

Министерство образования и науки Российской
Федерации
Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С.П. Королёва»
Социально-гуманитарный институт
Факультет филологии и журналистики
Кафедра немецкой филологии

КУЧУМОВА Г.В.

***Введение в анализ художественного
текста***

Учебно-методическое пособие

**ИНСОМА-ПРЕСС
Самара, 2017**

УДК 81-139
ББК 81.2 -5
К95

Рецензент:

доктор филологических наук, профессор кафедры немецкого языка
Самарского государственного социально-педагогического
университета
Кострова О.А.

К95 Кучумова Г.В. Введение в анализ художественного текста. Сборник текстов на немецком языке: Учебно-методическое пособие для студентов 1-2 курсов направления «Филология» по профилю «Зарубежная (немецкая) филология». – Самара: «Инсома-пресс», 2017. 97 с.

ISBN 978-5-4317-0257-0

Данное учебно-методическое пособие направлено на формирование профессионального умения студентов анализировать художественный текст на немецком языке, находить в нем множественные смыслы, а также на развитие читательского вкуса и филологической эрудиции. Все эти компетенции необходимы для филолога-германиста.

Пособие включает в себя теоретическую часть, корпус текстов немецкоязычных писателей XX века с заданиями по анализу и интерпретации художественного текста, тексты для самостоятельной работы, а также краткий справочник терминов, необходимых для филологического анализа текста.

Предназначено для практических занятий по дисциплине «Введение в анализ художественного текста» для студентов 1-2 курсов направления «Филология» по профилю «Зарубежная (немецкая) филология».

ISBN 978-5-4317-0257-0

© Г.В.Кучумова, 2017

INHALT

Vorwort

I. Theoretischer Teil. Arbeitsschritte bei der Textanalyse

Typische Erzählsituationen

Wie interpretiert man einen Text?

II. Praktischer Teil I: Texte mit Interpretationsaufgaben

Marie Luise Kaschnitz: *Das letzte Buch*

Marie Luise Kaschnitz: *Hiroshima*

Günter Eich: *Inventur*

Kurt Marti: *Neapel sehen*

Kurt Marti: *Eine Leichenrede*

Peter Bichsel: *Die Tochter*

Peter Bichsel: *San Salvador*

Peter Bichsel: *Der Milchmann*

Wolfgang Borchert: *Das Brot*

Wolfgang Borchert: *Die drei dunklen Könige*

Max Frisch: *Tagebuchnotiz*

Arthur Schopenhauer: *Stachelschweine*

III. Praktischer Teil 2: Texte ohne Interpretationsaufgaben

Hermann Hesse: *Märchen vom Korbstuhl*

Heinrich Böll : *An der Brücke*

Heinrich Böll: *Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral*

Bertolt Brecht: *Wenn die Menschen Haifische wären*

Johannes Bobrowski : *Brief aus Amerika*

Helga M. Novak: *Eis*

Franz Hohler : *Die Kleider des Herrn Zogg*

Franz Hohler: *Der Verkäufer und der Elch*

Heinz Knobloch: *Am Rande der Liebe*

Ilse Aichinger: *Das Fenster-Theater*
Martin Walser: *Das dreizehnte Kapitel*
Hermann Kasack: *Mechanischer Doppelgänger*
Patrick Süskind: *Das Parfum*

IV. Glossarium: Rhetorische Figuren

V. Literaturverzeichnis

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

В последнее время все более настойчиво обозначаются попытки обратиться к филологическому анализу текста. По существу *филологический анализ текста* интегрирует не только литературоведческие и лингвистические знания филологов, но и выводит последние на композиционный уровень текста. Это позволяет установить междисциплинарные связи между лингвистикой и литературоведением. Филологический анализ текста объединяет оба эти направления и создает общепилологическую базу при подготовке будущих филологов.

При филологическом анализе важно выделить *идейно-тематический подуровень текста*. С этим уровнем связывается возможность построения разного рода семантических пространств, диктующих нормы отбора и употребления средств языка. Идеино-тематический подуровень позволяет увидеть глобальную антропоцентричность языка, поскольку связывает тему текста, несущую информацию о тех или иных явлениях мира, с их осмыслением. Отсюда невозможность объективно описать нашу реальность, так как в тексте она всегда интерпретируется. По словам Умберто Эко, «тексты представляют собой человеческий способ сведения мира к управляемому формату, открытому для интересубъективного интерпретирующего дискурса» (Эко, У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб.: Симпозиум, 2004. С.12). Проблема пределов интерпретации формулируется им как проблема границ понимания.

Поскольку язык и создаваемый текст есть человеческое установление, то реальность включает в себя и

психологическое измерение. Текст выступает фрагментом пространства мысли его создателя, а семантическая структура – способом объективации картины мира автора, свойственных ему способов концептуализации и его ментальности. Отметим, что в построении текста эксплицируются все уровни структуры языковой личности автора, её концепты, гештальты, личностные смыслы.

Особую значимость для филологического анализа имеют оценочные средства, которые напрямую связаны с ценностной *картиной мира автора* и разрабатываемой им концепцией (в художественном тексте она тождественна художественному концепту). При этом системно-функциональные свойства языковых единиц разных уровней языковой системы выступают предпосылкой создания смысловой структуры текста. Ключами к пониманию макроструктуры текста служат тематические опорные слова (*ключевые слова*), необходимые для понимания определенных областей знания. Таким образом, художественный текст предстает как ассоциативное поле ключевых слов, значимых в объективации авторской концепции.

Авторская концепция реализуется не только в разных видах эксплицитной текстовой информации, но и в распределении информации на явную и скрытую в подтексте. В структуре художественного текста композиционно значимым выступает *образный подуровень*. Этот подуровень отражает как нормы традиционно-поэтического, связанного с определенным литературным направлением, с типом мышления писателя, так и его индивидуально-авторское видение. Значимость метафорических полей текстов не столько в украшателстве, орнаментальности текста, сколько в выражении автором тех концептуальных признаков,

которых отличает свежесть видения и мастерство их выражения. Этим достигается эффект деавтоматизации в использовании языковых средств.

Сюжетный подуровень текста предполагает внимание к языковым средствам описания портрета, пейзажа, интерьера, той или иной ситуации или эпизода. Он определяется коммуникативно-целевой программой текстопостроения, включая в себя коммуникативные/когнитивные стратегии, а также условия художественной коммуникации. Важно также обращать внимание на абзацное членение текста, которое во многом определяется разворачиванием сюжета.

Функционально-стилевой и жанровый подуровень разворачивания содержания текста характеризуется отбором конкретных языковых средств. В художественном тексте на фоне стилистически нейтральных, общеупотребительных средств выделяются специфические средства. В выражении авторской концепции важную роль играет не только избираемый жанр как первый фильтр в структурировании текста, но и те стилистические приемы, к которым прибегает автор.

Ведущей для художественного текста выступает **эстетическая функция**, она преломляется в организации лексической структуры текста и его образного уровня. На основе сквозной метафоры, организующей лексическую структуру текста, писательское творчество осмысливается в более широком контексте творчества. В художественной форме здесь отображена современная познавательная модель «культура – это текст». Отсюда апелляция к таким отглагольным именам (плетение, вышивание, вязание, писание текста) как указание на субъект художественного творчества. Скрытая отсылка к

этимологическому смыслу слова текст («сплетение, ткань, узор») метафорически раскрывает текстопорождающую функцию слова.

При работе над этой темой отсылаю Вас к основным трудам:

- Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2000. 534 с.
- Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста: практикум. М: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 432 с.
- Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.

I. Theoretischer Teil. Arbeitsschritte bei der Textanalyse

Typische Erzählsituationen (nach Franz K. Stanzel)

Es sind drei *typische Erzählsituationen* zu unterscheiden.

1. *Die auktoriale Erzählsituation.* Das auszeichnende Merkmal dieser Erzählsituation ist die Anwesenheit eines persönlichen, sich in Kommentaren zum Erzählten kundgebenden Erzählers erscheint auf den ersten Blick mit dem Autor identisch zu sein. Bei genauer Betrachtung wird jedoch fast immer eine eigentümliche Verfremdung der Persönlichkeit des Autors in der Gestalt des Erzählers sichtbar. Er weiss weniger, manchmal auch mehr, als vom Autor zu erwarten wäre, er vertritt gelegentlich Meinungen, die nicht unbedingt auch die des Autors sein müssen. Dieser auktoriale Erzähler ist also eine eigenständige Gestalt, die ebenso vom Autor geschaffen worden ist die Charaktere des Romans. Wesentlich für den auktorialen Erzähler ist, dass er als Mittelsmann der Geschichte einen Platz sozusagen an der Schwelle zwischen der fiktiven Welt des Romans und der Wirklichkeit des Autors und des Lesers einnimmt. Die der auktorialen Erzählsituation entsprechende Grundform des Erzählens ist die berichtende Erzählweise. Die szenische Darstellung, von der auch in einem Roman mit vorherrschend auktorialer Erzählsituation ausgiebig Gebrauch gemacht werden kann, ordnet sich in Hinblick auf die in einem auktorialen Roman gegebene Orientierungslage des Lesers der berichtenden Erzählweise unter. Das Erzählte wird durchgehend als in der Vergangenheit liegend aufgefasst, das epische Präteritum behält seine Vergangenheitsbedeutung.

2. *Die Ich-Erzählsituation* unterscheidet sich von der auktorialen Erzählsituation zunächst darin, dass hier der

Erzähler zur Welt der Romancharaktere gehört. Er selbst hat das Geschehen erlebt, miterlebt oder beobachtet, oder unmittelbar von den eigentlichen Akteuren des Geschehens in Erfahrung gebracht. Auch hier herrscht die berichtende Erzählweise vor, der sich szenische Darstellung unterordnet.

3. *Die personale Erzählsituation.* Verzichtet der Erzähler auf seine Einengungen in die Erzählung, tritt er so weit hinter den Charakteren des Romans zurück, dass seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewusst wird, dann öffnet sich dem Leser die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur, die jedoch nicht erzählt, sondern in deren Bewusstsein sich das Geschehen gleichsam spiegelt. Damit wird diese Romanfigur zur *persona*, zur Rollenmaske, die der Leser anlegt. Es ist vor allem die Illusion der Unmittelbarkeit, mit welcher das dargestellte Geschehen zur Vorstellung des Lesers wird, welche als charakteristisches Merkmal der personalen Erzählsituation anzusehen ist.

Geschehen - Geschichte – Fabel

Unter *Geschehen* ist die Ereigniskette zu verstehen, die vor dem Zugriff des Erzählers liegt. Diese Ereignisse können bei den sogenannten „abbildenden“ Erzähltexten aus der Wirklichkeit stammen, sie können aber auch als nur erdachte Ereignisse vorausgesetzt werden. Aus diesen Ereignissen wird dann die *Geschichte* im Erzählprozess entwickelt, das heißt, es wird ein sinnhafter Verlaufszusammenhang hergestellt, der ein Ganzes ergibt. Anfang und Ende, mögen sie auch noch so unvermittelt bzw. offen sein, stehen in Relation zueinander und werden im Gange der Erzählung in einen vom Erzähler intendierten, mehr oder minder

verzweigten, mehr oder minder kunstvoll konstruierten, aber prinzipiell verstehbaren Zusammenhang gebracht.

Die *Fabel* ist nun das Gerüst dieser Geschichte, die grobe Übersicht über den Verlauf von den Ausgangssituationen bis zum Ende hin. Sie ist die Reduktion der oft in Nebenhandlungen sich ausfächernden und durch vielerlei Beschreibungen angereicherten Geschichte auf den zentralen Handlungsstrang bzw. Sinnzusammenhang. Für gewöhnlich wird in einer Inhaltsangabe die Fabel einer Geschichte wiedergegeben.

Raum- und Zeitgestaltung

Der *Raum* ist im erzählenden Text nicht einfach der zufällige Ereignisort, sondern wird, entsprechend der Unterscheidung zwischen Geschehen und Geschichte, im Erzählkontext mit Sinn aufgeladen. Er gewinnt eine über seine Gegenständlichkeit hinausreichende Bedeutung, tritt in Korrespondenz zum Charakter des jeweiligen Handlungsmoments und zu den Innenwelten der Personen. Im Extremfall kann eine Landschaft zum Beispiel reine „Seelenlandschaft“ sein, das nach außen in die Dingwelt projizierte Augenblicks- oder Lebensgefühl einer Figur.

Für die *Zeitgestaltung* ist die Beziehung von *erzählter Zeit* (der Zeitraum, in dem das erzählte Geschehen sich abspielt) und *Erzählzeit* (die Zeit, in der die Geschichte erzählt bzw. gelesen wird) von Bedeutung.

Zur *Zeitgestaltung* gehört weiterhin der Umgang des Erzählers mit der Chronologie, der zeitlichen Reihenfolge der Geschehensmomente. Er kann sich streng linear an die zeitliche Reihenfolge der Ereignisse halten, also sukzessiv erzählen, er kann aber auch in *Vorausdeutungen* nach Belieben weit vorgreifen und damit die Spannung von der *Finalspannung* auf die *Detailspannung* verlagern, und er

kann in *Rückwendungen*, mit einem Begriff aus der Filmsprache auch *Rückblenden* genannt, über Vorgeschichte und Voraussetzungen des jeweils gegenwärtigen Geschehens informieren. So lässt sich ein recht verschachteltes erzählerisches Zeitgefüge herstellen, aus dem der Leser das Handlungsgerüst in chronologischer Abfolge, die Fabel, nicht immer leicht ermitteln kann.

Wie interpretiert man einen Text?

Schritt 1. (Einleitung, Erstes Lesen und Spontanreaktion)

1. Lesen Sie den jeweiligen Text langsam.
2. Lesen Sie ihn ein zweites Mal. Arbeiten Sie mit Textmarkern und machen Sie sich Notizen im Text.
3. Beachten Sie Erläuterungen zum Text!
4. Fassen Sie das Gelesene kurz zusammen.

Schritt 2 (Hypothesenbildung)

1. Ordnen Sie Ihre Notizen Arbeitshypothesen zu!

Schritt 3 (Handlung und Bedeutung aufeinander beziehen)

1. Beschreiben Sie den Zusammenhang zwischen Text und Bedeutung!

Schritt 4 Sprachliche Mittel

1. Markieren Sie Schlüsselwörter, sprachliche Besonderheiten.

Schritt 5 (Systematische Interpretation)

- Inhalt und Thema
- Gattung (Zusammenhang von Text und Bedeutung)
- Festlegung der Interpretationsaspekte (Gliederung anfertigen!)
- Die Handlungsabschnitte auffinden / Darstellung des Gedankengangs des Erzählers
- Elemente der Geschichte:

auf der Geschehensebene:

- Ereignisse, chronologisch oder logisch miteinander verbunden
- handelnde Personen
- Zeitpunkt und Zeitdauer der Ereignisse oder Handlungen
- örtliche Gegebenheiten

auf der Ebene der Geschichte:

- Zuordnung der Ereignisse und Handlungen
- Charakterisierung und In-Beziehung-Bringen der Personen
- Veränderung der Zeitdauer und zeitlichen Abfolge hinsichtlich des Konzepts der Geschichte (Zeitraffung, Auslassung, Zeitdeckung)
- örtliche Gegebenheiten werden zur Umwelt der handelnden Personen

auf der Ebene des erzählenden Textes: Darstellung der Elemente unter bestimmten Aspekten

- Erzählung der Ereignisse unter einer bestimmten Perspektive

- Charakterisierung der Figuren mit sprachlichen und stilistischen Mitteln
- Veränderung der Zeitdauer und Zeitabfolge
- Orte werden durch Stilmittel vergegenwärtigt und mit Bedeutung erfüllt

Mögliche Funktionen des Raumes in Erzähltexten -

- Handlungsraum: Bedingungsrahmen für Ereignisse und Handlungen, Orientierungsrahmen der handelnden Personen
- Stimmungsraum: als Ausdrucksträger mit expressivem Charakter, der die Erlebnisse der Personen bestimmt
- Lebensraum: Raum, in dem die Personen "zu Hause" sind, der ihre Wirklichkeitssicht bestimmt (Arbeitswelt, häuslicher Alltag, Milieu)
- Kontrastraum: Spannung zwischen Raum und erzählten Ereignissen/Handlungen zur Betonung von Widersprüchen und Konflikten; räumliche Gegensätze (Stadt/Land, Heimat/Fremde)
- Raumsymbol: Raum mit symbolischer Bedeutung für den Gegenstand der Erzählung

Figuren in erzählenden Texten / Konstellation: Beziehungen der einzelnen Figuren zueinander

- quantitativ: Zahl der Figuren und ihr Anteil am Text
- qualitativ: nach Merkmalen der Figuren
- Generationszugehörigkeit
- Geschlechtszugehörigkeit
- soziale Herkunft
- Wertorientierung
- Figur des Helden
- der Erzähler weiß besonders viel von ihm

- kommt in der Erzählung oft vor, und zwar an den Wendepunkten
- kann auch alleine vorkommen und Monologe halten
- ihm sind die für den Fortgang der Geschichte entscheidenden Handlungen vorbehalten
- unterhält Beziehungen zu den meisten anderen Figuren
 - Konzeption: Figuren werden auf verschiedene Weise angelegt (konzipiert)
 - statisch oder dynamisch (bleiben gleich oder verändern sich)
 - mit wenigen oder vielen Merkmalen (als bloßer Typus oder ausgestaltete Individualität)
 - geschlossen oder offen (vollständig für den Leser erfassbar oder mehrdeutig und rätselhaft)
 - abstrakt oder psychologisch (psychologisch plausibel)
 - Charakterisierung der Figuren
 - direkte Charakterisierung: in der Außenperspektive (ein auktorialer Erzähler beschreibt die Figur); in der Innenperspektive (die Figur äußert sich selbst oder andere Figuren sprechen über sie)
 - indirekte Charakterisierung: Erzähler schildert Verhalten, Handeln, Äußeres (Körperbau, Gesicht) oder Ausstattung (Fähigkeiten, Sozialstatus, Kleidung) der Figur
 - Die symbolische Gestaltung
 - Die sprachliche Gestaltung

Schritt 6: Schluss: Rückgriff auf die Interpretationshypothese - Bedeutung für die heutige Lebenswelt - Kontextuierung

II. Praktischer Teil: Texte mit Interpretationsaufgaben

Maria Luise Kaschnitz: Das Letzte Buch

Das Kind kam heute spät aus der Schule heim. Wir waren im Museum, sagte es. Wir haben das letzte Buch gesehen. Unwillkürlich blickte ich auf die lange Wand unseres Wohnzimmers, die früher einmal mehrere Regale voller Bücher verdeckt haben, die aber jetzt leer ist und weiß getüncht, damit das neue plastische Fernsehen darauf erscheinen kann. Ja und, sagte ich erschrocken, was war das für ein Buch? Eben ein Buch, sagte das Kind. Es hat einen Deckel und einen Rücken und Seiten, die man umblättern kann. Und was war darin gedruckt, fragte ich. Das kann ich doch nicht wissen, sagte das Kind. Wir durften es nicht anfassen. Es liegt unter Glas. Schade, sagte ich. Aber das Kind war schon weggesprungen, um an den Knöpfen des Fernsehapparates zu drehen. Die große weiße Wand fing sich an zu beleben, sie zeigte eine Herde von Elefanten, die im Dschungel eine Furt durchquerten. Der trübe Fluß schmatzte, die eingeborenen Treiber schrien. Das Kind hockte auf dem Teppich und sah die riesigen Tiere mit Entzücken an. Was kann da schon drinstehen, murmelte es, in so einem Buch.

Textinterpretation

Die Kurzgeschichte „Das letzte Buch“ von Marie Luise Kaschnitz handelt von dem Problem, dass immer weniger Menschen Bücher lesen und gestaltet so eine Zukunftsvision, in der es keine Bücher mehr gibt. Der Text ist nicht in Abschnitte gegliedert. Das Kind sieht in einem Museum ein

Buch und kennt diesen Gegenstand „Buch“ nicht. Es berichtet in naiver Weise seinem Vater von der neuen Entdeckung. Der Vater erinnert sich an seine Bücherregale und beide wenden sich wieder dem Fernsehen zu. Das Ende bestätigt die Zukunftsvision der Autorin: Es wird keine Bücher mehr geben.

Die Geschichte wird aus der Perspektive des Er- Erzählers berichtet. Daraus ergibt sich, dass das ganze Geschehen subjektiv geschildert wird. Die Handlung scheint auf den ersten Blick einfach, was auch in der Sprache zum Ausdruck kommt. Der Text ist in Hochsprache mit einfachen Sätzen erzählt. Damit steht der Text jedermann offen.

Der Titel „Das letzte Buch“ lässt zunächst erwarten, dass es um ein „letztes“ Buch geht. In Wirklichkeit geht es darum, dass es in der Realität eines Kindes keine Bücher mehr gibt, dass Kinder mit dem Begriff "Buch" gar nichts mehr anfangen können. Das wird deutlich an der Stelle, an der das Kind seinem Vater berichtet, dass es „einen Deckel und einen Rücken und Seiten“ hat.

Die Handlung setzt mit einer kurzen Situationsbeschreibung ein: Das Kind kommt aus der Schule. Es berichtet seinem Vater von den alltäglichen Ereignissen, wie jeden Tag. Es spricht nicht davon, dass es sich „Bücher“ angeschaut hat, so wie man das erwarten würde, sondern es spricht vom „letzten Buch“. Durch diese besondere Ausdrucksweise wird dem Leser sofort bewusst: Das Buch ist ein Gegenstand, den das Kind nicht kennt, noch nie gesehen hat.

