

Einführung in die Literaturwissenschaft

Ewa Turkowska

Einführung in die Literaturwissenschaft

Ein Handbuch für Germanistikstudenten

Gutachter: prof. dr hab. Edward Białek

© Copyright by Quaestio and Ewa Turkowska, Wrocław 2011

ISBN 978-83-62571-

Quaestio
www.quaestio.com.pl
tel. (48) 784 614 124, e-mail: biuro@quaestio.com.pl

Inhaltsverzeichnis

Przedmowa	9
Vorwort	13
1. Literaturwissenschaft – Struktur der Disziplin	15
1.1 Begriff und Entstehung	15
1.2 Struktur der Literaturwissenschaft	17
1.2.1 Literaturgeschichte	17
1.2.2 Literaturtheorie	21
1.2.3 Literarische Kritik	24
1.3 Literaturdidaktik	25
1.4 Übungen	28
2. Was ist Literatur?	33
2.1 Das Wesen der Literatur	33
2.2 Wozu braucht der Mensch Literatur? Funktionen der Literatur	36
2.2.1 Bedeutung der Literatur für das Individuum	36
2.2.2 Gesellschaftliche Funktion der Literatur	38
2.3 Wozu studieren künftige Deutschlehrer deutsche Literatur?	40
2.4 Übungen	41
3. Literarische Gattungen	43
3.1 Kriterien der Einteilung der Dichtung in Grundformen	43
3.2 Die Rolle des Gattungsbegriffs	44
3.3 Qualitative Bezeichnungen: das Epische, das Lyrische, das Dramatische	46
3.4 Übungen	47
4. Epik	49
4.1 Entstehung und Begriff	49
4.2 Epische Gattungen	50
4.3 Kategorien der Epik	54
4.3.1 Erzähler	55
4.3.2 Zeitgestaltung	62
4.3.3 Erzählstoff, Geschehen, Handlung, Fabel	64
4.3.4 Figuren	66
4.3.5 Schauplatz	70
4.4 Übungen	71
5. Dramatik	75
5.1 Entstehung des europäischen Dramas	75
5.2 Drama als literarische und theatralische Gattung	76
5.3 Komik und Tragik als Voraussetzung für Komödie und Tragödie	77

5.4 Theorie der Tragödie nach Aristoteles.....	78
5.5 Dramatische Gattungen	81
5.6 Kategorien des Dramas	83
5.6.1 Konflikt.....	85
5.6.2 Handlung.....	86
5.6.3 Figuren.....	90
5.7 Geschlossene und offene Dramenform.....	94
5.8 Übungen	96
6. Lyrik	101
6.1 Entwicklung der Lyrik.....	101
6.2 Exkurs über moderne Lyrik.....	104
6.3 Kategorien der Lyrik	105
6.4 Einteilung der Lyrik	109
6.5 Lyrische Gattungen.....	111
6.6 Verslehre	113
6.6.1 Grundbegriffe der Metrik	113
6.6.2 Reimformen	123
6.6.3 Strophenformen.....	126
6.7 Interpretation des Gedichts und Analyseverfahren	135
6.8 Übungen	138
7. Rhetorik.....	141
7.1 Geschichte der Rhetorik	141
7.2 Rhetorische Mittel	143
7.2.1 Tropen.....	144
7.2.2 Rhetorische Figuren	148
7.3 Übungen	152
8. Theorie der literarischen Evolution	153
8.1 Literarische Entwicklung	153
8.2 Periodisierung der literarischen Entwicklung.....	155
8.3 Benennung der Epochen.....	157
8.4 Literarische Epoche	158
8.5 Literarische Strömung.....	159
8.6 Übungen	162
9. Entwicklung der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert.....	165
9.1 Vorgeschichte: Positivismus und die antipositivistische Wende.....	165
9.2 Entwicklungsrichtungen der Literaturwissenschaft.....	166
9.3 Theorien und Methoden in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts.....	174
9.4 Übungen	180

10. Interpretation	183
10.1 Begriff	183
10.2 Interpretation als Mittelpunkt der Literaturwissenschaft	185
10.3 Interpretation im Literaturunterricht	191
10.4 Übungen	196
11. Hermeneutik	199
11.1 Geschichtlicher Abriss und Begriffsklärung	199
11.2 Beitrag der Hermeneutik zur Interpretation literarischer Werke ...	203
11.3 Übungen	215
12. Dekonstruktion	217
12.1 Begriffliches: Dekonstruktion oder Dekonstruktivismus?	217
12.2 Kritik an der Zeichentheorie des Strukturalismus	220
12.3 Dekonstruktion als Verfahren der Textanalyse	221
12.4 Das Problem der Interpretation	223
12.5 Dekonstruktion im Literaturunterricht?	226
12.6 Fazit (?)	229
12.7 Übungen	231
13. Rezeptionsästhetik	235
13.1 Rezeptions- und Wirkungsästhetik	236
13.2 Wirkungsgeschichte	239
13.3 Literaturdidaktische Relevanz der Rezeptionsästhetik	242
13.4 Übungen	247
14. Gender Studies	253
14.1 Begriffsklärung	253
14.2 Geschichte	254
14.3 Themen und Ansätze der Gender und Queer Studies	258
14.4 Übungen	265
Lösungen zu den Übungen	269
Bibliographie	285

Przedmowa

Oddaję do rąk Czytelników książkę, mającą charakter podręcznika, wprowadzającego studentów filologii germańskiej i nauczycieli języka niemieckiego w dziedzinę literaturoznawstwa.

Książka ta powstała jako uzupełnienie i rozszerzenie cyklu wykładów z literaturoznawstwa dla przyszłych nauczycieli języka niemieckiego. W naszych realiach kształcenie germanistów jest wręcz równoznaczne z kształceniem nauczycieli, gdyż znakomita większość absolwentów w takim charakterze znajduje zatrudnienie. Stąd też tak wyraźny i stale podkreślany jest związek problematyki teoretycznoliterackiej z dydaktyką literatury. Do coraz odleglejszej przeszłości odchodzi czas, gdy dydaktyka literatury była pokorną służką literaturoznawstwa i miała za zadanie tylko przekazywać jego osiągnięcia uczniom, wtłaczanym w „rolę badacza”. Wszechobecna emancypacja dotarła także do nauk o literaturze i spowodowała odwrócenie ról: dziś to dydaktyka literatury wybiera zakres problematyki literaturoznawczej, kierując się potrzebami procesu dydaktycznego. Taki też był punkt wyjścia do wyboru tematów omawianych w tej książce. Znalazły się w niej zagadnienia mające praktyczne znaczenie zarówno dla procesu kształcenia literackiego w toku studiów, jak i dla przyszłej pracy nauczyciela języka niemieckiego, wykorzystującego na lekcji teksty literackie.

Pierwsza część książki obejmuje zagadnienia niezbędne do wypowiadania się na temat literatury w procesie kształcenia literackiego. Oprócz wstępnych wyjaśnień, czym zajmuje się literaturoznawstwo i czym jest literatura (rozdz. 1 i 2), znajdują się tu podstawowe zagadnienia teorii dzieła literackiego: kryteria podziału na rodzaje literackie (rozdz. 3), charakterystyka poszczególnych rodzajów literackich: epiki, dramatu i liryki (rozdz. 4, 5, 6), oraz wiadomości z wersologii i retoryki, będące podstawą analizy wiersza (rozdz. 6.6 i 7).

Podstawy teorii dzieła literackiego uzupełniłam o temat na ogół nieobecny w rozlicznych niemieckich „wstępach” i „wprowadzeniach” do literaturoznawstwa – teorię procesu historycznoliterackiego: podział na okresy, prądy literackie i zasady periodyzacji historii literatury (rozdz. 8).

Wiadomości zawarte w tej części książki stanowią niezbędne zaplecze teoretyczne dla kursu historii literatury oraz analiz i interpretacji tekstów literackich, dokonywanych na seminariach z literatury, a także samodzielnie przez nauczycieli pracujących z tekstem literackim na lekcji. Wiedza z tego zakresu stanowi tradycyjne „twarde jądro” literaturoznawstwa i opiera się głównie na zdobyczach poetyki, retoryki i strukturalizmu.

Druga część książki poświęcona jest nowszemu rozwojowi literaturoznawstwa. W rozdz. 9 przedstawiam krótko kierunki badań literackich w XX wieku jako tło, konieczne do zrozumienia problematyki współczesnych teorii literatury:

dekonstrukcjonizmu (rozdz. 12), estetyki recepcji (rozdz. 13) i Gender Studies (rozdz. 14). W każdym z tych rozdziałów poświęciłam nieco uwagi możliwości wykorzystania teoretycznych osiągnięć danej szkoły badawczej w dydaktyce literatury.

W osobnym rozdziale (10) przedstawiam problem interpretacji dzieła literackiego w ujęciu różnych teorii literatury i w dydaktyce literatury.

Rozdział o hermeneutyce (11) łączy swoją tematyką perspektywę historyczną i współczesną. Hermeneutyka, w antycznych czasach podstawa filologicznej analizy i interpretacji, jest obecnie jednym z dominujących kierunków współczesnej filozofii. Wiedza zarówno o jednym, jak i o drugim obliczu hermeneutyki jest niezbędnym elementem literaturoznawstwa.

W niniejszym wprowadzeniu nie uwzględniłam psychoanalizy. Jest ona jednym z wiodących współczesnych kierunków badań literackich, ale jej metody i wyniki badań interesują raczej wąskie grono literaturoznawców, natomiast jej znaczenie dla procesu dydaktycznego jest raczej znikome.

Każdy rozdział zakończony jest ćwiczeniami, umożliwiającymi utrwalenie wiadomości zawartych w tekście, a w rozdz. 4-6 – samodzielną analizę tekstu literackiego. Rodzaj zastosowanych ćwiczeń pozwala na wykorzystanie poszczególnych rozdziałów w celu rozwijania sprawności czytania ze zrozumieniem. Opierają się one na kilku podstawowych typach ćwiczeń, wykorzystywanych przy rozwijaniu tej sprawności: przyporządkowanie fragmentu tekstu do hasła (zdania, wersu), znalezienie właściwej kolejności fragmentów tekstu, prawda-fałsz, znalezienie błędów w definicji i ich poprawa itp. Umożliwia to integrację kształcenia filologicznego z językowym, a więc oparcie procesu dydaktycznego na podstawowej zasadzie współczesnej dydaktyki. Także i w tym podejściu do przedstawionego materiału przejawia się dydaktyczna perspektywa tej książki, pozwalająca na określenie jej mianem podręcznika.

W koncepcji ćwiczeń do rozdz. 10-14, traktujących w znacznej mierze o nowych teoriach literaturoznawstwa, wyciągnęłam daleko idące praktyczne konsekwencje z propagowanego szeroko przez poststrukturalizm zniesienia różnic między dyskursem literackim a teoretycznym. Ten rodzaj ćwiczeń, polegający na połączeniu wiedzy z teorii i historii literatury z wypowiedzią quasi-literacką i czytaniem ze zrozumieniem stosuję z powodzeniem na własnych seminariach z teorii literatury. Ćwiczenia takie pozwalają na włączenie subiektywnego i emocjonalnego czynnika do procesu dydaktycznego i swobodniejsze, nie tylko poważne i naukowe potraktowanie przedmiotu rozważań. Wszak literatura to nie tylko nauka, ale też zabawa i przyjemność: *prodesse et delectare*.

Literaturoznawstwo, dziedzina skrajnie pluralistyczna, jest znacznie skomplikowana, zarówno w Polsce, jak i w Niemczech. Pisanie podręcznika do literaturoznawstwa dla germanistów w Polsce jest zatem zadaniem podwójnie trudnym, gdyż autor musi uwzględnić dwie tradycje: rodzimą, polską, oraz niemiecką.

Uczniowie polskich szkół średnich poznają podstawowe pojęcia literaturoznawcze, powstałe głównie jako dorobek polskiej szkoły komunikacji literackiej wyrosłej na gruncie strukturalizmu. Jako studenci germanistyki zaś muszą zaznajomić się ze współczesną terminologią niemiecką. Oba systemy pojęciowe nie w pełni się pokrywają. Rozbieżność niektórych terminów wprowadza dodatkowe zamieszanie w i tak już istniejący pluralizm pojęciowy. W niniejszej książce starałam się wykorzystać wiedzę studentów, nabytą w dotychczasowym procesie kształcenia, jako podstawę do przyswojenia nowych pojęć i problemów, wyjaśniania zakres pojęć niemieckich i polskich oraz odnosić je do siebie nawzajem. Punktem wyjścia do rozważań na poszczególne tematy jest więc tradycyjna, na ogół strukturalistyczna perspektywa badawcza, uzupełniana o nowe podejście, prezentowane przez poststrukturalizm.

