

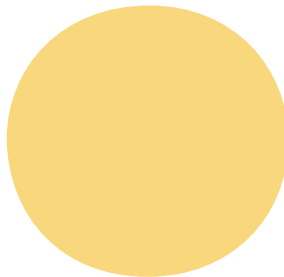
Heft 10/2013

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz,
in Zusammenarbeit mit Laurent Cassagnau,
Daniel Meyer und Nathalie Schnitzer

Sonderdruck



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Das kleine Schneewittchen. Robert Walser und die ‹littérature mineure›

VON MANDANA COVINDASSAMY

In 1901, at the age of 23, the Swiss writer Robert Walser published two plays inspired by the famous fairy tales ‹Snow White› and ‹Cinderella›. Both are situated in an iconoclastic tale tradition. The characters discuss their stories on stage and thereby emancipate themselves from them. Based on a study of ‹Schneewittchen›, this article aims to demonstrate the links between Robert Walser's writing and the theory of ‹littérature mineure› (DELEUZE and GUATTARI). In Walser's play, one genre (the fairy tale) is subverted by another (drama); a story told by a narrator turns into a dialogue. Language reveals itself as a dense material whose apparent expressivity is undermined by stammering speech. The play cannot come to an end, and the meaning of words constantly oscillates between opposite poles. This particular way of dealing with language is related to the process of deterritorialization, as defined by the French philosophers.

Robert Walser war erst 21 Jahre alt, als er 1899 die Märchendramolette ‹Schneewittchen›¹ und ‹Aschenbrödel›² verfasste. Selbst kaum volljährig, setzt er sich mit Märchen auseinander, die ihn während seiner Kindheit begleiteten, als wolle er diese Geschichten loswerden oder eher einen selbständigen Umgang mit ihnen durchsetzen. Doch kann kaum von Durchsetzung die Rede sein. Walser erfindet keine neue Version der Märchen, sondern lässt die Märchenfiguren die Handlung kommentieren. Die Handlung der Dramolette besteht also aus der ausführlichen Entfaltung des Kommentierens, die die Kenntnis der Märchen voraussetzt. Im Falle ‹Schneewittchen› findet die Handlung der Stückes zwischen der Rettung der Hauptfigur und der Hochzeit mit dem Prinzen statt. Da die Figuren sich ihres eigenen Märchens bewusst sind, kennen sie schon das, was sie gerade auf der Bühne erleben, ebenso wie das Ende der Geschichte. Das Märchen wird also nicht etwa erzählt und gespielt, sondern es muss debattiert und reflektiert werden. Die Figuren wollen sich an die Mordversuche der Königin nicht mehr erinnern, versuchen zu vergessen, dennoch kann die ‹Sünde› *nicht* vergessen werden. Dadurch wird die Handlung verdoppelt. So entsteht eine Lücke, in der die nun zum ersten Mal sprechenden Figuren ihre eigene Geschichte in Frage stellen.

1 Robert Walser: Schneewittchen in: Das Gesamtwerk, Bd. XI, Gedichte und Dramolette, Genf/Hamburg 1971, S. 104–145.

2 Robert Walser: Aschenbrödel in: Das Gesamtwerk [Anm. 1], S. 59–103.

Inwieweit lässt sich dieses Stück mit dem Begriff der ‹littérature mineure› von DELEUZE und GUATTARI in Verbindung setzen? Natürlich nicht, weil Walser fast noch minderjährig war, als er das Stück niederschrieb. Die ‹littérature mineure› ist sicherlich nicht die Literatur der Halbwüchsigen oder Minderjährigen. DELEUZE und GUATTARI entnehmen dem Tagebuch Kafkas den Ausdruck ‹kleine Literatur› und verstehen darunter einen Gebrauch der Sprache, der den normativen Umgang mit Sprache unterminiert und der dadurch auch gesellschaftlich subversiv ist. Nebenbei bemerkt ist in der Sekundärliteratur schon darauf verwiesen worden, dass DELEUZE und GUATTARI einen unvollkommen edierten und fragwürdig übersetzten Text als Vorlage benutzen mussten. So wurde die ‹kleine Literatur› von Kafka mit ‹littérature mineure› übersetzt und nicht etwa mit ‹petite littérature›, was in Bezug auf den ursprünglichen Zusammenhang doch angemessener gewesen wäre. Was DELEUZE und GUATTARI mit ‹littérature mineure› meinen, überschneidet sich nur teilweise mit Kafkas Gedanken. So entspringt der Begriff einem Missverständnis, das durch das historisch bedingt nach dem Paradigma Zentrum/Peripherie orientierte Denken der beiden Franzosen noch verschärft wird (Frankreich verfügt seit langem über *eine* Sprache und einen Zentralstaat, was das philosophische Denken auch mitgeprägt hat).³

