

Germanisztika és fordítástudomány

Csesztregi Bernadett

LITERARISCHE DARSTELLUNGEN MOZARTS*
Eine vergleichende Analyse der Novellen
Eduard Mörike: *Mozart auf der Reise nach Prag*
und Otto Brusatti: *Mozart auf der Reise nach Berlin*

Wie Otto Zoff schreibt, „Wolfgang Amadeus Mozart ist vielleicht das erstaunlichste Wunderkind in der Geschichte der Musik“.¹

Wolfgang Amadeus Mozart ist ein Repräsentant der Wiener Klassik. Obwohl er ein kurzes Leben hatte, behaupten Musikliebhaber, dass Mozart eine der bedeutendsten Figuren der klassischen Musik sei. Einige Passagen aus seinem Leben wurden verfilmt (wie zum Beispiel „Amadeus“ aus dem Jahre 1984) oder in literarischen Werken verlebendigt. Solche Schriften sind unter anderen Eduard Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“ und Otto Brusattis „Mozart auf der Reise nach Berlin“.²

Über Mörike erschien im Birgit Mayers Band: „Eduard Mörike ist ein Dichter, der nie völlig in Vergessenheit geriet, aber stets nach kurzer Würdigung wieder einer zeitweisen Nichtbeachtung anheimfiel.“³ Er lebte zwischen 1804 und 1875. Mörike verfasste zum Beispiel Romane, Gedichte und Novellen, aber galt auch als Übersetzer und wurde zum Pfarrer ausgebildet. Im von Inge und Reiner Wild herausgegebenen „Mörike – Handbuch“ steht, dass sein „Mozart auf der Reise nach Prag“ 1855 im „Morgenblatt für gebildete Leser“ erschien. Unter anderen hat dieses Buch Mörike ein breites Lesepublikum erobert.

Mörike ist einer der bedeutendsten Vertreter der Epoche Biedermeier. Die Merkmale des Biedermeier erschienen in der Literatur, der bildenden Kunst, der Musik, der Architektur, aber auch im alltäglichen Leben der damaligen Menschen. Im Folgenden werden die Charakteristika des literarischen Biedermeier kurz vorgestellt.

Zu diesem Zeitabschnitt zählen unter anderen solche Literaten, wie Franz Grillparzer, Adalbert Stifter oder Eduard Mörike.

Sammeln und Hegen (in Bezug auf die Natur, auf die Vorliebe für Gärten) charakterisieren diese Epoche. Aber dazu gehört auch der Unterschied zwischen Ideal und Wirklichkeit zum Beispiel in Novellen. Auch die individuellen Beziehungen, wie Kameradschaft, Liebesbeweis und Ehe spielen wichtige Rolle im Biedermeier.

Aber nicht alle Abschnitte dieses Zeitraums können als „klares Biedermeier“ bezeichnet werden. Das heißt, die ersten Jahre der Ära waren noch stark von der Romantik beeinflusst. Also, damals waren auch die Charaktermerkmale des vorigen Zeitalters in den unterschiedlichen Lebensbereichen und natürlich auch in der Literatur klar erkennbar.⁴

Der andere Schriftsteller, mit dessen Werk ich mich beschäftige, heißt Otto Brusatti. Er wurde am 29. Juni 1948 in Zell am See geboren. Brusatti ist nicht nur Autor, sondern auch Musikwissenschaftler und Ausstellungsmacher von Beruf.⁵

Brusatti lässt sich eindeutig zur postmodernen Literatur zählen. In Bezug auf die Postmoderne heißt es, dass es auch den Verfassern Schwierigkeit verursache, den literarischen

* A pályamunka a 2016-os ITDK-án II. helyezést ért el a világirodalom tagozatban. Témavezető: dr. Rác Gabriella.

¹Zoff (1952: 77)

²vgl. Paumgartner 1940

³Mayer (1987: 7)

⁴vgl. Neubuhr (1974: 31, 39, 86, 98, 100)

⁵vgl. <http://kundendienst.orf.at/orfstars/brusatti.html>

Modernismus von der Postmoderne abzugrenzen. Es gebe Schriftsteller, die diese Begriffe als Komplexe von Fragestellungen erfassen, laut anderer Autoren sei Modernismus als elitär und konservativ und Postmoderne als demokratisch aufzufassen. Postmodernes Erzählen ist in einem Sinne Paradoxon, das heißt, „Postmoderne“ bedeutet zusammengefasste Ansätze (zum Beispiel in der Philosophie und in der Literaturwissenschaft). Sie treten sowohl durch die Verwerfung traditioneller Auffassungen von Narrativität und Textualität, als auch durch gründliche Sprachkritik in Erscheinung. Zu den postmodernen Gattungen zählen unter anderen die fiktionale (Auto-)Biografien und solche Romane, in denen die fragmentarische Erzählweise herrscht.⁶

Ambiguität, Ambivalenz und nicht zuletzt Intertextualität charakterisieren die postmoderne Literatur. Unter dem Begriff „Ambiguität“ ist Zweideutigkeit zu verstehen. Nach mehreren Realisten sei Ambiguität die extreme Form der Ambivalenz, die nicht mehr aufgehoben werden kann. Friedrich Nietzsche gilt als der bedeutendste Vertreter der extremen Ambivalenz. Er leitet eine Weise dieses Terminus ein, das ist,

die sich nicht nur in ethnischen und ästhetischen, sondern auch im erkenntnistheoretischen Bereich auswirkt: Kann man nicht alle Werte umdrehn? und ist Gut vielleicht Böse? und Gott nur eine Erfindung und Feinheit des Teufels? Ist alles vielleicht im letzten Grunde falsch?⁷

Aus Lektüre-erfahrungen biographischer Werke wissen wir, dass jede einzelne Persönlichkeit in jedem einzelnen Zeitalter auf eine andere Weise angesehen wird. Deshalb geschah und wird auch nicht selten geschehen, dass die gleiche Figur aus völlig unterschiedlichen Aspekten verlebendigt wird. Mit der Zeit werden immer neuere Forschungsergebnisse über die historischen Persönlichkeiten zugänglich, die dazu beitragen, ein vollständigeres Bild über deren Charakter und Lebensumstände machen zu können. Hinzu kommt die veränderte literarische Produktions- und Rezeptionsweise der Literatur in den einzelnen Epochen. Diese beeinflussen sowohl die Thematik und Figurenkonzeption als auch die Darstellungsweise und die Darstellungsmittel der literarischen Werke.

Mozart ist eine Persönlichkeit der Musikgeschichte, die auch bisher unzählige Male vergegenwärtigt wurde, auch in Otto Brusattis „Mozart auf der Reise nach Berlin“. Dieses Werk verweist schon im Titel eindeutig auf Eduard Mörikes. Daraus ergibt sich die Frage, was für intertextuelle Bezugnahmen in der neueren Geschichte vorkommen. Aber auch davon kann man nicht absehen, dass die zwei Texte aus zwei unterschiedlichen Epochen stammen, nämlich Mörikes aus dem Biedermeier, Brusattis aus der Postmoderne.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, was für ein Mozart von einem Autor des 21. Jahrhunderts in seiner Erzählung gestaltet wird und wie dieses Bild auf Mörikes Mozart-Bild referiert.

Mehrere komplizierte Fragen stehen im Mittelpunkt meiner Arbeit. Mein Vorhaben ist, die These, dass Mörikes Novelle als eine Art Prätext der Brusattis aufzufassen ist, durch die Untersuchung der intertextuellen Bezüge zu beweisen. Auch die in diesen Novellen entstehenden Mozart-Bilder werden untersucht. Dadurch beabsichtige ich, zu zeigen, wie unterschiedlich die gleiche Persönlichkeit beziehungsweise ihre Biographie in zwei verschiedenen Zeitaltern interpretiert werden kann. Hier ist auch wichtig, zu analysieren, was für Mittel existieren, klassische Musik in ein prosaisches Werk zu integrieren. Ich gehe auch der Frage nach, was derselbe Gegenstand bei Mörike und bei Brusatti symbolisieren kann. Daraus stellt sich die Frage der Dingsymbolik und der Raumsemantik. Jene ist in Brusattis

⁶ vgl. Zima 2001

⁷ Nietzsche zitiert nach V. Zima (1967: 261)

Falle auch in Beziehung mit den Städten als erzählter Raum analysierbar. Nicht zuletzt habe ich vor, mich mit der Problematik der Fiktionalität zu beschäftigen.

I. Intertextualität

Der Brusatti-Text ist eindeutig in Verbindung mit der Mörike-Novelle entstanden, kann nur im Zusammenhang damit interpretiert werden. Daraus ergibt sich die Vermutung, dass der postmoderne Text voll von intertextuellen Bezugnahmen auf den biedermeierlichen sein soll. Intertextualität ist eine Eigenheit des postmodernen Schrifttums und wird verschiedenartig definiert. Zum Beispiel, die folgende Auffassung stammt von Jeremy Hawthorn:

Die Beziehung zwischen zwei oder mehreren TEXTEN, die auf die Lesart des *Intertextes* (das heißt des Textes, in dem sich andere Texte wiederfinden oder ihre PRÄZENZ kundtun) Einfluß nimmt.⁸ (Hervorhebungen im Original)

Was der Leser der Brusatti-Novelle sofort bemerkt, ist der Titel, der ohne Zweifel als der erste intertextuelle Hinweis auf die biedermeierliche Novelle gilt, weil er sich nur in einem Wort von dem Vorherigen unterscheidet. Die nächste Kuriosität ist, dass Brusatti selbst sein Buch von hundertsechzig Seiten „Novelle“ nennt. Es ist eine Art Tradition. Auch dieser Kunstgriff weist auf Mörikes Novelle hin.

1. Mozart-Bilder

Bedeutsam ist im Zusammenhang mit der Intertextualität, wie der gleiche Komponist bei Mörike beziehungsweise bei Brusatti dargestellt wird.

In Mörikes Novelle erscheint Mozart im Leben der Familie des Grafen wie ein Blitz aus heiterem Himmel und stürzt gleich ihr Leben um. Auch die Tatsache, dass zwar der Künstler das Geschenk des Fräuleins „kaputtmacht“, die Familie aber auf ihn nicht zornig ist, verweist darauf, wie viel von ihm gehalten wurde.

Im „Mörike-Handbuch“ steht, die Ironie des Schicksals sei, dass der plötzliche Tod des Bruders von Eduard Mörike ein paar Tage nach einer Don-Juan Aufführung erfolgte, der auf Mörike eine radikale Wirkung hatte. Der Einfluss auf den Schriftsteller ist auch in seiner Novelle gefühlsecht. Mörikes Ziel war, „Mozarts Persönlichkeit und sein Künstlertum als Einheit zu zeigen“.⁹

Dieses Werk ist reich an solchen Elementen, die die Lebensweise des Tondichters und sein künstlerisches Wesen beschreiben. Zwar steht in dieser Novelle Mozart als Komponist im Mittelpunkt, aber hier ist auch der wesentliche Unterschied zwischen den Philosophien der Gattin und des Gatten bemerkbar. Dem verantwortungslosen Mann steht eine Art seiner nüchternen Frau gegenüber. Die ausschweifende Lebensweise von Mozart wird zum Beispiel folgenderweise vermittelt:

Sie (Constanze) war an außerordentliche Zwischenfälle, an kecke Stegreifsprünge ihres Mannes zu sehr gewöhnt, als daß sie über die Erscheinung und den Auftrag des jungen Offiziers mehr als billig hätte betreten sein können.¹⁰

⁸ Hawthorn (1994: 149)

⁹ Wild (2004: 109)

¹⁰ Mörike (1988: 27)

Was die andere Novelle betrifft, Brusatti hinstellt den Tondichter als noch sorgloser als Mörike. Trotzdem ist es deutlich zu erkennen, dass er Mozart respektiert, genauso wie Mörike. Interessant ist, dass dieser Autor freier mit den biographischen Elementen eingeht, obwohl für ihn mehrere konkrete Daten über Mozart zur Verfügung standen, als für Mörike. Auch wegen diesen Daten hatte er größere Freiheit, diese Informationen in den Text konstruktiv und dekonstruktiv einzubauen. Während der Leser bei der biedermeierlichen Novelle „nur“ in die verschwenderische Lebensweise als weniger reizvolle Eigenschaft von Amadeus Einsicht gewinnt, werden hier die „Schwächen“ Mozarts – seine Leichtsinnigkeit, seine Flucht vor der Verantwortung – ausführlich dargestellt. Zum Beispiel führt er eine Liebesbeziehung mit seiner Sängerin, Josepha und flirtet auch mit einem anderen Mädchen:

Mozart neigte sich über den Kopf der Kindfrau, er strich eine Locke nach hinten, dann küsste er sie.
Ganz leicht, aber für Sekunden.
Es war still rundum.¹¹

Brusatti beschreibt Mozart viel ungeschminkter als Mörike. Er erzählt davon, dass die schlemmerhafte Lebensart von Amadeus seiner Familie so ernsthafte finanzielle Schwierigkeiten verursache, dass Constanze mehrere Sachwerte verpfänden oder eben verkaufen müsse, um etwas zu essen zu haben. Zum Mozart-Bild gehört auch, dass für den Protagonisten die Leiblichkeit viel wichtiger zu sein scheint, als die Treue gegenüber seiner Frau: Er unterhält mit der Sängerin ein Liebesverhältnis, ohne unter Schuldgefühlen zu leiden.

2. Darstellung der Musik

Da der Protagonist beider Novellen eine anerkannte Persönlichkeit der Wiener Klassik ist, stellt sich die Frage, ob und wie die Musik in ein literarisches Werk integriert werden kann. Wenn das Verhältnis von Musik und Literatur analysiert wird, ist es unerlässlich, den Begriff „Intermedialität“ zu definieren. Nach Wolf gibt es zwei mögliche Auffassungen: „zum einen Intermedialität zwischen einzelnen Werken (*extracompositional*), zum anderen innerhalb eines Werkes (*intracompositional*).“¹² (Hervorhebungen im Original). In diesem Fall geht es zweifellos um *implicit reference* und *explicit reference* innerhalb *intracompositional intermediality*. *Implicit reference* bedeutet, dass der Text die Sprache der Musik oder eben die musikalischen Formen imitiert. Als Beispiel gelten die folgenden Wörter, die staccato-artig¹³ wirken: „Denn. Ja, denn. Ja, weil. Ja, überhaupt. Ja, herrlich!“¹⁴ Aber auch die italienischen Fachwörter gehören hierzu: „Tempo Allegro appassionato“.¹⁵ Dagegen steht das *explicit reference*, das die Musik thematisiert. Zum Beispiel, wenn es erörtert wird, was Mozart macht:¹⁶ Herr Mozart dachte sich jenes ganz rasch, mindestens so flink wie er im Kopfe neue Musik, ja ganze neue Musikabschnitte oder Sätze zu konzipieren pflegte.¹⁷

Inge und Reiner Wild legen dar, dass in Mörikes Werk die Relevanz der Hausmusik als vielversprechend bewertet sei und, dass Mörike eine Vorliebe für Mozart und seine Tonkunst

¹¹ Brusatti (2006: 154)

¹² Sichelstiel (2004: 16)

¹³ staccato: *Musik* deutlich abgesetzt [DUDEN (1996: 703)]

¹⁴ Brusatti (2006: 74)

¹⁵ Brusatti (2006: 79)

¹⁶ Sichelstiel (2004: 17)

¹⁷ Brusatti (2006: 89)

hatte. Diese wesentlichen Details helfen zu verstehen, warum Musik bei ihm in dieser Form vorkommt.¹⁸

In diesem Werk macht sich das Ehepaar auf den Weg wegen der Premiere der Oper „Don Giovanni“. Aber die Partitur ist noch nicht fertigkomponiert, sie wird bis zum Ende der Reise noch geformt, die auch eine Möglichkeit bietet, Musik in die Geschichte hineinzufügen. Zum Beispiel, um seine Zeit nützlich zu verbringen komponiert Mozart auch im Garten, während er auf das „Urteil“ wartet.

Karl Pörnbacher beobachtet in seinem Buch „Eduard Mörike. Mozart auf der Reise nach Prag“, dass der zurückgestellte Frieden nach dem Stückchen mit dem Pomeranzenbaum als eine Art Reprise gelte.¹⁹ Nicht nur in der Musik, sondern auch hier gilt diese „Rückkehr“ als Vollendung: zwar wird das originale Geschenk von Eugenie zerstört, bereitet das Auftreten des Komponisten ihr größeres Vergnügen, also der Friede wird wiederhergestellt.

Dagegen ist Musik in Brusattis Novelle viel offensichtlicher anwesend. Er setzt die italienischen musikalischen Fachwörter in die Sätze ein, als ob sie alltägliche deutsche Buchstabenreihen wären. Oft drückt der Dichter Mozarts Gefühle durch solche Idiome aus, wie auch sein Verhalten zu Constanze: „[...] zuerst aus der Es-Dur-Lage, dann aus einer einbrechenden Rückung in das e-Moll.“²⁰ Eine andere Weise der Darstellung der Musik ist, wenn der Charakter eines Gesangs oder einer instrumentalen Aufführung en détail beschrieben wird, die in dem folgenden Zitat sichtbar ist:

Sie sang, markierend bloß, aber dennoch höchst exakt. Aus einer Kantate von ihm. Koloraturen hinauf, oben ein wenig verweilt, dann beinahe gezwitschert, Koloraturen wieder hinab. Stehen geblieben. Lange und gezogene Töne.²¹

Mehrmals werden Andeutungen über Kompositionen von Amadeus gemacht, wie etwa „Die Hochzeit des Figaros“ und „Eine kleine Nachtmusik“. Es kann auch in Betracht gezogen werden, dass Mozart in dieser Novelle ein Stück in ein Stammbuch aufsetzt. Es „beginnt mit dem Tonbuchstaben D und endet in der ersten Phrase mit dem Tonbuchstaben A, wie etwa Duschek Josepha“.²²

Es wird in diesem Werk auch auf Schuberts „Der Tod und das Mädchen“ implizit verwiesen: es gibt eine Szene, die auch als Verlebendigung der Geschehnisse des Lieds interpretiert werden kann. Hier kann Mozart als der Tod und die Kindfrau als das Mädchen aus Schuberts Komposition aufgefasst werden.

Auch das 25. Klavierkonzert in C-Dur, KV 503 kommt als ein wiederkehrendes Element mehrmals im Laufe der Geschichte vor. Als Beispiel gilt der folgende Textabschnitt:

Auch er rekapituliert in wenigen zusammenhängenden Klängen einen Passus aus einem Concerto für das Fortepiano, dasjenige in C. Dieses Seitenthema. Dessen verdammten Bau. Diese überaus einfache, seltsam kindliche, zuerst scheue, dann aber revolutionär auftrumpfende Musik [...]²³

Auf dieser Stelle wird auf das Marseillaise-Zitat aus dem ersten Satz: Allegro maestoso verwiesen. Eine wesentliche Kleinigkeit ist, dass Mozart in der Novelle in dem Leipziger Gewandhaus genau dieses Stück aufführt, die unter anderen mit den

¹⁸ vgl. Wild (2004: 51)

¹⁹ Reprise: Wiederholung eines Teils einer Komposition, z. B. der 3. Teil der klassischen Sonatenform, die nach der Durchführung (2. Teil) die Exposition (1. Teil) mit einigen Veränderungen wiederholt. (www.wissen.de)

²⁰ Brusatti (2006: 143)

²¹ Brusatti (2006: 50)

²² Brusatti (2006: 155)

²³ Brusatti (2006: 91)

Buchstabenkombinationen „kurz-kurz-kurz-lang“²⁴ gestützt werden kann. Auch der Auftakt „Bahm Bahm Bahm Bahm“²⁵ verweist auf die ersten Töne des Marseillaise-Zitats.

Das böhmische Volkslied

Auch im Falle des von Eduard Mörike geschriebenen böhmischen Volkslieds geht es um Intertextualität, dessen folgende Worte, die nur den zweiten Teil des vollen Lieds ausmachen, in beiden Schriften auftreten:

Zwei schwarze Rößlein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntren Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh'
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!²⁶

Diese allerletzten Zeilen der biedermeierlichen Novelle gelten als Epilog, in denen Mörike seine Grabgedanken ausdrückt und sie verweisen auf das frühzeitige Sterben des Komponisten. Im Band „Eduard Mörike“ herausgegeben von Bernhard Zeller steht, Mozart sei in diesem Liedchen als Philister geschildert, welcher Trick als eine Art Umdrehung der bisherigen Don Juan-Bildes sei.

Eugenie trifft ein Blatt an, auf dem dieses Liedchen steht. Sie fasst es als eine Art Prophezeiung auf und anerkanntermaßen ist ihre Angst bemerkbar. Und „was für Eugenie nur Ahnung ist, das frühe Ende Mozarts, ist für den Leser, der sein Vorwissen einbringt, auf einer anderen Ebene längst Gewißheit.“²⁷

Die Wiederholung jener Wortkette am Anfang des Brusatti-Werks betont die immer drohende Annäherung Mozarts Todes. Hier kommt es in einem anderen Kontext vor als bei Mörike: Mozart tritt in ein Haus in Prag ein, wo er sofort ein Mädchen, herumsitzend „in dem verriegelten Teil der Türe“²⁸, trifft. Dieses Kind singt dem Compositeur die oben stehenden Wörter, nachdem er in Verlegenheit gerät. Das ist, warum er, so schnell wie möglich, das Thema wechselt. Auch dieses Lied ermöglicht die Verbindung zwischen den Texten zu knüpfen.

Daran, wie die Autoren Musik in ihren Schriften darstellen, ist zu sehen, dass die beiden Schriftsteller andere Erzählkonzepte haben, andere Schwerpunkte setzen. Mörike wählt vorwiegend das Mittel der Thematisierung von Musik auf der Handlungsebene; Brusatti hingegen musikalisiert die Ebene der Erzählung durch mehrmalige implizite Referenzen.

²⁴ Brusatti (2006: 139)

²⁵ Brusatti (2006: 150)

²⁶ Mörike (1988: 75); Brusatti (2006: 8)

²⁷ Waschinsky (1988: 151)

²⁸ Brusatti (2006: 7)

3. Raumsemantik bei Mörike und Brusatti

In Mörikes Novelle befinden sich sogenannte Dingsymbole²⁹, unter denen der Pomeranzenbaum und die Kutsche verstanden sind.

Was den Pomeranzenbaum betrifft, ist das erste, was der Leser bemerkt, dass er nicht einfach Orangenbaum genannt wird. Bereits hier kann geahnt werden, dass es nicht um einen alltäglichen Obstbaum gehen wird. Diese Vermutung bestätigt sich später. Die Handlungswendung, aus der sich der Hauptkonflikt des Werkes ergibt, erfolgt, wenn Mozart selbstvergessen im Schlossgarten von diesem Baum eine Frucht pflückt und durchschneidet. Zwar kommt es zutage, was Mozart tat, aber der anfängliche Zorn des Grafen legt sich, nachdem er erfährt, wer der „Täter“ ist. Als Wiedergutmachung werden der Komponist und seine Gattin von diesem Herrn zum Mittag eingeladen. Inzwischen kommt ans Tageslicht, dass im Schloss am gegebenen Abend die Verlobung von Eugenie (die Amadeus vergöttert) und ihrem Bräutigam gefeiert wird, und, dass der ominöse Baum das Geschenk für das Brautpaar ist. Der Pomeranzenbaum ist so bedeutungsvoll, denn seine Geschichte mehr als hundert Jahre alt ist. Am hingebungsvollsten unter allen Besitzerinnen kümmerte sich Eugenie darum, deshalb war für sie ein Jahr früher so schmerzhaft zu realisieren, dass ihr Baum zu serbeln begann. Den ließ der Graf getrennt, im Geheimnis behandeln. Das Gewächs wurde wieder bildhübsch und der Graf hatte vor, das als Verlobungsgeschenk den Jugendlichen zu geben. Deswegen war er so böse, wenn das Obst abgerissen wurde. Aber endlich konnte er seine Nichte nicht nur mit diesem Bäumchen, sondern auch mit einem unvergesslichen Erlebnis überraschen. Das war das Treffen mit dem hochgepriesenen Meister. Die Pflanze ist so bedeutend im Leben der Familie, dass der Herr für diesen Anlass ein Gedicht erdichtete, in dem er über das eigene Sinnbild schrieb.