Mam nadzieję, że prezentowane wprowadzenie do literaturoznawstwa spotka się z przychylnością Odbiorców.

Ewa Turkowska

Vorwort

Die vorliegende Einführung in die Literaturwissenschaft richtet sich an Germanistikstudierende, künftige und im Beruf stehende Deutschlehrer.

Bei der Beschäftigung mit Literatur im philologischen Studium ist die Auseinandersetzung mit literaturwissenschaftlichen Begriffen und Problembereichen unumgänglich und unentbehrlich. Das Ziel der literaturwissenschaftlichen Forschung ist weitgehend pragmatischer Natur: Sie eröffnet den Zugang zum literarischen Werk, vermittelt zwischen Text und Leser und hilft, das literarische Werk besser zu erkunden und zu verstehen. Literaturwissenschaft liefert den notwendigen Begriffsapparat und die Terminologie, die Kommunikation über Literatur möglich machen sowie Hilfsmittel und Verfahren der Textanalyse und Interpretation des literarischen Werkes. Ebenso notwendig ist die Kenntnis literaturwissenschaftlicher Theorien und Methoden. Sie eröffnen vielfältige Zugangsmöglichkeiten und Perspektiven im Umgang mit literarischen Texten, und schärfen das Bewusstsein für die Komplexität der Textinterpretation, denn jedes Methodenkonzept zeigt von seinem Standpunkt aus eine andere Sichtweise auf das literarische Werk. Ohne Grundkenntnis literaturwissenschaftlicher Methodenkonzepte und ihnen zugrunde liegender Theorien ist auch die Rezeption der Sekundärliteratur unmöglich. Daher leitet sich eine besondere Praxisrelevanz der Literaturtheorie für die Ausbildung von Muttersprachen- und Fremdsprachenlehrern ab, die in ihrer schulischen Unterrichtspraxis mit literarischen Texten arbeiten werden. Dank der Kenntnis literaturtheoretischer Begriffe und Methoden werden sie befähigt, literarische Texte für Bedürfnisse des Literaturunterrichts zu interpretieren und darüber zu kommunizieren. Dabei sollen sie in der Lage sein, unterschiedliche theoretische Ansätze hinsichtlich ihrer Brauchbarkeit für die Unterrichtsarbeit und Realisierung der Unterrichtsziele zu bewerten. Literaturwissenschaftliche Kenntnisse bilden somit Grundlagen der literaturdidaktischen Kompetenz.¹

Das Handbuch führt in die Problembereiche der Literaturwissenschaft ein, die sowohl für die literarische Kommunikation im Literaturlehrgang an Hochschulen als auch für die Bedürfnisse der Arbeit mit literarischen Texten im Deutschunterricht von Bedeutung sind. Zu Beginn wird erläutert, womit sich die Literaturwissenschaft beschäftigt (Kap. 1) und was mit dem Begriff „Literatur“ gemeint ist (Kap. 2). Danach wird auf Grundfragen der Gattungslehre eingegangen. Kriterien der Einteilung der Dichtung in Grundformen sind im Kap. 3 besprochen, die Grundgattungen Epik, Dramatik, Lyrik in den Kapiteln 4, 5, 6. In den Kapiteln 6.6 und 7 werden Grundbegriffe der Verslehre und Rhetorik erläutert, die zur

¹ Ein umfangreiches Plädoyer für Brauchbarkeit der Literaturtheorie vgl. Nünning 2004.

Gedichtanalyse notwendig sind. Die Theorie des literarischen Werkes wird um die Theorie der literarischen Evolution ergänzt (Kap. 8).

Der zweite Teil des Buches ist dem gegenwärtigen Entwicklungsstand der Literaturwissenschaft gewidmet. Nach einem kurzen historischen Rückblick auf die Entwicklung der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert (Kap. 9) wird auf das Problem der Interpretation eingegangen, welches im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Forschung steht (Kap. 10). Anschließend wird der Beitrag der Hermeneutik zur Interpretation des literarischen Werkes dargestellt (Kap. 11). Im Kap. 12 wird die Kehrseite der Hermeneutik – die Dekonstruktion präsentiert. Die Rezeptionsästhetik beeinflusste nachhaltig die Entwicklung der Literaturdidaktik, ihre Grundsätze werden im Kap. 13 dargestellt. Die Übersicht über die gegenwärtigen Literaturtheorien schließen die Gender- und Queer Studies ab (Kap. 14). Bei der Darstellung der jeweiligen Literaturtheorien wird kurz auf ihre Bedeutung für die Literaturdidaktik eingegangen (Kap. 10.3, 12.5, 13.3, Schlussbemerkung im Kap. 14.3). Die Ausrichtung auf die literaturdidaktische Relevanz der dargestellten Literaturtheorien entschied über die Ausklammerung der Psychoanalyse, die die Praxis des Literaturunterrichts nicht zu beeinflussen vermochte.

Jedes Kapitel endet mit einem Übungsteil. Die Übungen zu den Kapiteln 4-6 ermöglichen eine selbstständige formelle Analyse eines literarischen Textes. Andere Übungen sind als Leseverstehensübungen konzipiert, was die Verbindung von Wissensvermittlung und Sprachpraxis ermöglicht.

Die Literaturwissenschaft ist eine extrem pluralistische Disziplin. Diese in einer Fremdsprache zu vermitteln ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Die erste ergibt sich aus der Notwendigkeit, die Sachverhalte auf eine leicht begreifbare Art zu präsentieren, was ihre weitgehende Vereinfachung erfordert. Die zweite resultiert aus den Unterschieden zwischen dem polnischen und dem deutschen Begriffsapparat. Germanistikstudenten in Polen haben im muttersprachlichen Literaturunterricht literaturtheoretische Grundbegriffe kennen gelernt, die von dem polnischen Strukturalismus der 1960er und 1970er Jahre erarbeitet wurden. Im Germanistikstudium müssen sie mit gegenwärtigen deutschen Begriffen bekannt gemacht werden. Dabei müssen bestimmte Bedeutungsunterschiede wahrgenommen und überbrückt werden. Zu Beginn der jeweiligen Kapitel knüpfe ich deswegen an die vermeintlich bekannten polnischen Begriffe an, um sie im Weiteren zu erweitern und zu differenzieren.

Ich hoffe, die vorliegende Einführung in die Literaturwissenschaft ermöglicht eine angenehme und effektive Beschäftigung mit diesem Lehrgegenstand.

Ewa Turkowska

1. Literaturwissenschaft

– Struktur der Disziplin

1.1 Begriff und Entstehung

Eine Definition von „Literaturwissenschaft“ anzugeben und ihren Gegenstand zu bestimmen ist ein kompliziertes Vorhaben. Die scheinbar plausible Bezeichnung der Literaturwissenschaft als „wissenschaftliche Beschäftigung mit Literatur“ wirft sofort zwei weit reichende Fragen auf: Was bedeutet „wissenschaftlich“? Und: Was ist „Literatur“?

Damit eine Disziplin als Wissenschaft angesehen werden kann, muss ihr Ausagensystem in einem jeweils genau umrissenen Bereich ein geordnetes, begründetes und als gesichert angesehenes Wissen hervorbringen, dessen Kennzeichen Systematik, Methodik, Objektivität und intersubjektive Nachprüfbarkeit sind. Dies sind Grundsätze des modernen Wissenschaftsverständnisses, die, obwohl von der postmodernen Wissenschaftskritik stark strapaziert (vgl. 9.2), bis heute gelten. Der Aufstieg zur „Verwissenschaftlichung“ (also Orientierung an der empirischen Wirklichkeit einerseits und an methodischen Grundsätzen wie Neutralität, Wahrhaftigkeit und jederzeitige Überprüfbarkeit der Aussagen andererseits) vollzog sich in der Literaturwissenschaft im 19. Jh. und ermöglichte ihre Etablierung als universitäre Disziplin (Allkemper/Eke 2006:15-16).

Die „Wissenschaftlichkeit“ der Literaturwissenschaft wird allerdings immer wieder in Frage gestellt. Manche Autoren (z. B. in Polen J. Krzyżanowski 1984: 13-14) weisen darauf hin, dass Aussagen über Literatur keinen rein wissenschaftlichen Charakter haben bzw. haben können und schlagen deswegen den alternativen Terminus „Literaturkunde“ vor (literaturoznawstwo, „wiedza o literaturze“, Markiewicz 1980). Die poststrukturalistische Kritik am modernen Wissenschaftsbegriff, insbesondere die Infragestellung der Kategorien Objektivität und Wahrhaftigkeit, macht diese Zweifel wieder aktuell.

Forschungsmethoden der Literaturwissenschaft wechselten ständig mit der Zeit. Darin zeigte sich zwar die Bemühung der Disziplin, eine „richtige“ Wissenschaft zu sein, aber eine Folge davon war, dass wechselnde Methoden über die Entstehung von unterschiedlichen, oft miteinander konkurrierenden Theorien innerhalb der Literaturwissenschaft entschieden (z. B. das historisch-systematische Verfahren, Positivismus, Formalismus, Strukturalismus, New Criticism u. a., vgl. Kap. 9). Jede dieser Theorien definiert unterschiedlich Aufgaben und Gegenstand der Literaturwissenschaft, die einerseits durch den Gegenstand ihrer Forschung (also dadurch,

was man jeweils für Literatur hält), andererseits durch die Methoden der Arbeit an Literatur bestimmt wird. Für die Literaturwissenschaft hatte das zweifache Konsequenzen. Eine davon ist ihr pluralistischer Charakter. Die Aussagen der Literaturwissenschaft bilden kein einheitliches System, keine homogene Theorie, sondern eine Sammlung von unterschiedlichen Konzeptionen. Die zweite Konsequenz zeigt sich in der Tatsache, dass das Arbeits- und Aufgabengebiet der Literaturwissenschaft nicht ein für allemal festgelegt ist, sondern einem historischen Wandel unterliegt. Die Literaturwissenschaft behandelte vor hundert Jahren (teilweise) andere Texte und hatte andere Forschungsschwerpunkte als in den 1960er Jahren, heute untersucht sie wiederum (teilweise) andere Texte unter anderen Voraussetzungen.

Um die unterschiedlichen Definitionen von Literatur und ihrer Wissenschaft unter einen Hut zu bringen, bemüht man sich um eine möglichst weite, pragmatisch-empirische Auffassung von Aufgaben und Gegenstand der Literaturwissenschaft. Gegenwärtig wird sie bezeichnet als Wissenschaft von Handlungs- und Kommunikationsprozessen in der Gesellschaft, die sich auf Literatur beziehen: Produktion, Vermittlung, Rezeption und Verarbeitung von Literatur. Zum Forschungsbereich der Literaturwissenschaft gehören nicht nur literarische Texte, sondern auch ihr gesellschaftlicher und kultureller Kontext (Bezüge zu Geschichte, Philosophie, Kunst u. a.). Man geht dabei von einem weiten Verständnis von „Literatur“ aus (vgl. Kap. 2) und versteht darunter nicht nur Belletristik, also ästhetisch kodierte, fiktionale Texte, sondern auch nicht-fiktionale Texte, die einen Wahrheits- oder Gebrauchswert beanspruchen (Gebrauchtexte, Reportagen, Wissenschaftstexte u. a.), in der gedruckten, handschriftlichen, digitalen (Literarität) oder mündlichen Form (Oralität) überliefert. Den Kern der literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Texten bildet nach wie vor die Interpretationspraxis (vgl. Vogt 2008:44-49, Allkemper/Eke 2006:22-26).

Die Ausweitung des Literaturbegriffs in den letzten vierzig Jahren hatte die Ausweitung der Literaturwissenschaft zur Folge. Sie wird nicht mehr als reine Textwissenschaft, sondern auch als Medien- und Kulturwissenschaft verstanden.

Bezugswissenschaften, die ihren Beitrag zur Entwicklung der Literaturwissenschaft leisten, sind u. a.: Linguistik, Soziologie, Geschichte, Kulturwissenschaft (Kulturtheorie, Kulturgeschichte), Semiotik, Kommunikationswissenschaft, Kunstgeschichte, Philosophie u. v. m. Ihre Erkenntnisse bilden im Rahmen der Literaturwissenschaft weitere Teildisziplinen, z. B. anthropologische Literaturwissenschaft, empirische Leseforschung.

Als Zeitpunkt der Entstehung der Literaturwissenschaft gilt die Romantik. Die Werke von den Brüdern Friedrich Schlegel („Über das Studium der griechischen Poesie“ 1797, Vorschlag der philologischen Analyse der modernen, d. h. nachantiken Literatur) und August Wilhelm Schlegel („Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur“, Wien 1809-1811) sowie Friedrich Schellings Aufsatz „Über

Dante in philosophischer Beziehung“ (1803) werden für die ersten literaturwissenschaftlichen Arbeiten gehalten (Ricklefs 1996:1158-59).