Hier wird eine traurige Perspektive aufgezeigt, eine Welt ohne Bücher. Der Vater erinnert sich, schaut die leere, weiße Wand an, „die früher einmal mehrere Regale voller Bücher verdeckt haben“. Er erschrickt bei dem Gedanken an seine früheren Bücher, so als hätte das Kind ein Geheimnis entdeckt. Man durfte das Buch nicht anfassen, das Buch „unter Glas“. Das Buch ist ein Museumsstück geworden. Am

Ende des Tagesberichts des Kindes wendet es sich wieder dem Fernseher zu, so wie immer, so wie jeden Tag. Denn ein Buch kennt es ja nicht...

Der Erzähler verwendet vor allem am Ende viele Adjektive und dynamische Verben, die den Text anschaulich machen. Er möchte den enormen Einfluss des Fernsehens auf die Welt der Kinder deutlich machen. Er spricht davon „Der trübe Fluß schmatzte, die eingeborenen Treiber schrien“, „die riesigen Tiere“. Das Kind schaute sie „mit Entzücken² an. Hier soll die Lebendigkeit des Fernsehens deutlich gemacht werden, die Begeisterung unserer Kinder dafür.

Der Satzbau ist zu Beginn einfach und überschaubar. Dies ändert sich abrupt, als es um das Fernsehen geht, hier fließt der Satz, es gibt viele Aufzählungen. Die wörtliche Rede wird nicht gekennzeichnet. „Ja und“, „was war das für ein Buch“? Dies hat wohl einen tieferen Sinn, denn Gespräche finden in einer Gesellschaft des krankhaften Fernsehkonsums nicht mehr statt.

Der Text macht deutlich, in was für einer Welt wir leben: eine Welt des Fernsehens, der Computerspiele, des World Wide Web. Jeder lebt für sich. Keiner redet mehr miteinander. Schon heute sind 50% der heranwachsenden Kinder der Meinung, dass sie keine Bücher mehr brauchen.

Da stellt sich uns die Frage: Ist die Erzählung eine Zukunftsvision oder die Realität?

Maria Luise Kaschnitz: Hiroshima

Der den Tod auf Hiroshima warf
Ging ins Kloster, läutet die Glocken.
Der den Tod auf Hiroshima warf
Sprang vom Stuhl in die Schlinge, erwürgte sich.
Der den Tod auf Hiroshima warf
Fiel in Wahnsinn, wehrt Gespenster ab
Hunderttausend, die ihn angehen nächtlich
Auferstandene aus Staub für ihn.

Nichts von alledem ist wahr.
Erst vor kurzem sah ich ihn
Im Garten seines Hauses vor der Stadt.
Die Hecken waren noch jung und die Rosenbüsche zierlich.
Das wächst nicht so schnell, dass sich einer verbergen könnte
Im Wald des Vergessens. Gut zu sehen war
Das nackte Vorstadthaus, die junge Frau
Die neben ihm stand im Blumenkleid
Das kleine Mädchen an ihrer Hand
Der Knabe, der auf seinem Rücken saß
Und über seinem Kopf die Peitsche schwang.
Sehr gut erkennbar war er selbst
Vierbeinig auf dem Grasplatz, das Gesicht
Verzerrt von Lachen, weil der Photograph
Hinter der Hecke stand, das Auge der Welt

Textinterpretation

„Hiroshima“ gilt als eines der bekanntesten Gedichte von Marie Luise Kaschnitz. Es wurde 1957 veröffentlicht. Es handelt von dem 1945 stattgefundenen Atomwaffenabwurf über der japanischen Stadt Hiroshima. Die Menschheit fragte

sich jahrelang, was mit dem Piloten geschah, der die Maschine geflogen hat; der die Atombombe abgeworfen hat, und damit Millionen von Menschen ihren Tod gefunden haben.

Das Gedicht „Hiroshima“ handelt von dem Piloten, der am 6.08.1945 die Atombombe auf die japanische Stadt Hiroshima warf. Die Frage: „Was geschah mit dem Piloten, der die Bombe warf und damit unvorstellbares Leid über die Menschen brachte?“ beantwortet sie mit Hilfe des Gedichtes.

Die Dichterin schreibt im lyrischen Ich. Die einfache Wortwahl und absichtlich das Fehlen eines Reimschemas. Um die schreckliche Schuld des Piloten zu verdeutlichen, wird der Satz „Der den Tod auf Hiroshima warf“ dreimal verwendet. Im 2. Abschnitt wird das wahre Leben des Piloten dargestellt. Mit der Beschreibung eines Fotos, auf dem sich der Offizier der amerikanischen Luftwaffe während des Spiels mit seinem Sohn, beschreibt die Dichterin, dass der Pilot ein ganz normales Leben führt.

Kaschnitz hat das Gedicht dem Anliegen nach sehr treffend und angemessen formuliert und ausgedrückt.

Das ernste Thema – und das Reimschema klingt aber lächerlich. Es gibt kein festes Reimschema. Trotzdem benutzt die Lyrikerin eine kunstvoll gestaltete Sprache. Die erste Strophe befasst sich mit einer ausgedachten Zukunft des Piloten.

Der lyrischen Sprecher beschreibt zunächst drei Gerüchte über den Piloten, dann werden sie negiert und aus eigener Erfahrung berichtet, welche Variante denn nun wahr sei. Der Pilot selber wird nicht beim Namen genannt.

In der zweiten Strophe. Der lyrische Sprecher sieht den Piloten und berichtet nun von seiner Beobachtung.

Idylle. In ironischer Weise wird auf den Garten hingewiesen. Eine Metapher – Der Garten wird zu einem „Wald des Vergessens“. Der Piloten kann sich nicht im „Wald des Vergessens“ verstecken.

Der Blick des lyrischen Ichs wandert vom Garten zum Haus, dann zur Frau und zur Tochter. Das geschilderte Bild des Hauses ist auf den ersten Blick sehr idyllisch und auch das Bild von der Frau mit ihrer Tochter lässt auf nichts Böses schließen. Alles scheint wie in einem Bilderbuch „typisch-amerikanisch“ in dem Leben des Piloten vor sich zu gehen. Die vielen benutzen Adjektive - Das „nackte“ Haus, seine „junge“ Lebensgefährtin, das „kleine Mädchen“ – und andere Adjektive wirken auf den Leser wie die Bilder in einem Bilderbuch. Es ist nicht real. Diese Adjektive sorgen für eine zu oberflächliche Erschaffung der Idylle.

Der Photograph, „Das Auge der Welt“ achtet auf jedes Detail.

Wichtig ist außerdem, dass das Spiel, welches Vater und Sohn spielen, auf die Rolle des Piloten innerhalb des Militärs abzubilden ist. Der Vater spielt Pferd und macht „Vierbeinig“. Der Sohn – der Vater, Der Befehlshaber – der Pilot.

Das Gedicht soll sich deswegen nicht einfach lesen lassen. Es soll schwierig sein, keine schönen Empfindungen wecken und zum Denken anregen.

Die Dichterin warnt mit diesem Gedicht davor, Geschehnisse wie Hiroshima zu vergessen. Das Gedicht ist insofern

besonders, da es nicht im Allgemeinen um den Krieg und um anonyme Täter geht, sondern um einen Menschen, der zum Täter und gleichzeitig zum Mörder geworden ist. Es greift dieses Einzelschicksal auf. Eben nicht „Vierbeinig“ wie ein Tier, sondern als Individuum. Der soll einen unmenschlichen Befehl verweigern, der zu schrecklichen Taten führt.

„*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*“ ist eine Aussage von Theodor Adorno aus seinem Aufsatz „Kulturkritik und Gesellschaft“ (1949). Der Satz wurde unterschiedlich interpretiert: Er wurde als generelles Verdikt gegen jegliche Dichtung nach dem Holocaust, als konkretes Darstellungsverbot von Gedichten über Auschwitz und die KZ. Das konkret über die Lyrik gefällte Urteil wurde auf die Literatur oder die Kunst im Allgemeinen erweitert. Die in seinem Werk pointierte Einzelthese: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ wurde über Jahrzehnte hinweg von Philosophen, Literaturwissenschaftlern und Schriftstellern kontrovers diskutiert.

Günter Eich: Inventur

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier ist mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,

den vor begehrlchen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient er als Kissen
nachts meinem Kopf.
Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies ist meine Zeltbahn,
dies ist mein Handtuch,
dies ist mein Zwirn.

Arbeitsanregungen zum Text

AUFBAU: Günter Eich beschreibt einen einsamen Kriegsgefangenen, der Inventur von seinem Eigentum zieht. Er beschreibt seine einzelnen Kostbarkeiten genauestens und stellt deren Wert dar, den er vor seinen Mitgefangenen ab und an verbergen muss. Die jeweils erste und letzte Strophe ist dem Katalogisieren seines Besitzes gewidmet, auf den er dann in den restlichen Strophen eingeht.

FORM / SPRACHE: Die Anapher der ersten und letzten Strophe stellt die Einfachheit der damaligen Zeit dar und zeigt den Soldaten als arglosen Menschen, der mit einem

Minimum an Habseligkeiten auskommen muss. Die in der Zeile 23 und 24 vorhandene Antithese „Tag – Nacht“ gibt den ewig gleich bleibenden Rhythmus des Gefangenen wieder. Ebenfalls in der Zeile 23 ist eine Personifikation vorhanden, die sich auf die Bleistiftmine in Zeile 21 bezieht. Sie wird als Person beschrieben, die die Gedanken und Gedichte des Soldaten auf das Blatt Papier bringt. Die „begehrlichen Augen“ (Zeile 12) stellen eine Metonymie dar, da sie für die Blicke der Begierde stehen, die seine Kumpane dem Nagen zuwerfen. Das Gedicht ist in sieben Strophen mit je vier Versen unterteilt, in denen kein Reim ersichtlich ist.

INHALT: Das Gedicht handelt von Gegenständen, die in Friedenszeiten selbstverständlich sind, doch in der Armut und den Folgen des Zweiten Weltkriegs als wertvoll gelten. Die einzeln genannten Utensilien stehen für Werkzeuge (= Nagel), Schlafplatz (= Pappe) oder auch Kreativität (= Bleistiftmine).

Kurt Marti: Neapel sehen

Er hatte eine Bretterwand gebaut. Die Bretterwand entfernte die Fabrik aus seinem häuslichen Blickkreis. Er hasste die Fabrik. Er hasste seine Arbeit in der Fabrik. Er hasste die Maschine, an der er arbeitete. Er hasste das Tempo der Maschine, das er selber beschleunigte. Er hasste die Hetze nach den Akkordprämien, durch welche er es zu einigem Wohlstand, zu Haus und Gärtchen gebracht hatte. Er hasste seine Frau, sooft sie ihm sagte, heute nachts hast du wieder gezuckt. Er hasste sie, bis sie es nicht mehr erwähnte. Aber die Hände zuckten weiter im Schlaf, zuckten im schnellen Stakkato der Arbeit. Er hasste den Arzt, der ihm sagte, sie müssen sich schonen, Akkord ist nichts mehr für sie. Er hasste den Meister, der ihm sagte, ich gebe dir eine andere Arbeit, Akkord ist nichts mehr für dich. Er hasste so viele

verlogene Rücksicht, er wollte kein Greis sein, er wollte keinen kleineren Zahntag, denn immer war das die Hinterseite von so viel Rücksicht, ein kleinerer Zahntag. Dann wurde er krank, nach vierzig Jahren Arbeit und Hass zum ersten Mal krank. Er lag im Bett und blickte zum Fenster hinaus. Er sah sein Gärtchen. Er sah den Abschluss des Gärtchens, die Bretterwand, weiter sah er nicht. Die Fabrik sah er nicht, nur den Frühling im Gärtchen und eine Wand aus gebeizten Brettern. Bald kannst du wieder hinaus, sagte die Frau, es steht alles in Blust². Er glaubte ihr nicht. Geduld, nur Geduld, sagte der Arzt, das kommt schon wieder. Er glaubte ihm nicht. Es ist ein Elend, sagte er nach drei Wochen zu seiner Frau, ich sehe immer das Gärtchen, sonst nichts, nur das Gärtchen, das ist mir zu langweilig, immer dasselbe Gärtchen, nehmt doch einmal zwei Bretter aus der verdammten Wand, damit ich was anderes sehe. Die Frau erschrak. Sie lief zum Nachbarn. Der Nachbar kam und löste zwei Bretter aus der Wand. Der Kranke sah durch die Lücke hindurch, sah einen Teil der Fabrik. Nach einer Woche beklagte er sich, ich sehe immer das gleiche Stück Fabrik, das lenkt mich zu wenig ab. Der Nachbar kam und legte die Bretterwand zur Hälfte nieder. Zärtlich ruhte der Blick des Kranken auf seiner Fabrik, verfolgte das Spiel des Rauches über dem Schlot, das Ein und Aus der Autos im Hof, das Ein des Menschenstromes am Morgen, das Aus am Abend. Nach vierzehn Tagen befahl er, die stehen gebliebene Hälfte der Wand zu entfernen. Ich sehe unsere Büros nie und auch die Kantine nicht, beklagte er sich. Der Nachbar kam und tat, wie er wünschte. Als er die Büros sah, die Kantine und so das gesamte Fabrikareal, entspannte ein Lächeln die Züge des Kranken. Er starb nach einigen Tagen.

Textinterpretation

In dem vorliegenden Text „Neapel sehen“ von Kurt Marti wird in äußerst komprimierter Form von einem Mann erzählt, der nach 40 Jahren Akkordarbeit plötzlich erkrankt und dann – zunächst ohne ersichtlichen Grund – stirbt.

Der Text ist fast durchgehend in einer einfachen, schmucklosen Sprache geschrieben. Er verzichtet auf hypotaktische Sätze, Fremdwörter oder Fachbegriffe. Damit steht der Text zunächst einmal jedermann offen. Gleichzeitig wird durch die Sprache deutlich, dass der Erzähler mit den Worten seiner Hauptfigur - eines älteren Akkordarbeiters - dessen 'Geschichte' erzählt. Dies kann mit dazu dienen, dass der Leser sich leichter in die Hauptfigur hineindenken kann, wobei es aber aufgrund des schmucklosen „er“ an keiner Stelle zu einer Identifikation mit ihr kommt.

Auffallend ist in diesem Zusammenhang, dass der Text kaum schmückende oder beschreibende Adjektive oder Adverbien aufweist, was den Text sehr nüchtern erscheinen lässt. Hier spiegelt sich – auch ersichtlich in der einfachen Wortwahl – bereits in der Sprache die nüchterne Arbeitswelt des Mannes wider, die sich dann auch in seiner privaten Welt niederschlägt - auch Haus und „Gärtchen“, Ehefrau und Nachbar werden nicht näher beschrieben oder gar charakterisiert. Gleichzeitig wird dadurch – wie auch durch die konstante Vermeidung der Einführung einer namentlich genannten Person, die Rede ist immer nur von „er“, „seine Frau“, bzw. „die Frau“, „der Meister“ etc. – der Geschichte eine Art Allgemeingültigkeit gegeben; sie scheint nicht individuell, kein Einzelfall zu sein. Vielleicht will Marti hiermit aber auch zeigen, dass es in der von ihm geschilderten Welt keine Individuen gibt.

Bis Z. 9ff sind mit Ausnahme der beiden Einleitungssätze und des Satzes „Aber die Hände [...]“ (Z. 6f) alle Sätze gleich gebaut. Alle beginnen sie mit den Worten „Er hasste“ und

alle sind sie recht kurz und dort, wo Nebensätze vorhanden sind, parataktisch gebaut. Dieser gleichförmige, eintönige Satzbau spiegelt ebenfalls die Arbeitswelt und hier vor allem die Tätigkeit der Hauptfigur wider, die ähnlich eintönig, ständig gleich ist (vgl. Akkordarbeit, Z. 6., Zucken der Hände und „Stakkato der Arbeit“, Z. 7). Gleichzeitig wird durch dieses ständig am Satzanfang wiederkehrende "Er hasste" deutlich, dass in seinem Leben offensichtlich keine anderen Gefühle Platz haben und dieser Hass alles umfasst (s.a. die innere Gliederung von Z. 2 - 9, in der die Arbeitswelt, „Fabrik“, „Arbeit“, „Maschine“, „Tempo der Maschine“, „Meister“ und sein privater Bereich, vertreten durch seine Frau, aufgeführt werden).

Auffallend ist auch der Gebrauch des bestimmten Artikels und des Possessivpronomens, v.a. deswegen, da im zweiten Teil (ab Z. 20) eine Umkehrung erfolgt. Im ersten Teil heißt es "die Fabrik" (Z. 1ff), "die Maschine" (Z. 3) usw. sowie "seine Frau" (Z. 5). Hier wird deutlich, dass er zu seiner Arbeitswelt eine recht unpersönliche Beziehung hat. Seine Frau hingegen wird - trotz des Hasses - immer noch mit dem Possessivpronomen versehen. Im zweiten Teil erfolgt hier eine Umkehrung: seine Frau wird mit dem bestimmten Artikel verbunden ("[...] sagte die Frau [...], Z. 15 und "Die Frau erschrak", Z. 19f), während der Arbeitswelt nun das Possessivpronomen beigelegt wird ("Zärtlich ruhte der Blick des Kranken auf seiner Fabrik", Z. 23f und "unsere Büros", Z. 26). Damit scheinen sich die Beziehungen der Hauptfigur zur Arbeits- bzw. privaten Welt in ihr Gegenteil zu verkehren.

Insgesamt lässt sich eine Änderung der sprachlichen Gestaltung in dem Moment feststellen, als er wieder einen Teil seiner Fabrik sehen kann. Hier wird die Sprache durch die Bilder "Spiel des Rauches über dem Schlot" (Z. 24) und das "Ein des Menschenstromes" (Z. 25) fast poetisch. An

dieser Stelle taucht auch zum einzigen Mal ein positives evaluatives Adverb - "zärtlich" (Z. 23) - auf, das zu dem wiederholt verwendeten Verb 'hassen' in völligem Gegensatz steht, zumal es sich auf dasselbe bezieht. Gleichzeitig könnte dieser sprachliche Umschwung, der ja eine inhaltliche Veränderung, ja Umkehrung ausdrückt, den Leser veranlassen, selber nach dem 'Warum' zu fragen, das im Text nicht direkt ausgeführt wird. Verstärkt wird dieser Umschwung noch durch den Satzbau. Statt der kurzen, parallel gebauten Sätze des ersten Teils findet sich hier ein langer Satz (Z. 23-25), der das Lesetempo deutlich herabsetzt. Ein ähnlich langer Satz findet sich bereits in der Mitte des Textes (Z. 14-19). Beide Sätze markieren - wie bereits angedeutet - gleichzeitig einen inhaltlichen Wendepunkt im Leben der Hauptfigur und seiner Einstellung zu seiner Arbeit und Arbeitswelt, der Fabrik, - Rücknahme der Ausgrenzung der Arbeit durch schrittweises Entfernen der Bretterwand bis hin zum Umschwung von Hass zu 'zärtlichen' Gefühlen gegenüber "seiner Fabrik".

Kurt Marti: Eine Leichenrede

betrauern wir diesen mann

nicht weil er gestorben ist

betrauern wir diesen mann

weil er niemals wagte

glücklich zu sein

betrauern wir diesen mann
der nichts war als arbeit und pflicht
betrauern wir diesen mann
weil er immer getan hat
was man von ihm verlangte

betrauern wir diesen mann
der nie mit der faust auf den tisch schlug
betrauern wir diesen mann
weil er nie auf das urteil anderer pfiff
und einfach tat was ihm paßte

betrauern wir diesen mann
der fehlerfrei funktionierte
betrauern wir diesen mann
weil er streit und frauen vermied
und heute von allen gerühmt wird

betrauern wir diesen mann

nicht weil er gestorben ist

betrauern wir diesen mann

weil er war wie auch wir sind -

betrauern wir uns

Textinterpretation

Das Gedicht hat eigentlich keinen Rhythmus, es ist „frei“ geschrieben, dabei hat es ein strenges Strophengefüge. Man kann vermuten, dass es dadurch zum Ausdruck kommt, dass der Mensch auch frei ist. Von Natur ist der Mensch frei, aber das Gedicht (wie auch die Wirklichkeit) spricht diese Behauptung ab. Ist der Verlust der individuellen Freiheit den Preis für Zusammensein mit der Gesellschaft? Vielleicht ist es so. Im Gedicht ist selbstverständlich jedes Wort an einem bestimmten Platz festgestellt ist. Die freien Rhythmen bilden im Verbund mit den starren Strophen gleichsam einen Spiegel der Gesellschaft, in welcher der einzelne Mensch sich frei fühlt, dabei aber nach dem bestimmten Schema lebt und wirkt. Alles ist vorhersehbar.

"Eine Leichenrede" besteht aus emotionslosen, sachlichen Feststellungen; unbetont, ohne Satzzeichen. Wir erwarten vielleicht eine schöne Beschreibung von Gefühlen. Stattdessen entsteht ein grobes Bild, gemalt mit den kargen Farben. Lediglich die Zeile "liebe gemeinde" ist ein Verbindungsglied zur Form üblicher Grab- bzw. Leichenreden. Auffallend ist die Kleinschreibung, die das Frauenschicksal darstellen mag, besonders die

Unterdrückung der Frau: hier wie dort fehlen Höhen und Abwechslung.