Anhand dieser Angelegenheit kann der Leser zwischen der Besonderheit des Bäumchens und Seltsamkeit von Mozart eine Parallele ziehen. Es kann kaum entschieden werden, ob sich Eugenie über das Sachgeschenk oder das Treffen mit dem Tondichter besser freut. Der Lebensweg des Schösslings und des Komponisten ist beinahe genauso dornenvoll, dennoch eigenartig. Beide üben auf ihre Umgebung riesengroßen Einfluss aus.

Die Rolle der Kutsche

Das andere Dingsymbol, das gleichzeitig auch als semantischer Raum gilt, ist die Kutsche. Es ist unentbehrlich, das literarische Motiv der „Reise“ in beiden Werken zu untersuchen, weil die Kutsche das Mittel der Reise ist und weil das Reisen als Prozess in beiden Schriften anders aufgefasst wird. Der Mörike-Novelle gegenüber, wo Mozart sein Reiseziel erreicht, ist der Komponist in Brusattis Werk immer unterwegs, kommt eigentlich nirgendwo an und am Ende kehrt er nach Wien heim. Infolgedessen lohnt es sich, in Bezug auf die Reise die möglichen Interpretationen von beiden Autoren zu untersuchen.

„Das mit der Postpferden bespannte Fuhrwerk“³⁰ wird von Mörike detailliert beschrieben. Die prunkvolle, gelbrote Kutsche symbolisiert unter anderen die Buntheit, Besonderheit, Pracht und Wert. Mit diesen Wörtern könnten Mozart selbst und sein Lebensstil, aber auch die Kunst im Allgemeinen gekennzeichnet werden. Dieses

²⁹Dingsymbol: Als *Dingsymbol* werden in der Literatur Gegenstände, Tiere oder auch Pflanzen bezeichnet, die im jeweiligen Werk eine symbolhafte Bedeutung haben. (wortwuchs.net)

³⁰ Mörike (1988: 3)

Verkehrsmittel kann fast als Kuriosum angesehen werden, wie auch der Künstler. Der Symbolwert tritt am Ende der Geschichte in Erscheinung, wenn Amadeus „einen hübschen Reisewagen“³¹ von dem Grafen geschenkt bekommt. Mit dieser Geste drückt der Herr seinen Dank, Ehre, Respekt und Bewunderung aus.

Bei Brusatti ist „Die unbequemste Kutsche dieser Welt“³² wegen des unbekannten Mitreisenden so bedeutungsvoll: dieser Typ ist mephisto-artig, der den Komponisten zur Sünde verleitet. Auch Mozart kann nur herumrätseln, mit wem er eigentlich mitreist und er vermutet, der andere Mann sei „ein Doktor der Seelen“.³³ Allerdings, wie der Fremdling die Zukunft der Kunst und vor allem der Musik beurteilt, ist zum Nachdenken anregend. Mit diesem Mittel erreicht der Autor, dass dieser Reisegefährte als eine Art „Phantom“ zu sein scheint, weil obwohl der Leser über ihn wenig erfährt, wird nach dem Lesen dieser Szene über alles, worüber er spricht, nachgedacht.

Er äußert unter anderen, dass Kunstschafter, die relativ jung sterben, hinterlassen nicht nur ihre Werke, sondern auch solche Mutmaßungen, „was denn gewesen wäre, wenn“.³⁴ Damit wird eigentlich Mozarts Lage und Schicksal kurzum beschrieben und prophezeit. Aber worüber er am meisten spekuliert, ist die Frage der neuen (Ton)kunst.

Im folgenden Zitat drückt der Mitreisende seine Gedanken über die künftige Musik aus: „ich meine, dass die Musik erst an der Schwelle steht, Gefühle ausdrücken zu können. Was wir als Zierden und Manie kennen, worüber es ja ganze Schulwerken gibt, das mag schon ausreichen“.³⁵

Der Unbekannte bemerkt auch, dass die kommende Kunst alles Frühere vernichte und, dass Fantasie nie mehr notwendig sei. Seines Erachtens beginne langsam das alte Prinzip zu verschwinden und die neue Generation zu geboren, für die ein zutiefst anderes Modell charakteristisch ist. Er fasst diese Veränderung als natürlicher Begleitumstand des Lebens auf und fügt hinzu, ein Endstadium (kein Verlust, sondern lieber der Anfang von etwas Neuem und Spannendem) trete in der Geschichte der Kunst beziehungsweise Musik immer auf, wenn eine tiefere Veränderung vorgehe. Überdies erklärt er, „die musikalische Rede und das Erzählen von Geschichten und Vorgängen und Seelenzuständen mithilfe der Musik, all diese haben mit solchen oft dummen, dann sogar plärrenden Tendenzen höchst wenig zu tun“.³⁶

Alles eingerechnet, die Kutsche ist bei Mörike als Dingsymbol und bei Brusatti als semantischer Raum zu interpretieren.

Städte als semantische Räume bei Brusatti

Bei Brusatti werden auch die Städte Wien, Leipzig und Dresden als semantische Räume interpretiert. Das heißt, diese Orte haben semantische Funktionen: Mozarts Verhalten und Empfindungen sind anders in Wien als in Leipzig und in Dresden.³⁷

Wien verkörpert für Mozart die wachsenden Schulden, wofür die Schwangerschaft und Krankheit von Constanze als Hauptgrund gelten. Der erste Satz der Novelle zeigt die Gefühle des Komponisten gegenüber alles, was Wien für ihn in jener Zeit bedeutet: „Natürlich war es

³¹ Mörike (1988: 72)

³² Brusatti (2006: 14)

³³ Brusatti (2006: 47)

³⁴ Brusatti (2006: 31)

³⁵ Brusatti (2006: 36)

³⁶ Brusatti (2006: 37)

³⁷ vgl. Ehlers (2010: 32–33)

auch eine Flucht für ihn³⁸. Er ist das Familienoberhaupt, also er sollte mit gutem Beispiel vorangehen, um seinen Kindern das angemessene Vatermodell zu zeigen. Stattdessen hinterlässt er seine Angehörige und schiebt jede Verantwortungen für eine Weile Constanze zu. Wie die Zeit vergeht, denkt Mozart immer seltener an die Musikstadt und seine Familie. Aus dem folgenden Zitat kann der Leser vermuten, dass der Komponist nie mehr nach Wien zurückkehren möchte:

Seit dem Vormittag will er nicht mehr an Wien denken. Seit dem Vormittag hofft er nebstbei, aber auch insgeheim, nicht an Wien erinnert zu werden, nicht an die Kinder, an die Schwangerschaft, an die Wohnung, den Finanz-Wechsel, die offenen Beine der Frau, den Lärm.³⁹

Hierzu gehört auch, dass im Gespräch auf der Reise in der Kutsche ein Satzteil über Wien erklingt: „Man verstehe doch Wien seit einigen Jahren wieder als konservativer Hort,...“⁴⁰ Diese Wörter weisen auf das Ende der Geschichte hin, wenn der Meister erkennt, eine Feuerstelle mit alltäglichen Kindern, Gattin und Frau seien viel wertvoller als ein Abendteuer mit einer sorglosen Sängerin.

Gegenüber der von Wien verkörperten Welt steht die Stimmung von Leipzig und Dresden. Sie gehören zusammen, weil sich in diesen Städten Mozarts Verhältnis zu seiner Sängerin vertieft und zu seiner Frau lockert. Wenn der Komponist an Leipzig ankommt, denkt er anfangs noch viel an seine Gattin, er schreibt Briefe an sie, in denen er Constanze „mein Stanzerl“⁴¹ liebkost. Aber nach einem Szenewechsel ist es plötzlich der Morgen der 9. Mai, der Komponist und die Sängerin liegen in einem gemeinsamen Bett. Was sie für Mozart bedeutet oder bedeuten wird, formuliert Brusatti folgendermaßen: „sie ist nach Mozarts Mutter, nach Schwester Nannerl und nach Constanze, sie ist erst die vierte weibliche Person in seinem Leben, neben der er auch noch frühmorgens erwacht“.⁴²

Aus diesen Zeilen geht eindeutig hervor, Josepha sei nicht einfach die Sängerin des Tondichters, sondern sind sie miteinander innig verbunden. Leipzig repräsentiert für ihn den Beginn von etwas Neuem, also das Liebesverhältnis mit Josepha. Aber hier zweifelt er noch, da er noch beide Frauen liebkost. Langsam kommt es zu der ersten offensichtlichen Liebelei und zum ersten Geschlechtsverkehr zwischen den Kollegen. Mozart geht statt Constanze mit Josepha Arm in Arm, aus der die Rollenübernahme eindeutig hervorgeht. Brusatti wiedergibt ihre Ergriffenheit durch Mozarts Wörter:

Mir ist als stünde ich noch allemal vor einem riesigen, großen und offenen, aber innen tiefschwarzen Tor. Fassungslos. Man muss hinein, muss hindurch; aber man zögert, bewundert sogar auch noch das ungewohnte Schauspiel und dieses gähnende Offensein und das Nicht-Wissen von all dem, was dahinter sich noch verbergen mag. Ach, ich rede wohl viel dummes Zeug.⁴³

Manchmal scheint diese Affäre ernst genommen zu sein, weil alle Seiten einer dauerhaften Beziehung gezeigt werden. Darunter können solche Kleinigkeiten verstanden werden, wie Mozarts Bedenken darüber, ob er Josepha in Öffentlichkeit eng bei sich haben dürfte. Zwischen ihnen ist eine kindliche, ausgelassene Gelöstheit gemischt mit ungetrübtem Glück vorhanden, beispielsweise wenn sie hinauf auf die Straße rennen, ohne zu wissen, in welche

³⁸ Brusatti (2006: 5)

³⁹ Brusatti (2006: 84)

⁴⁰ Brusatti (2006: 35)

⁴¹ Brusatti (2006: 58)

⁴² Brusatti (2006: 60)

⁴³ Brusatti (2006: 83)

Richtung sie liefen. Eine andere Periode der Beziehungen wird dadurch gekennzeichnet, dass sie sich endlich entscheiden, ein wenig Zeit getrennt zu verbringen und bis zu dem Tage des Konzerts in Leipzig nicht zusammen zu wohnen. Aber nach der Aufführung, wenn sie einander das nächste Mal wiedersehen, entflammt die erotische Leidenschaft zwischen ihnen viel stärker als jemals.

Alles in allem, Wien steht für Constanze, Leipzig und Dresden stehen für Josepha, jene für die Schulden, diese für die Ungebundenheit, die eine Stadt für Sicherheit, die anderen für Ungewissheit.

4. Fiktionalisierung und ihre narrativen Konsequenzen

Sowohl Mörikes als auch Brusattis Novelle enthalten biografische Elemente aus Mozarts Leben. Wenn der Leser im Oeuvre und/oder im Lebenslauf des Komponisten ziemlich bewandert ist, kann sich einfacher entscheiden, was aus dem Gelesenen glaubwürdig und was phantasiert ist. Aber auch in solchen Fällen kommt es vor, dass der Bezieher den Wahrheitsgrad des Gelesenen nicht austragen kann. Daraus stellt sich die Frage, was wird eigentlich unter dem Wort Fiktion verstanden? Ein Zitat von Jeremy Hawthorns kann helfen:

In der Literaturwissenschaft versteht man unter *Fiktion* traditionellerweise eine Kategorie der Erdichtung (meist in ERZÄHLENDER Form), die sich einerseits von vorgeblich wahren Berichten und andererseits von Lügendichtung unterscheidet. ⁴⁴(Hervorhebungen im Original)

In diesem Buch steht auch, dass Gerald Graff von einer Bedeutungserweiterung der Fiktion spreche und wird hinzugefügt, dass viele Kritiker meinen, „auch oft die in der Handlung oder im Plot enthaltenen Ideen, Überzeugungen und Themen und die übermittelte ‚Botschaft‘ oder ‚Weltsicht‘“⁴⁵ werden als Fiktion bezeichnet.

Was wird fiktionalisiert?

Um zu wissen, wie in den gegebenen Mozart-Novellen fiktionalisiert wird, ist es notwendig, danach zu forschen, was in ihnen fiktionalisiert wird.

Was Mörikes Werk betrifft, kann es aufgrund von Karl Pörnbachers Studie festgestellt werden, dass die Vorstellungen teilweise auf persönlichen Einflüssen des Autors basieren. Zum Beispiel kann die rokok-artige Schilderung der Gegenstände (wie die zierreiche Kutsche) auf seine Kindheit zurückgeführt werden. Außerdem schrieb der Dichter einen Brief an Wilhelm Hartlaub, in dem er äußert, dass er sich an ein Granatbäumchen erinnere, das ihm nie mehr blühen wollte. Aus diesem Brieffragment wird klar, woher seine Idee des Pomeranzenbaumes stammt. Es gibt auch solche Details im Werk, die auf geschichtlichen Ereignissen beruhen. Unter anderem gehört dazu: „zur Uraufführung des ‚Don Giovanni‘ fuhr Mozart mit seiner Frau Konstanze am 1. Oktober 1787 von Wien ab und kam am 4. Oktober nach Prag“.⁴⁶ In der Novelle steht, Mozart arbeitete auch unterwegs an der Oper, was tatsächlich so passierte, denn er schrieb die Ouvertüre eine Nacht vor der Aufführung. Diese Studie erwähnt, dass der Meister im Allgemeinen im Haus der Familie Duschek in Smichow blieb, aber aus unbekannten Gründen hielt er sich in diesem Fall mit Constanze in den „Drei Löwen“ auf. Diese Prager Vorstadt ähnelt sehr dem in Mörikes Novelle erwähnten Landsitz.

⁴⁴ Hawthorn (1994: 99)

⁴⁵ Hawthorn (1994: 99)

⁴⁶ Pörnbacher (1976: 45)

Auch in der Brusatti-Novelle gibt es Ereignisse und Details über den Tonsetzer, die auf Wahrheit basieren: Vor der Reise nach Berlin litt die Familie Mozart an finanziellen Schwierigkeiten. Trotz der vielen Kompositionen verdiente Mozart kaum, und dazu kam noch seine verschwenderische Lebensweise, worauf er nicht verzichten konnte. Ein anderer riesengroßer Verlust war das Sterben seiner kleinen Tochter am 29. Juni 1788. Solche Ereignisse konnten dazu führen, dass Mozart in einem Brief an Michael Puchberg Folgendes schrieb: „Ich bin doch sehr unglücklich! – Immer zwischen Angst und Hoffnung!“.⁴⁷ Der Satz der Novelle „Natürlich war es auch eine Flucht für ihn“.⁴⁸ wird mithilfe solcher Fakten verständlich. Der Komponist fuhr tatsächlich nach Berlin, was mit dem folgenden Zitat unterstützt wird: „Mit Vergnügen hatte Mozart damals den Antrag seines Freundes und Schülers, des jungen Fürsten Carl Lichnowsky, angenommen, ihn nach Berlin im Reisewagen zu begleiten“.⁴⁹

Wegen ihrer Krankheit musste Constanze zu Hause bleiben, die Männer fuhren am 8. April 1789 ab. In Prag trifft der Tondichter einen seiner Freunde, Franz Duschek, dessen Frau, Josepha sich inzwischen schon in Dresden aufhält. Einige Tage später besucht er Joh. Leopold Neumann in Dresden, bei dem Josepha verweilt. In naher Zukunft kehrt er noch mehrmals nach Leipzig zurück, wo einmal der Komponist auch Josepha trifft. Endlich kehrt er am 4. Juni nach Wien zurück.⁵⁰

Wie wird fiktionalisiert?

Nachdem es kurz geklärt wurde, welche Elemente der Schriften auf Wahrheit basieren, kann auch die Frage, wie diese Schriftsteller fiktionalisieren, analysiert werden. Unter dieser Frage sind die unterschiedlichen Konzeptionen der zwei Verfasser zu verstehen.

Eduard Mörikes Absicht war, „Mozarts Persönlichkeit und sein Künstlertum als Einheit zu zeigen“.⁵¹ Die biedermeierliche Auffassung ist in seiner Novelle offensichtlich. Dazu gehört einerseits, dass die innere Tragik des Künstlers hervorgehoben wird, andererseits, dass der Leser idealisierte Mozart- und Constanze-Bilder erkennt. Mozart wird also eher als Künstler und nicht als Alltagsmensch dargestellt. Die Schwierigkeiten des Künstlerlebens werden gezeigt, zum Beispiel, geht es zwar um einen der größten Komponisten, aber er verdient so wenig, dass seine Familie nichts sparen kann. Natürlich trug auch seine Lebensweise zu den finanziellen Schwierigkeiten bei, es kann im folgenden Zitat nachgelesen werden: „Die Mittel, die ein solcher Aufwand neben dem ordentlichen Hausbedarf erheischte, standen allerdings in keinem Verhältnis mit den Einkünften“.⁵²

Was die Charakterisierung der Gemahlin betrifft, wird sie durch ihr Verhalten idealisiert. Beispielsweise scheint sie im nächsten Fragment als die Vertreterin des Verständnisses:

Sie war an außerordentliche Zwischenfälle, an kecke Stegreifsprünge ihres Mannes zu sehr gewöhnt, als daß sie über die Erscheinung und den Auftrag des jungen Offiziers mehr als billig hätte betreten sein können. Mit unverstellter Heiterkeit besonnen und gewandt, besprach und ordnete sie ungesäumt alles Erforderliche selbst.⁵³

⁴⁷ Paumgartner (1940: 505)

⁴⁸ Brusatti (2006: 5)

⁴⁹ Paumgartner (1940: 511)

⁵⁰ vgl. Paumgartner (1940: 505–524)

⁵¹ Wild (2004: 109)

⁵² Mörike (1988: 11)

⁵³ Mörike (1988: 27)

Wenn man Brusattis Novelle liest, kann davon nicht absehen, dass die Autoren über ein völlig unterschiedliches Wissen über Mozart verfüg(t)en. Seit der Erscheinung von „Mozart auf der Reise nach Prag“ und seit dem Sterben von Mörike stellten sich zahlreiche Einzelheiten und Geheimnisse aus Mozarts Leben heraus. Postmoderne Merkmale sind in Brusattis Novelle erkennbar, zum Beispiel, gegenüber Mörike repräsentiert dieser Autor Mozart vielmehr als Person wie als Tonsetzer. Er betrachtet den Komponisten mit heutigen Augen und hat überhaupt nicht vor, zu idealisieren. Darüber hinaus zeigt er auch die weniger reizenden Eigenschaften der Ehefrau: „Constanze fand nämlich in dem Süßmayr einen verständnisvollen Menschen, der ihr bald mehr an kleinen Gefälligkeiten zukommen ließ, als die Frau das denn noch von ihrem Manne gewohnt gewesen“.⁵⁴

Narrative Konsequenzen

Es ist unerlässlich, in Bezug auf die Fiktion die Narration beider Novellen zu analysieren. Dazu zählt unter anderen das Erzählverhalten, das die zwei Werke tiefgehend unterscheidet.

In Mörikes Geschichte geht es eindeutig um auktoriales Erzählverhalten. Der Erzähler ist sowohl örtlich als auch zeitlich allgegenwärtig und meldet sich gleich am Anfang zu Wort: „Im Herbst des Jahres 1787 unternahm Mozart in Begleitung seiner Frau eine Reise nach Prag, um *Don Juan* daselbst zur Aufführung zu bringen“.⁵⁵ Auch die sogenannten metanarrativen Äußerungen beweisen die Art des Erzählverhaltens. Sie sind für Mörike weniger charakteristisch, als für Brusatti, aber auch bei ihm können solche Beispiele entdeckt werden, wie etwa: „Haben wir Frau Konstanze bis hierher in der Erzählung abgelöst, so können wir auch wohl noch eine kleine Strecke weiter fortfahren“.⁵⁶

Auch in Brusattis Fall geht es um eine auktoriale Erzählweise, aber die metanarrativen Äußerungen sind hier vielmehr anwesend als bei Mörike. Diese Methode wird bei Szenenwechseln angewendet: „Wir treffen auf Herrn Mozart nun abermals und wiederum beim Anbruch des folgenden Tages“.⁵⁷

Alles in allem, es kann festgestellt werden, dass der Wahrheitsgrad der Mörike-Novelle viel höher ist als des Brusatti-Werks; dass beim Schreiben dem zeitgenössischen Autor viel mehr Informationen über Mozart zur Verfügung standen, als dem Biedermeierlichen und, dass die Konzeptionen der Schriftsteller sich voneinander völlig unterschieden.

*

Das Ziel meiner Arbeit war, die These, dass Eduard Mörikes „Mozart auf der Reise nach Prag“ als eine Art Prätext der Otto Brusattis „Mozart auf der Reise nach Berlin“ aufzufassen ist, mithilfe einer vergleichenden Analyse zu beweisen.

Nach der Analyse der intertextuellen Hinweise hat sich herausgestellt, dass das postmoderne Werk nur mit dem biedermeierlichen zusammen interpretiert werden kann.

Es enthüllte sich, dass die gleiche Persönlichkeit der Geschichten nie gleich dargestellt wird. Die Darstellung hängt u.a. vom Epochenstil und der ästhetischen Auffassung des jeweiligen Schriftstellers ab. Es konnte gezeigt werden, dass auch die Figurenkonzeption mit

⁵⁴ Brusatti (2006: 131)

⁵⁵ Mörike (1988: 3)

⁵⁶ Mörike (1988: 54)

⁵⁷ Brusatti (2006: 95)

der literaturhistorischen Zeit zusammenhängt: Je später der Autor lebt, desto offener wird der Protagonist charakterisiert.

Intertextualität ist auch daran zu erkennen, wie Musik in den Mozart-Novellen anwesend ist, das heißt, beide Schriftsteller versuchen Musik in ihre Werke einzubringen, was bei Brusatti viel offensichtlicher und vielfältiger zum Ausdruck kommt.

Was die Raumsemantik und das Motiv der Reise anbelangt, konnten auch dabei epochenspezifische Unterschiede entdeckt werden. Während Mörike eine Novelle mit der für die Novelle des Biedermeier und des Realismus typischen Dingsymbolik verfasst, - über die symbolische Rolle des Pomeranzenbaums und der Kutsche wurde ausführlich geschrieben -, gestaltet Brusatti die Funktion und das Bild der Kutsche anders, und setzt sowohl bei ihrer Funktion (das Kunstgespräch) als auch mit der Semantisierung der Städte - Wien, Leipzig und Dresden - andere Akzente.

Nicht zuletzt stellte sich heraus, dass der Kern der Handlung sowohl bei Mörike als auch bei Brusatti dokumentarisch-biographisch untermauert werden kann. Jedoch geht es um fikionalisierte Erzählwelten, vor allem bei Brusatti, der ein größeres Gewicht auf die Darstellung der inneren Vorgänge Mozarts legt. Auch in der Art und Weise der Fiktionalisierung kann ein Unterschied zwischen der biedermeierlichen beziehungsweise der postmodernen Auffassung bemerkt werden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

BRUSATTI, Otto (2006): Mozart auf der Reise nach Berlin. Halle: Mitteldeutscher Verlag.