Zu Beginn des 19. Jhs. gehörten zum Wissen über Literatur die philologische Analyse der Sprache literarischer Werke (deutsche Philologie, Sprachforschung; Sprachgeschichte, Grammatik, Etymologie u. a.) sowie die geschichtliche Forschung über Literatur.

Der Terminus „Literaturwissenschaft“ ist dagegen jünger als die Disziplin selbst. Er taucht zum ersten Mal 1842 in der Einleitung von Theodor Mundts „Geschichte der Literatur der Gegenwart“ (Allkemper/Eke 2006:21) auf und bald darauf (1843) in der Darstellung des Literaturhistorikers K. Rosenkranz über „Die deutsche Literaturwissenschaft von 1836-1842“ (Stocker 1987:248).

Die Literaturwissenschaft als Fachwissenschaft wurde mit dem Erscheinen der fünfbändigen „Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen“ (1835-1842) von Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) begründet. Hier wird die Struktur der Wissenschaft festgelegt, die bis heute gilt. Gervinus trennt von der literargeschichtlichen Forschung sowohl die Literaturkritik (Ästhetische Wertung und Beurteilung poetischer Texte) als auch die Literaturtheorie (Ästhetik, Poetik, Stilistik, Theorie literarischer Gattungen, ästhetische Normen und Regeln) ab (ebenda:250). Ästhetik und Geschichte wurden damit zu zwei Polen, in deren Spannungsfeld sich die Literaturwissenschaft weiter entwickelte (vgl. Kap. 9).

1.2 Struktur der Literaturwissenschaft

Im Rahmen der Literaturwissenschaft unterscheidet man traditionell drei große Teilbereiche: **Literaturgeschichte**, **Literaturtheorie** und **literarische Kritik**. Die Grenzen zwischen den einzelnen Teilwissenschaften sind nicht streng gezogen. Einerseits hängen sie mit methodologischen Konzepten (Strukturalismus, New Criticism, Dekonstruktivismus u. a.) eng zusammen, andererseits beziehen sie Teile anderer literaturwissenschaftlicher Disziplinen mit ein. Z. B. Untersuchungen von Autorenbiographien werden bald als Bestandteil der Literaturgeschichte, bald als eine separate Disziplin (poln. biografistyka) betrachtet (Ślawiński 1976:155), Literaturkritik ist ein Teil der Literaturgeschichte, soweit sie über Werke aus historischen Epochen aussagt o. ä.

1.2.1 Literaturgeschichte

Als Literaturgeschichte wird im Allgemeinen der zeitliche Verlauf von National- bzw. Weltliteraturen bezeichnet. Im engeren Sinne bezeichnet der Begriff die Geschichte der Epochen, Autoren und Werke einer Nationalliteratur. Die Geschichte

der Literatur ist nicht zu trennen von der Sprachgeschichte, der Kulturgeschichte und der politischen Geschichte eines Landes. Da Literatur eine Art kollektives Gedächtnis einer Nation darstellt, bedeutet die Beschäftigung mit Literaturgeschichte zugleich Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und Gegenwart einer Nation.

Literaturgeschichte als Teil der Literaturwissenschaft untersucht alle Aspekte der literarischen Evolution (der literarischen Entwicklung, poln. proces historyczno-literacki). Dabei stützt sie sich auf bestimmte theoretische Voraussetzungen, die über die Gesetzmäßigkeiten dieses Entwicklungsprozesses aussagen. Darin besteht der Bezug der Literaturgeschichte zur Literaturtheorie.

Literaturgeschichte kann als Geschichte der Weltliteratur oder als Geschichte der Nationallaturen präsentiert werden. Innerhalb dieser Literaturen kann man literarische Texte nach Epochen, Gattungen, Stoffen bzw. Motiven einteilen. Literaturgeschichte kann also als Epochengeschichte, Gattungsgeschichte oder Stoff- und Motivgeschichte geschrieben werden.

Literaturgeschichte beschäftigt sich mit allen Bestandteilen der literarischen Kommunikation: Autor, Text und Leser (in anderen Terminologien bezeichnet auch als Schöpfer, Werk, Rezipient bzw. Produktion, Vermittlung und Rezeption).

Zum Gegenstand der literaturgeschichtlichen Forschung gehören Problem-bereiche wie:

- Das literarische Werk als ein Ganzes (Gesamtstruktur, Thematik, Problematik) und in seinen Bestandteilen (Motiv, Handlung, Figuren, Erzähler),
- das Schaffen einzelner Schriftsteller,
- Bezüge zwischen Autorenbiographien und dem literarischen Schaffen,
- Literatur einer Nation (Nationalliteratur) oder einer ethnischen Gruppe in ihrer Entwicklung von der Entstehung bis zur Gegenwart,
- Weltliteratur,
- Literarische Epochen (poln. okres literacki),
- Literarische Strömungen.

Literaturgeschichte forscht über die Entstehung dieser Erscheinungen, ihre Dauer, ihr Verschwinden, gegenseitige Abhängigkeiten und Beziehungen.

Diese Erscheinungen können diachronisch (ein Aspekt im chronologischen Ablauf, in den nacheinander folgenden Epochen, z. B. Entwicklung einer literarischen Gattung wie Drama oder Roman) oder synchronisch (Gesamtheit der Erscheinungen innerhalb einer literarischen Epoche) betrachtet werden. Beide Auffassungen überschneiden sich und ergänzen einander.

Im Rahmen der Literaturgeschichte werden u. a. folgende Kernfragen untersucht:

- Grundlegende Fragestellung:

*Bezüge zwischen der außerliterarischen Wirklichkeit (politische Geschichte, gesellschaftliche Verhältnisse, geistige Strömungen) und Literatur *Historische

Epochen, kulturelle Epochen, literarische Epochen – Ähnlichkeiten und Unterschiede *Literarische Epochen und literarische Strömungen *Charakteristik der literarischen Strömungen *Gegenseitige Beeinflussung von literarischen Strömungen.

■ Fragestellung zum Autor (Schöpfer, Produzenten):

*Bedeutung der Biographie für die Interpretation *Inwieweit wird das literarische Gesamtwerk eines Schriftstellers von seinem Lebenslauf beeinflusst? *Welchen Einfluss haben bestimmte Erlebnisse eines Autors auf die Entstehung und Aussage eines literarischen Werkes? *Briefe und Tagebücher der Schriftsteller *Die schöpferische Persönlichkeit – Psyche der Schriftsteller *Der Schöpfungsakt im Licht der Psychoanalyse (z. B. Schaffen als Kompensation von Aggressionen) *Rolle der Lektüre im Schaffensprozess *Literarische Inspiration* Talent, Genie.

■ Fragestellung zum Text (Werk):

*Evolution der literarischen Gattungen im Verlauf der literarischen Epochen (historische Poetik) *Bedeutung der jeweiligen literarischen Werke für die Literatur *Entstehungsgeschichte von literarischen Werken (soziale und literarische Implikationen) *Beschreibung der Struktur (Analyse) und Interpretation von Einzelwerken *Beschreibung und Interpretation des Gesamtwerks eines Schriftstellers *Anwendung von Kunstmitteln in literarischen Werken in Epochen *Literarische Konventionen im Verlauf der Epochen *Typische Themen, Schreibtechniken, Figuren in literarischen Epochen.

■ Fragestellung zum Leser (Rezipienten):

*Bedeutung der jeweiligen literarischen Werke für die Gesellschaft und für die Literatur *Soziale und nationale Funktion der Literatur *Literatur als Bestandteil der Kulturtradition einer Nation *Literatur als Erziehungsfaktor *Literatur als „Gewissen der Menschheit“ *Erscheinungsformen des literarischen Lebens (z. B. literarische Salons) *Persönlichkeiten des literarischen Lebens, Mäzene *Rolle von Verlagen, Presse, Bibliotheken *Soziale Zusammensetzung des Lesepublikums (Leseschichten, Lesekreise) *Erwartungen der Leser und ihre Bedeutung für die literarische Produktion *Verhältnis Autor – Leser *Zensur von literarischen Werken (Krzyżanowski 1984:8-9).

Mit der Literaturgeschichte hängen auch Editionswissenschaft, Komparatistik und literarische Volkskunde zusammen:

Die **Editionswissenschaft** (Editionsphilologie, Textkritik, poln. tekstologia) beschäftigt sich mit Beschreibung und Untersuchung der Geschichte von einzelnen literarischen Texten vom Manuskript bis zu unterschiedlichen Einzelausgaben. Die Textkritik prüft Texte auf ihre Echtheit und Zuverlässigkeit, interessiert sich für alle Veränderungen im Text, sowohl für diejenigen, die seitens des Autors eingeführt werden, als auch für die Veränderungen seitens der Verlage ohne das Wissen des Autors oder Textfehler. Sie nutzt u. a. die Forschungsmethoden der

klassischen Philologie aus. Die Bestimmungen der Textkritik sind verbindlich für die Edition, d. h. Herstellung und Publikation eines kritisch untersuchten Textes. Die sog. „kritischen Ausgaben“ von Kanonwerken einer Nationalliteratur beinhalten eine Dokumentation der Textabweichungen und Varianten, Erläuterungen und Kommentare zu erklärungsbedürftigen Textstellen (Namen, Daten, Sprachformen). Die Textkritik bildet die Grundlage für weitere literaturgeschichtliche Untersuchungen. Ihre Anfänge reichen bis ins 3. Jh. v. u. Z. zurück und sind im ägyptischen Alexandria zu suchen, wo Gelehrte die Manuskripte der weltberühmten Bibliothek untersucht haben. Die Textkritik gehört zur Werkstatt der Altphilologen und Mediävisten, ist also eine der ältesten und traditionsreichsten Disziplinen der Literaturwissenschaft.

Die **Komparatistik (vergleichende Literaturwissenschaft, poln. komparatystyka)** vergleicht Tendenzen in den einzelnen Nationalliteraturen und untersucht Beziehungen und Kontakte zwischen ihnen sowie Einflüsse, die sie aufeinander nehmen. Sie ist interkulturell ausgerichtet. Sie vergleicht einzelne Dichtungen, Dichter oder Strömungen in verschiedenen Kulturen oder die Nationalliteraturen in ihrem gesamten Verlauf, erforscht Einflüsse bestimmter Schriftsteller oder literarischer Strömungen auf andere Literaturen und untersucht die Geschichte einzelner Gattungen, Stoff- oder Motivkreise in der Weltliteratur.

Zur Komparatistik gehören Fragen wie: Rezeption ausländischer Autoren und anderer Nationalliteraturen in Polen, Bezüge zwischen der deutschen und polnischen Romantik oder Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den Nationalliteraturen innerhalb einer literarischen Strömung. Die Grundlage für die Entwicklung der Komparatistik bildete das Interesse der Romantik für Literatur anderer Nationen, darunter auch derer aus den nicht-europäischen Kulturkreisen. Auf deutschem Boden tritt sie als Stoff- und Motivgeschichte auf, und konzentriert sich auf Behandlung von bekannten literarischen Stoffen und Motiven im Laufe der Zeit (in Epochen) und in den einzelnen Nationalliteraturen (Ślawiński 1976:457, 197). Außerdem vergleicht die Komparatistik Literatur mit anderen künstlerischen Formen: Malerei, Musik, Film u. a.

In der polnischen Tradition hält man auch die **literarische Volkskunde (folklorystyka literacka)** für ein Sondergebiet der Literaturgeschichte. Sie beschäftigt sich mit der Volksliteratur und ist eng mit der Ethnologie verbunden. Ihre Aufgabe ist Sammlung, Beschreibung und Analyse der literarischen Tradition des Volkes. Sie klassifiziert Motive, untersucht literarische Gattungen, analysiert die Struktur der Volksdichtung (ebenda:128). Die Anfänge der Volkskunde in Polen sind in der Romantik zu suchen und mit dem Namen von Oskar Kolberg verbunden. Auch in Deutschland zeigten die Romantiker ein lebhaftes Interesse an der literarischen Tradition des Volkes. Neben Clemens Brentano und Achim von Arnim („Des Knaben Wunderhorn“) sind hier vor allem Brüder Jakob und Wilhelm Grimm mit ihrer 2-Bändigen Sammlung der „Kinder und Hausmärchen“

(1812, 1825) und den „Deutschen Sagen“ (1818) zu erwähnen. Die Volksliteratur wird auf deutschem Boden mit dem Begriff „Einfache Formen“ bezeichnet, hierzu gehören mündlich überlieferte, vor-literarische Gattungen: Legende, Sage, Märchen, Mythos, Rätsel, Spruch, Witz u. a., die von Volksläufigkeit und einer bestimmten Geisteshaltung geprägt sind.