DELEUZE und GUATTARI bedienen sich also des Falls Kafka und erklären eindeutig, dass die ‹littérature mineure› des Autors nicht von seiner biographischen Situation abhängt. Nicht weil der Jude aus Prag auf Deutsch schreibt, gehören seine Werke zu dieser Art Literatur. DELEUZE und GUATTARI trennen immer eindeutig die ‹littérature mineure› von soziologischen Bedingungen ab: so soll darunter keineswegs eine Literatur der Minderheiten verstanden werden. Dass diese Literatur durch Zweisprachigkeit gekennzeichnet wird, ändert nichts an dieser Tatsache:

Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue. C'est difficile parce qu'il faut qu'il y ait nécessité d'un tel bégaiement. [...] Etre comme un étranger dans sa propre langue. [...] Nous devons être bilingue même en une seule langue, nous devons avoir une langue mineure à l'intérieur de notre langue, nous devons faire de notre propre langue un usage mineur. Le multilinguisme n'est pas seulement la possession de plusieurs systèmes dont chacun serait homogène en lui-même; c'est d'abord la ligne de fuite ou de variation qui affecte chaque système en l'empêchant d'être homogène. Non pas parler comme un Irlandais ou un Roumain dans une autre langue que la sienne, mais au contraire parler dans sa langue à soi comme un étranger. Proust dit : *Les beaux livres*

3 Siehe den Artikel von MARIE-ODILE THIROUIN: Deleuze et Kafka. L'invention de la littérature mineure, in: Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie, hg. v. BRUNO GELAS / MERVÉ MICOLET, Nantes 2007, S. 293–310.

*sont écrits dans une sorte de langue étrangère. [...] [...] C'est la définition du style. Là aussi c'est une question de devenir. Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir...). Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire: non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes.*⁴

So könnte diese ‹littérature mineure› als ‹Literatur in Moll›, ‹Berg- oder Grubenliteratur› (sie gräbt Fluchtlinien – ‹lignes de fuite› in die Sprache hinein) oder als ‹kleinere Literatur› (vs. grössere) verstanden werden – und nicht mehr als kleine Literatur beziehungsweise Literatur der Minderheiten.

Wenn Robert Walsers Werk etwas mit der ‹littérature mineure› zu tun hat, dann sicherlich nicht, weil der Autor in Biel geboren wurde und sich erst als zweiter Sprache des Hochdeutschen bediente. Auch nicht, weil er eine Zeit lang versuchte, in der deutschen Hauptstadt Berlin Fuss zu fassen. Wenn er ‹littérature mineure› schreibt, dann vielleicht, weil seine Handhabung der Sprache diese unteren Regionen aufdeckt, wo die Zunge *hurtig geht*⁵ und die Notwendigkeit des Stotterns zu Tage tritt, wie es sich am Beispiel des Dramoletts ‹Schneewittchen› zeigen lässt.

I. Märchen und Dramolett

Der Gattungswechsel vom Märchen zum Theaterstück inszeniert das wortwörtliche *Mündig*-werden, das selbständige Bedienen des Mundes, der Zunge als Organ (die Märchenfiguren sind nun verkörpert) und als Sprache (die Märchenfiguren sprechen). Die Märchenfiguren entdecken ihre eigene Sprache. Im Märchen dagegen werden die Figuren erzählt. Auf der Theaterbühne sollen sie selbst sprechen. So wird die Märchensprache in gewisser Hinsicht säkularisiert: Am Tradierten wird nun gerüttelt – und zwar heftig. Vom Prinzen wird zum Beispiel gesagt (Schneewittchen spricht mit der Königin): *Der Prinz, wie könnt' er küssen auch; / er hat ja noch kein Haar am Kinn, er ist ein kleiner Knabe noch, / sonst edel, aber furchtbar klein, / schwach, wie der Leib, worin er steckt, / klein, wie der Sinn, woran er hängt.*⁶ Dieser Prinz verliebt sich sogar im Laufe des Stücks in die Königin. Die Kenntnis des entsprechenden Märchens wird also vorausgesetzt. Es wirkt als Vorlage, die in

4 GILLES DELEUZE / CLAIRE PARNET: Dialogues, Paris 1996, S. 10.

5 Walsers: Aschenbrödel [Anm. 2], S. 68.

6 Walsers: Schneewittchen [Anm. 1], S. 122.

Frage gestellt wird, sodass die Wahrhaftigkeit beziehungsweise die Autorität des Bestehenden hinterfragt wird.