MÖRIKE, Eduard (1988): Mozart auf der Reise nach Prag. Ditzingen: Reclam.

Sekundärliteratur:

BUTZER, Günter, JACOB, Joachim (Hrsg.) (2008): Metzler Lexikon literarischer Symbole, Weimar, Verlag J. B. Metzler Stuttgart, S. 294-296

DROSDOWSKI, G., SCHOLZE-STUBENRECHT, W., WERMKE, M. (1996): Rechtschreibung der deutschen Sprache, Mannheim, Dudenverlag, S. 703.

EHLERS, Swantje (2010): Studienbuch zur Analyse und Didaktik literarischer Texte, Baltmannsweiler, Schneider-Verl. Hohengehren, S. 32–33.

Fremdwort.de: <http://www.fremdwort.de/suchen/bedeutung/bewusstseinsstrom#> (Stand: 02. 01. 2016)

HAWTHORN, Jeremy (1994): Grundbegriffe moderner Literaturtheorie: Ein Handbuch, Tübingen, Francke. S. 99., 149.

MAYER, Birgit (1987): Eduard Mörike, Stuttgart, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.

MÖRIKE, Eduard, PÖRNACHER, Karl (1976): Mozart auf der Reise nach Prag. Stuttgart, Reclam.

NEUBUHR, Elfriede (1974): Begriffsbestimmung des literarischen Biedermeier, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. S. 31., 39., 86., 98., 100.

ORF: <http://kundendienst.orf.at/orfstars/brusatti.html> (stand: 30. 08. 2015)

PAUMGARTNER, Bernhard (1940): Mozart, Berlin; Zürich, Atlantis-Verlag.

SICHELSTIEL, Andreas (2004): Musikalische Kompositionstechniken in der Literatur, Essen, Verlag DIE BLAUE EULE.

WASCHINSKY, Angelika (1988): Die literarische Vermittlung von Musik und Malerei in den Künstlernovellen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Peter Lang.

WILD, Inge, WILD, Reiner (Hrsg.) (2004): Mörike-Handbuch, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH.

Wissen.de: <http://www.wissen.de/lexikon/reprise-musik> (Stand: 03. 01. 2016)

Wortwuchs.net: <http://wortwuchs.net/dingsymbol/> (Stand: 26. 10. 2016)

ZIMA, Peter V. (2001): Moderne/ Postmoderne- 2., überarb. Aufl. – Tübingen; Basel: Francke.

ZOFF, Otto (1952): Die grossen Komponisten, Bern, Alfred Scherz Verlag, S. 77

Nyőgér József

**ROMANTISCHE ELEMENTE IN AUSGEWÄHLTEN
ERZÄHLUNGEN VON E. T. A. HOFFMANN
Unter dem Aspekt der Psychologie der Romantik***

In meiner Arbeit beschäftige ich mich mit der Analyse romantischer Themen und Motive in den Erzählungen *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann* von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Zwischen den Ergebnissen der romantischen Naturwissenschaften und der Literatur der Epoche gibt es starke Zusammenhänge, deren Erwähnung während der Analyse romantischer Werke unvermeidlich ist.

In der Epoche kam das sog. Leib-Seele-Problem an die Oberfläche. Demzufolge wurde das Verhalten der mentalen Zustände (wie das Bewusstsein und die Seele) zu den physischen Zuständen (wie der Körper) in Frage stehend, deshalb spricht man im Zusammenhang der Romantik von der Spaltung der Persönlichkeit. Friedrich Schelling versuchte mit seinen spekulativen Systemen – mit der Identitätsphilosophie – die Subjekt-Objekt-Spaltung zu überwinden, er bekannte sich nämlich zur Auffassung, dass Natur und Geist – sowie das Bewusste und das Unbewusste des Ichs – eine Einheit bilden.

Von den Naturwissenschaften übernahmen die Autoren die entstandenen Problemen in die Literatur, und bearbeiteten eine große Masse der emotionalen Erfahrungen. So entfalteten sich aus der gespaltenen Persönlichkeit die folgenden ausschlaggebenden Themen und Motive der Romantik: Doppelgängertum, Ichspaltung, Wahnsinn, Augenmotiv, Problematik des Sehens, Magnetismus und Traum.

Wichtig ist es zu bemerken, dass während das Doppelgängertum, der Wahnsinn und der Traum Motive sind, muss der Magnetismus als Erscheinung betrachtet werden, die sowohl physische als auch literarische Referenz hat.

Insbesondere in den Werken von E. T. A. Hoffmann wurden diese Elemente zu grundsätzlichen Themen des Erzählens.

Mein Ziel besteht darin, zu untersuchen, wie die oben erwähnten Motive, Phänomene und Themen in den ausgewählten Schauererzählungen von Hoffmann vorkommen. Sie werden sowohl auf ihre Bedeutung hin als auch demgemäß analysiert, was sie in der Geschichte betreffen (Figuren, Narration usw.), und welche Funktion sie in der Struktur der Handlung und der Erzählweise haben. Als Motiv wird in dieser Arbeit „das kleinste Element der Erzählung, das die Kraft hat, sich in der Überlieferung zu erhalten“ (Frenzel 1999: VI), verstanden. Nach Elisabeth Frenzel „[bezeichnet] das Motiv mit seinen anonymen Personen und Gegebenheiten lediglich einen Handlungsansatz [...], der ganz verschiedene Entfaltungsmöglichkeiten in sich birgt“ (ebd.).

Zuerst wird umfassend über die romantische Naturspekulation und Psychologie, sowie über die Weltanschauung des romantischen Menschen geschrieben, während ich vorwiegend die Thesen und Gedanken von Franz Mesmer und Gotthilf Heinrich Schubert anführen werde. Es wird auch dargestellt, wie Hoffmann die romantischen Themen und Motive übernahm und verarbeitete.

Nach der Untersuchung ziehe ich das Fazit, hebe die wesentlichsten Feststellungen und Schlussfolgerungen hervor, bzw. erwähne ich die künftig zu untersuchenden Fragen.

* A pályamunka a 2016-os ITDK-án III. helyezést ért el világirodalom tagozatban. Témavezető: dr. Rác Gabriella.

1. Psychologische Themen und Motive in der Literatur der deutschen Romantik

Nach der Epoche der vernunftgerichteten Philosophie wurden in der Romantik das Gefühl, die Leidenschaft und die Individualität zu Grundsatzthemen, in der romantischen Kunst wurde auf das Individuelle zurückgegriffen. Die Sehnsucht, die Weltflucht, der Drang nach Unendlichkeit und das Sprengen aller Grenzen – als Abwendung vom gegenwärtigen Geschehen – standen im Mittelpunkt, und zufolge der Bedrohtheit der Personalität kamen aus dem Bewussten die Motive wie Wunschwelt und das Dämonische zum Vorschein. Das Unbewusste der menschlichen Psyche lebte man in der Literatur aus. Die Nachtseite der Romantik wurde bei Hoffmann besonders ausgeprägt, in seinen schauerlichen Erzählungen spielen Wahnsinn und Gespenster eine bedeutende Rolle. Die für die romantische Literatur typischen Motive trugen zur Entstehung der eigenartigen Hoffmannschen Manier bei.

Romantische Naturspekulation und Mesmers Thesen

In diesem Kapitel werden die Grundzüge der romantischen Naturspekulation aufgezeigt, und darüber geschrieben, wie die Wissenschaftler der Epoche die Naturgesetze betrachteten.

Als Ausgangspunkt gilt die Aussage, dass die Romantik als Geisteshaltung „die Welt nicht als eine von der Vernunft bestimmte Wirklichkeit sieht, sondern als ein rätselhaftes, geheimnisvolles, von der Vernunft nie ganz erfaßbares berechenbares Wesen“ (Schultz; Lüthi 1977: 578).

Monika Schmitz-Emans hat einen Aufsatz über die Bedeutung des Mesmerismus für Autoren der Romantik geschrieben, in dem sie betont, dass „zwischen romantischer Naturwissenschaft und der literarischen Imagination romantischer Autoren insgesamt komplexe Affinitäten bestanden“ (Schmitz-Emans 2005: 56). Hoffmanns ganzes Lebenswerk ist eine Bestätigung für diese Aussage, er hat nämlich viele Themen bearbeitet, die die damaligen Wissenschaftler reizten.

Durch die Darstellung der literarischen Rezeption des Mesmerismus kann man solche „Affinitäten“ veranschaulichen.

„Kernprojekt romantischer Naturspekulation war die Überwindung dualistischer Weltmodelle“, die von der materialistisch-mechanistische Naturwissenschaft und Philosophie des 18. Jahrhunderts als Folge des Cartesianismus beschrieben wurde. (ebd.) Die Modelle der inneren Einheit von Leib und Seele, von Materie und Geist, von Bewusstsein und Unbewusstsein geraten stattdessen in den Vordergrund:

Nach Schellings Philosophie, die von der Identität von Natur und Geist ausgeht, „[soll] [d]ie Natur der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes in uns und der Natur außer uns, muss sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sei, auflösen“ (Schultz; Lüthi 1977: 583). Schellings Meinung über das Leib-Seele-Verhältnis lautet folgendermaßen: „Alles im Universum ist beseelt, nichts ist bloß Leib, sondern auch Seele, somit ist das wahre Wesen der Dinge das Identische von Leib und Seele. Das Prinzip des menschlichen Geistes deckt sich mit dem Prinzip der Natur“. (ebd.)

Überdies haben die Autoren der Romantik ständig mit der Metaphorik von Dunkel und Helligkeit, Tages- und Nachtwelt gearbeitet, in gleicher Weise wie die hervorragenden Maler der Epoche.

Die zeitgenössische Gesellschaft interessierte sich besonders für die experimental-physische Lehren.

So galt die Entdeckung des Zusammenhangs zwischen elektrischen und magnetischen Phänomenen sowie die Erkundung der so genannten »tierischen Elektrizität« durch Galvani als wichtiges Indiz für den inneren Zusammenhang zwischen anorganischer und organischer Welt. (Schmitz-Emans 2005: 57)

Die Naturphilosophie von Johann Wilhelm Ritter und Friedrich Schelling enthält die Modelle des italienischen Arztes. Außerdem wurde der Zusammenhang zwischen somatischen und psychischen Prozessen erforscht und modelliert. „Weil Körper und Seele als Funktionseinheit begriffen wurden, begann man auch bezogen auf seelische Prozesse und ihre Ursachen von »magnetischen« Kräften zu sprechen.“ (ebd.)

Nach den Thesen des Wiener Arztes Franz Anton Mesmer – mit denen er den „Mesmerismus“ begründet hat –, ist „das ganze Weltall von einem magnetischen Kräftefluss durchströmt“ (ebd.). Er nennt diesen Kräftefluss physikalisches „Fluidum“, das für die Menschen unwahrnehmbar fein ist, und seine Kräfte „[...] alle natürlichen Prozesse [regeln], inbegriffen das Leben des Menschen, in dessen Seele sie sich sogar bündeln können“ (ebd.).

Nach Mesmers Lehre sind „disharmonische Verteilungen des Fluidums im Körper“ die Ursachen von Krankheiten und seelischen Ungleichgewichtszuständen, die geheilt werden können, sowie der harmonische Kräftefluss wiederhergestellt wird. (ebd.) Allerdings hatten die Thesen des Wiener Arztes sowohl Anhänger als auch diejenigen, die sie bestritten haben.

„Mesmer glaubte an eine erhöhte magnetische Ausstrahlungskraft seiner eigenen Person und suchte deren Heilpotenzial zu verstärken, indem er bei seinen Kuren echte Magnete einsetzte und deren Kraft auch auf andere Substanzen [...] übertrug.“ (ebd.) Seine Anhänger bevorzugten jedoch die hypnotisch-suggestiven Praktiken, „versetzten Einzelpatienten in somnambule Zustände oder erzeugten Zustände der kollektiven Suggestion“, bzw. Krankheitszustände. (ebd.) Diese Taten waren Grund dafür, dass sich in der Gesellschaft der Jahrzehnten gegen den animalischen Magnetismus und am Block gegen die schwarze oder „negative“ Seite der Romantik Angst und Abneigung entwickelten.

„Rapport“ war der Name der Beziehung zwischen dem Magnetiseur und seinen Patienten, er „[betrifft] Leib und Seele gleichermaßen [...]“ (ebd.). Mesmer und seine Nachfolger haben die Erfahrung gemacht, dass „die einzelnen Menschen für magnetische Einflüsse unterschiedlich empfänglich seien; als besonders für »Magnetisierungen« disponiert galten physisch schwache und zugleich seelisch labile Personen“ (ebd.).

Der literarische Stoff mit mesmeristischen Vorstellungen war in der zeitgenössischen Gesellschaft sehr beliebt, zum Teil wegen ihren „Anschlussstellen für erotische Verwicklungen und dämonische Verstrickungen“ (ebd.).

Damit die Patienten magnetistischer Praktiken mit dem fluidalen Universum in enger Beziehung standen, galten sie nach Auffassung von Mesmers Kompanie als „Medien“ zu den Geistern, nämlich waren sie der Meinung, dass sie durch die Reaktionen der Magnetisierten eine normalerweise unzugängliche Dimension der Welt kennenlernen können. (vgl. ebd.) Der Magnetismus „[kam] dem zeitspezifischen Interesse an den nichtbewussten Dimensionen und Impulsen des Seelenlebens systematisch entgegen[...]“, deshalb gilt er wissenschaftsgeschichtlich als eine wichtige Lehre. (ebd.)

Romantische Psychologie

In diesem Kapitel wird umfassend über die Charakterzüge und die Thesen der romantischen Psychologie geschrieben.

Die deutsche Psychologie des 18. Jahrhunderts wich ganz und gar von den früheren Denkungsarten ab. Sie „[...] lässt sich [in einem groben Überblick] [...] als die Entwicklung von

einer metaphysisch gegründeten rationalen Psychologie der Wolff-Schule hin zu einer transzendental organisierten rationalen Vermögenspsychologie Kants darstellen“ (Kremer 1997: 139). Einen großen Unterschied gibt es zwischen diesen und den französischen und englischen Varianten einer Erfahrungs- bzw. Empfindungspsychologie, Sensualismus und Empirismus, nämlich der Verstand und die empirischen Empfindungsdaten standen einander gegenüber. (vgl. ebd.)

Eines vereint diese grundsätzlich divergenten Erklärungsmodelle der Seele, und das nimmt die Romantik gegen sie ein: Beide Erklärungsmodelle bedienen sich – von je unterschiedlichen Ansätzen – mechanistischer Schemata. Ihr Bezugspunkt ist die Maschine. Das gilt für die rationale Vermögenspsychologie ebenso wie für die Psychologie der Empfindungen. (ebd.)

Ein Beweis dafür ist die Mensch-Maschine als sprichwörtlich gewordene Metapher, die die hervorragenden französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts eingeführt bzw. fortgeführt haben. (vgl. ebd.)

Die Mechanik war also ein wichtiges Merkmal der Psychologie der Aufklärung. Dagegen setzt die romantische Psychologie „einen starken Akzent auf dynamische und chemische bzw. alchemistische Aspekte“ (ebd.).

Statt der Priorität des Verstandes ist in der Romantik „der Blick auf ein komplexes, in sich widersprüchliches Triebbündel“ von großer Bedeutung, „in dem den irrationalen, gefühlsbetonten und unbewußten Komponenten ein erheblich stärkerer Stellenwert zukommt“ (ebd.). Die Romantik konzentriert sich auf unbewusste Motivationen, so werden Traum, Somnambulismus, Visionen, Paroxysmus und Hypnosezustände zu zentralen Themen.

Am Ende des 18. Jahrhunderts bewertete man „die unter dem Begriff des Wahnsinns zusammengefassten Phänomene“ anders, als in der Epoche der Aufklärung, als der Wahnsinnige unvernünftig war, das Unvernünftige allmählich seine Bedeutung verlor, und die Wahnvorstellungen der Irren bloß als pathologische Phänomene betrachtet wurden. (Schmitz-Emans 2005: 58)

Gegen der Jahrtausendwende „[änderte sich] [d]iese Einschätzung vom Wahnsinn als dem Anderen der Vernunft [...] [...], und mit ihr die medizinisch-psychiatrische Praxis“ (ebd.).

Detlef Kremers Feststellungen bestätigen diesen Prozess:

Für die Rezeption der frühen Psychiatrie in der romantischen Prosa bleibt festzuhalten, daß die Phänomene von Ichspaltung, Wahnvorstellungen und abweichendem Verhalten aller Schattierungen nicht im Kontrast zu einem normativen Gesundheitszustand abqualifiziert werden, sondern als mögliche Zustände auch dem sogenannten Gesunden geläufig sind. Die scharfe Trennung zwischen psychischer Gesundheit und Wahnsinn, auf der die aufklärerische Psychologie weitgehend bestand, wird aufgehoben. Die Grenze zwischen Vernunft und Wahn geraten in Fluß. (Kremer 1997: 141–142)

Die Romantiker lösten das mechanistisch-analytische Paradigma ab, und statt den Ansichten der Vermögenspsychologie konzentrierten sie vor allem auf die individuellen und devianten Entwicklungsprozesse. (vgl. Schmitz-Emans 2005: 58)

Schelling hat schon 1798 in *Von der Weltseele* das psychologische Reizmodell des Schotten John Brown – das von der elektrischen Differenz von erhöhten und verminderten Reizzuständen ausgeht – „seiner dialektischen Konstruktion der Naturgeschichte und der individuellen psychischen Entwicklung eingefügt“ (Kremer 1997: 140). Auch Novalis, der Browns Schriften gelesen und verarbeitet hat, betrachtete die „Natur- und Menschheitsgeschichte als Funktion psychischer Energien [...]. Alles Materiell-Körperliche erscheint in dieser idealistischen Perspektive als Effekt des Geistes.“ (ebd.)

Statt der These der Aufklärung, wonach die Seele „als hierarchisch geordneter Haushalt“ gilt, „in welchem der Verstand allen anderen psychischen Vermögen übergeordnet war“, wurde sie als komplexes Gebilde betrachtet, „in dem einander widerstreitende Kräfte und Impulse sich in einem dynamischen Kräftespiel befinden“. (Schmitz-Emans 2005: 58)

Der Zerfall des Ichs war ein Meilenstein in der Geschichte der Psychologie, als Folge entstand das Doppelgängermotiv:

Das Ich zerfällt in eine dunkle und eine helle Seite, eine Sphäre des Unbewussten und des Bewussten. Die möglichen Konsequenzen dieses Prozesses drückte man in Bildern der Ich-Dissoziation aus. Gleichnis der dem romantischen Ich drohenden inneren Spaltung ist die äußere Spaltung oder Vervielfachung der in vielen romantischen Texten auftretende Doppelgänger. (ebd.)

Nach der damaligen Auffassung konnte man die Dimensionen des Seelenlebens – auf die der wache Verstand keine Macht ausübte –, „in Zuständen der Krankheit und der Krise sowie in der Erinnerung an Träume“ kennenlernen. (ebd.) Diese Theorie verweist auf die spätere Idee des „Seelenhaushalts“ von Sigmund Freud, nämlich die Psychologen hielten es für möglich, „dass irrationale Kräfte und Impulse aus dem Unbewussten die Herrschaft über das Empfinden und Handeln, ja über das Denken des Menschen gewinnen“. (ebd.) Im Zusammenhang mit dem Magnetismus spricht man von einer Fern- und Fremdsteuerung des Ichs; seine Ideen, Gefühle und Taten werden sogar beeinflusst und beherrscht. (vgl. ebd.)

Die romantischen Psychologen interessierten sich besonders für den Traum, mit dem sich „neue naturphilosophische und anthropologische Theorien, aber auch [...] die kulturelle und insbesondere die literarische Tradition“ verbanden. (ebd.) Mit der Untersuchung der Traumphasen konnten sie neue Informationen über die Impulse und Kräfte, die das wache Ich verdrängte, erfahren. Im Traum konnte das wache Ich zu anderen Instanzen treten. (ebd.: 59)

Überdies fanden die Formen und Zustände seelischer Erkrankung das besondere Interesse der romantischen Psychologen:

Unter dem Einfluss der empirischen Psychologie begann man vor allem, Spielformen der Hysterie und des Wahns als Erkrankungen zu betrachten, die mehr oder weniger nahe an den Zustand der Normalität angrenzen, sich aus dieser entwickeln können und von ihr nicht einmal immer klar unterscheidbar sind. Die Obsession wird zur heimlich stets präsenten Gegenseite normaler Bezüge zur Umwelt. Und alle Menschen gelten als zumindest latent gespalten in ein Tages- und ein Nacht-Ich. (ebd.)

Neben dieser Idee waren die ausführlichen Beobachtungen und Beschreibungen pathologischer Fälle von großer Bedeutung, sie beeinflussten nämlich die literarischen Darstellungen. In den Theorien der hervorragenden Vertreter der romantischen Psychiatrie (Johann Christian Reil, Christoph Wilhelm Hufeland, David Ferdinand Koreff und Carl Gustav Carus) gab es noch Differenz zwischen gesunden und krankhaften Seelenzuständen, aber vielfache Phänomene bildeten einen Übergang. (vgl. ebd.)

Die Schriften von Gotthilf Heinrich Schubert (1780–1860), dessen Psychologie auf Schellings Naturphilosophie der menschlichen Seele und auf die Ergebnissen der theoretischen und praktischen Forschungen Mesmers basiert (vgl. Kremer 1997: 40), gelten als eine Enzyklopädie der romantischen Naturphilosophie.

Von Schellings Naturphilosophie ausgehend erforschte G. H. von Schubert jene Regionen der Seele, die dem bewußten Vernunftleben zugrundeliegen, den unbewußten Untergrund des bewußten Lebens und seine Verbundenheit mit der Natur und dem Leben des Ganzen, und von hier aus beschäftigte er sich mit psychischen Störungen, Somnambulismus, mit dem rätselhaften

Ineinandergreifen von Bewußtem und Unbewußtem, von Weltgrund und Einzelseele [...]. (Schultz; Lüthi 1977: 590)

Der bedeutende Wissenschaftler der Epoche schrieb seine Gedanken in die *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) und in die *Symbolik des Traums* (1814) – „die Freud als Vorläufer seiner psychoanalytischen Traumdeutung gelten ließ“ (Kremer 1997: 141) – nieder, einerseits um „Licht ins Dunkel solcher Bereiche der Natur“ zu „bringen [...], welche die rationalistische Wissenschaft ignoriert oder als Wahngelbilde des Aberglaubens abgetan hatte.“ (Schmitz-Emans 2005: 59) Andererseits gestaltete er das zyklische Modell der Individual- und der Menschheitsgeschichte, dessen Grundgedanke folgenderweise lautet: „Der Weg führt vom Dunklen ins Helle und zurück, vom Ungeschiedenen zum Ausdifferenzierten und wiederum zurück, vom Ganzheitlichen zur Vereinzelung und wieder zurück.“ (ebd.)

Nach Schuberts Auffassung kehrt das Individuum durch den Tod ins heimatliche Weltganze zurück, weiterhin ist es wie die Menschheit in universale Zusammenhänge eingebunden, nämlich „[d]er Mensch hat seinen ursprünglichen Ort in einer »höheren Ordnung der Dinge«, weiß darum aber allenfalls ahnungsweise, da seine ursprüngliche Beziehung zur Natur durch die Anmaßung des sich emanzipierenden Verstandes verlorengegangen ist“. (ebd.)

