</p> <p>ANASTASIA. Der edlen Sprache nach aus einem schönen Stücke.</p>	Umsonst, Stücke 35, I, 13, S. 31
<p>FINSTER. (liest). „Endesgefertigter erklärt hiermit, daß er Emma Busch nie wahrhaft geliebt, sondern nur per Putz und Jux gefoppt habe und daß es ihm nie in den Sinn gekommen sei, obenbemeldete Emma Busch zu heiraten.“ (<i>Spricht.</i>) Schöner Stil!</p>	Umsonst, Stücke 35, I, 18, S. 45 f.
<p>BUMMEL (<i>Felderns Aussprache parodierend</i>). Baumwolle! (<i>Sehr im Lokaldialekt</i>) Banwoll heißt's</p>	Zeitvertreib (einaktige Fassung), Stücke 37, Sz. 12, S. 55
<p>ARTHUR. Wäre ich ein Berliner, so würde ich sagen: „Bange machen jilt nicht!“</p>	Häuptling Abendwind, Stücke 38, Sz. 3, S. 53
<p>ABENDWIND [über Entdecker]. Ihre Sprach soll nicht übel sein, und gelehrt, und g'scheidt.</p>	Häuptling Abendwind, Stücke 38, Sz. 7, S. 62