Die Tatsache, dass die Figuren sich nun selbst der Sprache bedienen und sich dadurch vom Märchen emanzipieren, geht mit der Wahl der Gattung Dramolett einher. Keines der Theaterstücke, die Robert Walser schreibt, entspricht den Kriterien des grossen klassischen Theaters (Drama in 3 beziehungsweise 5 Akten). Es sind entweder «Szenen» («Felix», «Der Teich») oder Dramolette wie im Fall Schneewittchens, also «kleine» Formen. Wenn Robert Walser diese kürzere Theaterform übernimmt, knüpft er dennoch an eine zu dieser Zeit besonders gepflegte literarische Tradition an. So wählt er eine «niedrige» Form, welche die Grossformen in Frage stellen soll. Er wendet sich von den klassischen Regeln des Theaters ab und zieht eine Gattung vor, die den Vorgang in punktueller Beleuchtung präsentiert. Das Wort Dramolett klingt gewissermassen fremd. Es ist die Verkleinerungsform von Drama und wurde aus dem Französischen ins Deutsche übertragen. Die übliche Bezeichnung der Kurzform des Dramas ist der Einakter. Der Einakter konzentriert die Dimensionen des Dramas auf die Kürze eines Aktes; daher werden die Regeln des klassischen Stückes nicht respektiert. Der Hauptunterschied liegt in der Einheit der Situation, welche die aristotelische Einheit der Handlung ersetzt. Der Kern des Einakters wird durch eine reduzierte und verdichtete krisenhafte Zuspitzung gebildet, sodass sie noch prägnanter wird. Die Form des Einakters hat Vorläufer in der griechischen Antike («Mimus»). Bis zum 19. Jahrhundert wurde dieses Genre immer noch als Kurzform des Dramas verstanden; dann entwickelte sich der moderne Einakter zum Beispiel mit Mallarmés «Hérodiade» (1869). Strindberg erblickte in dieser Form die Möglichkeit einer grösseren Intensität, Wahrhaftigkeit und Wirkung der Aussage («Der Einakter», 1889). Nun wurde der Einakter den theatralischen Grossformen und den Aporien des Illusionstheaters gegenübergestellt. Aus einer Randgattung ist eine beliebte Form des Avantgarde-Theaters geworden.⁷ So ist im ausgehenden 19. Jahrhundert aus einer minderen Form des Dramas eine vielfältige geworden, die jeder Schriftsteller neu gestaltete. Durch diese Wahl wird auch den grossen Formen gegenüber auf Distanz gegangen.

7 Die zwischen dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts und dem Anfang des 20. Jahrhunderts verfassten Einakter zeugen von der Beliebtheit dieser Form, die auf sehr unterschiedliche Weise gebraucht worden ist. Maeterlinck hat Psychodramen wie «L'intruse» (1890) oder «Les aveugles», (1891) geschrieben, Hofmannsthal Einakter wie «Der Tod des Tizian» (1892) und «Der Tor und der Tod», (1893), Rilke «Die weiße Fürstin» (1898) und Schnitzler «Konversationstücke» (zum Beispiel «Der grüne Kakadu», erschienen 1899 – im Jahr der Niederschrift der frühen Märchendramolette Robert Walsers). Die Autoren entfalteten den Einakter als ein Gesprächsspiel. Oft wurden mehrere Einakter an einem Theaterabend aufgeführt.