Der Traum war für Schubert ein Medium, das ihm aus den verborgenen Dimensionen der Natur Informationen mitteilte, nämlich „[d]ie Natur ist eine verschlüsselte Sprache; im Sinnlichen offenbart sich Übersinnliches“. (ebd.) Der hervorragende Naturphilosoph erörtert in den *Ansichten*, wie die Natur in der Geschichte mit den Menschen Kontakt aufnahm, aber die „einstige Ursprache der Dinge“ blieb „in einzelnen physikalischen Erscheinungen“ zurück. (ebd.)

Er war mit Schelling einverstanden, und brachte seine Lehren weiter:

Mit Schelling stimmte Schubert in der Überzeugung überein, dass Bewusstes aus Unbewusstem, Helles aus Dunklem erwächst und an dieses stets gebunden bleibt. Gerade pathologische psychische Dispositionen betrachtete er als Indizien für Wirkungszusammenhänge, welche die Seele des Einzelnen an externe Kräfte und deren Wechselspiel knüpfen, und er sprach dabei von den »Nachtseite(n) des Seelenlebens«. (ebd.)

Nach dieser Theorie kann man während eines Traums mit der Geisterwelt in Kontakt treten, und demzufolge Visionen haben; besonders die Somnambulen waren sehr geeignet für diese Übertragung. (vgl. ebd.: 59–60)

Der Magnetismus und die magnetistische Praxis waren in einer ziemlich engen Beziehung zum Naturverständnis von Schubert, der meinte, dass der Mensch während des magnetischen Rappports in die Zusammenhänge des Universums einblicken, und eine höhere und wahrere spirituelle Welt kennenlernen kann. (vgl. ebd.: 60) Seiner Auffassung zufolge „ahnt der Mensch in Grenzerfahrungen ein höheres – aller Dualismen enthobenes – zugleich vergangenes und künftiges Sein“ (Kaiser 1988: 120).

Als magnetische Prozesse und Erscheinungen deutete er in Anlehnung an die mesmeristische Lehre verschiedene Vorgänge, Erscheinungen und Zustände, die man heute als psychosomatische Phänomene, hysterische Zustände und hypnotisch-suggestive Beeinflussungen charakterisieren würde. (Schmitz-Emans 2005: 60)

Schubert erwähnte verschiedene Fälle, in denen die in solche Zustände versetzten Personen als Somnambulen beobachtet oder gar befragt wurden. (vgl. ebd.)

Detlef Kremer erörtert, dass der Grund romantischer Faszination für Somnambulismus, Hypnose, bzw. tierischen, d.h. organischen Magnetismus die Vorstellung sei, „daß sich im

Zustand des ausgeschalteten Bewußtseins das Geheimnis einer tieferen Verbindung des Individuums mit der Natur und dem kollektiven Unbewußten in einer immateriellen psychischen Dynamik enthüllen ließe“ (Kremer 1997: 140).

Das Unbewusste galt auch als poetisch-schöpferische Instanz, deshalb brachte Schubert den kompakten Begriff „versteckter Poet“ zuwege, den später auch Hoffmann mit Vorliebe verwendete. Die unbewusste Tätigkeit und die dichterische Gestaltung wurden analogisiert, und die Autoren der Romantik vertraten die Auffassung, dass sich die Produktivität des Unbewussten hauptsächlich im Dichter manifestiert. (vgl. Schmitz-Emans 2005: 60)

Das Eindringen in die Nachtseiten der Natur und alle damit angedeuteten geheimen Zusammenhänge bildet einen wesentlichen Beitrag der romantischen Naturphilosophie an die Seelenlehre, zugleich bildet es auch den Untergrund vieler dichterischer Erzeugnisse von Kleist bis Eichendorff und Mörike. Ganz besonders wichtig wurde es für E. T. A. Hoffmann, für die Seligkeiten wie auch für die dämonischen Verstrickungen seiner Gestalten. (Schultz; Lüthi 1977: 590–591.)

Literarische Rezeption naturwissenschaftlicher Erkenntnisse bei Hoffmann

Die romantischen Autoren stellten in ihren Werken eine perspektivisch verschobene Wahrnehmung in Traum, Wahnsinn, Ichspaltung und Doppelgängertum dar, und verschränkten sie strukturell die Zeitebenen und Raumordnungen, um die Beziehungen der Figuren und ihre Identifikationen zu problematisieren. Die angemessene Strategie war die Öffnung eines imaginären phantastischen Raumes. „Die Konstruktion eines solchen magischen Raumes nimmt ihren Ausgang zumeist von einem »fremden« Blick, der die alltägliche Logik in Fluß bringt und die gewohnten Dinge in eine perspektivische Ordnung überführt.“ (Kremer 1997: 152)

Zum Beispiel in seiner Erzählung *Ritter Gluck* verwendete Hoffmann diesen Blick in Verbindung mit dem magischen Augen der romantischen Kunst. „Es liegt im Innern des Künstlers selbst verborgen und hält sein Versprechen einer ästhetischen Entgrenzung nur im Zwiespalt von lustvoller Selbsterhöhung und wahnhafter Selbstzerstörung“ (ebd.). Mit Vorliebe schildert Hoffmann in seinen Erzählungen die zerrissene Identität, deren Erfahrung bis in die Spätaufklärung und in den Sturm und Drang weit zurückreicht. (vgl. ebd.: 154)

Das Motiv des Doppelgängers, das das Produkt romantischer Ich-Spaltung ist, erhielt in den literarischen Werken eine eigenartige Funktion:

Beeinflußt von psychoanalytischen Untersuchungen zum Bild des Doppelgängers als Vision des Todes hat sich auch in der literaturwissenschaftlichen Behandlung der Romantik ein Konsens darüber eingestellt, daß die Begegnung mit einem Doppelgänger in romantischen Erzählungen (sei es im Traum, im Schlafwandeln oder in phantastischen Wahnvorstellungen) Todessignale enthalte. (ebd.: 155)

Die Psychoanalytiker vertraten den Standpunkt, dass das Selbst sich während der Begegnung mit einem Doppelgänger regressiv im Anderen spiegelt, und diese Spiegelung Todesangst hervorruft, weil sie mit einem schockhaften Erlebnis von Ich-Verlust verbunden ist. (vgl. ebd.)

„Den breitesten Anschauungsraum für die Funktion des Doppels in der Romantik liefert Hoffmanns *Elixiere des Teufels*.“ (ebd.) Infolge der Begegnung mit dem Doppelgänger erscheint der Gedanke des Mordes. In den Nachtstücken *Ignaz Donner*, *Das öde Haus* und *Der Sandmann*, sowie im literarischen Capriccio *Prinzessin Brambilla* ist die Gestalt des Doppelgängers ebenfalls von großer Bedeutung, und mit dem Tod verbunden.

Elizabeth Frenzel veranschaulicht Hoffmanns Vorgehen mit diesem Motiv folgendermaßen:

Bei E. T. A. Hoffmann wurde das Doppelgänger-Motiv strukturbestimmend. Er setzte es bei zahlreichen Werken ein und schuf neue Motivvarianten von großer Vielschichtigkeit, indem er das romantische Polaritätsprinzip durchpsychologisierte. In einer Reihe von Fällen ist die äußere Form des gespaltenen Ich-Bewußtseins noch nicht das volle Doppelgängertum, sondern eine in zwei Gestalten oder mit zwei Gesichtern erscheinende Persönlichkeit (Das Fräulein von Scuderi 1820, Der goldene Topf 1814, Klein Zaches 1819). (Frenzel 1999: 104)

Das Wesen des Doppelgängers in den Erzählungen ist folgendermaßen zu begreifen: Die Welt des Unbewussten in der Person wird sich der Aufsicht des Bewussten los.

Hoffmann vertiefte sich ins Studium der magnetistischen Phänomene, und erfuhr, wie sich die hervorragenden Wissenschaftler zu den erwähnten Erscheinungen verhielten, und was für eine Rezeption der animalische Magnetismus im Kreise der Bürger hatte. Schuberts Schriften waren seine primäre Quellen, aber auch den wissenschaftlichen Arbeiten von Carl Alexander Ferdinand Kluge, Ernst Bartels, Johann Christian Reil und Philippe Pinel verdankte er sein Wissen. (vgl. Schmitz-Emans 2005: 60)

Gerhard R. Kaiser schrieb über Hoffmanns Verhältnis zur romantischen Natur- und Geschichtsphilosophie:

Romantisches Gedankengut hat H. fast ausnahmslos durch poetische Quellen wie Wackenroder (Musik als die ursprünglichere Sprache), Novalis (Metaphorik des Spuren- bzw. Hieroglyphenlesens) und Tieck (Janusgesicht romantischer Transzendierungsversuche), durch spekulatives naturwissenschaftlich-medizinisches Schrifttum (Reil, Kluge, Ritter u.a.), vor allem aber durch den Schelling-Popularisator Gotthilf Heinrich Schubert aufgenommen. Die Beschäftigung mit Schuberts Werken [...] fällt gerade in jene Jahre 1813/1814, in denen H. sich verstärkt für die Literatur entscheidet. (Kaiser 1988: 119) (Auslassung von mir)

Jedoch ist es wichtig zu erwähnen, dass Hoffmann „[...] Schuberts natur- und geschichtsphilosophische Einheitsvisionen zwar übernommen, doch überwiegend – durch Perspektivierung, Zitatcharakter, Parodie – skeptisch modalisiert [hat]“ (ebd.: 121). Die *Ansichten* und die *Symbolik* spornten ihn an, „die Identitätsmythologie, die für ihn weltanschaulich nicht mehr zu halten war, wenigstens im ästhetischen Spiel zu retten“ (ebd.).

Die mesmeristischen Praktiken bewerteten die Autoren sehr unterschiedlich: Einige idealisierten den magnetischen Rapport, als wäre er Heilmittel gegen Krankheiten; die Anderen hielten ihn für „Anstoß zu irreversibler Selbstentfremdung“ (Schmitz-Emans 2005: 61).

In zahlreichen Erzählungen von Hoffmann ist die Inspiration magnetistischer Konzepte zu bemerken, nämlich „sie handeln von Praktiken mesmeristischer Beeinflussung und enthalten Reflexionen über deren Implikationen und Konsequenzen“ (ebd.: 60). In den Figuren wie Alban in *Der Magnetiseur* zeigen sich die „Übergänge zwischen dem mesmeristischen Praktiker und dem dämonischen Teufelsbündler, [...] auch die zwischen dem magnetisierten Medium, dem von einer fixen Idee Besessenen, dem heillos innerlich zerrissenen Opfer des Wahnsinns“ (ebd.). Auch die Erzählungen *Ignaz Denner* und *Der unheimliche Gast* verfügen über ähnliche zentrale Figuren.

Die Schilderung ihrer somnambulen Erfahrung ist motivlich sehr eng verwandt mit der Initiation des Studenten Anselmus unter dem Holunderstrauch in Hoffmanns Erzählung *Der Goldene Topf*, sowie mit dem Traum des Nathanael vom Sandmann. Indizien sprechen dafür, dass Hoffmann von der magnetistischen Praxis einerseits fasziniert war, andererseits aber auch abgestoßen wurde. (ebd.)

Diese zweierlei Einstellung kommt auch im Gespräch der Serapionsbrüder zum Ausdruck, wenn es um eine magnetische Heilbehandlung durch einen Arzt geht: Erstaunen, Grausen

und Entsetzen vermischen sich in den Anwesenden, wenn sie Augenzeugen magnetistischer Praktiken sind. (vgl. ebd.)

Die Theoreme des Magnetismus erscheinen auch in Hoffmanns Poetologie. Sie sind in der Demontierung der – die Abdankung und den „Tod“ des Autors vorausdeutende – Idee souveräner Autorschaft von großer Bedeutung. (vgl. ebd.: 61)

Monika Schmitz-Emans erörtert das Verhältnis zwischen dem Unbewussten und der Poetologie folgenderweise:

Die Entdeckung der Macht des Unbewussten erzeugt eine der tiefsten, aber auch fruchtbarsten Ambiguitäten im romantischen Denken. Träume, Halluzinationen und „Rapporte“ scheinen eine ungeheure Horizonsweiterung zu ermöglichen, doch zugleich entgleitet das solcherart entgrenzte Ich sich selbst – auch und gerade im Schreibprozess. Das vom Unbewussten inspirierte Werk hat streng genommen keinen »Autor«; das von Schubert geprägte und von Hoffmann aufgegriffene Bild vom »versteckten Poeten« im Innern des Schreibenden ist nur metaphorische Umschreibung für eine Begründungslücke. (ebd.: 62)

Die wissenschaftlichen Schriften über den Magnetismus waren für Hoffmann große Hilfe, nämlich die Fachkenntnis ermöglichte ihm „die Idee des Zugangs zu einer »anderen« Welt der Träume und Imaginationen“ (ebd.) in seine Erzählungen einzubauen, in denen er die verborgenen Dimensionen der Realität veranschaulichte.

2. Romantische Themen und Motive in *Der Magnetiseur*

Die Bedeutung des Magnetismus in der Erzählung

Im Vorhergehenden habe ich schon erwähnt, wie sich die romantischen Menschen zum Mesmerismus und den magnetistischen Praktiken verhielten. Im nachfolgenden untersuche ich, wie dieses Thema konkret in der Erzählung *Der Magnetiseur*, die 1813 in Dresden geschrieben, und in der Sammlung *Fantasiestücke in Callots Manier* (1814) veröffentlicht wurde, vorkommt.

Magnetismus ist ein zentrales Element in dieser Erzählung, in deren rätselhaften und mysteriösen Geschichte die mesmeristischen Praktiken als Heilmittel vorkommen. Ottmar, der Sohn eines alten Barons, brachte den geschickten Mediziner und Magnetiseur Alban ins Schloss der Familie, um die seelisch labile Baroness Maria mithilfe der Behandlungspraktiken des animalischen Magnetismus zu heilen.

Während der familiären Diskussion am Anfang der Geschichte wird es langsam klar, wer die Tendenz des Mesmerismus und Albans magnetistische Praktiken verachtet und widerlich findet; und wer von der seltsamen Traumbeeinflussung fasziniert ist, an die Wirksamkeit übersinnlicher Kräfte glaubt, und auf der Seite Albans steht, der dem Magnetismus schon früher mit Leib und Seele ergeben war, und „selbst die Herbeiführung der gewaltsamen Krisen“ (Hoffmann 1958: 248) verteidigte. Die unterschiedlichen Ansichten der Figuren veranschaulichen getreu, dass die Meinungen im Kreise der Bürger, die sich für die Wissenschaft interessierten, geteilt wurden.

Hoffmann selbst ist auch skeptisch den Entsetzen erregenden Praktiken des Mesmerismus gegenübergestanden. „Gegenüber dem befreundeten Bamberger Psychiater Speyer erhob H. den Anspruch, im *Magnetiseur* »eine noch unberührte neue Seite des Magnetismus« zu »entwickeln« [...]“ (Kaiser 1988: 37). „Er [sprach] von einer noch nicht poetisch behandelten Seite, [der Nachtseite] desselben [...]“ (ebd.; Anpassung und Umstellung von mir) Mit diesem Werk „erschloss sich Hoffmann ein literarisches Thema, in dem das

Wirken unbekannter, unbewusster, unkontrollierbarer und in diesem Sinne »nächtlicher« Kräfte auf den Menschen im Mittelpunkt steht“ (Kremer 2010: 109).

Hoffmann spiegelt in der Schauererzählung die Furcht und das Entsetzen der damaligen Gesellschaft vor den Praktiken des Mesmerismus exakt und getreu wider. Albans rätselhafte und furchterregende Figur passt ausgezeichnet zu diesen Praktiken, um sie herum ist eine wirklich unheimliche Atmosphäre herbeigeführt. Er verfügt über unnatürliche Fähigkeiten; es scheint, als ob in seinen Händen unbeschränkte Macht sei, die er ohne Gebundenheit und mit Selbstsicherheit ausübt. Demzufolge ist der Magnetismus in dieser Erzählung „als Machtmißbrauch des Magnetiseurs konkretisiert“ (Kaiser 1988: 69).

Die Nachfolger Mesmers verwendeten vorwiegend hypnotisch-suggestive Praktiken. Der erfolgreiche Arzt und Magnetiseur Alban hat gleichermaßen vorgegangen.

Albans Methode beruht primär auf der suggestiven Beeinflussung seiner schlafenden Patientinnen während deren Schlafphasen, genauer: auf durch Worte erzeugten Traumvisionen, in denen seine Opfer sich und ihre Beziehungen zu anderen dann so wahrnehmen, wie ihr Meister es will. (Schmitz-Emans 2005: 56)

Die psychosomatisch labile Baronesse, die wegen einer unheimlichen Geschichte in Ohnmacht fällt, wird zu einer idealen Patientin des mysteriösen Albans, der seine Ziele immer ohne jede Schwierigkeit erreicht. Wichtig ist es zu erwähnen, dass „für die Rolle des Magnetiseurs ein Mann von außerordentlicher Stärke und für die des Patienten die meist schwächere Frau geeignet sei“ (Lindner 2001: 149). Alban hat starken Einfluss auf die Frau. Folgendermaßen schreibt Maria an ihre Freundin Adelgunde:

[...] er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtsein untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen, golden glühendem Leben mich durchstrahlen, und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Sein wie der höhere belebende Funke, und entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist alles erstorben. Nur in diesem *Mit-ihm-* und *In-ihm-*Sein kann ich wahrhaftig leben, und es müßte, wäre es ihm möglich, sich mir geistig ganz zu entziehen, mein Selbst in toter Öde erstarren; ja, indem ich dieses schreibe, fühle ich nur zu sehr, daß nur *er* es ist, der mir den Ausdruck gibt, mein Sein in ihm wenigstens anzudeuten. (Hoffmann 1958: 261) (Hervorhebungen im Original)

Eine kurze Weile hegt Maria Verdacht, aber bald löst dieser auf: „Er ist nicht allein der Körper, den er gesund zu erhalten weiß, nein! -- es ist der Geist, den er dem höhern Leben zuführt.“ (ebd.: 264)

Die zwischen ihnen entstandene Beziehung, in der Hoffmann seinen Zweifel an Identität und Willensfreiheit ausdrückte, „ist ein Musterfall des Verhältnisses zwischen Magnetiseur und Magnetisierter: ein Verhältnis der Unterwerfung und der Zerstörung einer an sich schon labilen und in sich zerrissenen Persönlichkeit“ (Schmitz-Emans 2005: 60-61). Albans Ziel zeigt sich im Brief an seinem Freund Theobald:

Marien ganz in mein Selbst zu ziehen, ihre ganze Existenz, ihr Sein so in dem meinigen zu verweben, daß die Trennung davon sie vernichten muß, das war der Gedanke, der, mich hoch beseligend, nur die Erfüllung dessen aussprach, was die Natur wollte. (Hoffmann 1958: 269)

Aus diesem Brief wird es dem Leser klar, dass Alban ein Bösewicht ist, nämlich er heilt Maria nicht, stattdessen macht sie krank und hörig zugleich. „Die psychologisch fundierte Heilung [...] [entpuppt] sich schließlich als ein Abhängigkeitsverhältnis [...]“. (Lindner 2001: 143; Auslassung und Umstellung von mir) Die Familienmitglieder sind des Glaubens, dass Maria in

ernster Nervenkrankheit leidet, aber in Wirklichkeit hat sie der fürchterliche Magnetiseur in somnambulen Zustand versetzt. Henriett Lindner schreibt über das Verhältnis zwischen Albans Figur und der Psychologie:

Hoffmanns Magnetiseur-Figur ist allerdings kein Psychologe, bei dem es um Heilung und Wohl des Menschen geht, im Gegenteil: er erobert die Menschen, benutzt und opfert sie einer Wissenschaft, deren Ziele dunkel und geheimnisvoll bleiben – ein Zerrbild des Psychologen, aber auch der Psychologie. (ebd.: 143-144)

Der Grund dafür, dass Maria Ottmars Geschichte anhörend plötzlich in Ohnmacht fällt, liegt darin, dass Theobald – laut der Geschichte – die Neigung eines verliebten Mädchens durch Hypnotisierungen systematisch umprogrammiert hat. Gleichweise wollte Alban Marias Liebe von ihrem Verlobten Hypolit ab- und sich selbst zuzuwenden. Die Erzählung berichtet also von diesen zwei magnetischen Kuren. Theobald ist es gelungen, die Liebe seiner Auguste zu „retten“, Albans Kur kann aber nur insofern „erfolgreich“ betrachtet werden, dass Maria „in dem Augenblick, als Hypolit sie vor dem Altar in seine Arme schließen wollte, tot – tot – tot niedersank [...]“ (Hoffmann 1958: 275).

Der reisende Enthusiast – der die Geschichte erzählt – findet im einsamen Schloss die Gemälde von Bickert, die hauptsächlich auf magnetistische Praktiken verweisen: „Sehr oft wiederholt war eine häßliche Teufelsgestalt, die ein schlafendes Mädchen belauscht.“ (ebd.: 273) So wird das zentrale Thema des Werkes in der Fiktion bildlich illustriert. Die Familie ist ausgestorben, aber die mysteriösen Begebenheiten wurden verewigt.

Der Magnetismus in der Erzählung bedeutet „einerseits die Thematisierung der Beeinflussung der Autonomie der Persönlichkeit, andererseits die Auseinandersetzung mit der Erweiterung der (bewußten) Persönlichkeitsgrenzen“ (Orosz 2001: 69).

In Hoffmanns Magnetisierungszenen ist zumindest verborgen auch ein poetologischer Sinn zu finden:

Sie illustrieren den Akt einer Initiation ins »Andere«, wie sie unabdingbar für den poetischen Visionär ist. Doch solche Initiation ist ein ambivalenter Vorgang: Sie impliziert den drohenden Verlust nicht nur der Orientierung im äußeren Leben, sondern auch des eigenen Selbst, und je größer die Affinität einer Figur zum Reich der Imagination, desto größer die Gefahr, dass ihm über dem Rapport mit der Welt seiner Imaginationen der Realitätssinn und die eigene Identität abhanden kommen. (Schmitz-Emans 2005: 62)

Aus diesen Gedanken kann man darauf folgern, dass sich das Künstlertum mit dem Wahnsinn verknüpft. Der Künstler – in diesem Fall Alban – wird in gewissem Maße als Wahnsinniger betrachtet.