Die ersten fünf Strophen zeigen die Hoffnungslosigkeit auf, von der die Versuche der Frau, aus ihrem trostlosen Dasein auszubrechen, begleitet und zunehmend geprägt wurden. Die ständige Wiederholung der Worte "als sie" klingt wie die Beschwörung. Es ist ein Sprung, der nicht gelingen konnte. Jede aktive Handlung der Frau wird im Passiv dargestellt. Darum wirkt es, als wäre jeder Versuch oder Wunsch der Frau misslungen. Die Verstorbene musste wohl ihr Leben zur Gänze nach den Bedürfnissen und Vorstellungen anderer Menschen ausrichten und war gezwungen. Sie ist ein Opfer.

Kurt Martis Gedicht kann auch als versteckter Aufruf zu mehr Mut an die Leser verstanden werden, zwar nicht "über Leichen zu gehen", aber doch mehr Rücksicht auf die Wünsche zu nehmen, solange man Zeit hat. Zwar haben Frauen immerhin mehr Mut zur Selbstverwirklichung gefasst, doch das Recht, die eigenen Vorstellungen umzusetzen, wird ihnen nach wie vor von manchen "Herren der Schöpfung" nicht zugestanden. Mag sein, dass einige Männer immer noch die Ansicht vertreten, Frauen hätten kein Recht auf Bildung, weil ihre gottgewollte Bestimmung einzig und allein im Gebären und Umsorgen der Familie bestehe. Diese Männer lesen - man vermutet es zumindest - vermutlich leider keine Gedichte. Die Mehrzahl der Leser teilt wohl Kurt Martis Grundeinstellung: Jeder Mensch ist gleich viel wert, hat ein Recht auf Bildung, Selbstverwirklichung und -bestimmung.

Peter Bichsel: Die Tochter

Abends warteten sie auf Monika. Sie arbeitete in der Stadt, die Bahnverbindungen sind schlecht. Sie, er und seine Frau, saßen am Tisch und warteten auf Monika. Seit sie in der Stadt arbeitete, aßen sie erst um halb acht. Früher hatten sie eine Stunde eher gegessen. Jetzt warten sie täglich eine Stunde am gedeckten Tisch, an ihren Plätzen, der Vater oben, die Mutter auf dem Stuhl nahe der Küchentür, sie warteten vor dem leeren Platz Monikas. Einige Zeit später dann auch vor dem dampfenden Kaffee, vor der Butter, dem Brot, der Marmelade.

Sie war größer gewachsen als sie, sie war auch blonder und hatte die Haut, die feine Haut der Tante Maria. „Sie war immer ein liebes Kind“, sagte die Mutter, während sie warteten.

In ihrem Zimmer hatte sie einen Plattenspieler, und sie brachte oft Platten mit aus der Stadt, und sie wusste, wer darauf sang. Sie hatte auch einen Spiegel und verschiedene Fläschchen und Döschen, einen Hocker aus marokkanischem Leder, eine Schachtel Zigaretten.

Der Vater holte sich seine Lohntüte auch bei einem Bürofräulein. Er sah dann die vielen Stempel auf einem Gestell, bestaunte das sanfte Geräusch der Rechenmaschine, die blondierten Haare des Fräuleins, sie sagte freundlich „Bitte schön“, wenn er sich bedankte.

Über Mittag blieb Monika in der Stadt, sie aß eine Kleinigkeit, wie sie sagte, in einem Tearoom. Sie war dann ein Fräulein, das in den Tearooms lächelnd Zigaretten raucht. Oft fragten sie sie, was sie alles getan habe in der Stadt, im Büro. Sie wusste aber nichts zu sagen.

Dann versuchten sie wenigstens, sich genau vorzustellen, wie sie beiläufig in der Bahn ihr rotes Etui mit dem Abonnement aufschlägt und vorweist, wie sie den Bahnsteig entlang geht,

wie sie sich auf dem Weg ins Büro angeregt mit Freundinnen unterhält, wie sie den Gruß eines Herrn lächelnd erwidert. Und dann stellten sie sich mehrmals vor in dieser Stunde, wie sie heimkommt, die Tasche und ein Modejournal unter dem Arm, ihr Parfum; stellten sich vor, wie sie sich an ihren Platz setzt, wie sie dann zusammen essen würden. Bald wird sie sich in der Stadt ein Zimmer nehmen, das wussten sie, und dass sie dann wieder um halb sieben essen würden, dass der Vater nach der Arbeit wieder seine Zeitung lesen würde, dass es dann kein Zimmer mehr mit Plattenspieler gäbe, keine Stunde des Wartens mehr. Auf dem Schrank stand eine Vase aus blauem schwedischem Glas, eine Vase aus der Stadt, ein Geschenkvorschlagn aus dem Modejournal.

2Sie ist wie deine Schwester“, sagte die Frau, „sie hat das alles von deiner Schwester. Erinnerst du dich, wie schön deine Schwester singen konnte.“

„Andere Mädchen rauchen auch2, sagte die Mutter.

„Ja“, sagte er, „das habe ich auch gesagt.“

„Ihre Freundin hat kürzlich geheiratet“, sagte die Mutter. Sie wird auch heiraten, dachte er, sie wird in der Stadt wohnen.

Kürzlich hatte er Monika gebeten: „Sag mal etwas auf französisch.“ – „Ja“, hatte die Mutter wiederholt, „sag mal etwas auf französisch.“ Sie wusste aber nichts zu sagen. Stenographieren kann sie auch, dachte er jetzt. „Für uns wäre das zu schwer“, sagten sie oft zueinander. Dann stellte die Mutter den Kaffee auf den Tisch. „Ich habe den Zug gehört“, sagte sie.

Textinterpretation

In Peter Bichsels Kurzgeschichte „Die Tochter“ werden die Eltern indirekt charakterisiert. Die Eltern sind „einfache

Leute“, leben auf dem Lande, nicht ausgebildet, folgen einem stereotypen Tagesablauf, haben kaum Kenntnisse über andere als die eigene Lebensweise.

- Sie folgen einem stereotypen Tagesablauf, der ehemals von der Arbeitszeit des Mannes, jetzt von der der Tochter rhythmisiert wird. (Zeitungslesen nach der Arbeit, Abendessen früher um 18.30, jetzt um 19.30 Uhr).
- Ihre soziale Lage erscheint ihnen im Vergleich zum sozial höher stehenden Angestellten in ihren sprachlichen und sonstigen Umgangsformen als geringer (Bürofräulein). Deren sozialer Habitus bleibt ihnen fremd.
- Sie entwerfen ein Wunschbild von ihrer Tochter, die ihrer Ansicht nach den sozialen Aufstieg geschafft hat.
- Sie sind nicht (mehr) gewohnt, ihre eigenen Bedürfnisse und Ängste vor der künftigen Ablösung gegenüber ihrer Tochter zu artikulieren. Ihre Fragen sind der Tochter lästig. Sie kann sie nicht beantworten („Sie wusste darauf nichts zu sagen.“)

Zeitgestaltung

- nicht-linear: kontinuierlicher Handlungsablauf (das ständige Warten vor dem gedeckten Tisch) wird unterbrochen durch kurze Rückwendungen: z.B. „Der Vater holte sich seine Lohntüte auch bei einem Bürofräulein...“; „Kürzlich hatte er Monika gebeten: „Sag mal etwas auf französisch“.
- Erzähltempus: Präteritum (Sie warteten auf Monika...)
- historisches Präsens (Jetzt warten sie täglich eine Stunde am gedeckten Tisch) - so eine Art Ritual
- präsentisches Präsens (...die Bahnverbindungen sind schlecht).

Raumgestaltung

- Handlungsraum: Küche: gedeckter Tisch, Stühle, schwedische Vase auf dem Schrank, Brot, Butter, Marmelade, das Frühstück auf dem Tisch.
- Kontrastraum: Zimmer von Monika: Plattenspieler, Spiegel, Kosmetikartikel, Hocker aus marokkanischem Leder, Schachtel Zigaretten.

Hier werden verschiedenen Themen angesprochen:

- Ablösung der Kinder von ihren Eltern
- Generationenkonflikt
- Konsumverhalten von Jugendlichen
- Lebensformen in der Stadt und auf dem Land
- Traum vom sozialen Aufstieg in eine andere gesellschaftliche Schicht
- Probleme der Arbeitswelt
- Arbeit und Freizeit
- Lifestyle
- Leben im Alter

Peter Bichsel: San Salvador

Er hatte sich eine Füllfeder gekauft.

Nachdem er mehrmals seine Unterschrift, dann seine Initialen, seine Adresse, einige Wellenlinien, dann die Adresse seiner Eltern auf ein Blatt gezeichnet hatte, nahm er einen neuen Bogen, faltete ihn sorgfältig und schrieb: „Mir ist es hier kalt“, dann, „ich gehe nach Südamerika“, dann hielt er inne, schraubte die Kappe auf die Feder, betrachtete den Bogen und sah, wie die Tinte eintrocknete und dunkel wurde [in der Papeterie garantierte man, dass sie schwarz

werde], dann nahm er seine Feder erneut zur Hand und setzte noch seinen Namen Paul darunter.

Dann saß er da.

Später räumte er die Zeitungen vom Tisch, überflog dabei die Kinoinserate, dachte an irgend etwas, schob den Aschenbecher beiseite, zerriß den Zettel mit den Wellenlinien, entleerte seine Feder und füllte sie wieder. Für die Kinovorstellung war es jetzt zu spät.

Die Probe des Kirchenchores dauerte bis neun Uhr, um halb zehn würde Hildegard zurück sein. Er wartete auf Hildegard. Zu all dem Musik aus dem Radio. Jetzt drehte er das Radio ab.

Auf dem Tisch, mitten auf dem Tisch, lag nun der gefaltete Bogen, darauf stand in blauschwarzer Schrift sein Name Paul.

„Mir ist es hier zu kalt“, stand auch darauf.

Nun würde also Hildegard heimkommen, um halb zehn. Es war jetzt neun Uhr. Sie läse seine Mitteilung, erschreke dabei, glaubte wohl das mit Südamerika nicht, würde dennoch die Hemden im Kasten zählen, etwas müßte ja geschehen sein.

Sie würde in den „Löwen“ telefonieren.

Der „Löwen“ ist mittwochs geschlossen.

Sie würde lächeln und verzweifeln und sich damit abfinden, vielleicht.

Sie würde sich mehrmals die Haare aus dem Gesicht streichen, mit dem Ringfinger der linken Hand beidseitig der Schläfe entlang fahren, dann langsam den Mantel aufknöpfen.

Dann saß er da, überlegte, wem er einen Brief schreiben könnte, las die Gebrauchsanweisung für den Füller noch einmal – leicht nach rechts drehen – las auch den französischen Text, verglich den englischen mit dem

deutschen, sah wieder seinen Zettel, dachte an Palmen, dachte an Hildegard.

Saß da.

Und um halb zehn kam Hildegard und fragte: „Schlafen die Kinder?“

Sie strich sich die Haare aus dem Gesicht.

Arbeitsanregungen

- Zu vergleichen sind die konkrete Situation des Mannes und seine Wunschvorstellungen.
- Verfassen Sie eine Inhaltsangabe zum Text.
- Arbeiten Sie die Beziehung zwischen Paul und Hildegard heraus. Beantworten Sie dabei unter anderem die folgenden Fragen:
- Welche Bedeutung hat der Titel der Geschichte?
- Welcher Zusammenhang besteht zwischen den Sätzen "Mir ist es hier zu kalt" und "ich gehe nach Südamerika" einerseits und der Situation Pauls andererseits?
- Wie wird das Warten des Mannes auf Hildegard dargestellt?
- Warum ist der Ausbruch des Mannes aus seiner häuslichen Unabänderlichkeit nur in seiner Phantasie und nicht tatsächlich möglich?
- Wie verstehen Sie den Schluss der Geschichte?

Die Hauptfigur:

Der Erzähler berichtet aus der Innensicht seiner Hauptfigur Paul . Das temporale "Nun" zu Beginn der Passage stellt dabei die nötige Unmittelbarkeit und die Aufhebung jeglicher Distanz zwischen personalem Erzähler und der Figur dar.

Die Verwendung des Konjunktivs, ansonsten gerade nicht Zeichen der "klassischen" erlebten Rede (dabei stattdessen Indikativ Präteritum!) ergibt sich freilich aus der am Möglichen orientierten Darstellung, die die zu erwartenden Handlungen von Hildegard antizipiert.

Sprachliche Mittel:

Im übrigen verweisen sämtliche von Peter Bichsel zur Gestaltung seiner Aussage eingesetzten sprachlichen Mittel auf die kommunikationsunfähige, am eigenen Leben leidende Hauptfigur, die keinen echten Ausweg aus ihrer Isolation und der Enge ihrer Beziehung mit Hildegard findet.

So besteht die Funktion der monoton wirkenden parataktischen Strukturen, der sprachlichen Wiederholungen und der zahlreichen Aufzählungen des Textes darin, die männliche Hauptfigur mit ihren gedanklich und sprachlich wenig differenzierten Selbst-Konzepten in einem nicht weniger monoton wirkenden Handlungs- und Beziehungskontext zu zeigen. Denn den Halbsätzen, die Paul geradeso aus der Feder "fliessen", eignet kein Veränderungspotential.

Peter Bichsel: Der Milchmann

Der Milchmann schrieb auf einen Zettel: "Heute keine Butter mehr, leider." Frau Blum las den Zettel und rechnete zusammen, schüttelte den Kopf und rechnete noch einmal, dann schrieb sie: "Zwei Liter, 100 Gramm Butter. Sie hatten gestern keine Butter und berechneten Sie mir gleichwohl." Am andern Tag schrieb der Milchmann: "Entschuldigung." Der Milchmann kommt morgens um vier, Frau Blum kennt

ihn nicht, man sollte ihn kennen, denkt sie oft, man sollte einmal um vier aufstehen, um ihn kennen zu lernen.

Frau Blum fürchtet, der Milchmann könnte ihr böse sein, der Milchmann könnte schlecht denken von ihr, ihr Topf ist verbeult.

Der Milchmann kennt den verbeulten Topf, es ist der von Frau Blum, sie nimmt meistens 2 Liter und 100 Gramm Butter. Der Milchmann kennt Frau Blum. Würde man ihn nach ihr fragen, würde er sagen: „Frau Blum nimmt 2 Liter und 100 Gramm, sie hat einen verbeugten Topf und eine gut lesbare Schrift.“ Der Milchmann macht sich keine Gedanken. Frau Blum macht keine Schulden. Und wenn es vorkommt - es kann ja vorkommen - daß 10 Rappen zu wenig daliegen, dann schreibt er auf einen Zettel: "Zehn Rappen zu wenig." Am andern Tag hat er die 10 Rappen anstandslos und auf dem Zettel steht: "Entschuldigung." 'Nicht der Rede wert' oder 'keine Ursache', denkt dann der Milchmann und würde er es auf den Zettel schreiben. dann wäre das schon ein Briefwechsel. Er schreibt es nicht.

Den Milchmann interessiert es nicht, in welchem Stock Frau Blum wohnt, der Topf steht unten an der Treppe. Er sich keine Gedanken, wenn er nicht dort steht. In der ersten Mannschaft spielte einmal ein Blum, den kannte der Milchmann, und der hatte abstehende Ohren. Vielleicht hat Frau Blum abstehende Ohren.

Milchmänner haben unappetitlich saubere Hände, rosig, plump und verwaschen. Frau Blum denkt daran, wenn sie seine Zettel sieht. Hoffentlich hat er die 10 Rappen gefunden. Frau Blum möchte nicht, daß der Milchmann schlecht von ihr denkt, auch möchte sie nicht, daß er mit der Nachbarin ins Gespräch käme. Aber niemand kennt den Milchmann, in unserem Quartier niemand. Bei uns kommt er morgens um vier. Der Milchmann ist einer von denen, die ihre Pflicht tun. Wer morgens um vier die Milch bringt, tut

seine Pflicht, täglich, sonntags und werktags. Wahrscheinlich sind Milchmänner nicht gut bezahlt und wahrscheinlich fehlt ihnen oft Geld bei der Abrechnung. Die Milchmänner haben keine Schuld daran, daß die Milch teurer wird.

Und eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennen lernen.

Der Milchmann kennt Frau Blum, sie nimmt 2 Liter und 100 Gramm und hat einen verbeulten Topf.

Textinterpretation

In der Kurzerzählung "Der Milchmann" beschreibt Peter Bichsel das Verhältnis von zwei fremden Menschen. Sie zeigen zueinander Interesse, aber es scheint, dass sie keine Chance haben, kennenzulernen. Ein Milchmann und einer seiner Kundinnen, kennen sich kaum und haben sich noch nie gesehen, aber sie stellen sich einander vor, und sie stellen sich die Gedanken der Anderen vor.

Die Geschichte beginnt mit einem offenen Anfang: Man wird in eine Situation hineingeworfen, mit welcher man erstmal nichts anfangen kann. Es handelt sich darum, dass eine Frau Blum den zurückgelassenen Zettel ihres Milchmannes findet, einen Fehler in der Abrechnung entdeckt, es aufschreibt und dem Milchmann liegen lässt. Diese Sätze, bzw. Ellipsen, die die schriftlichen Mitteilungen darstellen sollen, tauchen während des ganzen Textes immer wieder auf, damit man sich die Geschehnisse besser vorstellen könnte. Dann folgt der zweite Teil. Dieser ist zwar wie in der ganzen Geschichte, aus der auktorialen Erzählperspektive geschrieben, jedoch wird man jetzt über die Gedanken und Überlegungen von Frau Blum informiert. Wir können hier einen inneren Monolog von Frau Blum lesen. Sie vermutet, dass der

Milchmann unfreundlich gesinnt ist und schlecht von ihr denkt. Man versteht, dass Frau Blum an dem ihr eigentlich unbekanntem Mann interessiert ist. Dann wird aus der Sicht von Milchmann berichtet. Den wirklichen Namen erfahren wir nicht. Der Satz "Der Milchmann kennt Frau Blum" sieht komisch aus. Man kann keinesfalls sagen, dass der Milchmann Frau Blum wirklich persönlich kennt, da er nur einige bedeutungslose Fakten über sie weiß. Ganz im Gegensatz zu Frau Blum erfährt man in den folgenden Zeilen, dass sich der Milchmann im Allgemeinen keine weiteren Gedanken über sie hat, ausgeschlossen er ist bei ihr im Haus. Im folgenden wird die Situation geschildert, dass Frau Blum einige Rappen vergessen hat. Es könnte durch diese Situation zu einem ausführlichen Briefwechsel kommen und es liegt in der Hand des Milchmannes, das zu entscheiden. Dass er dies nicht tut, kann man weiter erkennen: "Er schreibt es nicht." Dies wäre die Chance gewesen, sich auf Kommunikation einzulassen, was zu einem gegenseitigen Kennenlernen und vielleicht noch viel mehr führen kann. Warum tut er das nicht. Wissen wir nicht, man kann nur vermuten. Der Milchmann vergleicht Frau Blum mit einem flüchtigen Bekannten von früher, tut dies aber belanglos und eher mit Desinteresse.

Der nächste Abschnitt beginnt und wir können wieder die Gedanken von Frau Blum beobachten. Sie zeigt uns, dass sie an ihn denkt und sich Gedanken macht. Dass sie nicht möchte, dass er mit der Nachbarin in Kontakt kommt zeugt definitiv schon von einem Hauch Eifersucht. Danach listet der Erzähler die vermuteten Probleme des Milchmannes auf und deutet drauf hin, dass Milchmänner keine Schuld daran haben, dass die Milch teurer wird. Das zeigt, dass Frau Blum ihn entschuldigt und in Schutz nimmt, zweifellos ein weiteres Zeichen von Interesse.

Der letzte Abschnitt ist der Schluss. Der erste Satz fasst die gesamten Abschnitte von Frau Blum zusammen, nämlich dass sie dem Milchmann eigentlich gerne kennenlernen würde. Das Ende der Geschichte ist offen, man weiß nicht ob es jemals dazu kommen wird, dass sich beide Personen wirklich kennenlernen.

Wolfgang Borchert: Das Brot

Plötzlich wachte sie auf. Es war halb drei. Sie überlegte, warum sie aufgewacht war. Ach so! In der Küche hatte jemand gegen einen Stuhl gestoßen. Sie horchte nach der Küche. Es war still. Es war zu still, und als sie mit der Hand über das Bett neben sich fuhr, fand sie es leer. Das war es, was es so besonders still gemacht hatte: sein Atem fehlte. Sie stand auf und tappte durch die dunkle Wohnung zur Küche. In der Küche trafen sie sich. Die Uhr war halb drei. Sie sah etwas Weißes am Küchenschrank stehen. Sie machte Licht. Sie standen sich im Hemd gegenüber. Nachts. Um halb drei. In der Küche.

Auf dem Küchentisch stand der Brotteller. Sie sah, dass er sich Brot abgeschnitten hatte. Das Messer lag noch neben dem Teller. Und auf der Decke lagen Brotkrümel. Wenn sie abends zu Bett gingen, machte sie immer das Tischtuch sauber. Jeden Abend. Aber nun lagen Krümel auf dem Tuch. Und das Messer lag da. Sie fühlte, wie die Kälte der Fliesen langsam an ihr hoch kroch. Und sie sah von dem Teller weg. "Ich dachte, hier wäre was," sagte er und sah in der Küche umher.

"Ich habe auch was gehört," antwortete sie, und dabei fand sie, dass er nachts im Hemd doch schon recht alt aussah. So alt wie er war. Dreiundsechzig. Tagsüber sah er manchmal jünger aus. Sie sieht doch schon alt aus, dachte er, im Hemd sieht sie doch ziemlich alt aus. Aber das liegt vielleicht an

den Haaren. Bei den Frauen liegt das nachts immer an den Haaren. Die machen dann auf einmal so alt.