1.2.2 Literaturtheorie

Die Literaturtheorie liefert die Grundlagen für die wissenschaftliche Behandlung des literarischen Werkes und bildet deswegen den Kern der Literaturwissenschaft. Sie beschäftigt sich mit der Systematisierung der Literatur unter den Aspekten ihrer Begriffe, Methoden und Forschungskonzepte.

Teilgebiete der Literaturtheorie sind Theorie des literarischen Werkes (Poetik), Theorie der literarischen Evolution, also Untersuchung von Gesetzen, die den literaturhistorischen Prozess regieren (Głowiński u. a. 1975:6) und Methodenlehre.

Theorie des literarischen Werkes (Poetik, Theorie der Dichtung). Poetik (griech. *poietike techne*) bedeutet Wissen um die Kunst zum Zweck ihrer Herstellung (techne = Einsicht, Wissenschaft, Fertigkeit; *poiein* = hervorbringen, machen). Der Autor der ersten Poetik war Aristoteles (384-322 v. u. Z.), sie trug den Titel „Peri poietikes“ („Über die Dichtkunst“, um 335 v. u. Z.). Aristoteles verstand unter dem Begriff „Poetik“ sowohl das Wissen von technischen Regeln der Dichtung als auch philosophische Erkenntnis von Wesen, Grundlagen und Formen der Literatur. Die beiden Elemente gingen mit der Zeit auseinander und wurden zu zwei Begründungsmodellen von späteren Poetiken. Als Poetik bezeichnet man dementsprechend Gesetze des literarischen Schaffens (der Dichtung), die von Literaturtheoretikern oder Schriftstellern explizit formuliert worden sind. Die Autoren der ersten Poetiken sind neben Aristoteles auch Horaz (65-8 v. u. Z., „Ars poetica“, ca. 20 v. u. Z.) und Quintilian (35-96 u. Z.), dessen zwölfbändiges Handbuch der Rhetorik „Institutio oratoria“ („Unterweisung in der Redekunst“, auch als „Ausbildung des Redners“ bekannt) die späteren Poetiken nachhaltig beeinflusste. Poetiken von der Antike bis zur Aufklärung hatten ursprünglich einen normativen Charakter: Sie brachten Normen (Schreibregeln) für einzelne literarische Gattungen (Martin Opitz: „Buch von der deutschen Poeterey“, 1624, N. Boileau: „L'art poetique“, 1674, J.C. Gottsched: „Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen“, 1730). Seit der Aufklärung bemerkt man den Übergang von der normativen (normensetzenden) zu der deskriptiven (beschreibenden) Poetik (Gotthold Ephraim Lessing: „Hamburgische Dramaturgie“, 1767-69) (Stocker 1987:313).

Der Begriff „Poetik“ hat noch andere Bedeutungen. Als Poetik bezeichnet man auch Normen, die in literarischen Werken implizit vorhanden sind. In diesem

Sinne spricht man von der Poetik einer literarischen Strömung (z. B. des Naturalismus).

In einer noch engeren Bedeutung bedeutet Poetik ein individuelles Regelsystem eines Schriftstellers (z. B. Poetik von Żeromski) oder eines literarischen Werkes (Poetik von „Noce i dnie“ von Maria Dąbrowska). In allen diesen Bedeutungen meint sie bestimmte literarische Erscheinungen, die von der Literaturwissenschaft untersucht werden (Głowiński u. a. 1975:6).

Die Theorie der Dichtung (Poetik) untersucht das literarische Werk als ein sprachliches Gebilde mit ästhetischer Funktion. Der ästhetische Aspekt ist dabei grundlegend. Die Poetik behandelt ein literarisches Werk als ein sprachliches Kunstwerk, sie unterscheidet und systematisiert Gesetze, die die Modellstruktur eines Werkes bestimmen.

Eine grundlegende Frage der Poetik ist Kunst als Mimesis, *imitatio*, Nachahmung der Wirklichkeit bzw. der Handlungen der Menschen. Aristoteles äußerte in seiner Poetik die Meinung, Literatur ist wichtiger als Geschichte, denn Geschichte beschreibt nur das, was geschehen ist, Literatur dagegen beschreibt das, was geschehen könnte. Deswegen ist sie philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung (Aristoteles: Poetik 9, nach Staehle 1973:12). Diese Aussage hatte weitgehende Konsequenzen für die Literaturtheorie. Zum einen begann sie den Streit um die Frage, ob Literatur nur ein bloßes Abbild der Wirklichkeit („Nachahmung des Wirklichen“) oder eine Darstellung einer am Beispiel der Realität modellierten potentiell möglichen Welt sein sollte. In der polnischen Literaturtheorie verliefen diese Überlegungen als Kontroverse zwischen Naturalismus und Realismus (vgl. Markiewicz 1980:212-257). Die zweite Konsequenz dieser Stelle der „Poetik“ beruht darauf, dass mit der Kategorie des „Möglichen“ das Problem der Fiktion in der Literatur auftauchte. Das Problem dessen, was literarische Fiktion ist, wie sie zustande kommt und welche Verbindungen zwischen dem literarischen Werk als Fiktion und der außerliterarischen Realität bestehen, wurde grundlegend für die Literaturtheorie. Die Poetik versucht daher den Begriff der „literarischen Fiktion“ zu präzisieren und überlegt, inwieweit das poetische Werk ein Erkenntnismittel der realen Welt sein kann. Sie untersucht weiter die Art der Organisation dieser Fiktion, d. h. die Komposition des literarischen Werkes (Regeln für die Komposition, offene und geschlossene Formen der Komposition, Höhepunkte, Wendepunkte), Thematik, Elemente der fiktiven Welt des literarischen Werkes (z. B. Figuren, Ort, Handlung), sowie literarische Konventionen als Arten der Kommunikation mit dem Leser in verschiedenen Epochen, und intertextuelle Beziehungen.

Zur Theorie des literarischen Werkes, d. h. Poetik gehören auch:

- **Stilistik** (mit **Rhetorik**). Sie untersucht Sprache als Kunstmittel des literarischen Werkes und wurzelt in der antiken Rhetorik, der Kunst der schönen und wirksamen Rede. Stilistik beschäftigt sich mit dem ästhetischen Aspekt

der Sprache. Im Rahmen der Stilistik erforscht man u. a. solche Problembe-
reiche wie: Arten von literarischen Stilen, Stil des jeweiligen Autors, Bezüge
des Stils einer Epoche zu anderen Stilen, Wortbildungsmittel und syntaktische
Stilmittel, Sprache als Bild, Sprache als Bedeutung, rhetorische Figuren und
Tropen (vgl. Kap. 7).

- **Verslehre** beschäftigt sich mit Regeln des Versbaus und der Versmaße in der
Dichtung (vgl. Kap. 6.6).
- **Gattungslehre** untersucht die Grundgattungen Epik, Lyrik, Dramatik und
Probleme ihrer Unterscheidung, Kategorien der Epik, Lyrik und Dramatik so-
wie einzelne epische, lyrische und dramatische Genres (vgl. Kap. 3).

Theorie der literarischen Evolution (Theorie der literarischen Entwicklung,
poln. teoria procesu historycznoliterackiego). Dieser Bereich der Literaturtheorie
ist weniger entwickelt. Die Theorie der literarischen Evolution bildet theoretische
Grundlagen für die Forschung innerhalb der Literaturgeschichte. Sie definiert
Grundbegriffe der Literaturgeschichte (z. B. literarische Epoche, literarische Strö-
mung, literarische Tradition, literarische Konvention), und erforscht Gesetze, die
über die Herausbildung von literarischen Epochen und Formung von Strömun-
gen entscheiden sowie Kriterien bei der Bestimmung von literarischen Perioden,
z. B. Probleme in der Bestimmung von Zäsuren zwischen den einzelnen literari-
schen Epochen (vgl. Kap. 8).

Methodenlehre ist ein Teil der Literaturtheorie, der sich seit etwa 40 Jahren be-
sonders intensiv entwickelt. Ihr Forschungsfeld ist breit angelegt. Sie ist eine Me-
tawissenschaft, d. h. Wissenschaft über Literaturwissenschaft. Zur Meta-Ebene
der Methodenlehre gehören Reflexion über Grenzen der Literaturwissenschaft,
ihr Wesen, ihren Gegenstand, ihre Grundsätze sowie Überlegungen darüber, wie
literaturwissenschaftliche Theorien entstehen und gebildet werden, und welche
ideologischen, philosophischen und ästhetischen Standpunkte und Wertungen
ihnen zugrunde liegen.

Zur Literaturtheorie zählt man auch allgemeine, grundlegende Reflexionen
über das Wesen der Literatur, ontologische Fragen nach der Art der Existenz des
literarischen Werkes, sowie erkenntnistheoretische Überlegungen über Arten des
Erkennens des literarischen Werkes. Diesen Bereich der Literaturtheorie bezeich-
nete man früher als Literaturphilosophie, heute hält man sie häufiger für einen
Teil der Methodenlehre.

Die Methodenlehre entwickelt außerdem Methoden bzw. Theorien der Li-
teraturforschung, d. h. methodologische Konzeptionen der wissenschaftlichen
Beschäftigung mit dem literarischen Werk (wie z. B. Strukturalismus, Poststruk-
turalismus, Dekonstruktion u. s. w.). Einzelne Methoden bilden Grundlagen für
Interpretation und liefern Strukturmodelle literarischer Werke. Die einzelnen

theoretischen Ansätze ergänzen oft einander, aber sie konkurrieren ebenso oft. Der Streit zwischen ihnen bildet einen wichtigen Entwicklungsfaktor der Literaturwissenschaft (vgl. Kap. 9).

1.2.3 Literarische Kritik

Die literarische Kritik ist Bestandteil der Literaturgeschichte, soweit sie literarische Wertung der Werke in vergangenen Literaturepochen ist.

Als Teil des zeitgenössischen literarischen Lebens hat sie eine wichtige informierende und orientierende Funktion für die Leserschaft: Sie informiert das Lesepublikum, welche Werke nach ihrem Ermessen wertvoll sind.

Auch für Schriftsteller ist die Kritik seitens der Leser und der professionellen Kritiker von Bedeutung: Sie erfahren, welche Werke das Lesepublikum erwartet.

Literaturkritiker postulieren auch das Entstehen von bestimmten Arten von Werken und können dadurch einen Einfluss auf die literarische Produktion haben.

Die Kritiker systematisieren auch die gegenwärtige literarische Produktion, indem sie auf bestimmte Tendenzen aufmerksam machen. Das Urteil der Literaturkritiker ist behilflich bei der Entstehung der Geschichte der Gegenwartsliteratur.

Die theoretischen Aspekte der Literaturkritik umfassen Voraussetzungen und Kriterien der literarischen Wertung (soziologische, historische, ästhetische, ethische Kriterien) und ihre Hierarchie.

Die oben besprochene traditionelle Struktur der Literaturwissenschaft ist zum größten Teil bis heute aktuell. Die neue Entwicklung der Literatur, die Fragestellungen und Problembereiche, die in die Literaturwissenschaft in den letzten Jahren Einzug gefunden haben, verursachten allerdings, dass manche Teilgebiete der Literaturwissenschaft nicht mehr so intensiv betrieben werden wie früher; an ihre Stelle treten neue Forschungsbereiche. Der Wissensbestand der Verslehre, Rhetorik, weitgehend auch der Gattungslehre und der Poetik erweitert sich nicht mehr. Intensiv geforscht wird dagegen auf dem Gebiet der Methodenlehre. Ein neues Forschungsfeld ist die Medienwissenschaft (Theater, Film, digitale Medien als Träger von Literatur), eine große Aufmerksamkeit schenkt man dem gesellschaftlichen Umfeld von Literatur.

Die Veränderungen in der heutigen Gesellschaft: zunehmende Multikulturalität infolge der Globalisierung und der Einzug der Neuen Medien in die Massenkultur haben einen beträchtlichen Bedeutungsverlust von Literatur in dem gesellschaftlichen Kommunikationssystem und in dem Prozess der Enkulturation zur Konsequenz. Die nationalliterarisch begründete Literaturwissenschaft verändert langsam ihr Profil. Ihre traditionellen Hauptgegenstände: schöngeistige Literatur und Literaturgeschichte werden voraussichtlich nicht mehr unangefochten im Zentrum des Faches stehen können. Die Annäherung der Literaturwissenschaft

einerseits an Medienwissenschaft, andererseits an Kulturwissenschaft zieht eine weitgehende Preisgabe des philologischen Aspekts der Literatur nach sich. Auf diese neue Entwicklung wird im zweiten Teil des Buches eingegangen.

1.3 Literaturdidaktik

Literaturdidaktik wird traditionell nicht den Literaturwissenschaften, sondern der Didaktik zugeordnet.