Das Motiv des Traumes

Die Praxis des Magnetismus manifestiert sich in der Erzählung bei Traumbeeinflussung, deshalb verknüpft er sich eng mit dem Motiv des Traumes. „Die Traumphase erscheint als besonders geeignet für magnetische Fremddenkung; für die Patientinnen haben ihre Träume denselben Realitätsstatus wie die wachend erfahrene Wirklichkeit“ (Schmitz-Emans 2005: 56)

Die Erzählung beginnt mit der folgenden Redensart: „Träume sind Schäume“. Die ganze Geschichte entspinnt sich aus diesen Worten; dadurch wird darauf hingewiesen, dass die Problematik der Träume und Erinnerungen in Hinsicht der Handlung von großer Bedeutung sind. Die Figuren rufen ihre Träume und Erinnerungen während einer familiären Unterhaltung an einem geselligen Abend wach. Der alte Baron erörtert das Rätsel der Träume:

sie lösen sich auf wie Blasen, trotzdem stellt er staunend fest, dass er sich manches merkwürdigen Traumes aus seiner Jugendzeit erinnert. Gleich entsteht eine Diskussion: die Familienmitglieder erläutern ihre Theorien über den Traum im allgemeinen Sinne. „[D]er Text organisiert sich hier als ein Essay oder Aufsatz.“ (Lindner 2001: 159)

Ottmar „wendet den Spruch des Vaters in ein Gleichnis“ (ebd.), und redet von „einer über alle Maßen herrlichen Erscheinung im menschlichen Leben“ (Hoffmann 1958: 230), vergleicht die Träume mit dem „Schaum des gärenden, zischenden, brausenden Champagners“ (ebd.), und ist in der festen Überzeugung, dass „[...] im Schaum das höhere geistige Prinzip [lebt und webt], das, frei von dem Drange des Materiellen frisch die Fittiche regend, in dem fernen, uns allen verheißenen himmlischen Reiche sich zu dem verwandten höheren Geistigen freudig gesellt [...]“ (ebd.; Umstellung und Auslassung von mir). Folgenderweise legt er seine Gedanken über das Erzeugen des Traumes, und die Annäherung an eine entfernte Geisterwelt dar:

Es mag daher auch der Traum von dem Schaum, in welchem unsere Lebensgeister, wenn der Schlaf unser extensives Leben befängt, froh und frei aufsprudeln, erzeugt werden und ein höheres intensives Leben beginnen, in dem wir alle Erscheinungen der uns fernen Geisterwelt nicht nur ahnen, sondern wirklich erkennen, ja in dem wir über Raum und Zeit schweben. (ebd.)

Die derartige Aufwertung des Traumes verweist darauf, dass ihn die romantischen Menschen für einen Übergang hielten, der von einer anderen Welt Informationen vermittelt. Auch in dieser Erzählung erscheint der Traum als ein Vorraum einer höheren geistigen Welt.

Der alte Baron ist mit den Ideen des Sohnes und Albans nicht einverstanden. „Nach dem, was du da von der Verbindung mit der Geisterwelt und was weiß ich, schwärmtest, sollte man glauben, der Traum müsse den Menschen in den glücklichsten Zustand versetzen [...]“ (ebd.: 230-231). Die Träume, die er für interessant hält, weil sie auf sein Leben Wirkung ausübten, waren alle unangenehm und quälerisch. Mit Ironie drückt er aus: „[...] da es damals noch nicht Mode war, auf alles, was die Natur weise uns fern gerückt hat, Jagd zu machen“ (ebd.: 231). Er hatte in seiner Jugend ein sonderliches Erlebnis, dem er gerade nicht loswerden kann. Er spricht von einem Traum oder einem träumerischen Zustand, „der sich auf eine ganz eigene Weise an die Wirklichkeit knüpfte“ (ebd.).

Auch der Maler Bickert nimmt an der Diskussion teil, er hat eine ähnliche Meinung von den Träumen: „Ich behaupte keck, daß niemals ein Mensch im Innern etwas gedacht oder geträumt hat, wozu sich nicht die Elemente in der Natur finden ließen; aus ihr heraus kann er nun einmal nicht.“ (ebd.: 239) Aus seinen Worten ergibt sich, dass er von Realismus und Empirismus ganz anders denkt, als die die magnetistischen Praktiken hochschätzenden Jugendlichen. Nach seiner Theorie „[kann] unser Geist [...] aus den angenehmsten Erscheinungen des Lebens bequem den Hefen bereiten [...], aus dem dann die Bläschen aufsteigen, die nach Ottmars Ausspruch den Schaum des Traumes bilden“ (ebd.; Auslassung und Umstellung von mir). Bickert vergleicht den Traum mit einer Bühne mit unterhaltsamen Aufführungen: „Wir sind [...] im Traum [...] die herrlichsten Schauspieldichter und Schauspieler, in dem wir jeden außer uns liegenden Charakter mit allen seinen individuellsten Zügen richtig auffassen und mit der vollendetsten Wahrheit darstellen“. (ebd.; Auslassungen von mir)

Hier wird auf einen „geistreichen Schriftsteller“ verwiesen.

Die Vorstellung vom Traum als wahrhaft künstlerischem und theatralischem Schaffen ist in der Literatur und in der Psychologie oft variiert belegt. [...] Der Traum trägt in der Wissenschaft wie auch in der Literatur, ihrer fiktionalen Darstellung, das Siegel der Originalität. (Lindner 2001: 164; Anpassung und Auslassung von mir)

Die – in der Fiktion – neulich aufgestellte Theorie über den magnetischen Einfluss, an der auch Alban und Ottmar glaubten, geht gerade von der Untersuchung des Schlags und des Träumens aus. (vgl. Hoffmann 1958: 231) Hoffmann verweist damit auf die wirkliche derzeit aufgestellte Theorie.

Das Doppelgängermotiv

Das Doppelgängertum ist im Zusammenhang mit der Gestalt von Alban und dem dänischen Major zu interpretieren, den der alte Baron während seiner militärischen Bildung „auf der Ritterakademie in B.“ getroffen hat. Seit damals kann er an ihn ohne Entsetzen nicht denken. „Unter den dort angestellten Lehrern befand sich nun ein Mann, der mir ewig unvergeßlich bleiben wird [...] Es ist mir oft, als würde er gespenstisch durch die Tür hineinschreiten.“ (Hoffmann 1958: 232; Auslassung von mir)

Der Major – ebenso wie Alban – war eine rätselhafte und unheimliche Persönlichkeit. „Im höchsten Grade jähzornig, konnte ihn ein Wort, ein Blick in Wut setzen, er bestrafte die Zöglinge mit ausgedachter Grausamkeit, und doch hing alles an ihm auf eine ganz unbegreifliche Weise.“ (ebd.: 233) Seine Erscheinung im Kreise der Soldaten erregte Angst, die sowohl seine unberechenbare Wutanfälle als auch die von ihm handelnden merkwürdigen Klatsche verstärkten.

So hieß es von ihm, er könne das Feuer besprechen und Krankheiten durch das Auflegen der Hände, ja durch den bloßen Blick heilen, und ich erinnere mich, daß er einmal Leute, die durchaus von ihm auf diese Art geheilt sein wollten, mit Stockschlägen verjagte. (ebd.: 234)

Auf jeden Fall wussten die Soldaten, dass was mit dem Major passiert, nicht natürlich sei. Der Baron erzählt den Anwesenden die Geschichte über seinen unbegreiflichen träumerischen Zustand, in dem der dänische Major neben ihm erschien, und in seine Gedanken eindringen wollte. In dieser Szene stehen Magnetismus, Traum und Doppelgängertum einander zunächst.

Nachdem der Baron zu sich kam, und das Fenster öffnete, sah er den Major sich in der Richtung des freien Feldes zu beeilen. In *Der Magnetiseur* bezieht sich das Doppelgängertum auf diese unbegreiflichen Erscheinungen der rätselhaften Gestalten des dänischen Majors und seines Doppelgängers Alban, der im Schloss der Familie auf unerklärliche Weise zweimal die verschlossene Tür passierte.

In Ottmars Freund sah der Baron den Major, deshalb fürchtet er sich vor dem unheimlichen Magnetiseur, und sagt Bickert:

Die sonderbarste Erscheinung dünkt mir, daß, seitdem Alban hier ist, ich öfter als je an meinen dänischen Major, von dem ich vorhin erzählt habe, denken muß. Jetzt, eben jetzt, als er so höhnisch, so wahrhaft diabolisch lächelte und mich mit seinen großen pechschwarzen Augen anstarrte, da stand der Major ganz vor mir – die Ähnlichkeit ist auffallend. (ebd.: 257)

Der Baron empfindet, dass Alban sein „feindlicher Dämon“ ist. Bei Hoffmann „[...]nimmt die nihilistische Gefährdung dämonische Formen [an]“, und erhält sie im Motiv des Doppelgängers „einen besonderen symbolischen Ausdruck“ (Schultz; Lüthi 1977: 587).

Hoffmann gibt in der Erzählung getreu wieder, wie die Bürger vom Doppelgängertum irritiert und zugleich fasziniert waren.

Magdolna Orosz unterscheidet mehrere Varianten des Doppelgängertums. Nach ihrer Theorie gehören Alban und der dänische Major des *Magnetiseurs* in die Variante, die doppelgängerische Figurenpaare vertreten, „die durch ihre Wirkung auf eine im Zentrum der

erzählten Welt stehenden Figur Identitätsprobleme zuspitzen und diese Figur entweder zur Ich-Findung oder zum Ich-Verlust verhelfen“ (Orosz 2001: 64). Im Zusammenhang mit diesem Werk spricht man vom Ich-Verlust der im Zentrum stehenden Baronesse.

3. Romantische Motive in *Der Sandmann*

Im Nachfolgenden werde ich gleicherweise untersuchen, wie das Doppelgängermotiv, das Augenmotiv, die Problematik des Sehens bzw. das Motiv des Wahnsinns in Hoffmanns mit Recht berühmter Schauererzählung *Der Sandmann* vorkommen. Überdies wird auch erwähnt, was für eine Rolle die Motive in der Gestaltung der narrativen Struktur spielen. Das Werk erschien 1816 als erste Erzählung in der Sammlung *Nachtstücke*. Seitdem hat es eine ernste literaturgeschichtliche Resonanz und eine Menge verschiedener Deutungen.

Das Doppelgängermotiv

In dieser Erzählung bezieht sich das Doppelgängertum auf die sonderlichen Figuren des Advokats Coppelius und des italienischen Wetterglashändlers Coppola, in dem der Student Nathanael Coppelius wiedererkennt.

Coppelius ist eine prägende Figur in Nathanaels Kindheitserinnerungen. Zuerst dachte der Junge, dass der rätselhafte Besucher der fürchterliche Sandmann sei, der Kindern die Augen herauspringen lässt. Nämlich der Advokat besuchte seine Familie regelmäßig, aber die Kinder durften ihn nicht sehen. Später erfährt Nathanael, dass der alte Coppelius der Besucher ist. Im Brief an seinem Freund Lothar charakterisiert er den Advokat:

Aber die gräßlichste Gestalt hätte mir nicht tieferes Entsetzen erregen können, als eben dieser Coppelius. – Denke Dir einen großen breitschultrigen Mann mit einem unförmlich dicken Kopf, erdgelbem Gesicht, buschichten grauen Augenbrauen, unter denen ein paar grünliche Katzenaugen stechend hervorfunkeln, großer, starker über die Oberlippe gezogener Nase. (Hoffmann 1958: 375–376)

Im Beisein von Coppelius verschwindet sogar die Lebensfreude der Kinder. „Die ganze Figur war überhaupt widrig und abscheulich; aber vor allem waren uns Kinder seine großen knotichten, haarichten Fäuste zuwider, so daß wir, was er damit berührte, nicht mehr mochten.“ (ebd.; 376) Nathanaels Vater stirbt auf unerklärliche Weise, und vom entsetzlichen Advokat ist keine Spur zu finden.

Nach langen Jahren erscheint bei Nathanael ein piemontesischer Mechaniker namens Giuseppe Coppola, um seine Waren zu verkaufen. Der junge ist fest überzeugt, dass der Händler und Coppelius identisch sind: „Er war anders gekleidet, aber Coppelius' Figur und Gesichtszüge sind zu tief in mein Innerstes eingeprägt, als daß hier ein Irrtum möglich sein sollte“. (ebd.: 380) Nach einem Schriftwechsel mit Lothar vergewissert er sich darüber, dass „der Wetterglashändler Giuseppe Coppola keinesweges der alte Advokat Coppelius ist“ (ebd.: 385). Allerdings stellt sich Coppola auch im Haus des Professors Spalanzani ein, bringt die Automate – Olympia – nach einer starken Auseinandersetzung weg, und ergreift er bald die Flucht. Auch der alte Advokat Coppelius erscheint noch einmal unerwartet am Ende der Geschichte, und nach Nathanaels Tod verschwindet er im Gewühl.

Die im Bezug auf den *Magnetiseur* erwähnte Variante des Doppelgängermotivs von Magdolna Orosz charakterisiert auch dieses Werk. Coppelius und Coppola „[bedeuten] die selbe Gefährdung für die labile Identität von Nathanael [...], denn Coppola repräsentiert eine »Wiederaufnahme«, eine Verstärkung des Einflusses, den Coppelius früher auf ihn ausübte“

(Orosz 2001: 64; Umstellung von mir). Im berühmten Figurenpaar verdoppeln sich die das Individuum bedrohenden Kräfte. (vgl. ebd.: 64–65)

Nach der Interpretation von Detlef Kremer ist die Beziehung zwischen Coppelius und Coppola ein Beispiel der nicht-identischen Identität. Er beschäftigt sich mit einer ausführlichen Analyse der Beziehungen der Figuren, und spricht von einem sogenannten „Figurenkarussell“:

Einzelne Figuren sind dort nicht als prägnant umrissene Charaktere angelegt. An den Rändern bleiben sie unscharf. Sie können sich bei jeder Gelegenheit zu anderen Figuren verzweigen, mit denen sie entweder signifikante Ähnlichkeiten im Namen oder Äquivalenzen in bestimmten Attributen haben und mit denen sie fortan in der komplexen Beziehung einer nicht-identischen Identität stehen. (Kremer 1997: 156–157)

Freud liest die Coppelius-Coppola-Beziehung aus psychoanalytischer Sicht als *eine* Figur, „die in semiotischer Hinsicht jedoch das paradoxe Kunststück fertigbringen, zugleich identisch und different zu sein“ (ebd.: 157).

Es ist notwendig zu erwähnen, dass während in *Der Magnetiseur* jeder Hauptprotagonist Augenzeuge der unbegreiflichen Erscheinung von Alban ist, nimmt in diesem Werk das Doppelgängertum von Coppelius-Coppola nur der eine Protagonist, der sich zum Wahnsinn neigende Nathanael wahr. Seine Verlobte, Klara ist eher rationalistisch und nüchtern. Sie erklärt Nathanaels Schreckensbild des doppelgängerischen Figurenpaars mit der Projektion der eigenen Ängste. (vgl. Orosz 2001: 65) So leitet Magdolna Orosz das Entstehen der Beziehungen zwischen Doppelgängertum und Wahnsinn ab:

[Z]ur Wahrnehmung von Doppelgängern oder der eigenen Ich-Spaltung gehört eine überempfindliche Wahrnehmungsfähigkeit, die von anderen Figuren – manchmal auch von der betroffenen Figur selbst – als Wahnsinn interpretiert werden kann; da solche Figuren mit überempfindlicher Wahrnehmungsfähigkeit oft auch künstlerisch veranlagt sind, entstehen auch vielschichtige Beziehungen zwischen Doppelgängertum, Wahnsinn und Künstlertum. (ebd.)

Das Augenmotiv und die Problematik des Sehens

In *Der Sandmann* kommen verschiedene Gegenstände vor, die mit der Spiegelung in Zusammenhang stehen. Im Nachfolgenden wird über diese Gegenstände und deren Funktion geschrieben.

Die Spiegelungen verweisen auf die Problematik des Sehens. Darauf, dass die romantischen Menschen die Welt ganz anders als die Menschen der Aufklärung betrachteten. Wie oben erwähnt, geraten statt der Vernunft unter anderem das Geheimnisvolle und das Rätselhafte in den Vordergrund. Die Funktion des Spiegelmotivs ist, zu veranschaulichen, dass man die Realität nicht richtig wahrnimmt, sondern ein nicht wahres, sogar ein ganz verzerrtes Bild sieht.

Nathanael erblickt Spalanzanis „Tochter“ Olimpia zum ersten Mal durch eine Glastür, als er an der Treppe heraufstieg:

Neulich steige ich die Treppe herauf und nehme wahr, daß die sonst einer Glastüre dicht vorgezogene Gardine zur Seite einen kleinen Spalt läßt. Selbst weiß ich nicht, wie ich dazu kam, neugierig durchzublicken. Ein hohes, sehr schlank im reinsten Ebenmaß gewachsenes, herrlich gekleidetes Frauenzimmer saß im Zimmer vor einem kleinen Tisch, auf den sie beide Ärmel, die Hände zusammengefaßt, gelegt hatte. Sie saß der Türe gegenüber, so, daß ich ihr engelschönes Gesicht ganz erblickte. (Hoffmann 1958: 385–386)

Zufällig guckte Nathanael an der Glastür durch, obwohl nur ein kleiner Teil deren zu sehen war. Die Glastür scheint somit Nathanaels Augen zu sich zu ziehen. Das Sehen durch das Glas ruft bei ihm Wahrnehmungsstörungen hervor. Olimpia ist eine Holzpuppe, trotzdem ist er fasziniert von ihrer Schönheit.

Das Mädchen saß der Türe gegenüber, so konnte Nathanael gerade in ihren Augen schauen. „Sie schien mich nicht zu bemerken, und überhaupt hatten ihre Augen etwas Starres, beinahe möcht' ich sagen, keine Sehkraft, es war mir so, als schliefe sie mit offenen Augen.“ (ebd.: 386) Nathanael ist beirrt, und vermutet nicht, dass die schöne Olimpia nur eine Automate ist, obwohl er in ihren Augen eine unnatürliche Starrheit wahrnimmt.

Die Augen sind der Spiegel der Seele, wie das Sprichwort sagt. Im Gegensatz zu Olimpias Augen sind die von Klara heiter und klar. Aus dem Erzählerbericht stellt sich heraus, wie die Maler und die Dichter ihre Augen charakterisierten:

Einer von ihnen, ein wirklicher Phantast, verglich aber höchst seltsamer Weise Klaras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald- und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heitres Leben spiegelt. Dichter und Meister gingen aber weiter und sprachen: »Was See – was Spiegel! – Können wir denn das Mädchen anschauen, ohne daß uns aus ihrem Blick wunderbare himmlische Gesänge und Klänge entgegenstrahlen, die in unser Innerstes dringen, daß da alles wach und rege wird? [...]« (ebd.: 389)

Der verwirrte Nathanael empfindet aber das Leben in Olimpias Augen. Sein Freund Sigmund macht ihn darauf aufmerksam, dass alle Studenten ähnlich vom seltsamen Mädchen denken: „Sie ist uns [...] auf seltsame Weise starr und seelenlos erschienen. [...] Sie könnte für schön gelten, wenn ihr Blick nicht so ganz ohne Lebensstrahl, ich möchte sagen, ohne Sehkraft wäre.“ (ebd.: 403) Nathanael ist aber unrettbar, allein zu Olimpia fühlt er sich hingezogen:

Wohl mag euch, ihr kalten prosaischen Menschen, Olimpia unheimlich sein. Nur dem poetischen Gemüt entfaltet sich das gleich organisierte! Nur *mir* ging ihr Liebesblick auf und durchstrahlte Sinn und Gedanken, nur in Olimpias Liebe finde ich mein Selbst wieder. (ebd.: 403–404; Hervorhebung im Original)

Aus dem Fenster seiner neuen Wohnung konnte Nathanael gerade in jenes Zimmer schauen, in dem Olimpia oft einsam saß. Der Wetterglashändler Giuseppe Coppola tritt in seiner Wohnung ein, legte Lorgnetten und Brillen auf den Tisch, und schließlich verkauft dem Studenten einen Taschenperspektiv. Nathanael ist fasziniert: „Er ergriff ein kleines, sehr sauber gearbeitetes Taschenperspektiv und sah, um es zu prüfen, durch das Fenster. Noch im Leben war ihm kein Glas vorgekommen, das die Gegenstände so rein, scharf und deutlich dicht vor die Augen rückte.“ (ebd.: 397) Diese Zeilen verweisen auf die Wahrnehmungsstörungen Nathanaels. Infolge der verschobenen Wahrnehmung sieht er in Olimpias Augen das Licht des Verstandes, und ergötzt sich durchs Taschenperspektiv und das Fenster an Olimpias Schönheit:

Nun erschaute Nathanael erst Olimpias wunderschön geformtes Gesicht. Nur die Augen schienen ihm gar seltsam starr und tot. Doch wie er immer schärfer und schärfer durch das Glas hinschaute, war es, als gingen in Olimpias Augen feuchte Mondesstrahlen auf. Es schien, als wenn nun erst die Sehkraft entzündet würde; immer lebendiger und lebendiger flammten die Blicke. (ebd.)

Durch das Fernglas betrachtet er Olimpia, auch wenn sie am Spalanzanis Fest Klavier spielt, und ist ganz verzückt: „Ach! – da wurde er gewahr, wie sie voll Sehnsucht nach ihm herübersah, wie jeder Ton erst deutlich aufging in dem Liebesblick, der zündend sein Inneres durchdrang.“ (ebd.: 400)

Auch in der Schlusszene hat das Taschenperspektiv eine entscheidende Rolle. Nathanael und Klara unterhalten sich friedlich, aber wenn der Junge den rätselhaften Apparat hervorzieht und hineinsieht, kann er die Realität wieder nicht richtig wahrnehmen. Klara steht vor dem Perspektiv, aber das Glas zeigt immer das Gegenteil dessen, was real ist, deshalb erscheint ihm Klara als eine leblose Holzpuppe: „[...] grausig dazwischen lachend, schrie er in schneidendem Ton: »Holzpüppchen dreh' dich – Holzpüppchen dreh' dich« [...]“ (ebd.: 410).

Claudia Lieb erörtert die Funktion der Linsen in diesem Werk. Nach ihrer Auffassung „[...] spannt [Hoffmanns *Sandmann*] die Identität von Auge und Fernrohr, von natürlicher und künstlicher Linse, in ein Vexierspiel ein, das Auge und Glas, Brille und Perspektiv gleichfalls füreinander eintreten lässt“ (Lieb 2005: 70-71). Coppola nennt nämlich das Taschenperspektiv Glas, und spricht von Augen, wenn er die Brillengläser auf Nathanaels Tisch legt.

Das Motiv des Wahnsinns

Der Grund Nathanaels psychischer Erkrankung ist in seiner traumatischen Kindheit zu suchen. Die Besuche der unheimlichen Coppelius verknüpften sich in ihm mit Furcht und Entsetzen, er fühlte sich vom Advokat bedroht. Diese Bedrohung begleitet ihn durch sein ganzes Leben. Coppelius misshandelte den Jungen, wollte seine Augen ausreißen. Mit Grauen ruft Nathanael diese Erinnerung in seinem Brief an Lothar wach.

Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein. »'s steht doch überall nicht recht! 's gut, so wie es war! – Der Alte hat's verstanden!« So zischte und lispelte Coppelius; aber alles um mich her wurde schwarz und finster, ein jäher Krampf durchzuckte Nerv und Gebein – ich fühlte nichts mehr. (Hoffmann 1958: 378)

Wenn Nathanael Coppolas Linsen sieht, fürchtet er vor dem Verlust der eigenen Augen. Das löst seinen Wahn aus.

Der Wahnsinn kommt schon im ersten Brief vor, Nathanael schreibt von einem zerrissenen Seelenzustand. „– Etwas Entsetzliches ist in mein Leben getreten! – Dunkle Ahnungen eines gräßlichen mir drohenden Geschicks breiten sich wie schwarze Wolkenschatten über mich aus, undurchdringlich jedem freundlichen Sonnenstrahl.“ (ebd.: 371) Er fühlt so, als würde „ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier“ über sein Leben gehängt haben. (ebd.: 379) Diese Aussage weist auf ein gestörtes Geisteszustand hin, das sich später mit Sinnestäuschungen und Wahnvorstellungen verbindet. Auf diese Art kommt Nathanael allmählich unter die Herrschaft des Wahnsinns.

Die ruhige und besonnene Klara rät Nathanael, nicht in seiner Gedankenwelt zu versinken, weil er über Coppelius und Klaras Augen zu fantasieren begann, und behauptete, dass „dieser widerwärtige Dämon auf entsetzliche Weise ihr Liebesglück stören werde“ (ebd.: 390). Er schreibt auch ein düsteres Gedicht darüber, wie Coppelius ihre Liebe zertrümmere.