"Du hättest Schuhe anziehen sollen. So barfuß auf den kalten Fliesen. Du erkältest dich noch." Sie sah ihn nicht an, weil sie nicht ertragen konnte, dass er log. Dass er log, nachdem sie neununddreißig Jahre verheiratet waren. "Ich dachte, hier wäre was," sagte er noch einmal und sah wieder so sinnlos von einer Ecke in die andere, "ich hörte hier was. Da dachte ich, hier wäre was."

"Ich habe auch was gehört. Aber es war wohl nichts." Sie stellte den Teller vom Tisch und schnappte die Krümel von der Decke. "Nein, es war wohl nichts," echote er unsicher. Sie kam ihm zu Hilfe: "Komm man. Das war wohl draußen. Komm man zu Bett. Du erkältest dich noch. Auf den kalten Fliesen."

Er sah zum Fenster hin. "Ja, das muss wohl draußen gewesen sein. Ich dachte, es wäre hier." Sie hob die Hand zum Lichtschalter. Ich muss das Licht jetzt ausmachen, sonst muss ich nach dem Teller sehen, dachte sie. Ich darf doch nicht nach dem Teller sehen. "Komm man," sagte sie und machte das Licht aus, "das war wohl draußen. Die Dachrinne schlägt immer bei Wind gegen die Wand. Es war sicher die Dachrinne. Bei Wind klappert sie immer." Sie tappten sich beide über den dunklen Korridor zum Schlafzimmer. Ihre nackten Füße platschten auf den Fußboden.

"Wind ist ja," meinte er. "Wind war schon die ganze Nacht." Als sie im Bett lagen, sagte sie: "Ja, Wind war schon die ganze Nacht. Es war wohl die Dachrinne." "Ja, ich dachte, es wäre in der Küche. Es war wohl die Dachrinne." Er sagte das, als ob er schon halb im Schlaf wäre.

Aber sie merkte, wie unecht seine Stimme klang, wenn er log. "Es ist kalt," sagte sie und gähnte leise, "ich krieche

unter die Decke. Gute Nacht." "Nacht," antwortete er und noch: "ja, kalt ist es schon ganz schön." Dann war es still. Nach vielen Minuten hörte sie, dass er leise und vorsichtig kaute. Sie atmete absichtlich tief und gleichmäßig, damit er nicht merken sollte, dass sie noch wach war. Aber sein Kauen war so regelmäßig, dass sie davon langsam einschlief. Als er am nächsten Abend nach Hause kam, schob sie ihm vier Scheiben Brot hin. Sonst hatte er immer nur drei essen können.

"Du kannst ruhig vier essen," sagte sie und ging von der Lampe weg. "Ich kann dieses Brot nicht so recht vertragen. Iss du man eine mehr. Ich vertrage es nicht so gut." Sie sah, wie er sich tief über den Teller beugte. Er sah nicht auf. In diesem Augenblick tat er ihr leid. "Du kannst doch nicht nur zwei Scheiben essen," sagte er auf seinen Teller.

"Doch. Abends vertrag ich das Brot nicht gut. Iss man. Iss man." Erst nach einer Weile setzte sie sich unter die Lampe an den Tisch.

„*Das Brot*“ (1946): Vor dem Hintergrund des Kriegsendes und einer vom Krieg gezeichneten Trümmerlandschaft durch die die Menschen der damaligen Zeit mit zahlreichen existentiellen, moralischen und politischen Fragen und Problemen konfrontiert wurden, verdeutlicht Wolfgang Borchert mit seiner 1946 entstandenen Kurzgeschichte „Das Brot“ die zerstörende und das Leben jedes einzelnen bedrohenden Auswirkung des Krieges auf den privaten Alltag und die Lebensbedingungen der Menschen.

- *Gliederung*

Man kann drei Teile der Geschichte unterscheiden. In der Einleitung geht die Frau ihrem Mann nach in die Küche. Der

Hauptteil wird von der Szene in der Küche gebildet, und der Schluss der Geschichte spielt am nächsten Tag. Die Geschichte genügt den Anforderungen an ein klassisches Drama. Das heißt, Raum und Zeit sind eng umgrenzt: Nur zwei Personen treten auf, der Zeitraum entspricht weniger als 24 Stunden, der Schauplatz beschränkt sich auf die Küche und das Schlafzimmer in der ehelichen Wohnung.

- *Erzähltechnik*

Borchert erzählt die Geschichte in kurzen, einfachen Sätzen - also im Kahlschlagstil. So haben die ersten beiden Sätze nur eine Länge von vier Wörtern. In der Folge scheut sich der Autor weder vor Wiederholungen ("Es war halb drei", "Die Uhr war halb drei.", "Um halb drei.") noch vor unvollständigen Sätzen ("Nachts. Um halb drei. In der Küche"). Der Wortschatz ist auf das Vokabular eines Grundschülers begrenzt. Ein großer Teil der Geschichte besteht aus umgangssprachlichem Dialog, in dem sich die Hauptpersonen häufig wiederholen. Der Mann sagt "Ich dachte, hier wäre was.", dann nochmal "Ich dachte, hier wäre was" oder "ich hörte hier was. Da dachte ich, hier wäre was." Die Frau echot: "Ich hab auch was gehört", und nochmal: "Ich hab auch was gehört". Diese Wiederholungen verstärken beim Leser den peinlichen Eindruck der Situation. Dass in der Geschichte weder die Namen der beiden Hauptpersonen genannt werden noch ihr Aussehen beschrieben wird, verstärkt den Eindruck der Kahlheit.

- *Auktoriale Perspektive*

Die Perspektive, die Borchert wählt, ist auktorial. Man merkt das daran, dass der Erzähler zwischen den Gedanken der beiden Hauptpersonen hin- und herspringt: Anfangs sehen wir die Szenerie aus der Sicht der Frau: "Sie überlegte, warum sie aufgewacht war." In der Küche erlebt man das Geschehen aber plötzlich auch aus dem Blickwinkel des

Mannes: "Sie sieht doch schon alt aus, dachte er..." Die auktoriale Perspektive ist nicht der Blickwinkel einer typischen Kurzgeschichte. Borchert orientiert sich hier noch am Vorbild der Erzählung deutscher oder russischer Tradition (etwa Tschechow), weniger an amerikanischen Vorbildern wie etwa Hemingway. Insgesamt legt es Borchert nicht auf eine Überraschung oder Pointe an, sondern erzählt eine Szene aus dem Alltag. Jedoch wählt er nicht ein banales Geschehnis, sondern eines, das die Situation im Nachkriegsdeutschland "blitzlichtartig erhellt". Das heißt, er nimmt eine Szene, die den Hauptpersonen und dem Leser deutlich macht, was charakteristisch für die damalige Zeit war, was die Zeit beleuchtet.

- *Psychologische Ebene*

"Das Brot" ist zunächst eine psychologische Geschichte. Die Betonung legt Borchert auf die Szene in der Küche: Der Mann wird von seiner Frau auf frischer Tat ertappt. Er weiß wahrscheinlich, dass sie die Situation durchschaut. Anstatt zu sagen, dass er plötzlich Hunger gehabt habe, aufgestanden sei und etwas Brot gegessen habe, tischt er ihr eine naheliegende, aber unglaubwürdige Geschichte auf. Das macht die Situation noch schlimmer. In der Frau muss so der Verdacht aufkommen, dass ihr Mann seinen Diebstahl von vornherein – schon beim Abendessen – geplant hat: Dass er nur gewartet hat, bis seine Frau eingeschlafen war, um dann in die Küche zu gehen. Sie ist jedoch unfähig, über diesen Verrat zu sprechen. Sie scheut den Konflikt mit ihrem Mann. Dieses Verhalten, die gegenseitige Unaufrichtigkeit, zeigt, wie die Menschen Ende der 40er oder Anfang der 50er Jahre in Deutschland gestrickt waren: Sie waren vor allem – nach dem langen Krieg und der Erinnerung an die "Volksgemeinschaft" der Nazis – konfliktscheu und unfähig, ihre Gefühle, Gedanken oder Bedürfnisse auszudrücken. Doch ist das eine

Interpretation aus heutiger Sicht. Borchert dürfte das Verhalten der Frau als vorbildhaft erschienen sein.

- *Moralische Ebene*

Vom Standpunkt der Ethik her gesehen, ist "Das Brot" die Geschichte eines Verrats: Durch die Heimlichkeit, mit der der Mann in die Küche zum Essen geht, und durch seine Lügen beim ertapptwerden, verrät er seine Frau, mit der er seit 39 Jahren verheiratet ist. Der Mann hätte sie beim Abendessen um etwas mehr Brot bitten können, als er normalerweise bekommt. Indem sie ihm am nächsten Morgen einen Teil ihres Brots abgibt, macht sie ihm deutlich, dass sie dazu bereit gewesen wäre, und verstärkt so seine Schuldgefühle. Ein bekanntes deutsches Sprichwort, das auf die Bibel zurückgeht, lautet „Der Mensch lebt nicht vom Brot allein.“

Wolfgang Borchert: Die drei dunklen Könige

Er tappte durch die dunkle Vorstadt. Die Häuser standen abgebrochen gegen den Himmel. Der Mond fehlte und das Pflaster war erschrocken über den späten Schritt. Dann fand er eine alte Planke. Da trat er mit dem Fuß gegen, bis eine Latte morsch aufseufzte und losbrach. Das Holz roch mürbe und süß. Durch die dunkle Vorstadt tappte er zurück. Sterne waren nicht da.

Als er die Tür aufmachte (sie weinte dabei, die Tür), sahen ihm die blassblauen Augen seiner Frau entgegen. Sie kamen aus einem müden Gesicht. Ihr Atem hing weiß im Zimmer, so kalt war es. Er beugte sein knöchiges Knie und brach das Holz. Das Holz seufzte. Dann roch es mürbe und süß ringsum. Er hielt sich ein Stück davon unter die Nase. Riecht beinahe wie Kuchen, lachte er leise. Nicht, sagten die Augen der Frau, nicht lachen. Er schläft.

Der Mann legte das süße mürbe Holz in den kleinen Blechofen. Da glomm es auf und warf eine Handvoll warmes Licht durch das Zimmer. Da fiel hell auf ein winziges rundes Gesicht und blieb einen Augenblick. Das Gesicht war erst eine Stunde alt, aber es hatte schon alles, was dazugehört: Ohren, Nase; Mund und Augen. Die Augen mussten groß sein, das konnte man sehen, obgleich sie zu waren. Aber der Mund war offen und es pustete leise daraus. Nase und Ohren waren rot. Er lebt, dachte die Mutter. Und das kleine Gesicht schlief.

Da sind noch Haferflocken, sagte der Mann. Ja, antwortete die Frau, das ist gut. Es ist kalt. Der Mann nahm noch von dem süßen weichen Holz. Nun hat sie ihr Kind gekriegt und muss frieren, dachte er. Aber er hatte keinen, dem er dafür die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte. Als er die Ofentür aufmachte, fiel wieder eine handvoll Licht über das schlafende Gesicht. Die Frau sagte leise: Kuck, wie ein Heiligenschein, siehst du? Heiligenschein! Dachte er und er hatte keinen, dem er die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte. Dann waren welche an der Tür. Wir sahen das Licht, sagten sie, vom Fenster. Wir wollen uns zehn Minuten hinsetzen. Aber wir haben ein Kind, sagte der Mann zu ihnen. Da sagten sie nichts weiter, aber sie kamen doch ins Zimmer, stießen Nebel aus den Nasen und hoben die Füße hoch. Wir sind ganz leise, flüsterten sie und hoben die Füße hoch. Dann fiel Licht auf sie. Drei waren es. In drei alten Uniformen. Einer hatte einen Pappkarton, einer einen Sack. Und der dritte hatte keine Hände. Erfroren, sagte er, und hielt die Stümpfe hoch. Dann drehte er dem Mann die Manteltasche hin. Tabak war darin und dünnes Papier. Sie drehten Zigaretten. Aber die Frau sagte: Nicht, das Kind.

Da gingen die vier vor die Tür und ihre Zigaretten waren vier Punkte in der Nacht. Der eine hatte dicke umwickelte Füße. Er nahm ein Stück Holz aus seinem Sack. Ein Esel, sagte er,

ich habe sieben Monate daran geschnitzt. Für das Kind. Das sagte er und gab es dem Mann. Was ist mit den Füßen? fragte der Mann. Wasser, sagte der Eselschnitzer, vom Hunger. Und der andere, der dritte? Fragte der Mann und befühlte im Dunkeln den Esel. Der dritte zitterte in seiner Uniform: Oh, nichts, wisperte er, das sind nur die Nerven. Man hat eben zuviel Angst gehabt. Dann traten sie die Zigaretten aus und gingen wieder hinein. Sie hoben die Füße hoch und sahen auf das kleine schlafende Gesicht.

Der Zitternde nahm aus seinem Pappkarton zwei gelbe Bonbons und sagte dazu: Für die Frau sind die.

Die Frau machte die blassen blauen Augen weit auf, als sie die drei Dunklen über das Kind gebeugt sah. Sie fürchtete sich. Aber da stemmte das Kind seine Beine gegen ihre Brust und schrie so kräftig, dass die drei Dunklen die Füße aufhoben und zur Tür schlichen. Hier nickten sie noch mal, dann stiegen sie in die Nacht hinein.

Der Mann sah ihnen nach. Sonderbare Heilige, sagte er zu seiner Frau. Dann machte er die Tür zu. Schöne Heilige sind das, brummte er und sah nach den Haferflocken. Aber er hatte kein Gesicht für seine Fäuste.

Aber das Kind hat geschrien, flüsterte die Frau, ganz stark hat es geschrien. Da sind sie gegangen. Kuck mal, wie lebendig es ist, sagte sie stolz. Das Gesicht machte den Mund auf und schrie.

Weint er? fragte der Mann.

Nein, ich glaube, er lacht, antwortete die Frau.

Beinahe wie Kuchen, sagte der Mann und roch an dem Holz, wie Kuchen. Ganz süß.

Heute ist ja auch Weihnachten, sagte die Frau.

Ja, Weihnachten, brummte er und vom Ofen her fiel eine Handvoll Licht auf das kleine schlafende Gesicht.

Arbeitsanregungen

- Beim ersten Lesen: die Assoziationen mit der uns allen vertrauten Vorstellung von den drei heiligen Königen.
- Die Fragen kommen von der Dichtung her: Was geschieht hier? Wer sind die Träger des Geschehens – (als handelnde oder leidende Personen)? – Wann und wo und in welcher Zeitspanne vollzieht sich das Geschehen?
- Der Ort: eine Vorstadt
- Die Zeit: Es ist Winter. Darauf deuten die Notwendigkeit zu heizen und die Hinweise, z.B. „Ihr Atem hing weiss im Zimmer, so kalt war es“. Es ist Weihnachten.
- Der Raum: Im Innenraum ist ein wenig Wärme und ein wenig Licht. Draußen ist es kalt und dunkel. Aber die drei Männer sagen: „Wir sahen das Licht vom Fenster“.
- Die Rolle des Geruches: der Geruch des Holzes – süß und mürbe – erinnert den Mann an Weihnachtskuchen. Der Geruch erzeugt das Gefühl der tiefen Verbitterung, von der dieser Mann beherrscht wird: „Nun hat sie ihr Kind gekriegt und muss frieren, dachte er. Aber er hatte keinen, dem er die Fäuste ins Gesicht schlagen konnte.“
- Der Mann leidet unter der Ungerechtigkeit der Verhältnisse. Neben ihm die Frau: sie leidet, friert und hungert. Aber sie klagt nicht und begehrt nicht auf wie der Mann. Ihre ganze Sorge und Liebe ist das Kindlein.
- Das Stichwort „Gesicht“: ein winziges, rundes Gesicht; es ist nicht für die Fäuste des Mannes. Ein Heiligenschein um dieses Gesicht! Der Mann will jemandem die Fäuste ins Gesicht schlagen.
- Die besondere Funktion des „aber“. Das Wort „aber“ ist die hier zur vollen Wirkung gebrachte Technik des Nebeneinanderstellens von Gleichem und doch zugleich überraschend Anderem, z.B. „Das Gesicht war erst eine

Stunde alt, *aber* es hatte schon alles, was dazugehört: Ohren, Nase, Mund und Augen“. Weiter: „Die Augen mussten gross sein, das konnte man sehen, obgleich sie zu waren. – *Aber* der Mund war offen.“

- Im Text ist der dichte Bezug zum biblischen Bericht von den heiligen drei Königen unmittelbar gegenwärtig.

- Was veranlasst sie zu solchem Schenken? Die Dankbarkeit für die Wärme und das Licht.

Das Gefühl der Verbundenheit, das aus gemeinsamer Not wächst. Am stärksten aber – das Kindlein selbst – in dem unschuldig rührenden Sein seiner ersten Erdenstunde.

- „Sonderbare Heilige“ – sagt der Mann zu seiner Frau. Darin liegt kein ironisch-spöttischer Klang, sondern die Verwunderung.

- Der Kontrast *dunkel-hell*, die Bewegung verwirklicht sich hier vom Dunkel zum Licht. Die beherrschenden Kontraste: Dunkel und ein wenig Licht. Kälte und ein wenig Wärme. Mann, Frau und Kind (heilige Familie) ohne Individualisierungsversuch.

- *Satzbau*. Die Besonderheiten der Sprache Borchert, die besondere Art des Bildaufbaus und der meist abrupten Bildabfolge. Das tut seine Wirkung: im nächsten kurzen Satz wird etwas unvermittelt hingestellt – steigend oder kontrastierend. Zum Beispiel: „Einer hatte einen Pappkarton, einer hatte einen Sack. Und der dritte hatte keine Hände.“ Durchgehend reihen sich kurze Sätze aneinander; kurz, abgehackt, in sich geschlossen, unkompliziert, ohne Ausschmückung, ohne Überleitung.

- *Stilistische Mittel*. Borchert setzt hier auch verschiedene stilistische Mittel ein, um die Aussage seiner Geschichte zu gestalten. Z.B. Personifizierung. Die totale

Einsamkeit des tappenden Mannes, sein Schritt auf dem Pflaster weithallend in dieser Dunkelheit. Aber nein: Das Pflaster ist erschrocken! Und gleich danach: „Die Latte seufzte morsch auf“. Und „die Tür weinte beim Aufmachen“. „Das Holz seufzte“. Die Dinge nehmen in dieser Stunde, in dieser Dunkelheit menschliche Eigenschaften an. Die gegenständliche Welt ist nicht nur Rahmen, in den das Geschehen hineingestellt ist. Sie ist lebendig mitwirkender Teil der Wirklichkeit der sprachkünstlerisch gestalteten Welt.

Max Frisch: Tagebuchnotiz

Jemand berichtet aus Berlin: Ein Dutzend verwehrloste Gefangene, geführt von einem russischen Soldaten, gehen durch eine Straße; vermutlich kommen sie aus einem fernen Lager, und der junge Russe muss sie irgendwohin zur Arbeit führen oder, wie man sagt, zum Einsatz. Irgendwohin; sie wissen nichts über ihre Zukunft; es sind Gespenster, wie man sie allenthalten sehen kann. Plötzlich geschieht es, dass eine Frau, die zufällig aus einer Ruine kommt, aufschreit und über die Straße heranläuft, einen der Gefangenen umarmt - das Trüpplein muss stehen bleiben, und auch der Soldat begreift natürlich, was sich ereignet hat; er tritt zu dem Gefangenen, der die Schluchzende im Arm hält, und fragt:

„Deine Frau?“

„Ja - .“

Dann fragt er die Frau:

„Dein Mann?“

„Ja -.“

Dann deutet er ihnen mit der Hand:

„Weg - laufen, laufen – weg!“

Sie können es nicht glauben, bleiben stehen; der Russe marschiert weiter mit den elf anderen, bis er, einige hundert

Meter später, einem Passanten winkt und ihn mit der Maschinenpistole zwingt, einzutreten: damit das Dutzend, das der Staat von ihm verlangt, wieder voll ist.

Arbeitsanregungen

- Zunächst wird die Ausgangslage geschildert, dann die Szene (Wiedersehen-Freilassung), schließlich die Abführung eines Passanten (eines arglosen Fussgängers).
- Impulsive Entscheidung und strenger Befehl.
- Die Vorgänge (der junge Russe, die Gespenster, sie gehen zum Einsatz) laufen ohne bewusste Mitwirkung der Beteiligten. Hier liegt etwas Verhängnisvolles.
- Den Höhepunkt des Berichtes bildet das „Wunder“, der Schock, etwas Unkalkulierbares. Das Schicksal erscheint hier als glückliche Fügung. Der russische Soldat handelt spontan, impulsiv. Der Passant aber wird zum Opfer wahlloser Willkür.
- Der zu analysierende Text wird zum Gleichnis, nach dem die Menschen Glück und Unglück gleichzeitig erleben können. Der Mensch in der „Grenzsituation“: das Dilemma – er ist frei in seinen Entscheidungen und gleichzeitig den Kriegsbefehlen unterworfen.