Der Gegenstand der Literaturdidaktik ist die literarische Bildung des Menschen, Sozialisation und Enkulturation des Individuums mittels Literatur.

Der Literaturdidaktik liegen zwei Voraussetzungen zugrunde, die der polnische Literaturdidaktiker W. Pasterniak (1984:17-18) folgendermaßen formuliert hat:

1. Kontakt eines Menschen mit Literatur ist vom individuellen und gesellschaftlichen Standpunkt aus unentbehrlich, er ermöglicht die allseitige Entwicklung der Persönlichkeit und die Teilnahme des Individuums an der Kultur.
2. Auf den Umgang mit Literatur muss der Mensch vorbereitet werden, daher ist eine zielbewusste literarische Bildung notwendig.

Da sich die Literaturdidaktik auf die literarische Bildung innerhalb der schulischen Ausbildung konzentriert, wird sie auch als „Theorie der literarischen Erziehung und Bildung“, die „Wissenschaft vom Literaturunterricht“ (Stocker 1987:224), oder als „Theorie des Lehrens und Lernens von Literatur in Lernkontexten“ (Paefgen 1999:VII) bezeichnet. Sie ist also eine Fachdidaktik, wie z. B. die Fremdsprachendidaktik.

Die Literaturdidaktik sucht Antworten auf die Fragen nach Zielen literarischer Bildungsprozesse, ihrem gesellschaftlichen und kulturellen Sinn, ihrem Umfang, ihrer Struktur, ihren Voraussetzungen und Bedingungen, nach ihren Methoden und Effektivität. Zur Bewältigung dieser Aufgaben bemüht sie sich um eine rationelle, auf wissenschaftlicher Grundlage fundierte Theorie und Praxis der literarischen Bildung des Menschen in und außerhalb der Schule.

Zu den Schwerpunkten der literaturdidaktischen Reflexion gehören: Lernziel-diskussion mit Betonung der pädagogischen wie gesellschaftlichen Bedeutung fachspezifischer Inhalte, Erstellung und Kontrolle unterschiedlicher Lernziele, Auswahl und Strukturierung der Lerninhalte, Analyse und Planung von Lernvorgängen, und Entwicklung, Überprüfung und Weiterentwicklung von Curricula für den Literaturunterricht (Stocker 1987:224).

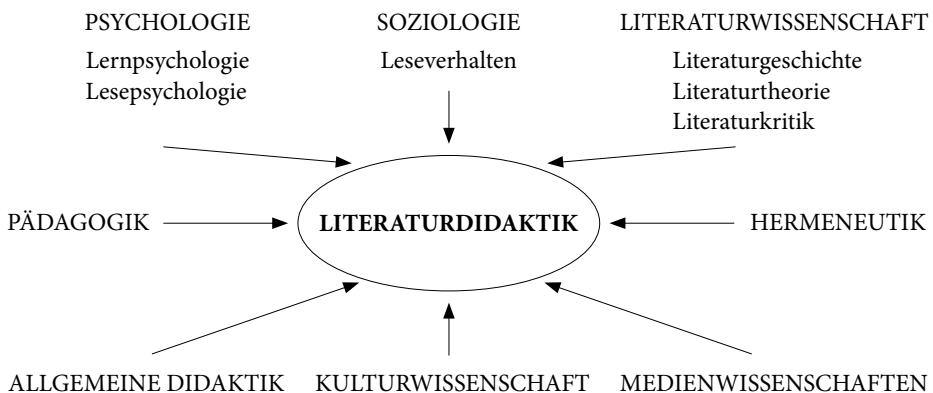
Der Gegenstand der Literaturdidaktik hat sich in den letzten Jahren erweitert. Im Mittelpunkt des Interesses stehen zunehmend die kulturellen und sozialen Implikationen, die sich aus der literarischen Sozialisation in der multikulturellen Mediengesellschaft ergeben. Bredella/Delanoy/Surkamp (2004:7) formulieren das

wie folgt: die Literaturdidaktik befasst sich mit Bildungspotenzialen von Literatur, um der Frage nachzugehen,

warum und in welcher Form es Sinn macht, mit Literatur im Unterricht zu arbeiten. Ihre Aufmerksamkeit gilt dabei verschiedensten Unterrichtskontexten, die von der Primarstufe bis zur Universität und Erwachsenenbildung sowie vom Klassenzimmer bis in den Cyberspace reichen. Dabei will sie bestehende Unterrichtspraktiken erfassen und ihre Theorieangebote im Lichte aktueller Herausforderungen weiterentwickeln.

Damit die Literaturdidaktik imstande ist, ihre praktische Funktion zu erfüllen, muss sie nach Regeln forschen, die den Prozess des Lehrens und Lernens von Literatur bestimmen und ihre Ursachen erläutern – sie muss auch eine Theorie der literarischen Bildung sein. Literaturdidaktik muss also nicht nur den Charakter einer praktischen (angewandten) Wissenschaft haben, sondern auch einer theoretischen (reinen) Wissenschaft.

In Bezug auf den Forschungsgegenstand ist die Literaturdidaktik eine Integrationswissenschaft, die im Grenzgebiet zwischen verschiedenen Wissenschaften liegt. Sie zieht Erkenntnisse anderer Wissenschaften heran, die als Referenz- oder Inhaltswissenschaften der Literaturdidaktik bezeichnet werden. Sie bilden theoretische Grundlagen für die wissenschaftlichen Behauptungen der Literaturdidaktik.



Graphik 1. Bezugswissenschaften der Literaturdidaktik.

Zwischen Literaturwissenschaft und Literaturdidaktik besteht ein besonderes Verhältnis. Lange Zeit hielt man die Literaturwissenschaft für die übergeordnete Fachwissenschaft. Der Literaturdidaktik war dagegen die Rolle der bloßen Ver-

mittlungswissenschaft zugewiesen, die literaturwissenschaftliche Inhalte in einer vereinfachten Form an eine bestimmte Adressatengruppe (Grund- und Oberschüler) weitergeben und die dafür angemessene Methode bereitstellen soll. Im Rahmen dieses Konzeptes soll sich die Literaturdidaktik an der jeweils neuesten Entwicklung in der Literaturwissenschaft orientieren, die Übereinstimmung mit dem aktuellen Forschungsstand ist das Kriterium ihrer Richtigkeit.

Die Auffassung der Literaturdidaktik als Abbilddidaktik war bis in die 1980er Jahre hinein vorherrschend. Auf polnischem Boden zeigte sich das in der Dominanz der strukturalistisch beeinflussten Konzeption vom „Schüler in der Rolle des Forschers“ (*uczeń w roli badacza*) und der Problem-Methode (*metoda problemowa*) im Literaturunterricht der 1980er Jahre, deren Befürworter u. a. W. Pasterniak und B. Chrzastowska waren. Diese Auffassung ist bis heute nicht ganz überwunden, wie die Kontroverse um den Dekonstruktivismus im Literaturunterricht zeigt (vgl. Bredella 2004:26-32).

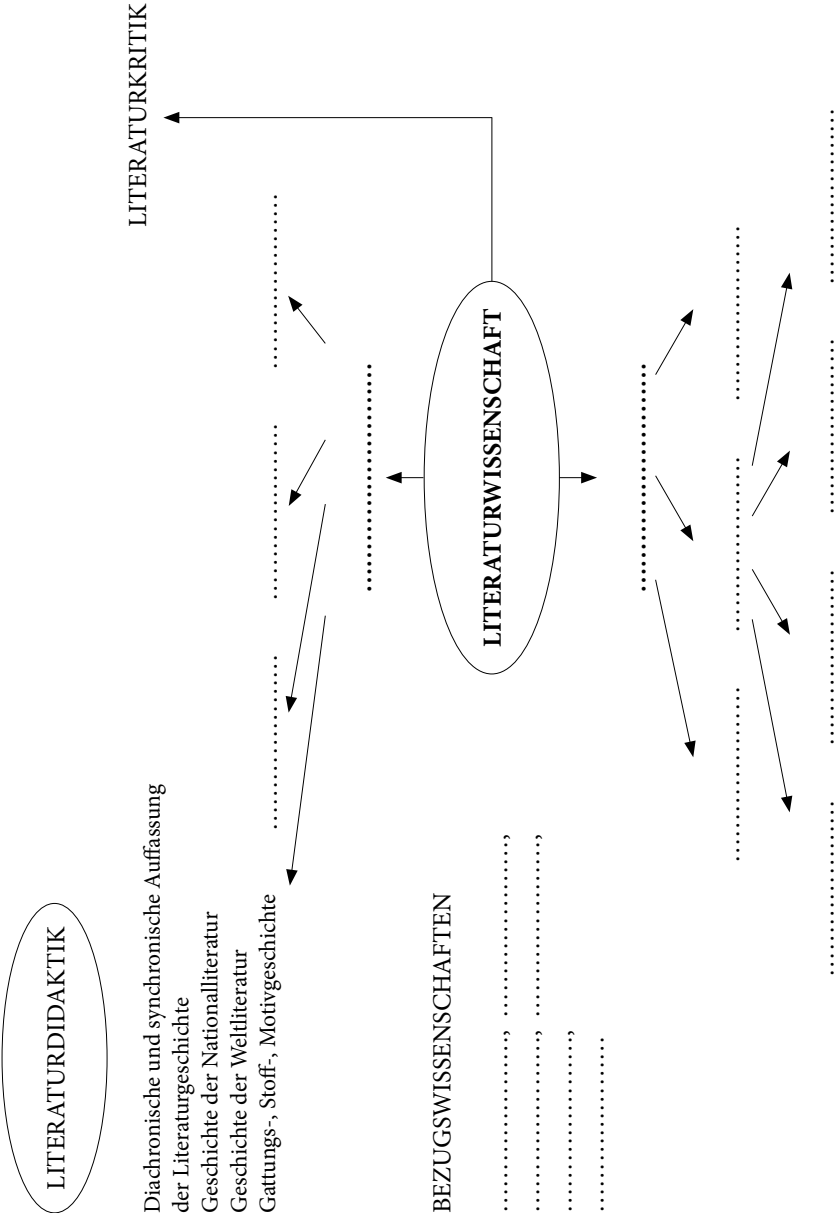
In den letzten 20 Jahren hat sich die Literaturdidaktik weitgehend verselbstständigt und ist zu einer autonomen Wissenschaft geworden. Sie setzt sich zum Ziel, bei den Lernenden die literarische Kompetenz aufzubauen. Dies kann jedoch nicht dadurch geschehen, dass man den Lernenden die neueste Entwicklung der Literaturwissenschaft mit ihren komplizierten Nuancen beibringt. Die heutige Literaturdidaktik ist offen für literaturwissenschaftliche Einflüsse, aber sie ist nicht an der Logik einer Fachdisziplin, sondern am Lernenden und Bedürfnissen des Lehr- und Lernprozesses ausgerichtet (ebenda:32). Von den literaturwissenschaftlichen Theorien, die in den letzten 30 Jahren wichtige Impulse für die Entwicklung der Literaturdidaktik brachten, ist vor allem die Rezeptionsästhetik zu erwähnen. Gegenwärtig setzen sich Literaturdidaktiker mit Ideen des Dekonstruktivismus, der Gender Studies und der Kulturwissenschaft auseinander und überlegen, welchen Beitrag diese Theorien zur Bereicherung des Literaturunterrichts leisten können (vgl. Kap. 12-14).

1.4 Übungen

Übung 1. Struktur der Literaturwissenschaft.

Ergänzen Sie den folgenden Cluster mit fehlenden Begriffen:

- Editionswissenschaft
- Gattungslehre
- Komparatistik
- Linguistik, Soziologie, Geschichte, Kulturtheorie, Kunstgeschichte, Philosophie
- Literarische Volkskunde
- LITERATURGESCHICHTE
- LITERATURTHEORIE
- Methodologie
- Poetik
- Rhetorik
- Stilistik
- Theorie der literarischen Evolution
- Verslehre



Graphik 2. Literaturwissenschaft-Cluster.