In Walsers <Schneewittchen> konzentriert sich zwar die Handlung auf eine bestimmte Situation (nach der Rettung Schneewittchens und vor der Hochzeit), es kann aber dennoch kaum von einer Zuspitzung der Krise die Rede sein. Die Figuren werden nicht mit einer Lage konfrontiert, die sie überwinden müssen: Das Ende des Märchens ist bekannt. Da sie Märchenfiguren sind, können sie es kaum überwinden; es stellt ihr Wesen dar. Sprechen können sie nur, um sich mit diesem Wesen auseinander zu setzen. Von einer möglichen Veränderung ist jedoch nichts zu spüren, umso weniger als die Bedeutung der Worte sehr leicht in ihr Gegenteil verkehrt wird, ohne die Beziehungen zwischen den Figuren umzustürzen. An das Märchen gebunden, können die Figuren nichts ändern; der sprachliche Raum hingegen erlaubt ihnen die grösste Freiheit ohne Auswirkung auf den Verlauf der Geschichte. Das einzige Ereignis ist das Sprechen über das Geschehene, das heisst gerade das, was im Märchen undenkbar ist. So zeichnet sich eine Fluchtlinie (<ligne de fuite>) im Märchen ab, die gerade durch die Dramolett-Form passend zum Ausdruck kommen kann.

II. Lallen

Die Märchengeschichte wird im Laufe des Dramoletts ins Stocken gebracht. Das Märchen wird erwähnt und thematisiert (in <Aschenbrödel> erscheint sogar das Märchen selbst als weibliche Figur auf der Bühne). Das Märchen bildet also den Boden, auf dem sich die Gestalten bewegen können, den sie auch gern zerstampfen und durchwühlen. Da das Märchen ein sprachliches Gebilde ist, bebt die Sprache selbst.

Weder Anfang noch Ende des Märchens werden uns im Stück gezeigt. Ferner gerät die Zeitstruktur ins Stocken, weil die Figuren dauernd ihre Meinungen wechseln, sodass kein Ende abzusehen ist. Das Märchen erzählt fliessend und regelmässig; dagegen variiert im Stück das Verständnis, das die Figuren von ihrer eigenen Geschichte haben. So behauptet zunächst die Königin im Garten, sie habe nie versucht, Schneewittchen umzubringen. Als sich die Figuren ins Schloss begeben, will Schneewittchen die abscheuliche Geschichte vergessen, während die Königin ihre Schuld bekennt. Danach kehren die Figuren in den Garten zurück und die Meinungen werden nochmals gewechselt. Am Ende scheinen sich die Figuren miteinander zu versöhnen, dennoch bleibt das Vergessen der Schuld zweifelhaft, da die Figuren dabei sind, das Schloss nochmals zu betreten. Die Gesamtstruktur des Stücks lässt auf einen Wandel warten, da dieser mit dem Raumwechsel einherzugehen scheint. Jedes Mal, wenn die Figuren einen bestimmten Raum verlassen, werden die Rollen gewechselt. Dies lässt sich dadurch bestätigen, dass in den Schluss-

zeilen die Vergangenheit wieder ins Gedächtnis gerufen wird. Die Königin wiederholt nämlich, was vergessen sein sollte, und zitiert Schneewittchens Aussage am Anfang des Stückes:

*Und dann – dann sag' ich, muß ja wohl
daran erinnert werden, sag' –
Was sage ich? Ach ja, sag' dann,
so wie der Zufall etwa sagt:
«Du feuertest mit Küssen ihn
zu dem» – –⁸*

Schneewittchen unterbricht die Königin und sagt:

*Schweigt doch, o schweigt. Das Märchen nur
sagt so, nicht Ihr und niemals ich.
Ich sagte einmal, einmal so –
das ist vorüber.⁹*

Und der Text geht weiter. Die Lösung der Handlung wird nicht vor Augen geführt. Wie der Jäger selbst ein paar Verse zuvor sagte: *End küßt sich in dem End, wenn auch / Anfang noch nicht zu Ende ist.*¹⁰ Dem Wort *End* wird sein Ende (das elidierte -e) entzogen. Das Stück könnte unendlich fortfahren, weil der Anfang nie zu Ende ist. Walser hört da auf, wo er hätte weiterschreiben können.