Arthur Schopenhauer : Die Stachelschweine

Eine Gesellschaft Stachelschweine drängte sich an einem kalten Wintertag recht nahe zusammen, um, durch die gegenseitige Wärme, sich vor dem Erfrieren zu schützen. Jedoch bald empfanden sie die gegenseitigen Stacheln; welches sie dann wieder voneinander entfernte. Wann nun das Bedürfnis der Erwärmung sie wieder näher zusammen brachte, wiederholte sich jenes zweite Übel, so daß sie

zwischen beiden Leiden hin und her geworfen wurden, bis sie eine mäßige Entfernung von einander herausgefunden hatten, in der sie es am besten aushalten konnten. - So treibt das Bedürfnis der Gesellschaft, aus der Leere und Monotonie des eigenen Innern entsprungen, die Menschen zueinander; aber ihre vielen widerwärtigen Eigenschaften und unerträglichen Fehler stoßen sie wieder voneinander ab. Die mittlere Entfernung, die sie endlich herausfinden, und bei welcher ein Beisammensein bestehen kann, ist die Höflichkeit und feine Sitte. Dem, der sich nicht in dieser Entfernung hält, ruft man in England zu: keep your distance! - Vermöge derselben wird zwar das Bedürfnis gegenseitiger Erwärmung nur unvollkommen befriedigt, dafür aber der Stich der Stacheln nicht empfunden. -

Wer jedoch viel eigene, innere Wärme hat, bleibt lieber aus der Gesellschaft weg, um keine Beschwerde zu geben noch zu empfangen.

Textinterpretation

Die Fabel von Schopenhauer (1788-1869) soll dazu anregen, über Höflichkeit nachzudenken und zu diskutieren. Schopenhauer - Pessimist und Misanthrop, hält Höflichkeit eher für ein notwendiges Übel als für eine Tugend.

Was ist höflich? Einem alten Menschen den Sitz im Bus anbieten, jemandem in den Mantel helfen, jemandem die Tür offen halten, bei Tisch nicht schnell als Erster zugreifen, um das erste Stück zu kriegen usw.

Einige Verhaltensregeln sind veraltet, z.B. die Vorschrift, dass ein Herr links von einer Dame zu gehen habe. (Erklärung: die Leutnants, die mit den Damen spazieren gingen, trugen ihren Säbel auf der linken Seite). Heute: rechts

von der Dame gehen, um sie vor dem entgegenkommenden Autoverkehr (Schmutz- und Regenspritzer) abzuschirmen.

In den deutschsprachigen Kulturraum: Adolf Freiherr von Knigge (1752-1795) hat das erste Benimm-Buch („Über den Umgang mit Menschen“) verfasst.

Diesem Parabeltext liegt ein Vergleich zugrunde: Tiere und Menschen. Der Mensch wie ein Tier hat viele Triebfedern. Der Egoismus ist für Schopenhauer die hauptsächlichste antimoralische Triebfeder im Menschen. Schopenhauer selbst hält den puren Egoismus für den zunächst übermächtigen Antrieb in allen lebenden Wesen.

“Dieser Egoismus ist, im Tiere wie im Menschen, mit dem innersten Kern und Wesen desselben aufs genaueste verknüpft, ja eigentlich identisch. Der Egoismus ist, seiner Natur nach, grenzenlos: der Mensch will unbedingt sein Dasein erhalten, will es von Schmerzen, zu denen auch aller Mangel und Entbehrung gehört, unbedingt frei, will die größtmögliche Summe von Wohlsein und will jeden Genuss, zu dem er fähig ist. Alles, was sich dem Streben seines Egoismus entgegenstellt, erregt seinen Unwillen, Zorn, Hass; er wird es als seinen Feind zu vernichten suchen. Er will, wo möglich, alles genießen, alles haben; da aber dies unmöglich ist, wenigstens alles beherrschen. ‘Alles für mich, nichts für die anderen’, ist sein Wahlspruch. Der Egoismus ist kolossal: er überragt die Welt. Denn, wenn jedem Einzelwesen die Wahl gegeben würde zwischen seiner eigenen und der übrigen Welt Vernichtung; so brauche ich nicht zu sagen, wohin sie, bei den allermeisten, ausschlagen würde.”

Der Egoismus führt den Menschen dazu, sein eigenes Wohl über alle Rücksichten auf andere zu setzen und bringt dazu, den Mitmenschen die schlimmsten, himmelschreienden Ungerechtigkeiten anzutun, nur um die kleinsten Vorteile zu erlangen.

Gibt es dennoch eine Chance für ein solidarisches Miteinander, eine kleine Hoffnung für die Moral angesichts der übermächtigen Gewalt des egoistischen “Willens”, der die Welt beherrscht, durchdringt, überragt?

III. Praktischer Teil : Texte ohne Interpretationsaufgaben

Hermann Hesse: Märchen vom Korbstuhl

Ein junger Mensch saß in seiner Mansarde. Er hatte Lust, ein Maler zu werden; aber da war manches recht Schwierige zu überwinden, und fürs erste wohnte er ruhig in seiner Mansarde, wurde etwas älter und hatte sich daran gewöhnt, stundenlang vor einem kleinen Spiegel zu sitzen und versuchsweise sein Selbstbildnis zu zeichnen. Er hatte schon ein ganzes Heft mit solchen Zeichnungen angefüllt, und einige von diesen Zeichnungen hatten ihn sehr befriedigt.

„Dafür, dass ich noch völlig ohne Schulung bin“, sagte er zu sich selbst, „ist dieses Blatt doch eigentlich recht gut gelungen. Und was für eine interessante Falte da neben der Nase. Man sieht, ich habe etwas vom Denker an mir, oder doch so etwas Ähnliches. Ich brauche nur die Mundwinkel ein klein wenig herunterzuziehen, dann gibt es einen eigenen Ausdruck, direkt schwermütig.“

Nur wenn er die Zeichnungen dann einige Zeit später wieder betrachtete, gefielen sie ihm meistens gar nicht mehr. Das war unangenehm, aber er schloss daraus, dass er Fortschritte mache und immer größere Forderungen an sich selbst stelle.

Mit seiner Mansarde und mit den Sachen, die er in seiner Mansarde stehen und liegen hatte, lebte dieser junge Mann nicht ganz im wünschenswertesten und innigsten Verhältnis, doch immerhin auch nicht in einem schlechten. Er tat ihnen nicht mehr und nicht weniger Unrecht an, als die meisten Leute tun, er sah sie kaum und kannte sie schlecht.

Wenn ihm wieder ein Selbstbildnis nicht recht gelungen war, dann las er zuweilen in Büchern, aus welchen er erfuhr, wie es anderen Leuten ergangen war, welche gleich ihm als bescheidene und gänzlich unbekannte junge Leute angefangen hatten und dann sehr berühmt geworden waren. Gern las er solche Bücher, und las in ihnen seine eigene Zukunft.

So saß er eines Tages wieder etwas missmutig und bedrückt zu Hause und las über einen sehr berühmten holländischen Maler. Er las, dass dieser Maler von einer wahren Leidenschaft, ja Raserei besessen gewesen sei, ganz und gar beherrscht von dem einen Drang, ein guter Maler zu werden. Der junge Mann fand, dass er mit diesem holländischen Maler manche Ähnlichkeit habe. Im Weiterlesen entdeckte er alsdann mancherlei, was auf ihn selbst weniger passte. Unter anderem las er, wie jener Holländer bei schlechtem Wetter, wenn man draußen nicht malen konnte, unentwegt und voll Leidenschaft alles, auch das geringste, abgemalt habe, was ihm unter die Augen gekommen sei. So habe er einmal ein altes Paar Holzschuhe gemalt, und ein andermal einen alten, schiefen Stuhl, einen groben, rohen Küchen- und Bauernstuhl aus gewöhnlichem Holz, mit einem aus Stroh geflochtenen, ziemlich zerschlissenen Sitz. Diesen Stuhl, welchen gewiss sonst niemals ein Mensch eines Blickes gewürdigt hätte, habe nun der Maler mit so viel Liebe und Treu, mit so viel Leidenschaft und Hingabe gemalt, dass das eines seiner schönsten Bilder geworden sei. Viele schöne und geradezu rührende Worte fand der Schriftsteller über diesen gemalten Strohstuhl zu sagen.

Hier hielt der Lesende inne und besann sich. Da war etwas Neues, was er versuchen musste. Er beschloss sofort – denn er war ein junger Mann von äußerst raschen Entschlüssen – das Beispiel dieses großen Meisters nachzuahmen und einmal diesen Weg zur Größe zu probieren.

Nun blickte er in seiner Dachstube umher und merkte, dass er die Sachen, zwischen denen er wohnte, eigentlich noch recht wenig angesehen habe. Einen krummen Stuhl mit einem aus Stroh geflochtenen Sitz fand er nirgends, auch keine Holzschuhe standen da, er war darum einen Augenblick betrübt und mutlos und es ging ihm beinahe wieder wie schon so oft, wenn er über dem Lesen vom Leben großer Männer den Mut verloren hatte: er fand dann, dass gerade alle die Kleinigkeiten und Fingerzeige und wunderlichen Fügungen, welche im Leben jener anderen eine so schöne Rolle spielten, bei ihm ausblieben und vergebens auf sich warten ließen. Doch raffte er sich bald wieder auf und sah ein, dass es jetzt erst recht seine Aufgabe sei, hartnäckig seinen schweren Weg zum Ruhm zu folgen. Er musterte alle Gegenstände in seinem Stübchen und entdeckte einen Korbstuhl, der recht wohl als Modell dienen könnte.

Er zog den Stuhl mit dem Fuß ein wenig näher zu sich, spitzte seinen Künstlerbleistift, nahm das Skizzenbuch auf die Knie und fing an zu zeichnen. Ein paar leise erste Striche schienen ihm die Form genügend anzudeuten, und nun zog er rasch und kräftig aus und hieb ein paar Strichen dick die Umrisse hin. Ein tiefer, dreieckiger Schatten in einer Ecke lockte ihn; er gab ihn kraftvoll an, und so fuhr er fort, bis irgend etwas ihn zu stören begann.

Er machte noch eine kleine Weile weiter, dann hielt er das Heft von sich weg und sah seine Zeichnung prüfend an. Da sah er, dass der Korbstuhl stark verzeichnet war. Zornig riss er eine neue Linie hinein und heftet dann den Blick grimmig auf den Stuhl. Es stimmte nicht. Das machte ihn böse.

„Du Satan von einem Korbstuhl“, rief er heftig, „so ein launisches Vieh habe ich doch noch nie gesehen!“

Der Stuhl knackte ein wenig und sagte gleichmütig: „Ja, sieh mich nur an! Ich bin, wie ich bin, und werde mich nicht mehr ändern.“

Der Maler stieß ihn mit der Fußspitze an. Da wich der Stuhl zurück und sah jetzt wieder ganz anders aus.

„Dummer Kerl von einem Stuhl,“ rief der Jüngling, „an dir ist ja alles krumm und schief.“ – Der Korbstuhl lächelte ein wenig und sagte sanft:

„Das nennt man Perspektive, junger Mann.“

Da sprang der Jüngling auf. „Perspektive!“ schrie er wütend. „Jetzt kommt dieser Bengel von einem Stuhl und will den Schulmeister spielen! Die Perspektive ist meine Angelegenheit, nicht deine, merke dir das!“

Da sagte der Stuhl nichts mehr. Der Maler ging einige Male heftig auf und ab, bis von unten her mit einem Stock zornig gegen seinen Fußboden geklopft wurde. Dort unten wohnte ein älterer Mann, ein Gelehrter, der keinen Lärm vertrug.

Er setzte sich und nahm sein letztes Selbstbildnis wieder vor. Aber es gefiel ihm nicht. Er fand, dass er in Wirklichkeit hübscher und interessanter aussehe, und das war die Wahrheit.

Nun wollte er in seinem Buch weiterlesen. Aber da stand noch mehr von jenem holländischen Strohsessel und das ärgerte ihn. Er fand, dass man von jenem Sessel doch wirklich reichlich viel Lärm mache, und überhaupt ...

Der junge Mann suchte seinen Künstlerhut und beschloss, ein wenig auszugehen. Er erinnerte sich, dass ihm schon vor längerer Zeit einmal das Unbefriedigende der Malerei aufgefallen war. Man hatte da nichts als Plage und Enttäuschungen, und schließlich konnte ja auch der beste Maler der Welt bloß die simple Oberfläche der Dinge darstellen. Für einen Menschen, der die Tiefe liebte, war das am Ende kein Beruf. Und er fasste wieder, wie schon mehrmals, ernstlich den Gedanken ins Auge, doch noch einer früheren Neigung zu folgen und lieber Schriftsteller zu werden. Der Korbstuhl blieb allein in der Mansarde zurück. Es tat ihm leid, dass sein junger Herr schon gegangen war. Er

hatte gehofft, es werde sich nun endlich einmal ein ordentliches Verhältnis zwischen ihnen anspinnen. Er hätte recht gern zuweilen in Wort gesprochen, und er wusste, dass er einen jungen Menschen wohl manches Wertvolle zu lehren haben würde. Aber es wurde nun leider nichts daraus.

Heinrich Böll: An der Brücke

Die haben mir meine Beine geflickt und haben mir einen Posten gegeben, wo ich sitzen kann: ich zähle die Leute, die über die neue Brücke gehen. Es macht ihnen ja Spaß, sich ihre Tüchtigkeit mit Zahlen zu belegen, sie berauschen sich an diesem sinnlosen Nichts aus ein paar Ziffern, und den ganzen Tag, den ganzen Tag geht mein stummer Mund wie ein Uhrwerk, indem ich Nummer auf Nummer häufe, um ihnen abends den Triumph einer Zahl zu schenken.

Ihre Gesichter strahlen, wenn ich ihnen das Ergebnis meiner Schicht mitteile, je höher die Zahl, um so mehr strahlen sie, und sie haben Grund, sich befriedigt ins Bett zu legen, denn viele Tausende gehen täglich über ihre neue Brücke...

Aber ihre Statistik stimmt nicht. Es tut mir leid, aber sie stimmt nicht. Ich bin ein unzuverlässiger Mensch, obwohl ich es verstehe, den Eindruck von Biederkeit zu erwecken. Insgeheim macht es mir Freude, manchmal einen zu unterschlagen und dann wieder, wenn ich Mitleid empfinde, ihnen ein paar zu schenken. Ihr Glück liegt in meiner Hand. Wenn ich wütend bin, wenn ich nichts zu rauchen habe, gebe ich nur den Durchschnitt an, manchmal unter dem Durchschnitt, und wenn mein Herz aufschlägt, wenn ich froh bin, lasse ich meine Großzügigkeit in einer fünfstelligen Zahl verströmen. Sie sind ja so glücklich! Sie reißen mir förmlich das Ergebnis jedes Mal aus der Hand, und ihre Augen leuchten auf, und sie klopfen mir auf die Schulter. Sie ahnen ja nichts! Und dann fangen sie an zu multiplizieren, zu divi-

dieren, zu prozentualisieren, ich weiß nicht was. Sie rechnen aus, wie viel heute jede Minute über die Brücke gehen und wie viel in zehn Jahren über die Brücke gegangen sein werden. Sie lieben das zweite Futur, das zweite Futur ist ihre Spezialität - und doch, es tut mir leid, dass alles nicht stimmt... Wenn meine kleine Geliebte über die Brücke kommt - und sie kommt zweimal am Tage -, dann bleibt mein Herz einfach stehen. Das unermüdliche Ticken meines Herzens setzt einfach aus, bis sie in die Allee eingebogen und verschwunden ist. Und alle, die in dieser Zeit passieren, verschweige ich ihnen. Diese zwei Minuten gehören mir, mir ganz allein, und ich lasse sie mir nicht nehmen. Und auch wenn sie abends wieder zurückkommt aus ihrer Eisdiele, wenn sie auf der anderen Seite des Gehsteiges meinen stummen Mund passiert, der zählen, zählen muss, dann setzt mein Herz wieder aus, und ich fange erst wieder an zu zählen, wenn sie nicht mehr zu sehen ist. Und alle, die das Glück haben, in diesen Minuten vor meinen blinden Augen zu defilieren, gehen nicht in die Ewigkeit der Statistik ein: Schattenmänner und Schattenfrauen, nichtige Wesen, die im zweiten Futur der Statistik nicht mitmarschieren werden.. .

Es ist klar, dass ich sie liebe. Aber sie weiß nichts davon, und ich möchte auch nicht, dass sie es erfährt. Sie soll nicht ahnen, auf welche ungeheure Weise sie alle Berechnungen über den Haufen wirft, und ahnungslos und unschuldig soll sie mit ihren langen braunen Haaren und den zarten Füßen in ihre Eisdiele marschieren, und sie soll viel Trinkgeld bekommen. Ich liebe sie. Es ist ganz klar, dass ich sie liebe.

Neulich haben sie mich kontrolliert. Der Kumpel, der auf der anderen Seite sitzt und die Autos zählen muss, hat mich früh genug gewarnt, und ich habe höllisch aufgepasst. Ich habe gezählt wie verrückt, ein Kilometerzähler kann nicht besser zählen. Der Oberstatistiker selbst hat sich drüben auf die andere Seite gestellt und hat später das Ergebnis einer Stunde

mit meinem Stundenplan verglichen. Ich hatte nur einen weniger als er. Meine kleine Geliebte war vorbeigekommen, und niemals im Leben werde ich dieses hübsche Kind ins zweite Futur transponieren lassen, diese meine kleine Geliebte soll nicht multipliziert und dividiert und in ein prozentuales Nichts verwandelt werden. Mein Herz hat mir geblutet, dass ich zählen musste, ohne ihr nachsehen zu können, und dem Kumpel drüben, der die Autos zählen muss, bin ich sehr dankbar gewesen. Es ging ja glatt um meine Existenz. Der Oberstatistiker hat mir auf die Schulter geklopft und hat gesagt, dass ich gut bin, zuverlässig und treu. „Eins in der Stunde verzählt“, hat er gesagt, „macht nicht viel. Wir zählen sowieso einen gewissen prozentualen Verschleiß hinzu. Ich werde beantragen, dass Sie zu den Pferdewagen versetzt werden.“ Pferdewagen ist natürlich die Masche. Pferdewagen ist ein Lenz wie nie zuvor. Pferdewagen gibt es höchstens fünfundzwanzig am Tage, und alle halbe Stunde einmal in seinem Gehirn die nächste Nummer fallen zu lassen, das ist ein Lenz! Pferdewagen wäre herrlich. Zwischen vier und acht dürfen überhaupt keine Pferdewagen über die Brücke, und ich könnte Spazieren gehen oder in die Eisdiele, könnte sie mir lange anschauen oder sie vielleicht ein Stück nach Hause bringen, meine kleine ungezählte Geliebte ...

Heinrich Böll: Anekdote zur Senkung der Arbeitsmoral

In einem Hafen an einer westlichen Küste Europas liegt ein ärmlich gekleideter Mann in seinem Fischerboot und döst. Ein schick angezogener Tourist legt eben einen neuen Farbfilm in seinen Fotoapparat, um das idyllische Bild zu fotografieren: blauer Himmel, grüne See mit friedlichen

schneeweissen Wellenkämmen, schwarzes Boot, rote Fischermütze. Klick. Noch einmal: klick, und da aller guten Dinge drei sind und sicher sicher ist, ein drittes Mal: klick. Das spröde, fast feindselige Geräusch weckt den dösenden Fischer, der sich schläfrig aufrichtet, schläfrig nach seiner Zigarettenschachtel angelt; aber bevor er das Gesuchte gefunden, hat ihm der eifrige Tourist schon eine Schachtel vor die Nase gehalten, ihm die Zigarette nicht gerade in den Mund gesteckt, aber in die Hand gelegt, und ein viertes Klick, das des Feuerzeuges, schliesst die eilfertige Höflichkeit ab. Durch jenes kaum messbare, nie nachweisbare Zuviel an flinker Höflichkeit ist eine gereizte Verlegenheit entstanden, die der Tourist – der Landessprache mächtig – durch ein Gespräch zu überbrücken versucht.

„Sie werden heute einen guten Fang machen.“

Kopfschütteln des Fischers.

„Aber man hat mir gesagt, dass das Wetter günstig ist.“

Kopfnicken des Fischers.

„Sie werden also nicht ausfahren?“

Kopfschütteln des Fischers, steigende Nervosität des Touristen. Gewiss liegt ihm das Wohl des ärmlich gekleideten Menschen am Herzen, nagt an ihm die Trauer über die verpasste Gelegenheit.

„Oh, Sie fühlen sich nicht wohl?“

Endlich geht der Fischer von der Zeichensprache zum wahrhaft gesprochenen Wort über. „Ich fühle mich großartig“, sagt er. „Ich habe mich nie besser gefühlt.“ Er steht auf, reckt sich, als wolle er demonstrieren, wie athletisch er gebaut ist. „Ich fühle mich phantastisch.“

Der Gesichtsausdruck des Touristen wird immer unglücklicher, er kann die Frage nicht mehr unterdrücken, die ihm sozusagen das Herz zu sprengen droht: „Aber warum fahren Sie dann nicht aus?“

Die Antwort kommt prompt und knapp. „Weil ich heute morgen schon ausgefahren bin.“

„War der Fang gut?“

„Er war so gut, dass ich nicht noch einmal auszufahren brauche, ich habe vier Hummer in meinen Körben gehabt, fast zwei Dutzend Makrelen gefangen ...“

Der Fischer endlich erwacht, taut jetzt auf und klopft dem Touristen beruhigend auf die Schultern. Dessen besorgter Gesichtsausdruck erscheint ihm als ein Ausdruck zwar unangebrachter, doch rührender Kummernis.

„Ich habe sogar für morgen und übermorgen genug“, sagt er, um des Fremden Seele zu erleichtern. „Rauchen Sie eine von meinen?“

„Ja, danke.“

Zigaretten werden in Mäuler gesteckt, ein fünftes Klick, der Fremde setzt sich kopfschüttelnd auf den Bootsrand, legt die Kamera aus der Hand, denn er braucht jetzt beide Hände, um seiner Rede Nachdruck zu verleihen.