Übung 2. Welche Problembereiche gehören zu welchen Disziplinen der Literaturwissenschaft? Ordnen Sie richtig zu:

LITERATURGESCHICHTE

Editionswissenschaft

Komparatistik

Literarische Volkskunde

LITERATURTHEORIE

Methodenlehre

Poetik

Stilistik und Rhetorik

Verslehre

Gattungslehre

Theorie der literarischen Evolution

LITERATURKRITIK

- Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen historischen Epochen, kulturellen Epochen und literarischen Epochen
- Analyse und Interpretation von Einzelwerken in vergangenen Epochen
- Anwendung von Kunstmitteln in literarischen Werken in Epochen
- Arten der Tragödie und der Komödie. Komik und Tragik
- Arten von literarischen Stilen
- Aufbau der klassischen Tragödie
- Auswertung der gegenwärtigen literarischen Produktion
- Bedeutung der Biographie des Autors für die Werkinterpretation
- Begriff und Charakteristik der literarischen Strömung
- Beschreibung und Interpretation des Gesamtwerks eines Schriftstellers
- Bestimmung von Zäsuren zwischen den einzelnen literarischen Epochen
- Beziehungen und Kontakte zwischen den einzelnen Nationalliteraturen
- Bezüge des Stils einer Epoche zu anderen Stilen
- Bezüge zwischen Autorenbiographien und dem literarischen Schaffen
- Bezüge zwischen der politischen Geschichte, den gesellschaftlichen Verhältnissen und Literatur
- Briefe und Tagebücher der Schriftsteller
- das literarische Werk als ein Ganzes und in seinen Bestandteilen
- Einflüsse der einzelnen Nationalliteraturen aufeinander
- Entstehungsgeschichte von literarischen Werken
- Entwicklung literarischer Gattungen in Epochen
- Epische, lyrische und dramatische Gattungen
- Erscheinungsformen des literarischen Lebens
- Erwartungen der Leser und ihre Bedeutung für die literarische Produktion

- Gattungen der Volksdichtung
- Gegenseitige Beeinflussung der literarischen Strömungen
- Grundgattungen: Epik, Lyrik, Dramatik
- Information von Neuerscheinungen
- intertextuelle Beziehungen zwischen literarischen Texten
- Kategorien der Epik: Erzählvorgang, Erzähler, Figur, Handlung u. a.
- Kategorien der Lyrik, z. B. das lyrische Subjekt
- Kategorien des Dramas: Figuren, Geschehen, Schauplatz u. a.
- Komposition des literarischen Werkes
- Kritik der literarischen Werke in vergangenen Epochen
- Kunst als Mimesis, Nachahmung der Wirklichkeit
- literarische Epochen und Strömungen
- literarische Konventionen
- Literarische Konventionen in Epochen
- Literarische Kultur
- Literatur als Bestandteil der Kulturtradition einer Nation
- Metrum
- Motive der Volksdichtung
- Nationalliteratur in ihrer Entwicklung von der Entstehung bis zur Gegenwart
- Normen für das Schaffen der einzelnen Literaturgattungen
- Persönlichkeiten des literarischen Lebens, Mäzene
- Probleme bei der Unterscheidung der Grundgattungen
- Psyche der Schriftsteller
- Qualitätsbezeichnungen: das Epische, das Lyrische, das Dramatische
- Reflexion über Grenzen der Literaturwissenschaft
- Reim
- Rhetorische Figuren, Tropen
- Rhythmik
- Rolle der Lektüre für den Schaffensprozess
- Rolle von Verlagen, Presse, Bibliotheken
- Sammlung, Beschreibung und Analyse der literarischen Tradition des Volkes
- Schaffen von einzelnen Schriftstellern
- Soziale und nationale Funktion der Literatur
- Soziale Zusammensetzung des Lesepublikums (Leseschichten, Lesekreise)
- Stil des jeweiligen Autors
- Stoff- und Motivgeschichte
- Strophenbau
- Textfehler
- Theorien der literaturwissenschaftlichen Forschung
- Typische Themen, Stoffe, Schreibtechniken in den jeweiligen literarischen Epochen

- Unterschiede zwischen literarischen Strömungen und literarischen Epochen
- Untersuchung der Geschichte von einzelnen literarischen Texten vom Manuskript bis zu unterschiedlichen Einzelausgaben.
- Untersuchungsmethoden des literarischen Werkes
- Veränderungen im Text
- Verbindungen zwischen Fiktion und der außerliterarischen Realität
- Vergleich von Tendenzen in den einzelnen Nationalliteraturen
- Was ist literarische Fiktion und wie kommt sie zustande?
- Welcher Art ist die Existenz des literarischen Werkes?
- Weltliteratur
- Wesen, Grundsätze, Gegenstand der Literaturwissenschaft
- Wie kann man das literarische Werk erkennen?
- Wortbildungsmittel und syntaktische Stilmittel
- Zensur von literarischen Werken

2. Was ist Literatur?

2.1 Das Wesen der Literatur

Was ist Literatur?

Auf diese einfache Frage gibt es keine ebenso einfache Antwort.

Der Begriff „Literatur“ ist aus dem lateinischen *litteratura* abgeleitet und bedeutet „Sprachkunst, Schrift“. In diesem, weiteren Sinne bezeichnet Literatur das gesamte Schrifttum: Allgemeinheit der schriftlich fixierten Aussagen, die mit verschiedenen Bereichen des öffentlichen Lebens verbunden sind, z. B. mit Erkenntnis, Verbreitung von Informationen, Wissenschaft u. v. m. (Sławiński 1976:306). Diese Auffassung von „Literatur“ ist dem Begriff des Textes nahe. Im weitesten Sinne hält man für Literatur die Gesamtheit von Texten: fiktionale, ästhetisch kodierte wie Sachtexte, gedruckte wie handschriftliche und digitale, schriftliche wie mündliche Texte.

Im engeren Sinne versteht man unter „Literatur“ die schöngeistige, schöne Literatur, d. h. Belletristik (vom franz. *belle lettre* – schöne Literatur), Dichtung. Das ist der Bereich des Schrifttums, in dem die ästhetische Funktion dominiert im Gegensatz zu schriftlichen Aussagen von informatorischem, wissenschaftlichem, publizistischem Charakter (ebenda:220).

Die schöne Literatur besteht aus bestimmten Arten von Texten. Es fällt uns leicht, intuitiv zwischen literarischen und nicht-literarischen Texten zu unterscheiden. Zeitungsartikel, Gebrauchsanweisung, Speisekarte, Fahrplan, Referat, wissenschaftlichen Artikel erkennen wir sofort als Sach- oder Gebrauchstexte, die sich von literarischen Texten wie Erzählung, Novelle, Sonett, Drama unterscheiden.

Was macht aber diese Unterschiede aus? Zum einen ist das eine besondere

■ Sprache.

Eine eigenartige, kunstvolle und künstlerische Sprache bewirkt beim Leser ein ästhetisches Erlebnis. Diese Erscheinungsform der Sprache – die literarische Hochsprache macht einen Text zur Literatur. Diese Form der Sprache ist weitaus reicher als die alltägliche Standard- oder Umgangssprache. Sie wird auf eine besondere Weise organisiert in der Art, die wir eben als „künstlerisch“ oder „ästhetisch“ empfinden. Diese ästhetische Organisation der Sprache ist unabhängig von der kommunikativen oder gesellschaftlichen Funktion des Textes. Die Sprache der Literatur ist „undurchsichtig“, sie lenkt die Aufmerksamkeit des Lesers in erster Linie auf den sprachlichen Ausdruck (nicht auf den bezeichneten Sachverhalt, wie in der Alltagskommunikation) und macht Literatur zur „Wortkunst“. Eine literarische

Aussage hat eine reichere Bedeutung als ein gewöhnliches Kommunikat, sie ist mehrdeutig und kann verschieden verstanden (interpretiert) werden. Ein weiteres Merkmal dieser Sprache ist ihre Bildhaftigkeit. Beschriebene Gegenstände und Vorkommnisse werden sehr anschaulich dargestellt. Der Leser kann sie sich während der Lektüre genau vorstellen. Das „Literarische“ an dem Text ist auch seine

■ Form,

eine besondere Art der Organisation der Aussage, ihre Struktur. Diese Struktur entscheidet darüber, dass wir einen Text als Gedicht, Novelle oder Kurzgeschichte erkennen. Hier gehören bestimmte Merkmale im Aufbau und Thematik des Textes, an denen wir die einzelnen literarischen Gattungen (d. h. Formen der Textorganisation) erkennen. Das nächste Merkmal von literarischen Texten ist ihre

■ Fiktionalität.

Literarische Texte haben im Gegensatz zu Sachtexten keine Entsprechungen in der außerliterarischen Wirklichkeit. Die in literarischen Texten dargestellte Welt ist fiktiv, virtuell, sie existiert nur in der Phantasie des Autors und des Lesers, ist „nur gedacht“ (Chrzastowska/Wysłouch 1987:55-56). Literarische Texte bilden eine in sich geschlossene, fiktive Welt. Bei ihrer Rezeption nimmt man keine Bezüge auf die außersprachliche Realität (wie z. B. beim Lesen eines Fahrplans), sondern man bewegt sich innerhalb der vom Autor geschaffenen Fiktion. Das gilt auch für die Fälle, in denen literarische Figuren ihre Vorbilder in der Realität haben oder wenn einer erzählten Geschichte ein wirkliches Geschehen zugrunde liegt. In diesem Sinne ist auch eine mit historischen Tatsachen belegte Biographie ein literarischer, also fiktionaler Text (vgl. die Erläuterung von „Fiktion“ am Anfang des Kap. 4.1). Man muss allerdings betonen, dass sich die dargestellte Welt derartiger Texte fast nie vollständig mit der Wirklichkeit deckt, in der Regel gibt es immer erfundene Elemente.

■ Intertextualität.

Die jüngere Theoriebildung betont verstärkt, dass literarische Texte aus anderen, früheren Texten gemacht seien. Die Vorgängertexte werden von späteren Texten wieder aufgenommen, in Frage gestellt oder verändert. Ein literarischer Text existiert also zwischen und neben anderen Texten, und steht zu ihnen in verschiedenen Beziehungen. Einen Text lesen heißt also gleichzeitig andere Texte mitlesen und Bezüge zwischen ihnen erkennen (Culler 2002:52, 53). Die bewussten Anspielungen auf andere Werke sind in der Literatur ziemlich oft und nehmen verschiedene Formen an: Parodie, Pastiche, bewusstes Spiel mit literarischen Stoffen, Motiven oder Konventionen. Heute bedeutet „Intertextualität“ als Merkmal der neuesten, d. h. postmodernen Literatur bewusste Anspielungen auf andere literarische Texte zum Zweck der Bereicherung und Modifizierung der Bedeutung; Gesamtheit der vom Autor angestrebten, Bedeutung stiftenden Relationen zwischen Texten (Best 1994:252). Ein Autor kann sich von früheren Lektüren aber auch unbewusst beeinflussen lassen.

■ Autoreflexivität.

Literatur schreiben bedeutet gleichzeitig auch, ihre Möglichkeiten und Grenzen auszuprobieren. Beim Schreiben eines Werkes geht es dem Autor neben dem Einsatz von altbewährten Mustern auch darum, die Struktur der Gattung und ihre Ausdrucksmöglichkeiten neu zu erkunden und bisher Unerkanntes zu entdecken. Texte, in denen das gelingt, sind besonders wertvoll: Sie werden zu Meilensteinen in der Entwicklung der jeweiligen Gattung und bringen die literarische Evolution nach vorne. Auf diese Weise reflektieren Autoren indirekt über das Wesen der Literatur (vgl. Culler 2002:53).

Die neuere Forschung zeigt allerdings, dass alle oben genannten Merkmale keine zuverlässigen Kriterien zur Unterscheidung des „Literarischen“ vom „Nicht-Literarischen“ sind. Mehrdeutigkeit und „Undurchsichtigkeit“ der Sprache sind auch Merkmale der Werbungssparolen, und die Sprache der heutigen Lyrik unterscheidet sich kaum von der Alltagssprache. Die jüngere Entwicklung der Narratologie macht bewusst, dass die längst für „typisch literarisch“ gehaltenen Erzählstrategien auch außerhalb der Literatur vorkommen (Geschichtsschreibung, Philosophie, Psychologie). Fiktionalität ist vielmehr Einstellung des Lesers als ein textimmanentes Merkmal (vgl. Müller 1998).

Schließlich unterliegt die Auffassung von Literatur historischem Wandel. Vor hundert Jahren hätte die moderne Lyrik ohne Reim und Metrum, die wie Schnipsel aus Alltagsrede erscheint, nicht als Literatur gegolten, und was verbindet noch Arno Schmidts epischen Hypertext „Zettels Traum“ mit den Gesellschaftsromanen des 19. Jahrhunderts?

Die Frage „Was ist Literatur“ sollte deswegen vielmehr lauten: „Was veranlasst uns, etwas für Literatur zu halten?“ J. Culler bemerkt dazu:

Es gibt (...) auch andere Phänomene, die sich so verhalten, dass sich ihr Wesen nicht auf spezifische Merkmale, sondern lediglich auf benutzerabhängig wechselnde Kriterien bezieht. Nehmen wir als Beispiel die Frage: „Was ist Unkraut?“ Gibt es einen Wesenszug des „Unkrauthaften“, irgendetwas Spezielles, ganz Besonderes, das die verschiedenen Arten von Unkraut gemein haben und das sie von Nicht-Unkraut unterscheidet? (...) Wie erkennt man Unkraut? Nun, das Geheimnis besteht darin, das es kein Geheimnis gibt. Unkraut sind einfach nur die Pflanzen, die Gartenbesitzer nicht in ihrem Garten haben wollen. (...) Vielleicht ist „Literatur“ wie „Unkraut“ (Culler 2002:36-37).