In der zitierten Stelle wird das Märchen als Grundstoff gezeigt: *Das Märchen nur sagt so*. Dort steht, dass die Mutter versucht hat, die Tochter umzubringen. Die Verantwortlichkeit wird dem Text des Märchens, der Vergangenheit der Figuren, übergeben: *Niemals* hat Schneewittchen das behauptet. Hier stellt sich die Hauptfigur dem Märchen gegenüber. Der nächste Satz enthält die allerletzte Umkehrung: *Niemals* verwandelt sich in ein durch seine Wiederholung betontes *einmal* – wie in der Formel «es war einmal». Nun identifiziert sich Schneewittchen mit dem Märchen, das ihren Namen trägt (*ich sagte einmal*). Dieses *einmal*, welches das Gesagte mildern sollte (es ist nur einmal passiert), weist eigentlich auf die Einmaligkeit des Märchens hin, woraus dieses seine Kraft schöpft. «Einmal ist keinmal» ist niemals; in diesem letzten Widerspruch kehrt das Stück zu seinem Anfang zurück, der gar nicht *zu Ende ist. End küßt sich in dem End*. Das Märchen rückt in die Vergangenheit des Stückes und ist zugleich sein Ausgangspunkt. Das Stück bleibt vor dem tatsächlichen Ende stehen, da es nicht zur Hochzeit kommt. Das

8 Walser: Schneewittchen [Anm. 1], S. 144.

9 Walser: Schneewittchen [Anm. 1], S. 145.

10 Walser: Schneewittchen [Anm. 1], S. 140.

Märchen stottert hier und kommt nicht voran. Das Stocken des Handlungsverlaufs drückt sich durch das Lallen der Figuren aus, wovon wir im Zitat ein Beispiel haben: *Und dann – dann sag' ich, muß ja wohl / daran erinnert werden, sag' – / Was sage ich? Ach ja, sag' dann.*

In einem traditionellen Theaterstück dienen die Gespräche dem Fortgang der Handlung. Es wird nicht um des Sprechens willen gesprochen, sondern um die Geschichte geradewegs (mit allen Hindernissen und Schwierigkeiten, die den Protagonisten entgegenkommen) bis zu ihrem Ende zu führen. Hier aber erfüllen die Gespräche keinen Zweck, ausser demjenigen, sich um ihrer selbst willen zu entfalten.

«Schneewittchen» inszeniert ein Spiel mit Lüge und Wahrheit (die Protagonisten bestreiten die Wahrhaftigkeit des Märchens), das in die Aufhebung des Widerspruchs zwischen Wahrem und Falschem mündet. Diese wird unter anderem durch die Mehrdeutigkeit des Worts «Märchen» ermöglicht. Es bezeichnet die bekannte Geschichte, aber Schneewittchen ist auch die Verkörperung des Märchens (sie trägt seinen Namen), und ein Märchen ist schliesslich auch eine fiktionale Geschichte. Im Stück beziehen sich die Figuren auf alle Bedeutungen und lassen so einen Spielraum entstehen. Zum Beispiel sagt der Jäger:

Schneewittchen: *Sag', Jäger, schwurst du mir nicht Tod?*

Jäger: *Gewiß, Prinzessin, grausigen Tod,
doch übt' ihn nicht, wie laut und wahr
das Märchen ja verkündet hat.*¹¹

Hier ist das Märchen die bekannte Geschichte. Danach befiehlt ihm die Königin, Schneewittchen von ihrer Unschuld, also der Unschuld der Königin, zu überzeugen. Stotternd akzeptiert Schneewittchen diese Version¹², und da sagt der Jäger:

*Doch, Mädchen, glaub',
ich lüge ja dich frech nur an.*

11 Walser: Schneewittchen [Anm. 1], S. 106.

12 Jäger: *Du glaubst, daß ich dich töten wollt'?*

Schneewittchen: *Ja und doch nein. Erwürg' ich ja, / sagt nein mir wieder hurtig ja. / Sag', daß ich glaube. Sag' es so, / daß ja dir immer glauben muß. [...] / Also ja, ja, ich glaube dir.*

Jäger: *[...] Sag' ich nun, es / ist Lüge, was der Argwohn sagt, / erfundne, gift'ge Lüge, so, / nicht wahr, Schneewittchen, glaubst du mir!*

Schneewittchen: *Ja, und wie gern. [...]*

Jäger: *Wie leicht du doch die Sache mir, / dir und der lieben Königin machst. / Hab' dafür Dank* (Walser: Schneewittchen [Anm. 1], S. 135–136).

*Zugunsten dort der Herrin mir
zähl' ich dir eitle Märchen auf.*¹³

Die Verfälschung des Märchens ist selbst ein Märchen.