„Ich will mich ja nicht in Ihre persönlichen Angelegenheiten mischen“, sagt er, „aber stellen Sie sich mal vor, Sie führen heute ein zweites, ein drittes, vielleicht sogar ein viertes Mal aus und Sie würden drei, vier, fünf, vielleicht gar zehn Dutzend Makrelen fangen ... stellen Sie sich das mal vor.“

Der Fischer nickt.

„Sie würden“, fährt der Tourist fort, „nicht nur heute, sondern morgen, übermorgen, ja, an jedem günstigen Tag zwei-, dreimal, vielleicht viermal ausfahren – wissen Sie, was geschehen würde?“

Der Fischer schüttelt den Kopf.

„Sie würden sich in spätestens einem Jahr einen Motor kaufen können, in zwei Jahren ein zweites Boot, in drei oder vier Jahren könnten Sie vielleicht einen kleinen Kutter haben, mit zwei Booten oder dem Kutter würden Sie natürlich viel mehr fangen – eines Tages würden Sie zwei Kutter haben,

Sie würden ...“, die Begeisterung verschlägt ihm für ein paar Augenblicke die Stimme, „Sie würden ein kleines Kühlhaus bauen, vielleicht eine Räucherei, später eine Marinadenfabrik, mit einem eigenen Hubschrauber rundfliegen, die Fischschwärme ausmachen und Ihren Kuttern per Funk Anweisung geben. Sie können die Lachsrechte erwerben, ein Frischrestaurant eröffnen, den Hummer ohne Zwischenhändler direkt nach Paris exportieren – und dann ...“, wieder verschlägt die Begeisterung dem Fremden die Sprache. Kopfschüttelnd, im tiefsten Herzen betrübt, seiner Urlaubsfreude schon fast verlustig, blickt er auf die friedlich hereinrollende Flut, in der die unbefangenen Fische munter springen. „Und dann“, sagt er, aber wieder verschlägt ihm die Erregung die Sprache.

Der Fischer klopft ihm auf den Rücken, wie einem Kind, das sich verschluckt hat. „Was dann?“ fragt er leise.

„Dann“, sagt der Fremde mit stiller Begeisterung, „dann könnten Sie beruhigt hier im Hafen sitzen, in der Sonne dösen – und auf das herrliche Meer blicken.“

„Aber das tu ich ja schon jetzt“, sagt der Fischer, „ich sitze beruhigt am Hafen und döse, nur Ihr Klicken hat mich dabei gestört.“

Tatsächlich zog der solcherlei belehrte Tourist nachdenklich von dannen, denn früher hatte er auch einmal geglaubt, er arbeite, um eines Tages einmal nicht mehr arbeiten zu müssen, und es blieb keine Spur von Mitleid mit dem ärmlich gekleideten Fischer in ihm zurück, nur ein wenig Neid.

Bertolt Brecht: Wenn die Haifische Menschen wären

„Wenn die Haifische Menschen wären, fragte Herrn K. die kleine Tochter seiner Wirtin, „wären sie dann netter zu den kleinen Fischen?“

„Sicher“, sagte er. „Wenn die Haifische Menschen wären, würden sie im Meer für die kleinen Fische gewaltige Kästen bauen lassen, mit allerhand Nahrung drin, sowohl Pflanzen als auch Tierzeug. Sie würden dafür sorgen, dass die Kästen immer frisches Wasser hätten, und sie würden überhaupt allerhand sanitäre Maßnahmen treffen, wenn z.B. ein Fischlein sich die Flosse verletzen würde, dann würde ihm sogleich ein Verband gemacht, damit es den Haifischen nicht wegstürbe vor der Zeit.

Damit die Fischlein nicht trübsinnig würden, gäbe es ab und zu große Wasserfeste; denn lustige Fischlein schmecken besser als trübsinnige.

Es gäbe natürlich auch Schulen in den großen Kästen. In diesen Schulen würden die Fischlein lernen, wie man in den Rachen der Haifische schwimmt. Sie würden z.B. Geographie brauchen, damit sie die großen Haifische, die faul irgendwo rumliegen, finden könnten. Die Hauptsache wäre natürlich die moralische Ausbildung der Fischlein. Sie würden unterrichtet werden, dass es das Größte und Schönste sei, wenn ein Fischlein sich freiwillig aufopfert, und sie alle an die Haifische glauben müssten, vor allem, wenn sie sagten, sie würden für eine schöne Zukunft sorgen. Man würde den Fischlein beibringen, dass diese Zukunft nur gesichert sei, wenn sie Gehorsam lernten. Vor allen niedrigen, materialistischen, egoistischen und marxistischen Neigungen müssten sich die Fischlein hüten, und es sofort melden, wenn eines von ihnen solche Neigungen verriete. Wenn die Haifische Menschen wären, würden sie natürlich auch untereinander Kriege führen, um fremde Fischkästen

und fremde Fischlein zu erobern. Die Kriege würden sie von ihren eigenen Fischlein führen lassen. Sie würden die Fischlein lehren, dass zwischen ihnen und den Fischlein der anderen Haifische ein riesiger Unterschied bestehe. Die Fischlein, würden sie verkünden, sind bekanntlich stumm, aber sie schweigen in ganz verschiedenen Sprachen und könnten einander daher unmöglich verstehen. Jedem Fischlein, das im Krieg ein paar andere Fischlein, feindliche, in anderer Sprache schweigende Fischlein, tötete, würde sie Orden aus Seetang anheften und den Titel Held verleihen. Wenn die Haifische Menschen wären, gäbe es bei ihnen natürlich auch eine Kunst. Es gäbe schöne Bilder, auf denen die Zähne der Haifische in prächtigen Farben, ihre Rachen als reine Lustgärten, in denen es sich prächtig tummeln lässt, dargestellt wären.

Die Theater auf dem Meeresgrund würden zeigen, wie heldenmütige Fischlein begeistert in die Haifischrachen schwimmen, und die Musik wäre so schön, dass die Fischlein unter ihren Klängen, die Kapelle voran, träumerisch, und in die allerangenehmsten Gedanken eingelullt, in die Haifischrachen strömten.

Auch eine Religion gäbe es ja, wenn die Haifische Menschen wären. Sie würde lehren, dass die Fischlein erst im Bauche der Haifische richtig zu leben begännen. Übrigens würde es auch aufhören, dass alle Fischlein, wie es jetzt ist, gleich sind. Einige von ihnen würden Ämter bekommen und über die anderen gesetzt werden. Die ein wenig größeren dürften sogar die kleineren fressen. Dies wäre für die Haifische nur angenehm, da sie dann selber öfter größere Brocken zu fressen bekämen. Und die größeren, Posten innehabenden Fischlein würden für die Ordnung unter den Fischlein sorgen, Lehrer, Offiziere, Ingenieure im Kastenbau werden. Kurz, es gäbe erst eine Kultur im Meer, wenn die Haifische Menschen wären.“

Johannes Bobrowski: Brief aus Amerika

Brenn mich, brenn mich, brenn mich, singt die alte Frau und dreht sich dabei, hübsch langsam und bedächtig, und jetzt schleudert sie die Holzpantinen von den Füßen, da fliegen sie im Bogen bis an den Zaun, und sie dreht sich nun noch schneller unter dem Apfelbäumchen. Brenn mich, liebe Sonne, singt sie dazu. Sie hat die Ärmel ihrer Bluse hinaufgeschoben und schwenkt die bloßen Arme, und von den Ästen des Bäumchens fallen kleine, dünne Schatten herab, es ist heller Mittag, und die alte Frau dreht sich mit kleinen Schritten. Brenn mich, brenn mich, brenn mich.

Im Haus auf dem Tisch liegt ein Brief. Aus Amerika. Da steht zu lesen:

Meine liebe Mutter. Teile dir mit, dass wir nicht zu Dir reisen werden. Es sind nur ein paar Tage, sag ich zu meiner Frau, dann sind wir dort, und es sind ein paar Tage, sage ich, Alice, dann sind wir wieder zurück. Und es heißt: ehre Vater und Mutter, und wenn der Vater auch gestorben ist, das Grab ist da, und die Mutter ist alt, sage ich, und wenn wir jetzt nicht fahren, fahren wir niemals. Und meine Frau sagt: hör mir zu, John, sie sagt John zu mir, dort ist es schön, das hast du mir erzählt, aber das war früher. Der Mensch ist jung oder alt, sagt sie, und der junge Mensch weiß nicht, wie es sein wird, wenn er alt ist, und der alte Mensch weiß nicht, wie es in der Jugend war. Du bist hier etwas geworden, und du bist nicht mehr dort. Das sagt meine Frau. Sie hat Recht. Du weißt, ihr Vater hat uns das Geschäft überschrieben, es geht gut. Du kannst deine Mutter herkommen lassen, sagt sie. Aber Du hast ja geschrieben, Mutter, dass Du nicht kommen kannst, weil einer schon dort bleiben muss, weil alle von uns weg sind.

Der Brief ist noch länger. Er kommt aus Amerika. Und wo er zu Ende ist, steht: Dein Sohn Jons.

Es ist heller Mittag, und es ist schön. Das Haus ist weiß. An der Seite steht ein Stall. Auch der Stall ist weiß. Und hier ist der Garten. Ein Stückchen den Berg hinunter steht schon das nächste Gehöft, und dann kommt das Dorf, am Fluss entlang, und die Chaussee biegt heran und geht vorbei und noch einmal auf den Fluss zu und wieder zurück in den Wald. Es ist schön. Und es ist heller Mittag. Unter dem Apfelbäumchen dreht sich die alte Frau. Sie schwenkt die bloßen Arme.

Liebe Sonne, brenn mich, brenn mich. In der Stube ist es kühl. Von der Decke baumelt ein Beifußbusch und summt von Fliegen. Die alte Frau nimmt den Brief vom Tisch, faltet ihn zusammen und trägt ihn in die Küche auf den Herd. Sie geht wieder zurück in die Stube. Zwischen den beiden Fenstern hängt der Spiegel, da steckt in der unteren Ecke links, zwischen Rahmen und Glas, ein Bild. Eine Photographie aus Amerika. Die Frau nimmt das Bild heraus, sie setzt sich an den Tisch und schreibt auf die Rückseite: Das ist mein Sohn Jons. Und das ist meine Tochter Alice. Und darunter schreibt sie: Erdmuthe Gaupate geborene Atalle. Sie zupft sich die Blusenärmel herunter und streicht sie glatt. Ein schöner weißer Stoff mit kleinen blauen Punkten. Aus Amerika. Sie steht auf, und während sie zum Herd geht, schwenkt sie das Bild ein bisschen durch die Luft. Als der Annus von Taugrogen gekommen ist, damals, und hier geblieben ist, damals: es ist wegen der Arme, hat er gesagt, solche weißen Arme gab es nicht, da oben, wo er herkam, und hier nicht, wo er dann blieb. Und dreißig Jahre hat er davon geredet. Der Annus.

Der Mensch ist jung oder alt. Was braucht der alte Mensch denn schon? Das Tageslicht wird dunkler, die Schatten werden heller, die Nacht ist nicht mehr zum Schlafen, die Wege verkürzen sich. Nur noch zwei, drei Wege, zuletzt einer.

Sie legt das Bild auf den Herd, neben den zusammengefalteten Brief. Dann holt sie die Streichhölzer aus dem Schaft und legt sie dazu. Werden wir die Milch aufkochen, sagt sie und geht hinaus, Holz holen.

Helga M. Novak: Eis

Ein junger Mann geht durch eine Grünanlage. In einer Hand trägt er ein Eis. Er lutscht. Das Eis schmilzt. Das Eis rutscht an dem Stiel hin und her. Der junge Mann lutscht heftig, er bleibt vor einer Bank stehen. Auf der Bank sitzt ein Herr und liest eine Zeitung. Der junge Mann bleibt vor dem Herrn stehen und lutscht. Der Herr sieht von seiner Zeitung auf. Das Eis fällt in den Sand.

Der junge Mann sagt, was denken Sie jetzt von mir?

Der Herr sagt erstaunt, ich? Von Ihnen? Gar nichts.

Der junge Mann zeigt auf das Eis und sagt, mir ist doch eben das Eis runtergefallen, haben Sie da nicht gedacht, so ein Trottel?

Der Herr sagt, aber nein. Das habe ich nicht gedacht. Es kann schließlich jedem einmal das Eis runterfallen.

Der junge Mann sagt, ach so, ich tue Ihnen leid. Sie brauchen mich nicht zu trösten. Sie denken wohl, ich kann mir kein zweites Eis kaufen. Sie halten mich für einen Habenichtes. Der Herr faltet seine Zeitung zusammen. Er sagt, junger Mann, warum regen Sie sich auf? Meinetwegen können Sie soviel Eis essen, wie Sie wollen. Machen Sie überhaupt, was Sie wollen. Er faltet die Zeitung wieder auseinander.

Der junge Mann tritt von einem Fuß auf den anderen. Er sagt, das ist es eben. Ich mache, was ich will. Mich nageln Sie nicht fest. Ich mache genau, was ich will. Was sagen Sie dazu?

Der Herr liest wieder in der Zeitung.

Der junge Mann sagt laut, jetzt verachten Sie mich. Bloß, weil ich mache, was ich will. Ich bin kein Duckmäuser. Was denken Sie jetzt von mir?

Der Herr ist böse.

Er sagt, lassen Sie mich in Ruhe. Gehen Sie weiter. Ihre Mutter hätte Sie öfter verhaufen sollen. Das denke ich jetzt von Ihnen.

Der junge Mann lächelt. Er sagt, da haben Sie recht.

Der Herr steht auf und geht.

Der junge Mann läuft hinterher und hält ihn am Ärmel fest. Er sagt hastig, aber meine Mutter war ja viel zu weich. Glauben Sie mir, sie konnte mir nichts abschlagen. Wenn ich nach Hause kam, sagte sie zu mir, mein Prinzchen, du bist schon wieder so schmutzig. Ich sagte, die anderen haben nach mir geworfen. Darauf sie, du sollst dich deiner Haut wehren.

Laß dir nicht alles gefallen. Dann ich, ich habe angefangen. Darauf sie, pfui, das hast du nicht nötig. Der Stärkere braucht nicht anzufangen. Dann ich, ich habe gar nicht angefangen. Die anderen haben gespuckt. Darauf sie, wenn du nicht lernst, dich durchzusetzen, weiß ich nicht, was aus dir werden soll. Stellen Sie sich vor, sie hat mich gefragt, was willst du denn mal werden, wenn du groß bist? Neger, habe ich gesagt. Drauf sie, wie ungezogen du wieder bist.

Der Herr hat sich losgemacht.

Der junge Mann ruft, da habe ich ihr was in den Tee getan. Was denken Sie jetzt?

Franz Hohler: Die Kleider des Herrn Zogg

Eines Morgens, als der Wecker läutete, stand Herr Zogg einfach nicht auf. Dabei hatte er ihn selbst gerichtet, auf sieben Uhr, wie immer, denn um acht Uhr musste er im Büro sein. Es wurde Viertel nach sieben, Herr Zogg schlief weiter,

es wurde halb acht, Herr Zogg schlief immer noch, es wurde Viertel vor acht, und Herr Zogg schnarchte sogar.

„Kameraden“, sagte da die Hose zu den andern Kleidern, die über dem Stuhl hingen, „wir müssen wohl.“ Da kroch die Unterhose in die Hose, Leibchen und Hemd stopften ihre Enden in die beiden hinein, die Krawatte schlang sich um den Hemdkragen, die Jacke schob sich über das Hemd, die Socken stellten sich in die Schuhe, und dann gingen sie alle die Treppe hinunter vors Haus, fuhren im Bus zum Büro, in dem Herr Zogg arbeitete, und nahmen dort den Platz hinter seinem Pult ein. Immer, wenn jemand hineinschaute, wühlten sie in irgendeinem Stoß Papier, und als Herr Zogg gegen Mittag im Geschäft vorsprach und nur ein Badetuch um die Hüften gewickelt hatte, wollte man ihn nicht kennen und schickte ihn sofort wieder weg.

An diesem Tag war Zahhtag, und sobald die Kleider das Geld bekommen hatten, beschlossen sie, einmal richtig Ferien zu machen und verreisten noch am selben Tag nach Italien.

Herr Zogg aber musste sich eine andere Arbeit suchen. So wie er angezogen war, fand er nur eine Stelle als Bademeister und riss fortan Billette ab, leerte Abfallkübel, rettete Ertrinkende und fühlte sich soweit ganz gut, nur in der Garderobe arbeitete er nicht so gern, denn beim Anblick der vielen aufgehängten Kleider war es ihm immer ein bisschen unheimlich.

Franz Hohler: Der Verkäufer und der Elch

Kennt ihr das Sprichwort “Dem Elch eine Gasmasken verkaufen“? Das sagt man im Norden zu jemandem, der sehr tüchtig ist, und ich möchte jetzt erzählen, wie es zu diesem Sprichwort gekommen ist. Es gab einmal einen Verkäufer, der war dafür berühmt, dass er allen alles verkaufen konnte. Er hatte schon einem Zahnarzt eine Zahnbürste verkauft,

einem Bäcker ein Brot und einem Obstbauern eine Kiste Äpfel. „Ein wirklich guter Verkäufer bist du aber erst“, sagten seine Freunde zu ihm, „wenn du einem Elch eine Gasmasken verkaufst.“ Da ging der Verkäufer soweit nach Norden, bis er in einen Wald kam, in dem nur Elche wohnten. „Guten Tag“, sagte er zum ersten Elch, den er traf, „Sie brauchen bestimmt eine Gasmasken.“ „:Wozu?“, fragte der Elch. „Die Luft ist gut hier.“ „Alle haben heutzutage eine Gasmasken“, sagte der Verkäufer. „Es tut mir Leid“, sagte der Elch, „aber ich brauche keine.“ „Warten Sie nur“, sagte der Verkäufer, „Sie brauchen schon noch eine.“ Und wenig später begann er mitten in dem Wald, in dem nur Elche wohnten, eine Fabrik zu bauen. „Bist du wahnsinnig?“, fragten seine Freunde. „Nein“, sagte er, „ich will nur dem Elch eine Gasmasken verkaufen.“ Als die Fabrik fertig war, stiegen so viel giftige Abgase aus dem Schornstein, dass der Elch bald zum Verkäufer kam und zu ihm sagte : „Jetzt brauche ich eine Gasmasken.“ „Das habe ich gedacht“, sagte der Verkäufer und verkaufte ihm sofort eine. „Qualitätsware!“. sagte er lustig. „Die anderen Elche“, sagte der Elch „brauchen jetzt auch Gasmasken. Hast du noch mehr?“ (Elche kennen die Höflichkeitsform mit „Sie“ nicht.) „Da habt ihr Glück“, sagte der Verkäufer, „ich habe noch Tausende.“ „Übrigens“, sagte der Elch, „was machst du in deiner Fabrik?“ „Gasmasken“ sagte der Verkäufer.

Heinz Knobloch: Am Rande der Liebe

Im Gebrauchtwarenladen heißt es, daß sie nächste Woche etwas sehr Schönes hereinbekommen, ein Eßservice für zwölf Personen, alles da, alles komplett, später Jugendstil, wie neu, noch nicht benutzt, originalverpackt, nur ein paar Proben hat die alte Dame gezeigt, die sich jetzt von ihrem Hochzeitsgeschenk trennt, junge Frau von 1915,

Kriegstrauung nannte man das, aber der Mann kam nicht zurück, da hat sie ihr Geschirr nie auswickeln mögen.

Ilse Aichinger: Das Fenster-Theater

Die Frau lehnte am Fenster und sah hinüber. Der Wind trieb in leichten Stößen vom Fluss herauf und brachte nichts Neues. Die Frau hatte den starren Blick neugieriger Leute, die unersättlich sind. Es hatte ihr noch niemand den Gefallen getan, vor ihrem Haus niedergefahren zu werden. Außerdem wohnte sie im vorletzten Stock, die Straße lag zu tief unten. Der Lärm rauschte nur mehr leicht herauf. Alles lag zu tief unten. Als sie sich eben vom Fenster abwenden wollte, bemerkte sie, dass der Alte gegenüber Licht angedreht hatte. Da es noch ganz hell war, blieb dieses Licht für sich und machte den merkwürdigen Eindruck, den aufflammende Straßenlaternen unter der Sonne machen. Als hätte einer an seinen Fenstern die Kerzen angesteckt, noch ehe die Prozession die Kirche verlassen hat. Die Frau blieb am Fenster.

Der Alte öffnete und nickte herüber. Meint er mich? dachte die Frau. Die Wohnung über ihr stand leer und unterhalb lag eine Werkstatt, die um diese Zeit schon geschlossen war. Sie bewegte leicht den Kopf. Der Alte nickte wieder. Er griff sich an die Stirne, entdeckte, dass er keinen Hut aufhatte, und verschwand im Inneren des Zimmers.

Gleich darauf kam er in Hut und Mantel wieder. Er zog den Hut und lächelte. Dann nahm er ein weißes Tuch aus der Tasche und begann zu winken. Erst leicht und dann immer eifriger. Er hing über die Brüstung, dass man Angst bekam, er würde vorüberfallen. Die Frau trat einen Schritt zurück, aber das schien ihn zu bestärken. Er ließ das Tuch fallen, löste seinen Schal vom Hals - einen großen bunten Schal - und ließ ihn aus dem Fenster wehen. Dazu lächelte er. Und

als sie noch einen weiteren Schritt zurücktrat, warf er den Hut mit einer heftigen Bewegung ab und wand den Schal wie einen Turban um seinen Kopf. Dann kreuzte er die Arme über der Brust und verneigte sich. Sooft er auf sah, kniff er das linke Auge zu, als herrsche zwischen ihnen ein geheimes Einverständnis. Das bereitete ihr so lange Vergnügen, bis sie plötzlich nur mehr seine Beine in dünnen, geflickten Samthosen in die Luft ragen sah. Er stand auf dem Kopf. Als sein Gesicht gerötet, erhitzt und freundlich wieder auftauchte, hatte sie schon die Polizei verständigt.