Am Ende der Geschichte scheint Nathanael vom Wahnsinn befreit zu sein, aber wenn er wieder ins Taschenperspektiv schaut, bekommt er einen Anfall: „[...] bald glühten und sprühten Feuerströme durch die rollenden Augen, gräßlich brüllte er auf wie ein gehetztes Tier; dann sprang er hoch in die Lüfte [...]“ (ebd.: 410). Infolgedessen tötet er beinahe seine Verlobte. Der aus den Wahrnehmungskrisen ergebende Wahnsinn stößt Nathanael in den Tod.

Nach Gerhard R. Kaisers Auffassung entspricht dem Thema der Erzählung „ein außerordentlich dichtes Motivgewebe um das primäre Wahrnehmungsorgan Auge“ (Kaiser 1988: 52-53). Dieses Motivgewebe „[verleiht] dem Werk eine, [...] als Intention des Autors

ablesbare, aufs höchste gesteigerte innere Bezüglichkeit [...]“ (ebd.: 53). Das Thema ist auch mit der Form der Erzählung in Korrespondenz. Der erste Teil besteht aus drei Briefen, in die sich der Erzähler nicht einmischt. In der Erzählerrede des zweiten Teils ist ein perspektivischer Bruch zu finden. Aus der perspektivischen Relativierung ergibt sich die Ambivalenz. (vgl. ebd.) Das Wechsel der Erzählebenen kennzeichnet also die narrative Struktur des *Sandmanns*.

*

Diese Arbeit ist der Analyse romantischer Elemente in E. T. A. Hoffmanns Erzählungen *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann* gewidmet. Die Themen und Motive (Magnetismus, Traum, Doppelgängertum, Augenmotiv und Wahnsinn) wurden auf ihre Bedeutung und auf ihre Funktion in der Struktur hin analysiert.

Im ersten Teil wurde dargestellt, wie die Wissenschaftler der Romantik die Natur und die Welt betrachteten, und wie die naturwissenschaftlichen Erkenntnisse bei Hoffmann rezipiert wurden.

Nach der ausführlichen Untersuchung kann ich feststellen, dass Hoffmann die beliebten psychologischen Diskurse und Themen der Epoche (z.B. das Leib-Seele-Problem, die Spaltung der Persönlichkeit, die Funktion des Unbewussten, die magnetistischen Praktiken) vortrefflich kannte, sich mit ihnen auseinandersetzte und sie in den erwähnten Schauererzählungen auf solche Weise wiedergab, dass er die in der damaligen Gesellschaft darüber entstandenen Meinungen getreu darstellte. Hoffmann bearbeitete auch das große romantische Problem des Künstlertums. In seinen Texten ist eine enge Verknüpfung zwischen Künstlertum und Wahnsinn aufzufinden.

In den analysierten Werken – die zweifellos herausragende Vertreter der Nachtseite der Romantik sind – erscheinen die Motive in einem starken Zusammenhang, bilden ein Gewebe, das auch auf die Erzählweise eine Auswirkung hat. *Der Magnetiseur* und *Der Sandmann* berichten von paranormalen Phänomenen, die – wegen ihrer Subjektivität – aus unterschiedlichen Perspektiven (Tagebuch bzw. Briefe der Figuren) erzählt werden. Diese Erzähltechnik verweist auf die sonderbare und geheimnisvolle Weltanschauung der Romantik.

Auch mit diesen Werken legte die hervorragende Dichterpersönlichkeit der Spätromantik ein Zeugnis von seiner außergewöhnlichen Fähigkeit ab, dass er das Unheimliche und das Gespenstische mit dem sinnfälligsten Realismus schildern kann. In ihm bildete eine besondere Sensibilität für die Kunstarten heraus. Hoffmann war nämlich anerkannter Komponist zugleich, und die Musik durchwebte sein ganzes Leben. Auch seine Erzählungen sind von sogenannter innerlicher Musikalität durchdrungen, die zu ihrer starken Lebendigkeit beiträgt. Manche von ihnen werden eben heutzutage richtig geschätzt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: Poetische Werke in sechs Bänden. Bd. 1. Berlin: Aufbau-Verlag 1958.
Hier: Der Magnetiseur, S. 229–276.
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus: Poetische Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Berlin: Aufbau-Verlag 1958.
Hier: Der Sandmann, S. 371–412.

Sekundärliteratur:

- FRENZEL, Elisabeth: Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. 5., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1999.
KAISER, Gerhard R.: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1988.
KREMER, Detlef: E.T.A. Hoffmann. Leben – Werk – Wirkung. 2., erweiterte Auflage, Berlin/New York: de Gruyter 2010.
KREMER, Detlef: Prosa der Romantik. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler 1997.
LIEB, Claudia: Das Sandmann-Syndrom: Romantische Liebe in Text und Film. In: Der Deutschunterricht Jg. 57 / 2005, Heft 3, S. 70–78.
LINDNER, Henriett: „Schnöde Kunststücke gefallener Geister“. E.T.A. Hoffmanns Werk im Kontext der zeitgenössischen Seelenkunde. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001.
OROSZ, Magdolna: Identität, Differenz, Ambivalenz: Erzählstrukturen und Erzählstrategien bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main: Lang 2001.
SCHMITZ-EMANS, Monika: Magnetistische Phantasien. Zur Bedeutung des Mesmerismus für Autoren der Romantik. In: Der Deutschunterricht Jg. 57 / 2005, Heft 3, S. 55–62.
SCHULTZ, Franz, LÜTHI, Hans Jürg: Romantik. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr unter redaktioneller Mitarbeit von Klaus Kanzog. Bd. 3: P – Sk. Berlin/New York: de Gruyter 1977, S. 578–594.

Vass Szilvia

INTERAKCIÓS MONDATSZÓK AUDIOVIZUÁLIS FORDÍTÁSÁNAK STRATÉGIÁI AZ AMERIKA KAPITÁNY TRILÓGIÁBAN*

Jelen tanulmány témája az audiovizuális fordítás elméletének és gyakorlatának bemutatása.

Az első fejezetben ismertetem az audiovizuális fordítás jellemzőit, kutatásának jelenlegi helyzetét nemzetközi és magyar vonatkozásban egyaránt. Ezt követően röviden összegzem a magyar szinkron kialakulásának történetét.

A második fejezetben kifejtem a szinkron dramaturgia fogalmát, a vizuális szinkron megvalósításának szempontjait, és meghatározom a szinkronkészítés nyelvi alapegységeit.

Végül a harmadik fejezetben egy esettanulmány keretein belül megvizsgálom az interakciós mondatszók lehetséges magyar fordítását és fordítási stratégiáit audiovizuális szöveggörnyezetben. Kutatásom során elsősorban az érdekelt, hogy mennyire befolyásolja a szinkron dramaturg munkáját az élő beszéd hallása és a nonverbális jelek észlelése az angol szerkezet magyarra történő fordítása során.

Az interakciós mondatszók különböző variációit és ezek magyar változatát az alábbi három filmből álló korpusz alapján elemzem: *Amerika kapitány: Az első bosszúálló* (Captain America: The First Avenger, 2011), *Amerika kapitány: A tél katonája* (Captain America: The Winter Soldier, 2014), és az *Amerika Kapitány: Polgárháború* (Captain America: Civil War, 2016). A filmek eredeti, angol verzióját összehasonlítom a magyar szinkronizált változattal és rámutatok, milyen fordítási stratégiát alkalmaztak a szinkron dramaturgok a fordítás során, illetve stilisztikailag hogyan sikerült megoldani az interakciós mondatszók magyar fordítását.

I. Az audiovizuális fordítás külföldön és itthon

Az audiovizuális fordítás, a fordítástudomány egyik része, „szakfordítás, amely a mozi, a televízió, a videó és a multimédia számára készült szövegek fordításával foglalkozik”. (Lakatos, 2007: 16) A legtöbb ilyen témájú könyv és tanulmány angol nyelvű, és általában a nyelvtudomány illetve az alkalmazott nyelvészet felől közelítik meg ezt a kutatási területet. Nemzetközi tudományos körökben Jorge Díaz Cintas, egy spanyol származású kutató, aki jelenleg a University College London oktatója, a legelismertebb szakértője az audiovizuális fordításnak, amely ma a fordítás egyik legjelentősebb és egyre növekvő hányadát teszi ki. Díaz-Cintas úgy véli, ennek két oka van: az audiovizuális termék (1) rengeteg emberhez eljut, könnyen befogadható, főleg a televízió segítségével, ami által manipulatív erővel is bír; (2) nagy mennyiségben kerül átvitelre különböző kultúrák között (például beszélgetős műsorok, dokumentumfilmek, hírek, interjúk, rajzfilmek, sorozatok, stb.), és ezért a fordítás során elengedhetetlen a nyelvi tényezők mellett a kulturális tényezők figyelembevétele. (Díaz-Cintas, 2007: 8)

1. Az audiovizuális fordítás fajtái

Dr. Lakatos-Báldy Zsuzsanna négy fajtát különbözteti meg az audiovizuális fordításnak az alkalmazott kommunikációs csatorna vagy technika szerint: szinkronizálás, feliratozás, hangalámondás és hangbemondás. (Lakatos-Báldy, 2015: o.n.)

* A pályamunka a 2016-os ITDK-án I. helyezést ért el az angol nyelvészet és fordítástudomány tagozatban. Témavezető: dr. Mudriczki Judit.

Magyarország a szinkronizáló nemzetek közé tartozik, ami annak köszönhető, hogy (1) 1930-as években a cenzúra elég erős volt, illetve (2) sok volt az írástudatlan és az olvasási problémákkal küszködő ember. (Kovács, 1976:55) A magyar nézők manapság is inkább a szinkront részesítik előnyben, mert a felirat sok esetben elvonja a figyelmüket magáról a képről. Sereg Judit úgy véli, hogy azért fontos is a jó minőségű szinkron, mert ma nagyrészt külföldről importált, szinkronizált filmeket, sorozatokat nézünk a televízióban a mindennapok során, így a szinkron egyúttal a magyar nyelvhasználat megismerésének forrásává is vált (Sereg, 2015: o.n.).

2. Kialakulása

Az audiovizuális fordítás gyakorlata a 20. században jelent meg. Már a 19. század végétől készültek néma filmek, amelyeket feliratoztak, aztán megjelentek a hangosfilmek is. Eleinte úgy próbálták megoldani a filmek többnyelvűsítését, hogy igyekeztek olyan színészeket keresni, akik több nyelven is beszéltek és velük újraforgatták a filmet más-más nyelven is. De olyan is előfordult, hogy kerestek egy másik színészt, aki beszélt egy vagy több idegen nyelven és vele helyettesítették a film szereplőjét az idegen nyelvű változatban, azaz több szereposztása is lehetett egy filmnek. (Staake, é.n.) 1930-ban Jacob Karol, osztrák fizikus, aki a Paramount filmstúdió német nyelvű filmjeiért volt felelős, felvetette, hogy az eredeti szöveget kellene helyettesíteni más nyelvekre fordított szöveggel és ez csökkentené a filmgyártás költségeit.

Az 1930-as évektől jelent meg az utószinkron, amely azt jelentette, hogy az eredeti hangot a stúdióban utólag felvett hanggal helyettesítették. Az utószinkron feltalálása Edwin Hopkins nevéhez fűződik, és az 1930-as évek óta gyakorlatilag már ezzel a technikával készül minden idegennyelvű film. Az 1950-es években a mágnesfilm felfedezése tette azt lehetővé, hogy ugyanahhoz a rögzített képhez több hangsávot is tudtak rögzíteni. (Đurovičová, 2002: o.n.) A manapság leggyakrabban használt adathordozó, a DVD lemez, maximum 8 hangsáv és 32 felirat rögzítését teszi lehetővé. (Origo, 2003: o.n.)

3. A magyar szinkron kezdetei

Körülbelül 81 éve van szinkronizálás Magyarországon. 1935-ben 3 különböző technikával működő szinkronműteremről tudósított a *Filmművészeti Évkönyv*: a Kovács és Faludi cég mellett Wucsinszky-Meitner féle „Synchrophor”, illetve a Magyar Filmiroda foglalkozott utószinkronizálással. (Válóczi, 2007: 18)

Az 1930-as években vita alakult ki arról, hogy szükség van-e egyáltalán szinkronra Magyarországon. Az 1930-as népszámlálás alapján a magyar lakosság 10%-a írástudatlan volt, és elég magas számban akadtak nehezen olvasók is, azaz a lakosság nagy része nem tudta elolvasni a feliratot, és így nem tudták élvezni a filmet sem. Viszont a szinkronizálás nagyobb anyagi vonzattal jár, mint a feliratozás, amelyet a mozgóképszínházak nem akartak és nem tudtak vállalni. Vidéken azért is kellett sok mozit bezárni, mert a feliratozás miatt olyan kevés nézőjük volt, hogy az üzemeltetésük veszteséges volt. (Kovács, 1976:55–56)

1935-ben megszületett a film- és szinkrontörvény. Ez alapján az Országos Mozgókép-vizsgáló Bizottság bírálta el, hogy a mozgókép megfelel-e a magyar nyelvhelyesség kritériumának, illetve megfelelő-e a hangfelvétel. Ha nem felelt meg az általa felállított kritériumoknak, akkor megtagadhatta a film bemutatását. Miután elfogadták a törvényt, a belügyminiszter a 180 100/1935 számú B.M. rendeletben szabályozta a szinkronizált filmek arányát. Eleinte 1935-ben 10, majd 1936-ban 15, végül 1937-ben a moziműsor 20%-át kellett

Magyarországon készült, 1200 méternél hosszabb magyar nyelvű játékfilmmel betölteni, (amely lehetett akár utólag magyar nyelvre áttett mozgókép is). (Nikowitz, 1976:22–23)

1935 novemberében kezdtek el készíteni az első magyar szinkront a Magyar Film Iroda műtermében, amely a Négy és fél muskétás című német filmhez készült. A magyar szöveget Lakner Artúr dramaturg írta. (Góz, 2015: o.n.)

A Pannónia Filmstúdió

Góz Tamás egy cikksorozatban foglalta össze a legfontosabb magyar filmstúdió történetét, amely 1954 őszén állami pénzből épült fel. Az akkor Magyar Szinkron Állami Vállalatnak nevezett stúdió épülete 4 műteremből és egy rajzfilmstúdióból állt, és Európában egyedülálló módon kifejezetten szinkronstúdióként épült. 1957-ben Pannónia Filmstúdióra változtatták a nevét és évente 20 filmszinkron készült itt. 1962-ben a Magyar televízióban is elindult a szinkron, a csatorna 1963-tól minden filmet és sorozatot magyarra szinkronizálva mutat be.

A Pannónia Filmstúdiónak 2 szaklapja (üzemi lapja) is volt: először a *Pannóniafilm Híradó*, amely 1981-től 1986-ig működött, majd később ezt követte a *Szinkronika* 1987 és 1991 között. 1986 májusában a Pannónia Filmstúdió belüli a Rajz- és Animációs Stúdió és a Szinkronfilm Stúdió szétváltak; Pannónia Film Vállalat és Magyar Szinkron és Videó vállalat néven működtek tovább. 2000 januárjában bezárták a stúdiót, viszont 2015-ben felújították az épületet. (Góz, 2015:o.n.)

Mai magyar szinkronstúdiók

Ma több szinkronstúdió is működik Magyarországon, vannak közöttük kisebbek és nagyobbak is. Az egyik legnagyobb szinkronstúdió a Masterfilm Digital Kft., amelyet 1994-ben alapítottak. 9 stúdiója van, foglalkoznak sorozatszinkronizálással (többek között a TV2, Comedy Central, Disney Chanel, MTV is szerződésben van a stúdióval), külföldi sportcsatornák közvetítésével, és mozifilmek szinkronizálásával is. (Masterfilm Digital hivatalos oldala)

Az *Amerika Kapitány* trilógia a Mafilm Audio Kft. Stúdiójában készült, amely szintén az egyik legnagyobb stúdiók közé tartozik Magyarországon. 1948-ban jött létre hangstúdióként, ma már évente körülbelül 40 mozifilmet szinkronizálnak, illetve televíziós csatornáknak is készítenek szinkront. A szinkronizáláson kívül foglalkoznak még zenefelvétellel, vágással és keveréssel is. (Mafilm Audio 2016)

4. Az audiovizuális fordítás kutatása mint tudományos diszciplína

Már az 1990-es évek előtt voltak kutatók, akik érdeklődtek az audiovizuális fordítás iránt, de figyelmük elsősorban a szinkronkészítés folyamatára irányult. (Gambier, 2008:15) Például napjainkra már elavult műszaki kérdésekre fókuszáltak vagy olyan esettanulmányokat írtak, amelyek irodalmi művek adaptációjáról szóltak, illetve egy-egy filmet, esetleg a szinkron dramaturggal készített interjút hoztak le a film megjelenése után. A fent említett tanulmányok többnyire rövidek, sok volt bennük a munkahelyi anekdota, alaposan leírták a szinkronkészítés részleteit és nehézségeit, de soha nem tudományos szempontból vizsgálták az audiovizuális fordítást és nem az volt a céljuk, hogy elméleti alapon is elkülönítsék a fordítás más formáitól.

1990-es évek óta azonban tudományos körökben is egyre nagyobb érdeklődést mutatkozik az audiovizuális fordítás iránt, ami annak is köszönhető, hogy a technológia is

sokat fejlődött. A legtöbb tanulmány nyelvészeti szempontból vizsgálja ezt a területet, de Gambier úgy véli, elég paradoxon, hogy a nyelvészet a domináns perspektíva, hiszen az audiovizuális fordítás különböző multiszemiotikus elemek (például a kép, hang, írott és beszélt nyelv, színek, proxemika és gesztusok) összessége, amelyek mind befolyásolják a fordítás folyamatát is. (Gambier, 2008:11)

1995 után az audiovizuális fordítás a fordítástudományon belül önálló diszciplínává vált. Ennek egyik oka a technika rohamszerű fejlődése, hiszen egyre több elektronikai eszköz és szolgáltatás (többek között az internet és különféle adathordozók) jelent meg. (Gambier, 2008:13) Természetesen más főbb változások is befolyásolták (például a csatornák nemzetközivé tétele, célirányos programcsomagok, dereguláció és a szerzői jog változása). (Gambier, 2008:13) Gambier úgy véli, hogy a fordító munkakörülményei, a fordítandó anyag terjedelme, és az audiovizuális fordítás potenciális lehetőségei is megváltoztak az audiovizuális termékek gyártása, terjesztése és felhasználása miatt. (Gambier, 2008:13) 1999 után nőtt az audiovizuális fordítás iránti érdeklődés, egyre több konferencia, tanulmány és tankönyv született; 10 év alatt drasztikusan megnőtt ezeknek a száma, amely abból is látszik, hogy egyre több az audiovizuális fordítás területével foglalkozó disszertációk és diplomadolgozatok száma, illetve az egyetemek kínálatában is megjelentek audiovizuális fordítást oktató kurzusok, pl. feliratkészítés, szinkron dramaturgia.

5. Az audiovizuális fordítás kutatása Magyarországon

Magyarországon a kutatók csak az utóbbi években kezdtek el nagyobb érdeklődést mutatni az audiovizuális fordítás iránt. Ez azért is meglepő, mert Fodor István volt az egyik legelső magyar, aki nyelvészként már 1969-ben tudományos tanulmányt készített a szinkronizálásról, amely angol nyelven jelent meg *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization (I–II)* címmel a Magyar Tudományos Akadémia 1969-es nyelvtudományi közleményeiben, és a mai napig idézik külföldi¹ és hazai² kutatók egyaránt. Az 1990-es években viszont már Magyarországon is védtek doktori disszertációkat ilyen témában. A mai magyarországi kutatók közül Dr. Lakatos-Báldy Zsuzsanna³ és Dr. Polcz Károly⁴, valamint Zolczer Péter⁵ és Sereg Judit⁶ (jelenleg doktori hallgatóként) munkáját érdemes megemlíteni. Magyar nyelvű tanulmányok leginkább a *Fordítástudomány* és az *Apertúra* című folyóiratokban jelennek meg.

A kutatókon kívül azonban civil szervezetek is érdeklődnek az audiovizuális fordítás iránt, például az Egyesület a Magyar Szinkronért (EMSZ), amely azért jött létre, hogy „a magyar szinkront népszerűsítse, a szakmát támogassa, illetve hogy bizonyos ügyekben hivatalosabban lehessen eljárni, és ezáltal esetlegesen javítani a mai szinkron helyzetén”. (Egyesület a Magyar Szinkronért 2016) Az egyesület tagjai támogatják az Internetes Szinkron Adatbázis (Iszdb) működését, interjúanyagokat osztanak meg, illetve folyamatosan töltenek fel szinkronkészítéssel kapcsolatos videókat az EMSZ Youtube csatornájára. Az általuk összegyűjtött anyag nagy segítséget jelent a kutatók számára is.

¹ Például: Paquin, R. 2003: 327–322; Pym, A. 2001: 275–286; Diaz-Cintas, J. & Orero, P. 2010: 441–445.

² Lakatos Zs. 2007, 2015; Nikowitz O. 1976: 9–50.

³ 2007-ben védte doktori disszertációját a Pécsi Tudományegyetemen, *Kulturális realitások egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában* címmel (még Lakatos Zsuzsanna néven), portugál és magyar nyelvpárban kutat.

⁴ 2012-ben védte doktori disszertációját az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen, *Konvencionálisan indirekt beszédaktusok az angol-magyar filmfordításban* címmel.

⁵ Jelenleg az Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem PhD hallgatója, kutatási területe az audiovizuális fordítás sajátosságai.

⁶ Jelenleg az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Fordító és Tolmácsképző Tanszékén az új audiovizuális fordító és szakfordító posztgraduális képzésének koordinátoraként tevékenykedik, illetve audiovizuális fordítóként is dolgozik.