Die Vermehrung von vielfältigen literarischen und quasi-literarischen Praktiken machte die Bestimmung der Grenzen von „Literatur“ beinahe unmöglich. Die Mehrheit der Forscher verzichtet deshalb auf die Suche nach dem Wesen der Literatur und untersucht stattdessen Formen der Auswirkung der Literatur auf die Leser und Möglichkeiten und Verfahren der Interpretation (Burzyńska 2006a:55-56).

Gegenwärtig gibt man sich meistens mit einer pragmatischen Bestimmung von „Literatur“ zufrieden. Demnach werden für „Literatur“ solche Texte gehalten, die uns von maßgeblichen Instanzen des literarischen Lebens (angesehene Verlage, Literaturkritik) als Literatur präsentiert werden.

2.2 Wozu braucht der Mensch Literatur? Funktionen der Literatur

Literatur begleitet die Menschheit seit den Anfängen der Zivilisation. Stämme auf der unteren Stufe der Gesellschaftsentwicklung verfügen schon über einfache literarische Erzählformen. Sie thematisieren wichtige Ereignisse aus der Geschichte eines Volkes, übermitteln Heldentaten, Mythen, Religionen. Diese Literatur wird zuerst mündlich von Generation zu Generation überliefert und dient der Herausbildung und Erhaltung der Identität des Volkes. Ihre Bedeutung für die Gesellschaft und für das Individuum ist sehr groß. Junge Generationen werden mit der Kultur ihres Volkes und der Lebenserfahrung ihrer Vorfahren bekannt gemacht und formen sich dadurch ihr Weltbild, prägen sich entsprechende Wertvorstellungen und Verhaltensgrundmuster ein. Wenn ein Volk die Entwicklungsstufe erreicht, auf der die schriftliche Fixierung der Sprache erscheint, wird die mündlich überlieferte Literatur niedergeschrieben und bildet die ältesten Literaturzeugnisse dieses Volkes.

Diese primäre Funktion hat die Literatur bis heute beibehalten. Auch heute nennen wir als Antworten auf die oben gestellte Frage, wozu die Menschen Literatur brauchen:

- Erweiterung der Lebenserfahrung,
- Kennenlernen von anderen Wertvorstellungen,
- Erweiterung des Weltwissens: Aneignung und Erweiterung der Kenntnisse über andere und eigene Kultur, Gesellschaft, Geschichte,
- Unterhaltung.

Wir können feststellen, dass der Kontakt mit Literatur in der individuellen und in der gesellschaftlichen Hinsicht wichtig ist.

2.2.1 Bedeutung der Literatur für das Individuum

Im individuellen Aspekt dient Literatur der **Persönlichkeitsbildung** und -entwicklung. Der Mensch sucht im Umgang mit einem literarischen Text die Antwort auf viele Fragen, die für sein Verhalten im Leben wichtig sind. Literatur wirft Fragen nach der moralischen Legitimation von jeweiligen Verhaltensweisen auf, konfrontiert die Leser mit bestimmten Haltungen und zwingt sie, Stellung

dazu zu nehmen. Auf diese Weise kann sie den Menschen helfen, im Leben moralisch und richtig zu handeln. In der Literatur sucht man also nach der Daseinserhellung.

Außer dem individuellen Aspekt der Bildung durch Literatur (Persönlichkeitsentwicklung) ist der gesellschaftliche Aspekt – die Entfaltung der aus dem sozialen Gesichtspunkt erforderlichen Eigenschaften zu erwähnen.

Von dem individuellen wie dem gesellschaftlichen Gesichtspunkt aus ist es wichtig, dass das Individuum die Fähigkeit zur Reflexion über die eigene Lebenserfahrung und Verhaltensweise besitzt und das eigene Handeln entsprechend ändern kann. Dazu ist es notwendig, eine Distanz zu eigenen Überzeugungen und Ansichten zu entwickeln. Diese Fähigkeiten können im Kontakt mit Literatur entwickelt werden. Darüber hinaus lehrt sie Feinfühligkeit und Einfühlungsvermögen dank der Identifikation mit Figuren aus anderen Lebensbereichen. Sie fordert das Verstehen von komplexen Sachverhalten, subtile Urteilskraft und Eindringen hinter verborgene Beweggründe. Diese komplexen Verstehensleistungen sind notwendig, um Mechanismen des wirklichen Lebens zu entdecken. Sie können sehr gut mit Literatur trainiert werden.

Der Literatur wurde aus diesen Gründen immer eine didaktische Bedeutung beigemessen. Seit Jahrhunderten hat man geglaubt, der Mensch kann mit Literatur (auch allgemein: mit Kunst) zum Besseren erzogen werden. Man hat versucht, durch Kontakt mit Literatur zur Herausbildung von den Haltungen und Verhaltensweisen bei jungen Menschen beizutragen, die gesellschaftlich nützlich und wertvoll waren.

Literatur war und ist ein Beitrag zum Prozess der **Sozialisation** des einzelnen, zur Eingliederung in die Gesellschaft und Aneignung von Verhaltensweisen und Wertvorstellungen. Diesem Ziel diente früher didaktische Literatur, also Texte, die direkt (als Ratgeber oder Sammlungen von gesellschaftlichen Normen) oder indirekt (z. B. versteckt in der „moralischen Geschichte“, einer Gattung der Kinderliteratur der Aufklärung-Epoche mit stark didaktischer Aussage, in der Fabel oder im Märchen) gesellschaftliche Normen und Werte vermittelten. Die heutige Literatur ist zwar nicht mehr so aufdringlich didaktisch, aber sie behält in vielen Fällen ihre erzieherische Aussage (besonders die Kinderliteratur).

Deswegen hat der Literaturunterricht einen festen Platz in der Schule. Der Umgang mit Literatur erlaubt beinahe alle allgemeinen Bildungsziele der Schule zu realisieren, denn Literatur thematisiert alle Probleme des gesellschaftlichen und des individuellen Lebens. Eine offene und tolerante Haltung den anderen gegenüber ist eine Voraussetzung zum Leben in einer pluralistischen demokratischen Gesellschaft. Diese Haltung kann sehr gut im Kontakt mit Literatur entwickelt werden.

Die Beschäftigung mit Literatur war immer mit der Realisierung erzieherischer Ziele verbunden. Vermittlung von Werten, sozial angestrebten Haltungen

als Bürger und Mensch, Persönlichkeitsbildung, Erweiterung der geistigen Horizonte sind die übergeordneten Ziele des schulischen und außerschulischen Umgangs mit Literatur.

Traditionelle Lehrziele des Literaturunterrichts sind außerdem Erziehung zum Lesen, zum Kontakt mit der Kunst der Literatur, Propagieren von Lesen. Diese Ziele sind sehr wichtig in einer Zeit, in der das Lesen der schöngeistigen Literatur wegen Beschäftigung mit anderen Medien verschwindet. Der Kontakt mit der Kunst der Literatur ist unentbehrlich, damit die junge Generation mit dem kulturellen Erbe der eigenen Nationalkultur vertraut gemacht wird.

2.2.2 Gesellschaftliche Funktion der Literatur

Literatur spielt auch eine wichtige Rolle im gesellschaftlichen und nationalen Leben. Als ein sehr wichtiger Bestandteil der Kultur und Tradition einer Nation (einer ethnischen Gruppe) ist sie ein Faktor, der die Angehörigen dieser Gruppe zusammenhält und **nationale Identität bildet**. Sie vermittelt das Gefühl der nationalen Zusammengehörigkeit, die sich aus der gemeinsamen Sprache, Geschichte und kulturellen Tradition ergibt.

Innerhalb einer Gesellschaft vermittelt sie **Werte und Normen**, die für eine Gesellschaftsgruppe typisch sind. Im Hochmittelalter, in der Feudalgesellschaft vermittelte die didaktische wie die schöngeistige Literatur (Ritterepos, Minnesang, d. h. Ritterlyrik) moralische Werte und Verhaltensweisen, die für Adlige verbindlich waren und die sie von anderen Gesellschaftsschichten abgrenzten. Eine ähnliche Rolle fiel der bürgerlichen Literatur der Aufklärung und des Sturm und Drang zu: Sie war ein Ausdruck des bürgerlichen Bewusstseins ihrer Autoren, und dank der Verbreitung verhalf sie zur Festigung des klassenspezifischen Selbstbewusstseins und zur Herausbildung der bürgerlichen Moral in der Gesellschaftsklasse des Bürgertums.

Literatur kann zur **Festigung der bestehenden Gesellschaftsordnung** beitragen, z. B. indem sie die Leser verführt, die hierarchische Struktur einer Gesellschaft als naturgegeben zu akzeptieren. „Wenn Geschichten es etwa als selbstverständlich ansehen, dass Frauen, wenn überhaupt, ihr Glück in der Ehe finden; wenn die Geschichten Klassengrenzen als natürlich ansehen (...), dann tragen sie dazu bei, (...) historische Gegebenheiten zu legitimieren“ (Culler 2002:59).

Andererseits kann Literatur erstarrte, nicht mehr zeitgemäße gesellschaftliche Normen in Frage stellen und durch versteckte oder direkte **Gesellschaftskritik** zur Überwindung von gesellschaftlichen Hindernissen und Zwängen beitragen. Diese Aufgabe stellt sich die progressive (politische) Dichtung in allen Epochen (von Vogelweide über Schiller, Heine, bis Brecht, Fried und viele andere). Die Gesellschaftskritik kann auch indirekt sein. In vielen literarischen Texten findet man anschauliche und überzeugende Darstellungen von sehr begrenzten Hand-

lungsmöglichkeiten, die den Frauen im Verlauf der Jahrhunderte zur Verfügung standen. Gerade dadurch, dass diese Begrenzungen so packend und eindringlich geschildert waren, brachten sie die Leser auf den Gedanken, dass solche Einschränkungen nicht existieren sollen (z. B. im Roman „Effi Briest“ von Theodor Fontane).

Literatur kann auch ein **Mittel im ideologischen Kampf** sein, d. h. eine ideologische bzw. ideologisierende Funktion haben. Literarische Werke sind Träger von edlen Ideen, z. B. Humanität, Gleichheit aller Stände und Menschen, Freiheit des Individuums oder nationale Freiheit. Dank dem hohen emotionalen Gehalt und der ästhetischen Form sind sie wie keine andere Kommunikationsform geeignet, Leser zu beeinflussen und zur Popularität dieser Ideen beizutragen (wie in den Epochen Aufklärung, Weimarer Klassik, Junges Deutschland). Aber gerade dank dieser großen Einwirkungskraft werden literarische Werke auch zu **Trägern von Ideologien** gewählt, die die Herrschaft eines politischen Systems (Regimes) verfestigen sollten. Die krassesten Beispiele dafür bringen die nationalsozialistische Literatur und der sozialistische Realismus (poln. socrealizm). Wenn Literatur in den Dienst eines politischen Regimes gestellt wird, kommt es zum Missbrauch der Literatur seitens der herrschenden politischen Formation, was sich fast immer mit dem Verlust der ästhetischen Qualität der literarischen Texte verbindet.

Andererseits trägt Literatur auch zur **Demaskierung einer Ideologie**, zur Enthüllung ihres Machtanspruchs und zum Verlust ihrer führenden Position in der Gesellschaft bei (Lagerliteratur im Sowjetrussland: Solženicyn; deutsche Exilliteratur in der Zeit des 2. Weltkriegs: A. Seghers, B. Brecht; die sog. „literatura drugiego obiegu“ im ausgehenden Kommunismus in Polen der 1980er Jahre u. a.). Sie ermuntert zum Widerstand gegen althergebrachte Normen, veraltete, nicht mehr zeitgemäße soziale und politische Lebensformen. Gegen diese Literatur kämpfen Machthaber (Monarchien wie totalitäre Regimes) mit Zensur.

So erweist sich Literatur sowohl als Vehikel der Ideologie als auch als Instrument ihrer Demaskierung. Einerseits schafft sie durch Identifikation mit Figuren und Handlungen ein Gemeinschaftsgefühl, der dem Kampf für eine Sache gut dienlich ist; andererseits kann sie ebenso gut ein Unrechtsgefühl vermitteln, das den Kampf um Veränderungen erst möglich macht. „Es gibt in der Geschichte Beispiele dafür, dass man den Werken der Literatur die Kraft der Veränderung zugesprochen hat: Harriet Beecher Stowes «Onkels Tom Hütte» etwa, zu seiner Zeit ein Bestseller, trug mit zum Abscheu gegenüber der Sklaverei bei, der schließlich in den amerikanischen Bürgerkrieg führte“ (Culler 2002:60).