Und während er, in ein Leintuch gehüllt, abwechselnd an beiden Fenstern erschien, unterschied sie schon drei Gassen weiter über dem Geklingel der Straßenbahnen und dem gedämpften Lärm der Stadt das Hupen des Überfallautos. Denn ihre Erklärung hatte nicht sehr klar und ihre Stimme erregt geklungen. Der alte Mann lachte jetzt, so dass sich sein Gesicht in tiefe Falten legte, streifte dann mit einer vagen Gebärde darüber, wurde ernst, schien das Lachen eine Sekunde lang in der hohlen Hand zu halten und warf es dann hinüber. Erst als der Wagen schon um die Ecke bog, gelang es der Frau, sich von seinem Anblick loszureißen. Sie kam atemlos unten an. Eine Menschenmenge hatte sich um den Polizeiwagen gesammelt. Die Polizisten waren abgesprungen, und die Menge kam hinter ihnen und der Frau her. Sobald man die Leute zu verscheuchen suchte, erklärten sie einstimmig, in diesem Hause zu wohnen. Einige davon kamen bis zum letzten Stock mit. Von den Stufen beobachteten sie, wie die Männer, nachdem ihr Klopfen vergeblich blieb und die Glocke allem Anschein nach nicht funktionierte, die Tür aufbrachen. Sie arbeiteten schnell und mit einer Sicherheit, von der jeder Einbrecher lernen konnte. Auch in dem Vorraum, dessen Fenster auf den Hof sahen, zögerten sie nicht eine Sekunde. Zwei von ihnen zogen die Stiefel aus und schlichen um die Ecke. Es war inzwischen

finster geworden. Sie stießen an einen Kleiderständer, gewahrten den Lichtschein am Ende des schmalen Ganges und gingen ihm nach. Die Frau schlich hinter ihnen her. Als die Tür aufflog, stand der alte Mann mit dem Rücken zu ihnen gewandt noch immer am Fenster. Er hielt ein großes weißes Kissen auf dem Kopf, das er immer wieder abnahm, als bedeutete er jemandem, dass er schlafen wolle. Den Teppich, den er vom Boden genommen hatte, trug er um die Schultern. Da er schwerhörig war, wandte er sich auch nicht um, als die Männer auch schon knapp hinter ihm standen und die Frau über ihn hinweg in ihr eigenes finsternes Fenster sah. Die Werkstatt unterhalb war, wie sie angenommen hatte, geschlossen. Aber in die Wohnung oberhalb musste eine neue Partei eingezogen sein. An eines der erleuchteten Zimmer war ein Gitterbett geschoben, in dem aufrecht ein kleiner Knabe stand. Auch er trug sein Kissen auf dem Kopf und die Bettdecke um die Schultern. Er sprang und winkte herüber und krächte vor Jubel. Er lachte, strich mit der Hand über das Gesicht, wurde ernst und schien das Lachen eine Sekunde lang in der hohlen Hand zu halten. Dann warf er es mit aller Kraft den Wachleuten ins Gesicht.

Martin Walser: Das dreizehnte Kapitel

Schloss Bellevue, sagte ich. Der Taxifahrer hatte bemerkt, dass ich getan hatte, als führen wir jeden Tag zweimal dahin, und tat seinerseits so, als sei das eine ihm unbekannte Adresse. Wer'ma finden, sagte er. (...)

Als der Taxifahrer sah, wie viele Autos am Schloss Vorfahren, sagte er: Da tut sich watt. Ich bezahlte ihn deutlich besser, als er erwarten konnte.

Die Mädchen, denen ich die Einladung zeigte, versorgten uns mit zwei Kärtchen, auf denen unsere Tisch-Nummern standen. Ich kriegte noch die Namensschildchen, meins

steckte ich mir sofort an, weil ich nicht den Eindruck erwecken wollte, man müsse mich hier kennen. Iris steckte das ihre in ihre Tasche. Dann in den Saal mit hohen, runden Tischchen. Man konnte den Aperitif, der einem sofort aufgedrängt wurde, auch stehend freihändig trinken. Iris nahm Orangensaft, ich Champagner. Iris ging an ein freies Tischchen, ich folgte. Ich prostete ihr zu. Dann sagte ich: Lauter unbekannte Prominenz. Und sie: Wie wir. Und schon landete ein Paar an unserem Tischchen. Er hatte ein Schild am Revers. Unlesbar. Freundliches Nicken. Gläserheben. Er sagte: Wir kennen hier keinen. Das war ein Angebot. Leider sagte ich nicht: Wir auch nicht. Oder noch besser: Uns kennt hier auch keiner. Stattdessen sagte ich: Nur den Bundespräsidenten. Jetzt lachte das Paar und prostete uns zu. Dann sagte er: Entweder Wissenschaft oder Wirtschaft. Ich hätte auf mich zeigen sollen und dazu sagen: Oder weder noch. Stattdessen sagte ich: Oder beides. Jetzt sagte er: Salute. Ich, dämlich: Zum Wohl.

Dann der Sog zu der gewaltigen Tür in den Festsaal. Ich brachte Iris an ihren Tisch, bot ihr ihren Platz an und suchte meinen Tisch und meinen Platz. Durfte ich mich setzen, oder musste ich mich zu jedem und zu jeder, die da schon saßen, hinbegeben? Ich blieb hinter meinem Stuhl stehen, nickte denen, die schon saßen, zu und wartete, bis die Dame, deren Tischherr ich sein würde, erschien. Dass ich zur Rechten der Frau des Bundespräsidenten sitzen würde, hatte mir der persönliche Referent mitgeteilt. Dass ich überhaupt eingeladen war, verdankte ich nur ihm. Bei irgendeinem Empfang hatten wir uns kennengelernt, er hatte gerade mein Erfolgsbuch *Strandhafer* gelesen und war angeblich sehr glücklich, den Autor selbst zu treffen. Und hatte gleich gesagt: Sie werden von mir hören.

Meine Tischdame wurde von ihrem Mann geliefert, wir gaben einander die Hand, dann saß sie, ich konnte mich

setzen. Ich schätzte, dass wir fünfzehn oder sechzehn waren an diesem großen runden Tisch. Die Frau des Bundespräsidenten wurde von einem feierlich wirkenden Protokoll-Mann hergebracht. Sie breitete die Hände aus, nickte allen zu und setzte sich. Ich war noch einmal aufgestanden und setzte mich erst wieder, als sie saß.

Sie sagte zu mir: Ich freue mich. Ich zog mein Gesicht in verwunderte Falten. Und sie: Als sie mich auf der Gästeliste entdeckt habe, habe sie darum gebeten, mit mir an einem Tisch zu sitzen. Und sagte: *Strandhafer*. (...)

Zum Glück wartete schon ein festlicher Ober darauf, dass er uns die Riesling-Spätlese Sommerhäuser Steinbach einschenken konnte. Und es ging auch gleich los: Bachforelle mit Spinatschaumbrot, wildem Spargel, eingelegtem Blumenkohl und jungen Tomaten. Zum Glück war die Bundespräsidentenfrau die Tischdame des Herrn zu ihrer Linken. Dessen unverständlichen Namen sagte sie mir nach der Vorspeise herüber. Aber wichtiger als der Name war das Wort Nobelpreisträger. Für, sagte sie, ihren Tischherrn in der Vorstellung hereinnehmend, Physik. Und weil sie offenbar perfekt zu sein für nötig hielt, fügte sie dazu: Ultrapräzise Laserspektroskopie. Und rechts von Ihnen Frau Dr. Korbitzky, ihr Mann hat den Nobelpreis bekommen für die Quantenphysik ultrakalter Atome. Damit wolle sie's vorerst bewenden lassen. Zum Wohl.

Hermann Kasack: Mechanischer Doppelgänger

"Ein Herr wünscht Sie zu sprechen", meldete die Sekretärin. Ich las auf der Besuchskarte: Tobias Hull. B. A. – Keine Vorstellung. Auf meinen fragenden Blick: „Ein Herr in den besten Jahren, elegant.“ Anscheinend ein Ausländer. Immer diese Störungen. Irgendein Vertreter. Oder? Was weiß man. – „Ich lasse bitten.“ Herr Tobias Hull tritt mit vorsichtigen

Schritten ein. Er setzt Fuß vor Fuß, als fürchte er zu stark aufzutreten. Ob er leidend ist? Ich schätze sein Alter auf Mitte vierzig. Eine große Freundlichkeit strahlt aus seinem glatt rasierten, nicht unsympathischen Gesicht. Sehr korrekt angezogen, beinahe zu exakt in seinen verbindlichen Bewegungen, scheint mir. Nun, man wird sehen. Mit der Hand zum Sesselweisend: "Was verschafft mit die Ehre Ihres Besuches?" "Oh! Ich wollte mich Ihnen nur vorstellen." "Sehr angenehm", sage ich. "Oh! Sie verstehen!" Dieses mit einem leicht jaulenden Ton vorgebrachte Oh! ist unnachahmlich. Seine müde, etwas monotone Stimme hat einen kleinen fremden Akzent. Er sieht mich in freundlicher Erwartung an. Über das Benehmen meines Besuches doch ein wenig erstaunt wiederhole ich: "Sehr angenehm. Aber darf ich Sie fragen –" Da werde ich sogleich mit seinem "Oh!" unterbrochen: "Bitte fragen Sie mich nicht." Und dann beginnt er seine Geschichte zu erzählen, die er anscheinend schon hundertmal vorgebracht hat: "Ich bin nämlich ausgestopft!" "Aber - erlauben Sie mal!" Das eigentümliche Wesen, das mich überlegen fixiert, beachtet den Einwurf nicht, sondern fährt unbeirrt fort: "Erschrecken Sie nicht, weil ich eine Art Automat bin, eine Maschine in Menschenform, ein Ersatz sozusagen. Mr. Tobias Hull existiert wirklich. Der Chef einer großen Fabrik zur Herstellung von mechanischen Doppelgängern. Ich bin, wie sagt man, seine Projektion, ja, Agent in Propaganda. Ich kann Ihnen meinen Mechanismus im Einzelnen nicht erklären – Sie verstehen: Fabrikationsgeheimnis! Aber wenn Sie daran denken, dass die meisten Menschen heutzutage ganz schablonenmäßig leben, handeln und denken, dann werden Sie sofort begreifen, worauf sich unsere Theorie gründet! Herz und Verstand werden bei uns ausgeschaltet. Sie sind es ja, die im Leben so oft die störenden Komplikationen hervorrufen. Bei uns ersetzt die Routine alles. Sehr einleuchtend, nicht wahr?" Ich

nickte verstört. "Oh! Mein Inneres ist ein System elektrischer Ströme, automatischer Hebel, großartig! Eine Antennenkonstruktion, die auf die feinsten Schwingungen reagiert. Sie lässt mich alle Funktionen eines menschlichen Wesens verrichten, ja, in gewisser Weise noch darüber hinaus. Sie sehen selbst, wie gut ich funktioniere." Zweifelnd, misstrauisch betrachte ich das seltsame Geschöpf. "Unmöglich!", sage ich. "Ein Taschenspielertrick. Sehr apart. Indessen –" "Oh! Ich kann mich in sieben Sprachen verständigen. Wenn ich zum Beispiel den obersten Knopf meiner Weste drehe, so spreche ich fließend englisch, und wenn ich den nächsten Knopf berühre, so spreche ich fließend Französisch, und wenn ich..." "Das ist wirklich erstaunlich!" "Oh! In gewisser Weise; vor allem aber angenehm. Wünschen Sie ein Gespräch über das Wetter, über Film, über Sport? Über Politik oder abstrakte Malerei? Fast alle Themen und Vokabeln des modernen Menschen sind in mir vorrätig. Auch eine Spule von Gemeinplätzen lässt sich abrollen. Alle sinnreich, komfortabel und praktisch. Wie angenehm wird es für Sie sein, wenn Sie sich erst einen mechanischen Doppelgänger von sich halten oder besser, wenn Sie gleich zwei Exemplare von sich zur Verfügung haben. Sie könnten gleichzeitig verschiedene Dienstreisen unternehmen, an mehreren Tagungen teilnehmen, überall gesehen werden und selber obendrein ruhig zu Hause sitzen. Sie haben einen Stellvertreter Ihres Ich, der Ihre Geschäfte wahrscheinlich besser erledigt als Sie selbst. Sie werden das Doppelte verdienen und können Ihre eigene Person vor vielen Überflüssigkeiten des Lebens bewahren. Ihr Wesen ist vervielfältigt. Sie könnten sogar sterben, ohne dass die Welt etwas davon merkt. Denn wir Automaten beziehen unsere Existenz aus jeder Begegnung mit wirklichen Menschen." "Aber dann werden ja die Menschen allmählich ganz überflüssig." "Nein. Aus eben diesem Grunde nicht. Zwei

Menschenautomaten können mit sich selber nur wenig anfangen. Haben Sie also einen Auftrag für mich?" Mit jähem Ruck sprang das Wesen auf und sauste im Zimmer hin und her. "Oh! Wir können auch die Geschwindigkeit regulieren, viele berühmte Rennfahrer und Wettkämpfer halten sich schon Doppelgänger-Automaten, die ihre Rekorde ständig steigern." "Fantastisch! Man weiß bald nicht mehr, ob man einen Menschen oder einen Automaten vor sich hat." "Oh!", zischte es an mein Ohr, "das letzte Geheimnis der Natur werden wir nie ergründen. Darf ich also ein Duplikat von Ihnen herstellen lassen? Sie sind nicht besonders kompliziert zusammengesetzt, das ist günstig. Das hineingesteckte Kapital wird sich bestimmt rentieren. Morgen wird ein Herr kommen und Maß nehmen." "Die Probe Ihrer Existenz war in der Tat verblüffend, jedoch " Mir fehlten die Worte und ich tat so, als ob ich überlegte." Jedoch, sagen Sie nur noch: Der Herr, der morgen kommen soll, ist das nun ein Automat oder ein richtiger Mensch?" "Ich nehme an, noch ein richtiger Mensch. Aber es bleibe sich gleich. Guten Tag." Mr. Tobias Hull war fort. Von Einbildung kann keine Rede sein, die Sekretärin ist mein Zeuge. Aber es muss diesem Gentlemangeschöpf unmittelbar nach seinem Besuch bei mir etwas zugestoßen sein, denn weder am nächsten noch an einem späteren Tag kam jemand, um für meinen Doppelgänger Maß zu nehmen. Doch hoffe ich, wenigstens durch diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Tobias-Hull-Gesellschaft wieder auf meine Person zu lenken. Denn eines weiß ich seit jener Unterhaltung gewiss: Ich bin inzwischen vielen Menschen begegnet, im Theater und im Kino, bei Versammlungen und auf Gesellschaften. Im Klub und beim Stammtisch, die bestimmt nicht sie selber waren, sondern bereits ihre mechanischen Doppelgänger.

Patrick Süskind: Das Parfum (Auszug aus dem Roman)

Es war ein seltsames Parfum, das Grenouille an diesem Tag kreierte. Ein seltsameres hatte es bis dahin auf der Welt noch nicht gegeben. Es roch nicht wie ein Duft, sondern wie ein Mensch, der duftet. Wenn man dieses Parfum in einem dunklen Raum gerochen hätte, so hätte man geglaubt, es stehe da ein zweiter Mensch. Und wenn ein Mensch, der selber wie ein Mensch roch, es verwendet hätte, so wäre dieser ungeruchlich vorgekommen wie zwei Menschen oder, schlimmer noch, wie ein monströses Doppelwesen, wie eine Gestalt, die man nicht mehr eindeutig fixieren kann, weil sie sich verschwimmend unscharf darstellt wie ein Bild vom Grunde eines Sees, auf dem die Wellen zittern.

Um diesen Menschenduft zu imitieren - recht ungenügend, wie er selber wußte, aber doch geschickt genug, um andere zu täuschen -, suchte sich Grenouille die ausgefallensten Ingredienzen in Runels Werkstatt zusammen.

Da war ein Häufchen Katzendreck hinter der Schwelle der Tür, die zum Hof führte, noch ziemlich frisch. Davon nahm er ein halbes Löffelchen und gab es zusammen mit einigen Tropfen Essig und zerstoßenem Salz in die Mischflasche. Unter dem Werk Tisch fand er ein daumennagelgroßes Stückchen Käse, das offenbar von einer Mahlzeit Runels stammte. Es war schon ziemlich alt, begann, sich zu zersetzen, und strömte einen beißend scharfen Geruch aus. Vom Deckel der Sardinentonne, die im hinteren Teil des Ladens stand, kratzte er ein fischig-ranzig-riechendes Etwas ab, vermischte es mit faulem Ei und Castoreum, Ammoniak, Muskat, gefeilttem Horn und angesengter Schweineschwarte, fein gebrösel. Dazu gab er ein relativ hohes Quantum Zibet, mischte diese entsetzlichen Zutaten mit Alkohol, ließ digerieren und filtrierte ab in eine zweite Flasche. Die Brühe

roch verheerend. Sie stank kloakenhaft, verwesend, und wenn man ihre Ausdünstung mit einem Fächerschlag von reiner Luft vermischte, so war's, als stünde man an einem heißen Sommertag in der Rue aux Fers in Paris, Ecke Rue de la Lingerie, wo sich die Düfte von den Hallen, vom Cimetiere des Innocents und von den überfüllten Häusern trafen.

Über diese grauenvolle Basis, die an und für sich eher kadaverhaft als menschenähnlich roch, legte Grenouille nun eine Schicht von ölig-frischen Duften: Pfefferminz, Lavendel, Terpentin, Limone, Eukalyptus, die er durch ein Bouquet von feinen Blütenölen wie Geranium, Rose, Orangenblüte und Jasmin zugleich zügelte und angenehm kaschierte. Nach weiterer Verdünnung mit Alkohol und etwas Essig war von dem Fundament, auf dem die ganze Mischung ruhte, nichts Ekelhaftes mehr zu riechen. Der latente Gestank hatte sich durch die frischen Ingredienzen bis ins Unmerkliche verloren, das Ekelhafte war vom Duft der Blumen geschönt, ja beinahe interessant geworden, und, sonderbar, von Verwesung war nichts mehr zu riechen, nicht das geringste mehr. Es schien im Gegenteil ein heftiger beschwingter Duft von Leben von dem Parfüm auszugehen.

Grenouille füllte es auf zwei Flakons, die er verstöpselte und zu sich steckte. Dann wusch er die Flaschen, Mörser, Trichter und Löffel sorgfältig mit Wasser, rieb sie mit Bittermandelöl ab, um alle geruchlichen Spuren zu verwischen, und nahm eine zweite Mischflasche. In ihr komponierte er rasch ein anderes Parfum, eine Art Kopie des ersten, das ebenfalls aus frischen und aus blumigen Elementen bestand, bei dem jedoch die Basis nichts mehr von dem Hexensud enthielt, sondern ganz konventionell etwas Moschus, Amber, ein klein wenig Zibet und Öl von Zedernholz. Für sich genommen roch es völlig anders als das erste - flacher, unbescholtener, unvirulenter -, denn es fehlte ihm die Komponente des imitierten Menschendufts. Doch wenn ein gewöhnlicher

Mensch es applizierte und es sich mit seinem eigenen Geruch vermählte, so wurde es von dem, das Grenouille ausschließlich für sich geschaffen hatte, nicht mehr zu unterscheiden sein.

Nachdem er auch das zweite Parfum auf Flakons gefüllt hatte, zog er sich nackt aus und besprengte seine Kleider mit jenem ersten. Dann betupfte er sich selbst damit unter den Achseln, zwischen den Zehen, am Geschlecht, auf der Brust, an Hals, Ohren und Haaren, zog sich wieder an und verließ die Werkstatt.

Als er die Straße betrat, bekam er plötzlich Angst, denn er wußte, daß er zum ersten Mal in seinem Leben einen menschlichen Geruch verbreitete. Er selbst aber fand, daß er stincke, ganz widerwärtig stincke. Und er konnte sich nicht vorstellen, daß andere Menschen seinen Duft nicht ebenfalls als stinkend empfänden, und wagte es nicht, direkt in die Schenke zu gehen, wo Runel und der Haushofmeister des Marquis auf ihn warteten. Es schien ihm weniger riskant, die neue Aura erst in anonymer Umgebung zu erproben.

Durch die engsten und dunkelsten Gassen schlich er zum Fluß hinunter, wo die Gerber und die Stoffärber ihre Ateliers besaßen und ihr stinkendes Geschäft betrieben. Wenn ihm jemand begegnete, oder wenn er an einem Hauseingang vorüberkam, wo Kinder spielten oder alte Frauen saßen, zwang er sich, langsamer zu gehen und seinen Duft in einer großen geschlossenen Wolke um sich her zu tragen.