II. A szinkron dramaturgia

A szinkron fordítása komplex, sokkal összetettebb feladat, mint a feliratozás. (Chaume, 2007: o.n.) A felirat készítése során nem kell annyira ügyelni a nonverbális jelekre. Ilyenkor a fordító azt fordítja, ami a szövegben van, nem foglalkozik az egyéb befolyásoló tényezőkkel (mint például a kiállítás), amikkel majd később a szinkron dramaturg fog. Fodor István azon a véleményen van, hogy a fordítónak igen is látnia kell mit is fordít, mert a különböző nonverbális jelek befolyásolhatják a fordítás kimenetelét és ez a szinkron dramaturg munkáját is megkönnyíti, ha esetleg nem a fordító végzi ezt a tevékenységet. (Fodor, 1969:89)

Ugyanezt hangsúlyozza Lakatos Zsuzsanna is, amikor azt írja, hogy a szinkron dramaturgnak a munkája során a forrásnyelvi szöveg minden látható jelét figyelembe kell vennie és a célnyelvi változatban „a testbeszédnek összhangban kell lennie a szöveg jelentésével és hangsúlyával; meg kell őrizni a pragmatikai megfelelést és a konnotációkat, a dramaturgiai elemeket pedig tiszteletben kell tartani.” (Lakatos, 2007:25)

1. A szinkron dramaturg

Dr. Pozsonyi Gábor meghatározása alapján a szinkronfilm dramaturgia az a személy, aki „az idegennyelvű dialóguszövegek nyersfordítása alapján elkészíti a dialógusok irodalmilag helyes és képpel egyidejű szövegét”. (Pozsonyi, 1975:25) Nikowitz Oszkár ezt a definíciót úgy pontosítja, hogy a szinkron dramaturg feladata az, hogy a „szöveg pontosan fedje az elhangzott dialógusok értelmét és célját, a szereplők szájába a jellemek és szituációk szempontjából hiteles szöveget adjon”. (Nikowitz, 1976:34) A szinkron dramaturgnak nagy felelőssége van, hiszen az ő feladata, hogy megkönnyítse a szinkronszínészek munkáját azáltal, hogy vizuális és akusztikus szinkront hoz létre. Ennek érdekében módosíthatja a szavakat, a szórendet, meghosszabbítja vagy lerövidíti a mondatokat az ajakmozgásnak megfelelően. (Lakatos, 2007)

Ideális esetben a fordító látja el a szinkron dramaturg szerepkörét is, ezáltal fordítás során nagyobb hűséget érhetünk el, arról nem is beszélve, hogy amennyiben megegyezik a fordító és szinkron dramaturg személye, még időt és pénzt is meg lehet takarítani. (Chaume, 2007) De érdemes megjegyezni azt is, hogy a szinkron dramaturg személye nem feltétlen azonos a fordító személyével. Amennyiben fordító és dramaturg is dolgozik egy filmen, akkor a fordító feladata az, hogy elkészítse a szöveggönyv célnyelvi változatának fordítását. Lényegében egy nyers anyagot ad át a szinkron dramaturgnak, aki ezután átalakítja a dialógusokat a képnek megfelelően, és létrehoz egy vizuális és akusztikus szinkront. Ha nem jó a szöveg, akkor szinkronszínésztől sem várható sikeres alakítás. Tabák Kata, az *Amerika Kapitány* trilógia szinkronrendezője például minden esetben ellenőrzi a fordító és a szinkron dramaturg munkáját, és javítja, ha talál benne stilisztikai hibát vagy félrefordítást. (Tabák, 2016)

Érdekességként szeretném megjegyezni, hogy ugyan mindhárom *Amerika Kapitány* filmnél ugyanaz volt a szinkronrendező, a fordítást filmenként más-más szinkron dramaturg készítette el: *Az első bosszúálló* (2011) szövegét Speier Dávid, *A tél katonája* (2014) szövegét Boros Karina, a *Polgárháború* (2016) szövegét pedig Blahut Viktor és Petőcz István párosa fordította magyarra.

2. A vizuális szinkron megvalósításának szempontjai

Nikowitz dramaturgiai szempontból a szinkronkészítés lényegét három alapelv megvalósításában látja: híven kell követni az egyes jellemek alakulását, az egyes szituációkat és általában a film eszmei mondanivalóját. (Nikowitz, 1976:34) A szinkronkészítés alapját

azonban három technikai szempontból is meg lehet közelíteni, amelyeket Fodor fonetikai vagy szájszinkronnak, kinezikus szinkronnak és izoszinkronnak nevez.⁷

A fonetikai szinkron (vagy szájszinkron) azt jelenti, hogy a képen látható színész szájszinkronnak a magánhangzók és a mássalhangzók formálása összhangban van a hallott szöveggel. Ha a beszélő karakter szája jól látszik, illetve közeli képen van, akkor a szinkron dramaturgnak kötelessége figyelni arra, ahogyan mozog az adott karakter szája, és annak megfelelően kell a szöveget is fordítania; hiszen nem lehet se hosszabb se rövidebb a célnyelvi változat. Ha nem látszódik rendesen (például képen kívül van) a karakter, akkor kicsit nagyobb szabadsága van a fordítást illetően. Ha mozivászonra szánják a filmet, akkor a nagyobb kép nagyobb felelősséggel is jár, hiszen olyankor a szájszinkron is sokkal jobban látszódik, mint a televízióban. (Díaz-Cintas&Orez, 2010:443)

A kinezikus szinkron során a szinkron dramaturg figyelembe veszi az egyes karakterek mozgását, testbeszédét, gesztusait és ezeket jelöli, próbálja összhangba hozni a szöveggel. A beszélő akár a képen van, akár a képen kívül, összhangban kell lennie a vásznon látott gesztusokkal, illetve a magyar hangok karakterének is illenie kell az eredeti szereplő egyéniségéhez. (Nikowitz, 1976:36). Fontos a szinkronnál az is, hogy ne csak arra figyeljünk, mit mondanak, hanem arra is, ahogyan mondják. (Díaz-Cintas&Orez, 2010:443)

Az izoszinkron arra utal, hogy az eredeti beszéd ritmusához alkalmazkodva igazítjuk a magyar célnyelvi szöveget (Fodor, 1969:391). Ez egy nehéz feladat, mivel a nyelveknek sajátos ritmusrendszere van, és így nehéz a szó ritmusának tartása is. Ez szabályozza, hogy hány másodpercnyi hangot lehet rögzíteni a célnyelven, és a szinkron dramaturgnak is ez alapján kell a dialógusokat kialakítania. Ide tartoznak még a beszéd közben tartott különféle szünetek is, amelyekre szintén ügyelni kell. (Díaz-Cintas&Orez, 2010:443)

3. A szinkronkészítés nyelvi alapegységei

A szinkron dramaturg munkáját alapvetően a kiállások határozzák meg. Szakmai körökben kiállásnak nevezik a megszólalástól az elhallgatásig tartó egységet, azaz a beszédben a levegővételtől a levegővételeig tartó egységet, ami nem mindig esik egybe a mondathatárokkal. (Chaume, 2007: o.n.). A szöveg fordításának megkezdése előtt a kiállások határát a szinkron dramaturg jelöli a forrásnyelvi dialóguslistában, majd a célnyelvi változatot is ez alapján szerkeszti meg. Mindez azért fontos, hogy a szinkronszínész egyértelműen lássa, mikor kell szünetet tartania a beszédben, hiszen ott az eredeti verzióban is levegőt vesz a színész, és így lehet azt biztosítani, hogy meglegyen a szinkron a hang és a képen lévő szájszinkron között. Erre országonként eltérő jelölés létezik; van, ahol külön sorba írják a kiállásokat (mint például Magyarországon), de van olyan is, ahol egy vagy két „/” jellel jelölik a kiállás határát.⁸ (Chaume, 2007: o.n.) A kiállásokon kívül azonban a szinkron dramaturg azt is jelöli a dialóguslistán, hogy az adott szereplő hogyan illetve mennyire látszik a képen: háttal áll, képen kívül van, félig látszik, a kiállás eleje vagy vége nem látszik, stb..

A kiállásokra bontott célnyelvi dialóguslistából a szinkronrendező tekercsnyi egységeket jelöl ki, amely pár másodperces szegmensekből áll, és ez alapján készül el a szinkronszínész beosztása és munkadíjának elszámolása. Amikor a tekercsekre bontás elkészült, akkor az egészet egyesíti a gyártásvezető az úgynevezett krumpilistába, amely pontosan megmutatja, hogy melyik színésznek mikor van szerepe. (Aprics László, 2010) A továbbiakban a szinkron dramaturg fordítási stratégiáit fogom vizsgálni, ezért sem a tekercssel, sem a

⁷ Lakatos-Báldy Zsuzsanna magyar fordítását vettem át.

⁸ Az általam készített táblázatokban kettő // jellel jelöltem a kiállásokat a magyar szövegben.

krumplilistával nem foglalkozom részletesebben, viszont érdemesnek találtam megemlíteni, mert a szinkronkészítés folyamatának részei.

III. Esettanulmány: az interakciós mondatszók fordítása az *Amerika Kapitány* trilógiában

Az esettanulmány célja az, hogy bemutassa az interakciós mondatszók lehetséges fordítási stratégiáit⁹ az alábbi három filmből álló korpusz alapján: *Amerika kapitány: Az első bosszúálló* (Captain America: The First Avenger, 2011), *Amerika kapitány: A tél katonája* (Captain America: The Winter Soldier, 2014), és az *Amerika Kapitány: Polgárháború* (Captain America: Civil War, 2016). Választásom azért az interakciós mondatszók csoportjára esett, mert ezek olyan rövid, néhány szótagból álló megnyilatkozások, amelyek általában egy kiállás alatt hangzanak el, és fordításuk nagy kihívást jelent a szinkron dramaturgnak.

1. Az interakciós mondatszók

Az interakciós mondatszó a mondatszók egyik alosztálya. A mondatszó, mint szófaji osztály, önálló, tagolatlan egysége a közlésfolyamatnak; nem vesz fel jelet és ragot, viszont képző általában járulhat hozzá. Kommunikációs-pragmatikai jelentéssel bír, tehát értelmezése az adott beszédshituációtól függ. A Keszler Borbála által szerkesztett *Magyar Grammatika* című magyar leíró nyelvészeti szakkönyvben Kugler Nóra négy csoportba sorolja az ilyen megnyilatkozásokat: indulatszók, módosítók, hangutánzó mondatszók és interakciós mondatszók. (Kugler, 2000: 296–297) Tanulmányomban utóbbi csoport audiovizuális környezetben történő fordítását és fordítási stratégiáit vizsgálom. Választásom azért az interakciós mondatszók csoportjára esett, mert a módosítók jellemzően egy hosszabb megnyilatkozás részeként fordulnak elő, így magyarra történő fordítása során nagyobb szabadsága van a szinkron dramaturgnak; az indulatszók és a hangutánzó mondatszók pedig spontán, amelyeket a szinkronszínész egyedül is képes pontosan visszaadni a célnyelven, anélkül, hogy külön instrukciót kapna a szinkronrendezőtől vagy a dramaturgtól. Ezzel szemben az interakciós mondatszók rövid, néhány szótagból álló, általában egy kiállás alatt elhangzó megnyilatkozások, és fordításuk nagy kihívást jelent a szinkron dramaturgnak. Kugler Nóra leíró nyelvészeti szempontok alapján négy alcsoportjukat különbözteti meg: a kapcsolat felvételére és lezárására szolgáló mondatszók, társalgásszervező és -jelölő elemek, akaratkifejező mondatszók, és mutató mondatszók. (Kugler, 2000:298–299)

A kapcsolat felvételére és lezárására szolgáló mondatszók

Kugler Nóra az első csoportba tartozó szavakat az alábbi módon definiálja: „A kapcsolat felvételét és lezárását szolgáló kifejezések, érintkeznek más köszönő, megszólító, elköszönő formákkal (pl. *Jó reggelt kívánok!*). Jellemzőjük, hogy alaktani felépítésük — ha van —, rögzült, személyt nem vagy csak korlátozottan tudnak kifejezni; például: szervusz(tok), szia(sztok), pá, agyó, hi, hello stb.” (Kugler, 2000:298)

Az általam vizsgált korpuszban az ebbe a csoportba tartozó köszönő és elköszönő formulának megfelelő mondatszókra az alábbi példákat találtam:

⁹ Jelen tanulmányban fordítási stratégia alatt a célnyelvi szöveget befolyásoló hallott és képi kötöttségeket értem, azaz az audiovizuális fordítási stratégiák megválasztásának befolyásolóit: a kiállás hosszát, a szereplő láthatóságát és a stílus megfontolásokat.

angol	magyar
Good morning.	Jó reggelt!
Good morning. Or should I say, afternoon?	Jó reggelt! //Vagy inkább jó délutánt?
Good night.	Jó éjszakát!
Hello Steve.	Helló Steve!
Hello!	Jó napot!
Hello, Mr. Barnes.	Üdv, //Mr. Barnes!
Hey.	Szia!
Hey, everyone.	Hellóka!
Hey, fellas.	Üdv srácok!
Hey, man.	Helló!
Hey, man.	Cső haver!
Hey May.	Szia, May!
Hey, sailor.	Helló matróz!
Hi.	Üdv!
Hi.	Üdv!
Okay, bye.	Rendben, //szia!
Okay, night-night.	Rendben, // jó éjt!

A kapcsolat felvételét vagy meglétét ellenőrző megszólító formulákra a következő példákat találtam:

angol	magyar
Alright, Cap, I'm in.	Kapitány, // bejutottam.
Alright, Sam, duty calls.	Jól van Sam, //mennem kell.
Alright, what do you see?	Na jó, // mit látsz?
Hey! Let's hear it for Captain America.	Hé, //éljen Amerika Kapitány!
Hey, Cap!	Kapitány!
Hey, Cap, how do we know the good guys from the bad guys?	Hé, kapitány, // hogy különböztetjük meg a jókat a rosszaktól?
Hey, Cap, I found those bad guys you were talking about.	Hé, kapitány, //látom a rosszakat //akikről beszéltünk.
Hey, just start the cartoon.	Kezdjék már a rajzfilmet!
Hey, Mr. Stark, what should I do?	Hé, Mr.Stark, //mit tegyek?
Hey, pick on someone your own size.	Hé, // olyanba köss bele aki a méreted!
Hey, Sam, I'm gonna need a ride.	Hé, Sam, // kéne egy fuvar.
Hey, want to show some respect.	Kicsivel több tiszteletet, hőh.
Hey, you want to shut up?	Ne legyél tahó!

A társalgásszervező és -jelölő elemek

Kugler Nóra – Bartha Csilla fordítását követve – használja a társalgásszervező és -jelölő elemek megnevezést a diskurzus partikula megnevezés helyett a második csoportra. Ezek olyan elemek, amelyek „biztosítják a beszélőpartnerek kapcsolattartását, jelzik, hogy értik, figyelik egymás beszédét stb. (pl. ühüm, igen, ja, aha), szervezik a szó átadását és átvételét a beszédben. A szóátadásban játszanak szerepet például a kérdő mondatzók (hm, mi, hogy-hogy; az utókérdésnél is előforduló nemde, nos, ugye, mi).” (Kugler, 2000:298)

Kérdő mondatzóra mindössze az alábbi egy példát találtam:

angol	magyar
Or did Erskine tell you otherwise?	Vagy tán // Erskine //valami más mondott?

Az angol utókérdésre, amely kérdő mondatszóként értelmezhető, az alábbi példákat találtam:

angol	magyar
And you could just stop it with a flick of a switch, would you?	Ha meggátolhatná //egy szimpla gombnyomással, //megtenné?
I'm not getting that shield back, am I?	Nem kapom vissza a pajzsot, // mi?
You don't give up, do you?	Csak nem adja fel, // igaz?
You don't have one of those, do you?	Rajtad nincs ilyen, // ugye?
You have never seen this, have you?	Ezt még sosem látta. // Igaz?
You just can't stop yourself from lying, can you?	Nem tud igazat mondani, // ugye?
You've seen a great deal, haven't you?	Sok mindent látott, // ugye?
This isn't pay back, is it?	Nem így bosszulod meg, // ugye?
At the Pentagon, right?	A Pentagonba, // ugye?
Break as many eggs as you like, right?	De //ha van elég pénzünk //... akárhány hiba befér, // ugye?
But you're keeping your outfit, right?	De a szerkót megtartod, // nem?
It's probably to late to go to the bathroom, right?	Már túl késő kimenni a wc-re, // ugye?
That's you, right?	Ez te vagy, // igaz?
But I think it is close, yes?	De... //Szerintem közel van. // Igaz?
Maybe what we need now is the little guy, huh?	Talán épp egy kis emberre van szükség, // nem?

A szóátvételt, a társalgás fonalának átvételét valósíthatjuk meg bevezető mondatszókkal (hát, ja, apropó), amelyekre az alábbi példákat találtam:

angol	magyar
Alright , Sam, what's the play?	Jól van Sam, //mi legyen?
Anyway ... Ross gave me 36 hours to bring you in.	Na mindegy //36 órát kaptam, hogy bevigyelek.
Hey , the number of people giving me orders is down to about zero. So, hell yeah.	Hát , //azoknak a száma akik parancsolhatnak nekem// kb nulla. //Úgyhogy igen.
Okay , we got to go.	Jól van , //induljunk.
So where is the little guy from, actually?	Na és , //honnét jött a kis ember //igazából?
That uh ... That took my breath away.	Hát ez /uh lélegzetelállító volt!
Well , he could have said something.	Hát , //mondhatott volna valamit.
Well , I am not interested.	De //nem érdekelt a dolog.
Well , I guess I just like to know who I'm fighting.	Hát ...//legalább már tudom kivel van dolgom.
Well , I'm not.	Hát nem is.
Well , it's a fair.	Hát , //ez egy vásár.
Well , it's not always so flattering.	Ó hát öh...// nem mindig jó benne állni.
Well , there are already so many big men fighting this war.	Nos , //már nagyon sok nagy ember vívja ezt a háborút.
Well , things aren't so bad.	Hát //annyira nem rémes itt.
Well , he had a few suggestions once he got an up close look at our old turbines.	Öh ...// tett néhány javaslatot, // miután megvizsgálta a régi hajtóműveket.
Well ... Looks like you're giving the orders now, Captain.	Hát ...//Úgy tűnik már maga parancsol, Kapitány.

Az elhangzottakat értékelő mondatszókra (lárifári, á, na ne, persze, hogyisne) a filmkorpuszban következő példákat találtam:

angol	magyar
Alright then.	Rendben van.
Alright , I'm gonna pretend you didn't say that.	Na jó , //ezt meg se hallottam.
Alright , I've run out of patience.	Jól van , //a traccspartinak vége.
Alright , sorry, my bad.	Ja bocs, // nem tudtam.
Alright , Spider-Man.	Jól van , Pókember.
Come on, man!	Ugyan már!
Okay , case closed.	Ezzel //el is dőlt.
Okay , I'm done.	De mégis , // mégis.
Okay, okay.	Oké, oké.
Okay , so it's Monday.	Oh , //hétfőig lesztek?
Okay , that's enough.	Jól van , //elég lesz.
Okay .	Értettem .
Right . Cause you got nothing to prove.	Aha , //mert nincs mit bizonyítanod.
So I wrote an algorithm.	Ezért // készítettem egy algoritmust.
So , there are contingencies?	Szóval //vannak biztosítékok..
Steve Rogers: You got no idea. Johann Schmidt: Haven't I!	Steve: Nem sejti // mennyire. // Schmidt: De sejtem .
Steve: Right , sounds fun.	Steve: Értem , // jól hangzik.
Sharon: I know, right?	Sharon: Tényleg jól.
Woa, woa, what do we have here, retro tech, huh?	Nocsak , // mi van itt. // Retro kütyük, mi?
Yeah yeah yeah yeah... oh you mean like those UFOs over Phoenix?	Ja, ja, ja, ja , // a Phoenix-i ufó észlelésre gondolsz?
Yeah , you seemed pretty helpless without me.	Ja , //olyan védtelennek tűnt nélkülem.
Yeah , I detected that too.	Ja , // én is érzékeltem.
Yeah , I know.	Igen , // tudom.
Yeah , I saw it.	Tudom , //láttam.
Yeah , I wish.	Igen , // jó lenne.
Yeah , it took the world 70 years to find Barnes. So, you could probably do better than them by half that time.	Ja , //a világnak 70 évbe telt megtalálni őt, //magának talán 35 is elég lesz.
Yeah , put him through.	Jó , // kapcsold
Yeah, well , we come in all shapes and sizes, you know.	Hát , //tudja, // sokféle nagynéni van a világon. ekk
Yeah , well, what else is new?	Nem gond , // már megszoktam.
Yeah , well, you knew they'll put us somewhere, Tony.	Hát //azt tudad, hogy valahová bezártak.
Yeah , we compromised.	Igen , //megalkudtunk.

A felelő mondatszók (igen, persze) a párbeszéd összefüggésében játszanak szerepet. Erre a következő példákat találtam:

angol	magyar
Okay , they're considered.	Oké , // megtettem.
Right .	De!
Right! We're getting married.	Igen , //öhm összeházasodunk.
Yeah just looking out... for the little guy.	Igen, igen, igen //.. a védtelenekre //vigyázok.
Yeah! It's called winning the war.	De , //megnyerjük a háborút!

Yeah , and I threw up.	És //elhánytam magam?
Yeah , I'm here!	Igen Sam!
Yeah , I'm not ready for that.	Igen ,// de még nem állok készen.
Yeah , she's cute.	Igen , //olyan cuki.
Yeah .	Igen .
Yes we are.	De igen.
Yes , I think it works.	Igen , //azt hiszem megfelel.
Yes , they do	Igen , //én is!

Végül Kugler a társalgásszervező nyelvi elemek közül a gondolkodás, hezitálás kifejezésére szolgáló mondatszókat említi. Ugyanis „a társalgásban a szó megtartása is lényeges, ezt szolgálják a gondolkodás idejének kitöltésére szolgáló elemek, a hezitálás kifejezői (hát, hm, izé, szóval), illetve kötőszók is megjelenhetnek hasonló szerepben (és, vagy, vagyis, azaz, tehát, ugyanis)”. (Kugler, 2000:298)

A filmkorpuszban a gondolkodás, hezitálás kifejezésére a következő példákat találtam:

angol	magyar
And I am happy to say for the most part, they haven't let me down.	És //az esetek többségében //nem hagytak cserben.
And I don't suppose you have any idea where they are.	És // feltételezem, fogalma sincs,hogy hol lehetnek.
And if we come to a decision you don't like?	És //ha olyan döntésre jutunk, aminek nem örül majd?
And yet, it is part of me.	És //mégis az alkotórészem.
As in , all of your projects have just been approved and funded.	Azaz , //mindenki kutatását támogatni fogjuk.
I feel like if you don't answer it though, you're kind of answering it, you know?	Bár , //ha nem válaszolsz//, az is egyfajta válasz.
Or did Erskine tell you otherwise?	Vagy tán // Erskine //valami mást mondott?
So , here's my brilliant theory.	Úgyhogy //itt a remek elméletem.
So , let's say we agree to this thing.	Jó , //tegyük fel, hogy beleegyezőnk.
So , what made you so special?	Szóval ,// mi olyan különleges magában?
So , you've experienced this sort of things before?	Nos ,// ön már megtapasztalta milyen meghalni, //ugye?

Az akaratkifejező mondatszók

Az interakciós mondatszók harmadik csoportjára, az akaratkifejező mondatszókra az jellemző, hogy „nagyon közel állnak az indulatszók csoportjához, mivel a beszélő akaratának viszonylag közvetlen kifejezői. Gyakran spontán hangutánzással, hangadással (hohó, hé, pszt, hess, sicc, csitt, zsupsz, igrum-burgum) keletkeznek. Viszont eltérően az indulatszóktól, az akaratkifejező mondatszók a beszélő akaratát fejezik ki, és a partner cselekvésének, magatartásának befolyásolását célozzák. A partner viselkedésére, annak globális befolyására vonatkoznak.” (Kugler, 2000:298–299)

Az általam vizsgált korpuszban az ebbe a csoportba tartozó mondatszókra mindössze az alábbi három példát találtam:

angol	magyar
Woah , woah, big guy.	Hé, hé, hé // Kapitány!
Shh , relax.	Csst //, nyugi.
Ah-ah . Me first.	A-a , //előbb én.

A mutató mondatok

Az interakciós mondatok negyedik csoportját a mutató mondatok alkotják. Ezekről elmondható, hogy „a kommunikációs helyzet valamely elemére (Ím(e) a bejárat a könyvtárszobába), magára a szövegre (Íme néhány példa), vagy a közös tudásháttérre utaló (Lám, nem hiába alapította Széchenyi az Akadémiát) mondatok: lám, ím, íme. Szerepük inkább a bemutatás (prezentálás), mint a rámutatás.” (Kugler, 2000:299)

Az általam vizsgált korpuszban az ebbe a csoportba tartozó mondatokra mindössze az alábbi két példát találtam:

angol	magyar
Oh, that's Charles Spencer by the way.	Oh, bemutatnám Charles Spencert.
This is Everett Ross, deputy task force commander.	Ő Everett Ross, //az egység parancsnokhelyettese.