Das Märchen ist zugleich als Vergangenheit der Figuren wahr und als erfundene Geschichte erlogen. Manche Reden der Königin bringen beide Bedeutungen zusammen, wie etwa als Schneewittchen die Unschuld der Königin behauptet:

*Nein, das ist falsch. Du lügst dir selbst
ein Märchen vor. Das Märchen ja
sagt, daß ich schlimme Kön'gin sei,
daß ich den Jäger dir gesandt,
den Apfel dir zum Essen gab.*¹⁴

Zwischen Eigentlichem und Übertragenem kann nun nicht mehr unterschieden werden. Die Wahrheit des Märchens besteht in seinem Inhalt: Sie entspricht der Vergangenheit der Figuren. Da das Märchen eine erfundene Geschichte ist, ist es nicht wahr. Jede Verfälschung des Märchens ist aber auch ein Märchen, weil eben frei erfunden.

Die stockende Struktur, das Stottern der Figuren und die wortwörtliche Offenbarung der Mehrdeutigkeit der Sprache darf man nun als Zeichen dieser Mehrsprachigkeit in der eigenen Sprache lesen, die DELEUZE und GUATTARI pointiert dargestellt haben und die von einer poetischen Dezentrierung zeugen. Der Körper der Sprache wird entblösst – daher auch die in Walsers Texte besonders auffallende Sinnlichkeit der Worte. Auf einen eindeutigen logischen Sinn wird verzichtet und daher wird der Gegensatz von wahr und falsch nicht nur aufgehoben, sondern einfach ausser Kraft gesetzt. So schreiben auch DELEUZE und GUATTARI:

Cessant d'être organe d'un sens [gemeint ist hier der Geschmack], elle [la langue: Sprache und Zunge] devient instrument du Sens [Bedeutung]. [...] [Or] il n'y a [maintenant] plus sens propre ni sens figuré, mais distribution d'états dans l'éventail du mot... Faire vibrer des séquences,

¹³ Walsers: Schneewittchen [Anm. 1], S. 122.

¹⁴ Ein weiteres Beispiel wäre: *Ach, glaub' doch / solch aberwitzigem Märchen nicht, / das in der Welt begierig Ohr / die Nachricht schüttelt, ich sei toll / aus Eifersucht [...] / Ich liebe dich. Bekennen hat / noch nie aufrichtiger bekannt. / Daß du so schön bist, freut mich nur. / Schönheit am eignen Kinde ist / Balsam für müde Mutterlust, / nicht Trieb zu so abscheul'cher Tat, / wie Märchen sie zugrunde legt / hier dieser Handlung, diesem Spiel* (Walsers: Schneewittchen [Anm. 1], S. 108).

ouvrir le mot sur des intensités intérieures inouïes, bref un *usage intensif* assignifiant de la langue.¹⁵

Dass diese Handhabung der Sprache politisch subversiv ist, liegt auf der Hand. Das Rütteln am herkömmlichen Sinn geht bei Walser einher mit einer Störung gesellschaftlicher Normen, wobei nicht etwa das Zerbersten der Ordnung anvisiert wird, sondern die Erschütterung der üblichen Machtverhältnisse fast en passant erreicht wird.

15 GILLES DELEUZE / FÉLIX GUATTARI: Kafka. Pour une littérature mineure, Paris 1975, S. 37–41.

Heft 10/2013 – Aus dem Inhalt

GEORG KREIS

Zentralität und Partikularität. Organisationsformen und Strukturbilder des öffentlichen Lebens

REGULA SCHMIDLIN

Die Plurizentrik des Deutschen. Ein linguistisch-lexikographisches Konstrukt?

AFRA STURM / BRITTA JUSKA-BACHER

Methodische Überlegungen zu einem Schweizer Standard-Wörterbuch

GÜNTER SCHMALE

Gesprochenes Deutsch. Normabweichende Partikularität oder eigene Norm?

ASTRID STARCK

Jiddische Literatur in Berlin in der Zwischenkriegszeit. Wechselspiel zwischen Zentrum und Peripherie

MICHAEL ANDERMATT

«Hussah! Hussah! Die Hatz geht los!» Antikatholizismus bei Gottfried Keller

YAHYA ELSAGHE

Zentrum und Peripherie in Thomas Manns Novelle vom «Kleinen Herrn Friedemann»

PHILIPPE WELLNITZ

Thomas Hürlimanns Theater. Ein Dialog mit der Heimat Schweiz

Germanistik in der Schweiz

ISBN 978-3-033-04394-7



9 783033 043947 >