Er war von Jugend an gewohnt, daß Menschen, die an ihm vorübergingen, keinerlei Notiz von ihm nahmen, nicht aus Verachtung - wie er einmal geglaubt hatte -, sondern weil sie nichts von seiner Existenz bemerkten. Es war kein Raum um ihn gewesen, kein Wellenschlag, den er, wie andre Leute, in der Atmosphäre schlug, kein Schatten, sozusagen, den er über das Gesicht der andern Menschen hätte werfen können. Nur wenn er direkt mit jemandem zusammengestoßen war, im

Gedränge oder urplötzlich an einer Straßenecke, dann hatte es einen kurzen Augenblick der Wahrnehmung gegeben; und mit Entsetzen meistens prallte der Getroffene zurück, starrte ihn, Grenouille, für ein paar Sekunden an, als sehe er ein Wesen, das es eigentlich nicht geben dürfte, ein Wesen, das, wiewohl unlegbar *da*, auf irgendeine Weise nicht präsent war – und suchte dann das Weite und hatte seiner Augenblicke wieder vergessen.

Jetzt aber, in den Gassen MontPELLIERS, spürte und sah Grenouille deutlich - und jedesmal, wenn er es wieder sah, durchrieselte ihn ein heftiges Gefühl von Stolz –, daß er eine Wirkung auf die Menschen ausübte. Als er an einer Frau vorüberging, die über einen Brunnenrand gebeugt stand, bemerkte er, wie sie für einen Augenblick den Kopf hob, um zu sehen, wer da sei, und sich dann, offenbar beruhigt, wieder ihrem Eimer zuwandte. Ein Mann, der mit dem Rücken zu ihm stand, drehte sich um und schaute ihm eine ganze Weile lang neugierig nach. Kinder, denen er begegnete, wichen aus - nicht ängstlich, sondern um ihm Platz zu machen; und selbst wenn sie seitlich aus den Hauseingängen gelaufen kamen und unvermittelt auf ihn stießen, erschrakten sie nicht, sondern schlüpfen wie selbstverständlich an ihm vorbei, als hätten sie eine Vorahnung von seiner sich nähernden Person gehabt.

Durch mehrere solche Begegnungen lernte er, die Kraft und Wirkungsart seiner neuen Aura präziser einzuschätzen, und wurde selbstsicherer und kecker. Er ging rascher auf die Menschen zu, strich dichter an ihnen vorbei, spreizte gar einen Arm ein wenig weiter ab und streifte wie zufällig den Arm eines Passanten. Einmal rempelte er, scheinbar aus Versehen, einen Mann an, den er überholen wollte. Er blieb stehen, entschuldigte sich, und der Mann, der noch gestern von Grenouilles plötzlicher Erscheinung wie vom Donner gerührt gewesen wäre, tat, als sei nichts geschehen, nah die

Entschuldigung an, lächelte sogar kurz und klopfte Grenouille auf die Schulter.

* * *

IV. Glossarium: Rhetorische Figuren

Rhetorische Figuren:

Mit rhetorischen Figuren meinten die antiken Redner die unterschiedlichsten Erzähltechniken. Wenn man so will, stilistische "Tricks". In der antiken Kultur gehörte die Kunst der Rede zur Allgemeinbildung. Die politische Rede vor der Volksversammlung, die Rede vor Gericht oder aber auch die Festrede. Da galt es, das Publikum zu faszinieren, zu überzeugen, manchmal auch zu beeinflussen. Die *rhetorischen Figuren* dienten den Rednern dazu, Argumente und Gedankengänge zu verdeutlichen, zu veranschaulichen oder auch auszuschmücken.

- **Klangfiguren:** Alliteration u.a.
- **Grammatische Figuren:**
Elision / Aposiopese / Ellipse / Zeugma / Inversion u.a.
- **Sinnfiguren:**
Vergleich / Parenthese / Antithese / Chiasmus / Parallelismus / Oxymoron u.a.
- **Wortfiguren:**
Anapher / Epipher / Klimax / Pleonasmus / Tautologie u.a.

Alliteration: Übereinstimmung im Anlaut benachbarter Wörter.

von lateinisch ad „zu“ und littera “Buchstabe“ Begriff zur Bezeichnung des gleichen Anlauts der betonten Stammsilben zweier oder mehrerer aufeinanderfolgender Wörter.

Ursprünglich begründet im magisch-religiösen Bereich der Beschwörungsformeln (2. Merseburger Zauberspruch: „ben zi bena, bluot zi bluoda ...“), wurde die Alliteration zum wichtigsten versbildenden Prinzip der altgermanischen Dichtung; teilweise zeigt sie dabei die spezifische Form des Stabsreims . Von der klassischen Antike an wurde die Alliteration auch als rhetorische Figur eingesetzt. Die angestrebte Wirkung ist die Koordination inhaltlich zusammengehöriger Begriffe oder ein lautmalerscher oder sprachmusikalischer Effekt, besonders in der Dichtung.

Anapher: Wiederholung eines oder mehrerer Wörter zu Beginn mindestens zweier Satz- oder Verseinheiten. Mehrere Zeilen oder Sätze beginnen mit demselben Wort, z.B. *Wir haben gearbeitet. Wir haben Probleme gelöst.*

Anagramm: Umstellung der in einem Namen (Satz, Wort, Wortgruppe) enthaltenen Buchstaben zu anderer Reihenfolge und neuer Semantik.

„**angemessener Schmuck**“ = **aptum:** Stilprinzip der Angemessenheit, das die Grundlage jeder rhetorischen Kongruenz bildet. - Durch Angemessenheit sollen die in der Rede angestrebten Publikumsreaktionen gewährleistet werden. Der Stil einer Rede soll auf das gewählte Thema, den Anlaß und das Publikum abgestimmt sein.

Antithese: Gegenüberstellung gegensätzlicher Begriffe und Gedanken in einem Satz oder einer Satzfolge, die häufig verschiedene Aspekte eines Oberbegriffs oder Themas darstellen. Eine Sonderform ist das Oxymoron.

Apokope: Verkürzung eines Wortes durch Wegfallen eines Lautes am Wortende

Argumentatio: Teil der rhetorischen **Dispositio** mit dem Ziel der Begründung des eigenen Standpunkts (probatio, confirmatio) und der Widerlegung des gegnerischen (refutatio)

Argutia: Barockes Stilprinzip der Scharfsinnigkeit / des Witzes, das Grundlage verrätseltes Wortspiele und Pointen ist.

Assonanz: Gleichklang von Vokalen bei unterschiedlicher konsonantischer Umgebung

Aufforderungstopos: Im **Exordium** verwendeter **Topos**, der eine Aufforderung an Hörer / Leser einer Rede beinhaltet.

Chiasmus: aus dem Griechischen (nach dem Buchstaben „chi“, der „x“ geschrieben wird). Überkreuzstellung einander entsprechender Wort und Satzteile. Dient der Hervorhebung, vor allem von Antithesen. Bsp.: "Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben". (Goethe, Faust). "Die Stadt ist groß, und klein ist das Gehalt" (Kästner).

Descriptio loci: detaillierte Beschreibung eines fiktiven (*topothesia*) oder realen Ortes (*topographia*) mit Hilfe bereitgestellter Topoi

Dispositio: In der Schulrhetorik die Kunst der wirksamen Anordnung der in der **Inventio** erschlossenen Argumente (Stoffmomente).

Ekphrasis (Descriptio): Stilmittel der Amplifikation, bei der ein Gegenstand durch Aufzählung sinnlich wahrnehmbarer Details beschrieben und veranschaulicht wird, so dass er dem Leser gleichsam „vor Augen steht“.

Ellipse: Rhetorische Figur der Auslassung eines oder mehrerer Satzglieder. Griech. *elleipsis* „Auslassung“. Unvollständiger Satz. Auslassung eines Wortes, Satzteils, das/ der leicht ergänzbar ist. Oder: Aussparung von sprachlichen Elementen, die aufgrund von syntaktischen Regeln oder lexikalischen Eigenschaften (z.B. Valenz eines Verbs) notwendig sind.

Emphasis: Wortwiederholung, mit der ein Redner etwas besonders hervorheben oder betonen kann, z.B.: *Dies, und nur dies habe ich gemeint.*

Epipher:

Wiederholung des Satzendes (Gegensatz: Anapher!), z. B.: *Ich sah auf dich und weinte nicht, der Schmerz schlug meine Zähne aneinander; ich weinte nicht.*

Euphemismus:

Das Negative eines Sachverhaltes wird durch positive Bezeichnungen verhüllt oder beschönigt, z.B.: „nuklearer Ernstfall“ statt „Atomkrieg“.

[griech. = „angenehme Worte gebrauchen“] der; Umschreibung einer Sache mit dem Ziel der Verhüllung, Abmilderung oder Beschönigung, z.B. „rund“ anstelle von „dick“, „guter Hoffnung sein“ anstelle von „schwanger sein“ etc. Euphemismen werden in Bereichen eingesetzt, die aufgrund religiöser, gesellschaftlicher u.a. Konventionen tabuisiert oder zumindest wenig offen behandelt werden. So gibt es besonders viele Worte und Begriffe, die den Tod umschreiben: „dahinscheiden“, „ableben“, „einschlafen“, „entschlummern“, „heimgehen“ etc.

Euphemismen werden oft in ironischer oder satirischer Absicht eingesetzt. Sie sind außerdem üblich im diplomatischen Bereich; in Wirtschaft und Politik werden sie

in manipulierender Absicht verwendet (z.B. Worte wie „Preisanpassung“ oder „Solidaritätszuschlag“); vgl. auch Begriffe aus dem Nationalsozialismus wie „Fremdarbeiter“ für Zwangsdeportierte oder „Endlösung“ für die angestrebte Vernichtung des jüdischen Volks.

Gliederung der klassischen Rede (oratio): Die klassische Rede wird i.a. in folgende Strukturtypen gegliedert:

Exordium = Einleitung

Das **Exordium** soll die Aufmerksamkeit des Hörers / Lesers wecken und diesen dem behandelten Thema gegenüber wohlgesonnen stimmen. Dies wird u.a. durch **Exordialtopoi** (s. **Topos**) erreicht.

Narratio = Erzählung (des Hergangs)

Die **Narratio** soll den Hörer / Leser kurz, klar und glaubhaft über einen Sachverhalt informieren

Argumentatio = Beweisführung

Eine These zum in 2. erläuterten Sachverhalt soll bewiesen werden, dabei kann die Beweisführung - je nach Intention des Redners - sachlich oder affektiv gestaltet sein.

Peroratio / Conclusio = Schluß

Die **Peroratio** - oder auch **Conclusio** - enthält eine kurze Wiederholung des bisher Gesagten und einen Appell an die Gefühle (z.B. Mitleid, Entrüstung ...)

Von der hier skizzierten Gliederung treten häufig Abweichungen auf – so auch bei „Ach Liebste laß uns eilen“. Hier ist das Schema um eine **Anrede = Salutatio** (hier eine **Allocutio = Liebesanrede**) ergänzt. Eine **Narratio** im eigentlichen Sinne liegt nicht vor, geht es dem lyrischen Ich

doch weniger um Information als um Überredung, weswegen auch die **Argumentatio** im vorliegenden Gedicht verhältnismäßig stark betont wird.

Hyperbel:

(Übertreibung) Ein Ausdruck oder eine Aussage wird durch Vergrößerung so übersteigert, dass er, wörtlich genommen, nicht mehr zutrifft, z.B.: *Das habe ich dir schon tausendmal gesagt.*

Ironie:

Der Sprecher meint das Gegenteil dessen, was seine Worte besagen, z.B.: *Das ist ja eine schöne Bescherung!*

Litotes:

(Untertreibung) Durch eine bewusste Untertreibung kann in verstohlener Weise betont werden: Z.B. „*Meine Wenigkeit*“. Eine besondere Form ist die Verneinung des Gegenteils, z.B.: *„nicht wenig verdienen“*.

Hyperbel: Ersetzung des dem Gegenstand angemessenen Ausdrucks durch einen übertreibenden Ausdruck

Imitatio (s. auch **Aemulatio**): Nachbildung literarischer Muster, v.a. in bezug auf vorbildhafte Stilhaltung und Formauffassung

Incrementum: Rhetorische Figur der Erweiterung eines Themas durch eine Kette von graduell gesteigerten Bezeichnungen

Interjektion: Rhetorische Appellfigur des in einen Satzzusammenhang eingeschobenen Ausrufes

Inversion: Umkehrung der gebräuchlichen syntaktischen Wortfolge

Metapher: griech. Übertragung. Bis heute nicht lebendig in unsere Sprache eingegangen im Gegensatz zum nahverwandten Begriff des „Symbols“. Häufig ist die Rede von „Bildern“ statt von Metaphern, doch der Begriff des Bildes ist noch vieldeutiger als der der Metapher – ist kürzeres (verkürztes) Gleichnis (dieses bietet Vergleich mit einem Sachverhalt – Metapher steht für die Sache selbst) – haben gleiches Sem im Bedeutungsbereich – sprachl. Verknüpfung zweier semantischer Bereiche, die gewöhnlich unverbunden sind – ein Wort in einem Kontext, durch den es so determiniert ist, dass es etwas anderes meint, als es bedeutet – Wort und Kontext macht die Metapher – Metapher ist ein Stück Text, – auf Similarität beruhende Substitution

Metonymie: Ersetzung eines Begriffs durch einen anderen, der zu ihm in einem realen, d. h. kausalen, räumlichen oder zeitlichen Zusammenhang steht. griech. Umbenennung – auf Kontiguität beruhende Substitution – Ersetzung eines gebräuchlichen Wortes durch ein anderes, das zu ihm in unmittelbarer Beziehung - die Bedeutung liegt außerhalb der Semantik – Gemeinsamkeit ist nicht in der Bedeutung, sondern im Praktischen und Realen – das heißt: – Wirkung für Ursache, – Ursache für Wirkung, – Gefäß für Inhalt, – Ersatz von Qualitätsträger durch Qualität, – Ersatz von sozialen Phänomenen durch Symbol.

Beispiele:

- „alle unter einem Dach“ .
- „Er hat den ganzen Büchner gelesen“.
- „Hüte deine Zunge“.

- „Er hat zwei Glas getrunken“.
- „Moskau hat noch nicht geantwortet“.

Oxymoron:

Extremform der Antithese: enge Verbindung von einander gedanklich-logisch ausschließenden Begriffen. Zwei Vorstellungen oder Begriffe, die sich widersprechen oder ausschließen, werden in eine enge Verbindung miteinander gebracht, z.B.: *beredtes Schweigen, süße Bitternis*.

Palindrom: Text, der vorwärts wie rückwärts gleich zu lesen ist.

Paradoxon:

Rhetorische Figur einer scheinbar widersprüchlichen Behauptung. Im Barock und in religiöser Literatur besonders häufig verwendet zur Darstellung rational nicht erklärbarer theologischer Aussagen. Widersprüchliches, im Gegensatz zueinander stehend, z.B.: *Parkverbot von 0 bis 24 Uhr. Sonn- und Feiertag von 24 bis 0 Uhr*.

Parallelismus: Rhetorische Figur der syntaktischen Parallelität gleichrangiger Texteinheiten. eine rhetorische Figur der syntaktischen Wiederholung. In aufeinanderfolgenden Sätzen werden die Satzglieder in gleicher Weise angeordnet, z.B.: *Heiß ist die Liebe, kalt ist der Schnee*. Von griech. *parallelos* = gleichlaufend. Es wird unterschieden zwischen a) *syntaktischem P.*, der die Wiederholung mehrerer gleichrangiger, syntaktisch gleich konstruierter Sätze oder Satzglieder meint, meist 2- oder 3-gliedrig ist und bei dem eine besondere Wirkung durch die Verbindung mit anderen Stilmitteln wie Klimax, Anapher etc. erzielt wird, und b) *semantischem P.* Hier erfolgt eine Spaltung der Aussage in zwei oder mehr Aussageeinheiten

gleichen oder gegensätzlichen Inhalts, wobei das zweite Glied auch den Gedanken des ersten fortführen kann, daher unterscheidet man synonymen, antithetischen und synthetischen P. Der P. *membraorum* findet häufige Anwendung in der Sakralsprache, hebräischen Poesie (Psalmen), antiker Rhetorik, mittelhochdeutscher Dichtung etc.

Parallelismus memborum: Stilmittel der biblischen, hebräischen Lyrik, durch das ein Thema in zwei aufeinanderfolgenden Versen wiederholt wird.

Parenthese: Unterbrechung einer geschlossenen Satzkonstruktion durch einen grammatikalisch eigenständigen Einschub, der durch Gedankenstriche oder Kommata abgetrennt wird. Parenthese [griech.], rhetorische Figur, bei der ein durch Klammern oder Gedankenstriche abgetrennter eingeschobener Satzteil den Gedankengang unterbricht, z.B. „Morgen werde ich - vorher geht es nicht - alles erledigen“.

Paronomasie: Wortspiel mit Wortbedeutungen durch die Verwendung von Wörtern mit verschiedener Bedeutung bei partieller phonetischer und/oder morphologischer Übereinstimmung

Pars pro toto: Sonderfall der **Synekdoche**, bei dem ein Teil eines Gegenstandes für das Ganze steht

Peroratio: Teil der rhetorischen Dispositio, Redeschluß mit kurzer Wiederholung der Beweisführung und Aufforderung an die Adressaten, sich der vertretenen Meinung anzuschließen

Personifikation: Darstellung von Abstrakta, von Kollektiva, von Naturerscheinungen oder von leblosen Dingen als handelnde menschliche Gestalten.

Periphrase: (Umschreibung) Ein Sachverhalt wird nicht mit dem üblichen Begriff bezeichnet, sondern durch mehrere Wörter umschrieben, z.B.: *Die führende Supermacht.*

Personifikation: Abstrakten Begriffen, unbelebten Erscheinungen, Tieren und Pflanzen werden Eigenschaften oder Verhaltensweisen zugeordnet, die nur Personen zukommt, z.B.: *Der Sommer stand und sah den Schwalben zu.*

Rhetorische Frage: Ein Sprecher setzt durch eine Scheinfrage, die eine nachdrückliche Aussage enthält, die Zustimmung des Zuhörers als gegeben voraus.

Symbol: Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer unendlich wirksam und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, unaussprechlich bliebe. Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen. (Maximen u. Reflexionen. Goethe, 364)

Topos = locus, Ort: Rhetorische Formkategorie, festgefügte Wendungen, Formeln, Bilder, die sich in bestimmten Teilen der klassischen Rede anwenden lassen bzw. auf bestimmte Themen passen. – Anweisung zum Auffinden konkreter Topoi gibt die Lehre der Topoi, die **Topik:** Die auf Aristoteles zurückgehenden lehrhaften Sammlungen von relevanten Fragestellungen und Suchformeln gingen ein in

die spätantiken und mittelalterlichen Rhetoriken, erlangten im Humanismus gesteigerte Bedeutung und fanden ihren Höhepunkt im Barock. Immer detailliertere Anweisungen zu Topoi und ihren jeweiligen poetischen Ausführungen (z.B. G. Ph. Harsdörffers „Poetischer Trichter“ oder C. Stieler's „Sekretariatskunst“) bewirkten eine Erstarrung von Topoi zu Klischees.

Tropus, Trope: Rhetorische Figur des Ersatzes einer im Kontext erwartbaren semantischen Einheit durch eine in bestimmter Hinsicht bedeutungsverwandte Einheit

Utopie: s. **Werbung.** philosophischer Entwurf eines Idealstaates.

Vergleich:

Durch “wie”, “wieso”, “als ob” u.ä. wird eine Beziehung zwischen zwei Bereichen hergestellt, zwischen denen eine Gemeinsamkeit besteht, z. B.: *Der Wald war still wie ein Kirchhof.*

Werbung: Die Werbung gehört der *deliberativen Redegattung (genus deliberativum)* an, deren Funktion die der Mahnung oder Warnung ist. Dabei soll Schaden abgewendet oder verhindert werden, der Nutzen einer Aktion steht im Vordergrund. Primäre Zeitreferenz der *deliberativen Rede* ist die Zukunft. – Neben der Werbung gehören auch *politische Rede, Lehrdichtung, Predigt, Utopie* der *deliberativen Gattung* an.

Literaturverzeichnis

1. Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург: Изд-во Уральского гос. ун-та, 2000. 534 с.
2. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Филологический анализ текста: практикум. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. 432 с.
3. Болотнова Н.С. Филологический анализ текста: учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2007. 520 с.
4. Fischer Lexikon Literatur in drei Bänden / Hrsg. von Ulfert Richlefs. Fischer Taschenbuch Verlag GmbH. Frankfurt/Main, 1999.
5. Interpretationen modernen Prosa / Hrsg. von Erwin Kitzinger. Frankfurt/Main – Berlin – München: Moritz Diesterweg Verlag, 1981.
6. Moderne deutschsprachige Kurzprosa. Ein Reader / zusammengestellt von Galina Kutschumova und Christian Teichmann. Самара: Изд-во «Универс-групп», 2004. 88 с.
7. Moderne Kurzprosa. Eine Textsammlung für den Deutschunterricht. Drei-A-Verlag, 2008.
8. Prosa Parallel. Moderne Kurzprosa für den Deutschunterricht / Hrsg. von Klaus Zobel. Drei-A-Verlag, 2010.
9. Textanalysen. Eine Einführung in die Interpretation moderner Kurzprosa. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1985. S. 180–186.

Учебное издание

Кучумова Г.В.

Введение в анализ художественного текста

Учебно-методическое пособие

Подписано в печать 22.09.2017.

Формат 60 x 84/16. Бумага ксероксная. Печать оперативная.

Объем – 6,25 усл. печ. л. Тираж 150 экз. Заказ № 105

Отпечатано в типографии издательства «Инсома-пресс»

443080, г. Самара, ул. Санфириковой, 110А, оф. 22А,

тел. 222-92-40, E-mail: insoma@bk.ru