2 A szinkron dramaturg által alkalmazott fordítási stratégiák

Ebben a részben szeretném szemléltetni az általam készített táblázatokba rendezett filmbéli példák alapján az *Amerika Kapitány* trilógiában előforduló interakciós mondatok fordítási stratégiáit.

Az elemzést nehezítette, hogy gyakran előfordult olyan eset, amikor az angol szövegben szereplő interakciós mondatból magyarul egy szintaktikailag tagolt predikatív viszonyal rendelkező változat lett. Például az angol „See that, **right?**” a magyar változatban „Érti, // **itt fáj**”-ként szerepelt. Ugyanakkor ez fordítva is igaz: arra is akadt bőven példa, hogy a magyar szövegben ott is interakciós mondat volt, ahol az angolban nem, például a „So, you've experienced this sort of things **before?**” mondat magyarul úgy hangzik, hogy „Nos, // ön már megtapasztalta milyen meghalni, // **ugye?**” Az átláthatóság érdekében a táblázatokban mind a magyar, mind az angol változatban félkövérrel emeltem ki az interakciós mondatokat.

A kapcsolat felvételére és lezárására szolgáló mondatok

Itt két kategória volt: az egyik a köszönő és elköszönő formulák csoportja volt, a másik pedig a kapcsolat felvételét vagy meglétét ellenőrző megszólító formulák csoportja.

A köszönést kifejező mondatok közül a filmkorpuszban az angol „good morning”, a „good night”, a „hello”, a „hey”, „hi”, „bye”, és a „night night” fordultak elő. A „good morning” és a „good night” esetében a szinkron dramaturg szó szerinti fordítást alkalmazott, így ez a két mondat a magyar változatban „jó reggelt”-ként illetve „jó éjszakát”-ként jelenik meg. A „hello” magyar fordítására három célnyelvi megfelelőt találtam, attól függően, hogy a szereplők közti viszony tegező vagy magázó alakot kívánt: „helló”, „jó napot” és „üdv”. Ezek esetében a szöveghelyzetnek megfelelően alakult a fordítás, azaz az adott szituáció és az egyes karakterek jellemvonása nagy befolyással volt a célnyelvi szövegváltozatra. A „hey” esetében már több, stilisztikailag eltérő variációt találtam: volt köztük „helló”, „üdv”, „cső”, „helló”, és „szia” is. Ezek elég változatosak voltak, fordításuknál nagy szerepet játszott, hogy mennyire látszik a szájmozgás, a kiállás és természetesen sok esetben az adott karakter stílusát is figyelembe vették. A „hi” esetében mindkét alkalommal az „üdv”-öt használták, mert mindkét szereplő száját közeli kameraállás mutatta, ahol tisztán látszott, hogy csak egy szótagból álló kiállás erejéig szólaltak meg. Amennyiben nem angoltól fordított szövegről lenne szó, ahol a képi kötöttségeket is figyelembe kell venni, akkor az „üdv” helyett az adott

kommunikációs helyzetben magyarul a „Jó napot!” lett volna a természetes köszönési forma. Mindez azt igazolja, hogy az interakciós mondatok esetében a pragmatikai jelentésen túl a dramaturg által választott fordítási stratégiát az határozza meg, hogy milyen hosszú az adott kiállítás, mennyire látszik a szereplő a képen, valamint az olyan stílári elemek, amelyek alapján a szinkron dramaturg vagy a fordító a tegezés – magázás között dönt. Tehát a forrásnyelvi megnyilatkozás pragmatikai jelentésén kívül ez a három dolog befolyásolja még a célnyelvi szöveg változatot: (1) a kiállítás hossza; (2) látszik-e a szereplő a képen vagy sem; illetve (3) a stílári megfontolások.

A kapcsolat felvételét vagy meglétét ellenőrző megszólító formulákra az „alright” és a „hey” szavakra találtam példát. A táblázatban jól látszik, hogy a „hey”-t általában hé-nek fordították, amennyiben jól látszódott a képen az adott szereplő szájmozgása, de arra is volt példa, hogy a forrásnyelvben meglévő mondatok teljesen eltűntek a magyar változatból. Ez utóbbi viszont kizárólag olyan esetben fordult elő, amikor a „hey” egy hosszabb kiállítás egyik eleme volt, és valószínűleg a szinkron dramaturg a kiállítás hosszának megtartása érdekében hagyta el a célnyelvi szövegben – például: „Hey, just start the cartoon. / Kezddék már a rajzfilmet!”

Az „alright” esetében az első példánál a mondatok teljesen hiányzik a magyar változatból valószínűleg szintén a szótagszám miatt, tehát elmondhatjuk itt is, hogy a kiállítás hossza befolyásolhatta, hogy a dramaturg milyen fordítási stratégiát alkalmaz a megfelelő célnyelvi változat létrejötté érdekében. A második két példánál viszont az „alright” „jól van”-ként illetve „na jó”-ként hallható a magyar filmben. Utóbbi esetben például a karakter képen kívül volt, csak a hangja volt hallható, így itt akár más célnyelvi megoldás is elképzelhető lett volna.

A társalgásszervező és -jelölő elemek

Itt több kategória volt: kérdőszók, az angol visszhangkérdések; szóátvételt kifejező mondatok; elhangzottakat értékelő mondatok; felelő mondatok; gondolkodás, hezitálás kifejezői, és a kötőszavak.

A kérdőszók kategóriát két táblázatra bontottam, ezekben a kérdő mondatok és az angol visszhangkérdés példáit ismertettem a filmkorpuszból. A kérdő mondatokra összesen egy példát találtam, az „or”-t, amely „vagy”-ot jelent a magyarban és itt is így fordították. Az angol visszhangkérdés esetében már jóval több példa volt, itt is látszik, hogy az angol nyelvben (főleg a beszélt nyelvben) a visszhangkérdések nagyon gyakoriak. A magyar változatban többnyire az igaz, nem és ugye interakciós mondatokkal fordították. A „right” alapvetően lehet egy tagadó vagy helyeslő értelmű interakciós mondat is, amelyet magyarul két eltérő szóval, az „igaz”-zal vagy a „nem”-mel tudunk kifejezni, így a szinkron dramaturgnak a filmben látható szituáció alapján kell eldöntenie, hogy melyiket használja. Az első két példa („And you could just stop it with a flick of a switch, **would you?** – **Ha** meggátolhatná //egy szimpla gombnyomással, // **megtenné?**”; „I'm not getting that shield back, **am I?** – Nem kapom vissza a pajzsot, // **mi?**”) esetében viszont más volt a helyzet. A legelső tipikus példa arra, amikor az angol interakciós mondatból magyarban tagolt mondat lesz, amely sokkal udvariasabb megnyilatkozásnak számít. „And you could just stop it with a flick of a switch, **would you?** – **Ha** meggátolhatná //egy szimpla gombnyomással, // **megtenné?**” A második eset „I'm not getting that shield back, **am I?** – Nem kapom vissza a pajzsot, // **mi?**” pedig tökéletes példa arra, amelyet Kugler is leírt a *Magyar Grammatikában* a szóátadásban szerepet játszó kérdőszók esetében, itt ugyanis az „am I”-ből a magyar verzióban „mi” lett. (Keszler, 2000:298)

A szóátvételt kifejező mondatszók közül a filmkorpuszban az „anyway”, „hey”, „okay”, „so”, „that” és a „well” esetére volt példa. Utóbbinál több megoldás fordult elő a magyar fordításban: a legtöbbször a „hát” szót használta a szinkron dramaturg, de fordították „de”, „nos” és „ö”-ként is.

Az elhangzottakat értékelő mondatszók közül a filmkorpuszban az „alright”, „come on”, „okay”, „right”, „so”, és a „yeah” szavakra találtam példákat. A legtöbb példát a „yeah” esetében találtam: itt legtöbbször „ja” lett belőle magyarul, de előfordult „igen”, „tudom”, „hát” és volt olyan is, hogy a szinkron dramaturg teljesen átalakította a mondatot, és az interakciós mondatzó helyett egy tagolt, predikatív viszonytal rendelkező mondatot használt. Erre jó példa a „**Yeah**, well, what else is new?” amely a magyarban „**Nem gond**,// már megszoktam.” lett. Ez a mondat még azért volt érdekes, mert az adott színész szemben volt a kamerával, az arcát nagyban mutatták és jól látszódott a szája, viszont ennél a mondatnál nem artikulált, szinte alig mozgott a szája. Így tehát a kiállás hosszára koncentráltak és nem arra, hogy a képen látható színész szájmozgásakor a magánhangzók és a mássalhangzók formálása összhangban legyen a hallott szöveggel. Az „okay” esetében szintén több célnyelvi megoldás született: volt, amikor „oké” maradt (ebben szerepet játszhatott az is, hogy jól látszódott az adott szereplő szája a képen), de volt olyan is, amikor teljesen átalakították a szövegkörnyezetnek megfelelően, mert nem látszódott rendesen a szereplő (szája) és így nagyobb szabadsága volt a szinkron dramaturgnak. Itt mindhárom korábban említett, a fordítási stratégiát befolyásoló tényező szerepet játszhatott a célnyelvi szövegváltozat kialakulásában. Az „alright” „na jó”, „jól van” és „jó” fordításban szerepel a célnyelvi változatban. A „so” esetében a „szóval” és az „ezért” szavakra találtam példát a filmkorpuszban. A „come on” szintén tipikus példája ennek a csoportnak, belőle „ugyan már” lett a magyar szövegben.

A felelő mondatszók közül a filmkorpuszban az „okay”, „right”, és a „yeah” fordult elő. A legtöbb példát a „yeah” fordításából találtam, itt nagyrészt „igen”-nek fordították a célnyelvi szövegben, de akadt olyan példa is, amikor „és” vagy „de” lett belőle a magyar verzióban. A right esetében egyszer „de” lett, második esetben pedig „igen” lett belőle a célnyelvi szövegben. Az „okay” „oké” lett a magyar verzióban, itt is valószínűleg azért így fordították, mert a kamera közelről mutatta a szereplő szájmozgását, azaz vizuális tényezők befolyásolták a célnyelvi változatot.

A gondolkodás idejének kitöltésére szolgáló elemek, a hezitálás kifejezői és a kötőszók közül a filmkorpuszban az „and”, „as in”, „I feel like”, „or” és „so” fordult elő. Az „and” ilyenkor minden esetben „és” lett a célnyelvi szövegben. A „so” esetében 4 példát találtam és mind a négy más volt: „úgyhogy”, „jó”, „szóval” és „nos” a került a magyar változatba. Az „as in” itt „azaz”-ként fordult elő a célnyelvi szövegben. Az „I feel like” esete azért különleges, mert ennél a résznél nem látszódik egyáltalán a beszélő karakter és ezt a szinkron dramaturg is kihasználta, így az „**I feel like** if you don't answer it though, you're kind of answering it, you know?” a magyarban jóval rövidebb változatban „**Bár**, //ha nem válaszolsz//, az is egyfajta válasz”-ként hangzik.

Az akaratkifejező mondatszók

A partner cselekvésének, magatartásának befolyásolását célzó mondatszókra mindösszesen három példát találtam. Az első esetben teljesen átírta a dramaturg a forrásnyelvi alakot a szereplő testbeszéde által kifejezett pragmatikai jelentés alapján. A „whoa, whoa” ugyan lehetne magyarul „ho ho ho” is amit pl. egy ló megállítása esetében alkalmaznánk, de itt a szereplő nem egy lovat, hanem egy másik embert akar megállítani és ezt a felemelt keze is jelzi,

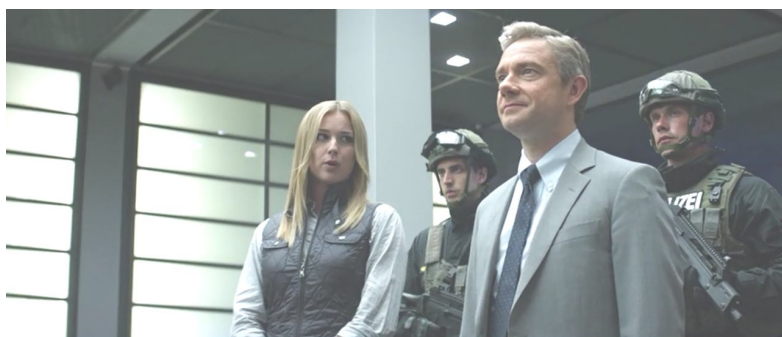
ezért a „ho” helyett indokoltabb a „hé” célnyelvi megfelelő használata: „**Woah, woah**, big guy. – **Hé, hé, hé**// Kapitány!” Ez esetben a kiállás hossza illetve a szereplő szájának láthatósága befolyásolhatta a szinkron dramaturg fordítási stratégiáját.



A másik két esetben („**Shh**, relax. – **Csst**//, nyugi. , **Ah-ah**. Me first. – **A-a**, //előbb én.”) pedig hangutánzáson alapuló célnyelvi megfelelőt választott a szinkron dramaturg. Ezen mondatok esetében fonetikai szinkronról (vagy szájszinkronról) beszélhetünk, mert az adott színész szájmozgásakor a magánhangzók és a mássalhangzók formálása összhangban volt a hallott szöveggel.

A mutató mondatszók

A mutató mondatszókra nem találtam példát a vizsgált filmkorpuszban, csak olyan tagolt mondatokra, amelyekben az angol mutató névmás (this, that) szerepel, és az elhangzó mondatnak a bemutatás vagy prezentálás a célja. Mindkét esetben a mutató névmás eltűnt a magyar változatból; az elsőnél teljesen kimaradt, a másodiknál pedig személyes névmás lett belőle. („**This** is Everett Ross, deputy task force commander. – **Ő** Everett Ross, //az egység parancsnokhelyettese.”) Ebben az esetben nyelvhelyességi okokból történt a változtatás, hiszen egy idegen bemutatkozásakor magyarul nem mutató, hanem személyes névmást használunk.



Az első esetben a mutató névmásból „bemutatnám” lett belőle, ami azért furcsa, mert egy képen prezentálja az illetőt, aki valójában nincsen jelen, így több célnyelvi megoldás is elképzelhető lett volna. („Oh, **that's** Charles Spencer by the way. – Oh, **bemutatnám** Charles Spencert.”)



A filmelemzések során észrevettem, hogy a fordító illetve a szinkron dramaturg elég gyakran élt a kihagyás lehetőségével, és nagyon sokszor teljes átalakítást is végzett. Volt olyan eset is, amikor azért tűnt el egy-egy szó az audiovizuális fordításban, mert nem volt elég hely a kiállásban. Ez annak köszönhető, hogy az angol és a magyar nyelv nagyon különböző, nyelvtanilag és ritmusszerkezetét illetően is. A magyar szinkron készítése során gyakran előfordul, hogy a nyelvi különbségek végett hosszabb vagy rövidebb lesz a magyar szöveg, mint amilyen az angol volt. Ugyanolyan tartalmú mondatok nyelvenként eltérő hosszúságúak lehetnek. (Fodor, 1969)

Ahogy korábban már említettem, az interakciós mondat szó fordítási stratégiáit a pragmatikai jelentésen túl audio és vizuális kötöttségek, illetve stíláriis megfontolások befolyásolják, és ezt az általam felsorakoztatott példák is igazolják. A legmeghatározóbb a három elem közül a kiállítás hossza, mert a magyar célnyelvi szöveget az eredeti beszéd ritmusához alkalmazkodva igazítjuk. Az izoszinkron szabályozza, hogy hány másodpercnyi hangot lehet rögzíteni a célnyelven és a szinkron dramaturgnak is ez alapján kell a dialógusokat kialakítani; azaz a célnyelvi szöveg hosszának szinkronban kell lennie a forrásnyelvi változat hosszával. Ezért kell figyelni a kiálláshatárookra, mert se több, se kevesebb nem lehet a célnyelvi szöveg hossza a forrásnyelvi változathoz képest.

*

Tanulmányomban az interakciós mondat szó audiovizuális környezetben történő fordítását és fordítási stratégiáit vizsgáltam egy kiválasztott filmkorpusz alapján.

Az első fejezetben elsősorban angol nyelvű források alapján ismertettem az audiovizuális fordítást mint a fordítástudomány egy önálló területét, és röviden összefoglaltam történeti kialakulását. Majd rátértem a magyar szinkronra, illetve az audiovizuális fordítással kapcsolatos magyar kutatásokra.

A második fejezet a szinkron dramaturgia ismertetését tartalmazta, amelyben bemutattam a szinkron dramaturg munkáját, a vizuális szinkron megvalósításának szempontjait és a szinkron készítés alapegységeit.

A harmadik fejezet egy esettanulmány keretén belül vizsgálta az interakciós mondat szó célnyelvi megfelelőinek változatosságát. Az *Amerika Kapitány* trilógiából álló filmkorpusz alapján táblázatos formában összesítettem mind az angol mind a magyar változatban található példákat, amelyek nem csak a szintaktikai egységeket, hanem a kiállítások határát is mutatják. Ezt követően összefoglaltam, hogy a szinkron dramaturgok milyen fordítási stratégiákat alkalmaztak, és hogy döntésüket milyen tényezők befolyásolták a pragmatikai jelentéssel bíró interakciós mondat szó fordítása során.

Bibliográfia

- A legmodernebb szinkronstúdió* (2013) http://tenyek.hu/tenyek/123128_a_legmodernebb_szinkronstudio.html (2016.10.30.)
- APRICS L. (2010) *Nincs olyan, hogy szinkronszínész*, elérhető: <http://www.origo.hu/hirmondo/szorakozas/20100218-interju-aprics-laszlo-szinkronrendezovel.html> (2016.10.30.)
- CHAUME, F. (2007) *Dubbing practices in Europe: localisation beats globalisation*. p. 206
- DÉR Cs. I. (2009) *Mik is azok a diskurzusjelölők?* in Keszler B. & Tátrai, Sz.(eds) *Diskurzus a grammatikában – Grammatika a diskurzusban* Budapest: Tinta Könyvkiadó pp 209–215
- DIAZ-CINTAS, J. & ORERO, P. (2010) *Voiceover and Dubbing* in Gambier, Yves & van Dorslaer, Luc *Handbook of Translation Studies Vol 1* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company pp: 441–445
- DIAZ-CINTAS, J., REMAEL, A. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling* New York: Routledge
- DUROVICOVA, N. (2002) “Local Ghosts: Dubbing Bodies in early Sound Cinema,” in A. Antonini, ed: *Film and Its Multiples* (Udine, 2002).
- Egyesület a Magyar Szinkronért hivatalos oldala <http://emsz.iszdb.hu/> (2016.10.30.)
- FODOR I. (1969) *Linguistic and Psychological Problems of Film Synchronization (I–II)* in Acta Linguistica Academiae Scientiarum, Budapest: Akadémiai Kiadó. Pp. 69–106 and 379–394 elérhető: http://real-j.mtak.hu/822/1/ACTALINGV_19.pdf (2016.10.31.)
- GAMBIER, Y. (2008) *Recent challenges and developments in audiovisual translation research*, in Chiaro, D., Heiss, C. & Bucaria, C. (eds) *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, Philadelphia: John Benjamins Publishing, Pp 11–33
- GÓZ T. (2015) *Így indult a magyar szinkron – a Pannónia Szinkronstúdió története, 1. rész* <http://www.origo.hu/teve/20150130-halott-epulet-egy-elo-varosban-a-pannonia-szinkronstudio-tortenete.html> (2016. 10.30)
- GÓZ T. (2015) *Magyarul megy a Dallas, a Derrick – A Pannónia Szinkronstúdió története, 4. Rész* <http://www.origo.hu/teve/20150220-magyarul-megy-a-dallas-a-derrick-a-pannonia-szinkronstudio-tortenete-4-resz.html> (2016.10.30)
- KERTÉSZ A. (2014) Elhangzott: *Interjú Kertész Andrea szinkronrendezővel*, elérhető: <https://www.youtube.com/watch?v=WMUEZ5LjaSM> (2016.10.30)
- KOVÁCS G. (1976) *A magyar szinkron a felszabadulás előtt* in *Tanulmányok a magyar szinkronról*, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum Pp 51–66. elérhető: http://mandadb.hu/common/file-servlet/document/588936/default/doc_url/FMK52_Tanulmányok_a_magyar_szinkronrol.pdf (2016.10.30.)
- KUGLER N. (2000) *A mondatszövegek* in Keszler B. (szerk.) *Magyar Grammatika*, Budapest: Nemzeti Tankönyvkiadó Rt. Pp 294–299
- LAKATOS Zs. (2007) *Kulturális realiták egy spanyol film magyarra és portugálra fordított változatában*. Doktori disszertáció, kézirat; elérhető: <http://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15435/lakatos-zsuzsanna-phd-2009.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (2016.10.30.)
- LAKATOS-BÁLDY Zs. (2015) *Az audiovizuális fordítás sajátosságai és a filmfordítás mint interkulturális kommunikáció*. Apertúra. Film–Vizualitás–Elmélet; elérhető: <http://uj.apertura.hu/2015/tel/lakatos-baldy-az-audiovizualis-forditas-sajatossagai-es-a-filmforditas-mint-interkulturalis-kommunikacio/> (2016.10.30.)
- MaFilm hivatalos honlap. <http://mafilm.hu/hu/> (2016. 10. 31)
- Masterfilm Digital hivatalos honlap. <http://www.masterfilm.hu/contact> (2016.10.31.)
- NIKOWITZ O. (1976) *A szinkron viszhangja a kezdetektől* in *Tanulmányok a magyar szinkronról*, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, pp 9–50. Elérhető: http://mandadb.hu/common/file-servlet/document/588936/default/doc_url/FMK52_Tanulmányok_a_magyar_szinkronrol.pdf (2016.10.30.)
- Origo (2003) *A DVD múltja és jelene*. Elérhető: <http://www.origo.hu/techbazis/hightech/20021213dvd.html?pid=1> (2016.10.31.)
- PAQUIN, R. (2003) *Revisiting Classics: First Take on Film Dubbing* in Gambier, Yves *Special Issue of the Translator* New York: Routledge pp 327–322;
- POZSONYI G. (1975) *Filmgyártás és filmtechnika* Budapest: Akadémiai Kiadó
- PYM, A. (2001) *Four Remarks on Translation Research and Multimedia*. in Gambier, Yves (Multi)Media Translation: Concepts, practices and research. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company pp 275–286
- SEREG J. (2015) *Audiovisual translation in Hungary – past, present, future and pedagogical aspects*. Elhangzott: *Translating Europe Forum* 2015. Október 30. 9:30, elérhető: <https://webcast.ec.europa.eu/translating-europe-forum-2015-jenk-30-10#> (2016.10.30)

- STAAKE, S. (é.n.) *Eine kurze Einführung in die Geschichte des deutschen Kinos*. <http://www.filmszene.de/eine-kurze-einfuehrung-in-die-geschichte-des-deutschen-kinos> (2016.10.30.)
- Szinkrontörténet*. www.magyzinkron.hu (2016.10.30.)
- TABÁK K. (2016) *Tabák Kata szinkronrendező*, elhangzott: *Én vagyok itt*. 2016. Június 2., elérhető: <http://www.mediaklikk.hu/video/tabak-kata-szinkronrendezo/> (2016.10.30)
- VÁLÓCZI A. (2007) *Szinkronképek – A szinkronizálás története, művészete és helyzete Magyarországon*. szakdolgozat, kézirat, elérhető: http://elib.kkf.hu/edip/D_13940.pdf (2016.10.30.)