Literatur ist imstande, **gesellschaftliche Phänomene zu kreieren**. Goethes „Die Leiden des jungen Werther“ (1774) trug zur Welle der Selbstmorde wegen unerfüllter Liebe bei und machte Mode für Werthers Kleidung – blauer Frack und gelbe Weste wurden zum Symbol eines Lebensgefühls.

Diese Beispiele zeugen davon, dass Literatur untrennbar mit dem gesellschaftlichen Leben verbunden ist. Sie wird deswegen als Widerspiegelung der gesellschaftlichen und kulturellen Praxis bezeichnet.

Die primäre Funktion der Literatur ist allerdings die **ästhetische**. Das Lesen von literarischen Texten bereitet Genuss, interessenlose Freude am Kontakt mit dem ästhetischen Objekt – dem literarischen Kunstwerk. Diese Einwirkung der Literatur resultiert aus der ästhetischen Kodierung des Textes: der literarischen Sprache und seiner Struktur (literarische Gattung). Literarische Texte erfüllen keine textexterne Funktion, die mit der außertextuellen Realität verbunden wäre. Beim Lesen eines literarischen Textes achtet man ausschließlich auf die Zusammenwirkung der einzelnen Strukturelemente (Sprache, Gattung, Figuren, Erzählleistung, Reim) im Hinblick auf den Effekt des Ganzen. Man fasst den Text nicht so auf, als wäre er primär dazu da, irgendeinen anderen Zweck zu erfüllen, z. B. uns zu informieren oder zu überzeugen. Der Gewinn für den Leser beruht lediglich darauf, dass sich das Lesen gelohnt hat, weil z. B. die Geschichte gut erzählt war.

2.3 Wozu studieren künftige Deutschlehrer deutsche Literatur?

Literatur ist ein Bereich der deutschen Kultur und Geschichte. Kenntnisse darüber gehören zum Fachwissen eines Deutschlehrers. Die deutsche Literatur ist ein Teil des Kulturgutes des Zielsprachelandes. Die Deutschlehrer müssen es kennen, denn mit der Fremdsprache vermitteln sie auch die deutsche Kultur und Literatur.

Das Lesen von literarischen Werken in der sprachlichen Originalfassung erweitert die Sprachkenntnisse in der Zielsprache. Die Studenten lernen die Erscheinungsform der Sprache kennen, die im alltäglichen Sprachgebrauch fehlt.

Im deutschsprachigen Literaturunterricht weckt man Interesse an der deutschen Literatur. Damit bezweckt man die Wirkung auf das nachschulische und außerschulische Leseverhalten der künftigen Deutschlehrer und die Prägung von entsprechenden Verhaltensweisen. Man will die Absolventen der Hochschulen und Universitäten zum Greifen nach der deutschen Literatur aus eigenem Willen und Bedarf im Erwachsenenleben ermuntern. Das ermöglicht einen Kontakt zur deutschen Kultur mittels Literatur. Damit bezweckt man auch die Befähigung der Deutschlehrer zur Teilnahme am literarischen Leben des Zielsprachelandes.

Ein weiteres, sehr wichtiges Ziel der Beschäftigung mit der deutschen Literatur in der Deutschlehrausbildung ist die Befähigung der Lehrer zum Einsatz der literarischen Texte im Deutschunterricht.

2.4 Übungen

Übung 1. Merkmale von literarischen Texten. Ordnen Sie die Informationen richtig zu:

KÜNSTLERISCHE SPRACHE	1. Bei der Rezeption nimmt man keine Bezüge auf die außersprachliche Realität (wie z. B. beim Lesen eines Fahrplans), sondern man bewegt sich innerhalb der vom Autor geschaffenen Fiktion.
Nr.	2. Beim Schreiben eines Werkes geht es dem Autor neben dem Einsatz von altbewährten Mustern auch darum, die Struktur der Gattung und ihre Ausdrucksmöglichkeiten neu zu erkunden und bisher Unerkanntes zu entdecken.
FORM: LITERARISCHE GATTUNG	3. Das „Literarische“ an dem Text ist auch seine Form, eine besondere Art der Organisation der Aussage, ihre Struktur. Diese Struktur entscheidet darüber, dass wir einen Text als Gedicht, Novelle oder Kurzgeschichte erkennen.
Nr.	4. Das ist eine eigenartige, kunstvolle und künstlerische Sprache, die beim Leser ein ästhetisches Erlebnis bewirken kann.
FIKTIONALITÄT	5. Die ästhetische Organisation der Sprache ist unabhängig von der kommunikativen oder gesellschaftlichen Funktion des Textes.
Nr.	6. Die in literarischen Texten dargestellte Welt ist fiktiv, virtuell, sie existiert nur in der Phantasie des Autors und des Lesers, ist „nur gedacht“.
INTERTEXTUALITÄT	7. Diese Form der Sprache ist weitaus reicher als die alltägliche Standard- oder Umgangssprache. Sie wird auf eine besondere Weise organisiert und wird als „künstlerisch“ oder „ästhetisch“ empfunden.
Nr.	8. Ein literarischer Text existiert zwischen und neben anderen Texten, und steht zu ihnen in verschiedenen Beziehungen.
AUTOREFLEXIVITÄT	9. Ein wichtiges Merkmal ist ihre Bildhaftigkeit. Beschriebene Gegenstände und Vorkommnisse werden sehr anschaulich dargestellt, so dass sie in der Phantasie des Lesers leicht „nachgestaltet“ werden können.
Nr.	10. Eine literarische Aussage hat eine reichere Bedeutung als ein gewöhnliches Kommunikat, sie ist mehrdeutig und kann unterschiedlich interpretiert werden.
	11. Hier gehören bestimmte Merkmale im Aufbau und Thematik des Textes, an denen wir die einzelnen literarischen Gattungen (d. h. Formen der Textorganisation) erkennen.
	12. Literarische Texte haben keine Entsprechungen in der außerliterarischen Wirklichkeit.
	13. Mit diesem Terminus bezeichnet man bewusste Anspielungen auf andere literarische Texte zum Zweck der Bereicherung und Modifizierung von Bedeutung.

Übung 2. Nennen Sie gesellschaftliche Funktionen der Literatur.

Übung 3. Welche Bedeutung hat Literatur für das Individuum?

3. Literarische Gattungen

Die Einteilung der Literatur in Gattungen entstand im antiken Griechenland zuerst mit rein praktischer Absicht. Die Gattungsnormen sollten auf die Schaffenspraxis einwirken, indem sie die Autoren auf Kunstmittel und „Bauregeln“ zum Zweck der optimalen künstlerischen Wirkung des literarischen Werkes verwiesen. Sie bezogen sich lediglich auf die damalige griechische Literatur. Allerdings galt die antike griechische Literatur lange Zeit als Vorbild und Maßstab der europäischen Literatur. Die Poetiken von Aristoteles und seinem römischen Nachfolger Horaz wirkten in Frankreich, Deutschland und Polen bis in die Aufklärung hinein nach. Sie wurden zum idealen, allgemeingültigen Vorbild verabsolutiert und daher nicht mehr auf die konkrete Literatur in einer bestimmten Zeit und Raum, sondern auf Literatur schlechthin bezogen (Głowiński u. a. 1975:250-251).

Die Gesamtheit literarischer Textproduktion wird traditionell in drei Grundformen der Dichtung, d. h. in drei große Grundgattungen (rodzaje literackie): Epik, Lyrik und Dramatik geteilt. Im deutschen Sprachraum beruft man sich dabei auf Goethe, der sie als „Naturformen der Dichtung“ bezeichnete. In „Noten und Abhandlungen“ zum „West-Östlichen Divan“ schrieb er: „Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken“ (zit. nach Allkemper/Eke 2006:90). Die Wesensmerkmale der drei Grundgattungen lassen sich also folgendermaßen auf den Punkt bringen:

- Epik setzt auf klares Erzählen und erweckt vor allem Vorstellungen,
- Lyrik zielt auf den (emotionalen) Ausdruck des Subjekts,
- Dramatik präsentiert individuelle Handlung und deren Spannung.

3.1 Kriterien der Einteilung der Dichtung in Grundformen

Seit Platon und Aristoteles richtet man sich bei der Einteilung in einzelne Gattungen nach der Art des sprechenden literarischen Subjekts. Dieses Kriterium wurde von Diomedes in „Ars grammatica“ (4. Jh. u. Z.) wiederholt und gefestigt. Diomedes unterscheidet *genus dramaticum*, also Aussagen der vom Autor geschaffenen Figuren und *genus enarrativum* – die eigene Aussage des Dichters. Zu dieser zweiten Gattung wurde damals vor allem didaktische Literatur, aber auch Epik

gerechnet.² Lyrik wurde in dieser Einteilung zuerst nicht berücksichtigt, sie wurde als eine schlechtere Art der Dichtung betrachtet und außer Acht gelassen. Der Begriff der Lyrik formte sich zu Beginn des 19. Jhs. in Deutschland und Italien und seit dieser Zeit funktioniert die Einteilung der Literatur in drei Grundformen der Dichtung: Dramatik, Epik und Lyrik (Markiewicz 1980:149).

Das Kriterium „wer spricht“ behielt seine Geltung. Im Drama reden ausschließlich die Figuren, in der Epik (Narrativik) spricht der Erzähler mit seiner eigenen Stimme, aber gleichzeitig erlaubt er den Figuren, in ihrer Stimme zu sprechen, und in der Lyrik spricht der Sprecher in der 1. Person.

Eine andere Möglichkeit, zu dieser Unterscheidung zu kommen, besteht in der Beachtung des Verhältnisses Sprecher-Publikum:

Die Epik ist bestimmt vom mündlichen Vortrag: Ein Dichter steht in direktem Kontakt mit dem zuhörenden Publikum.^[3] Beim Drama ist der Autor vor dem Publikum verborgen, und die Figuren auf der Bühne sprechen. In der Lyrik – dem kompliziertesten Fall – wendet der Dichter beim Singen (...) seinen Zuhörern sozusagen den Rücken zu und tut so, als ob er zu sich selbst oder mit jemand anderem spräche: mit einer Naturerscheinung, einer Muse, einem engen Freund, einem/einer Geliebten, einem Gott, einem personifizierten Abstraktum oder einem Naturgegenstand (Culler 2002:107-108).

Die Einteilung der Gesamtheit von literarischen Texten in drei Grundformen: Epik, Lyrik und Dramatik gilt grundsätzlich bis heute. Angesichts der Erweiterung des Literaturbegriffs, des Schwunds von traditionellen Gattungsmerkmalen und der Entstehung von neuen Mischgattungen wird allerdings immer öfter auf ihre Unzulänglichkeit hingewiesen. Ein Beispiel dafür ist, dass eine Fülle von erzählenden Texten wie didaktische Literatur, Essay, Reportage, Feuilleton u. a. sich dieser Klassifikation entzieht, weil sie der traditionellen Auffassung von Epik nicht entspricht.

3.2 Die Rolle des Gattungsbegriffs

Innerhalb von drei Grundgattungen (rodzaje literackie) unterscheidet man einzelne epische, lyrische und dramatische Gattungen (gatunki literackie). Sie sind in den einzelnen Kapiteln über Epik, Dramatik und Lyrik erwähnt.

² Epik wurde auch als *genus mixtum* bezeichnet, es sind Texte, in denen sowohl der Dichter, als auch die von ihm geschaffenen Figuren sprechen (Markiewicz 1980:149).

³ Narrative Texte wurden anfänglich nicht gelesen, sondern mündlich vor einem Zuhörerkreis erzählt: so Märchen, Sagen, Legenden in der Volksliteratur, Mythen oder Heldenlieder bei Völkern, die keine Schrift kannten, Epen in der Antike oder Ritterspen zur Zeit der höfischen Literatur des Hochmittelalters.

Literarische Gattungen verwandeln sich mit der Zeit. „Gattung“ ist ein historischer Begriff, eng mit Epoche verbunden und kann nicht als etwas zeitloses, an sich existierendes betrachtet werden. Beispiele dafür sind u. a. die Evolution des Dramas oder die Entstehung und die Evolution des Romans.

Die Existenz der Gattungen ist auf zwei Ebenen wichtig: als Tatsache im literarischen Bewusstsein der Autoren und Leser und als Kategorie in der Literaturwissenschaft zur Klassifizierung von literarischen Texten.

Literarische Gattung als Konstrukt im literarischen Bewusstsein ist für die literarische Kommunikation zwischen Autor und Leser von Bedeutung. Für den Leser funktioniert sie als Hinweis, was er vom Text erwarten soll, wie er ihn dekodieren soll, worauf er achten soll. Für den Autor ist sie notwendig als eine Sammlung von Regeln, nach denen er seine Aussage konstruieren und strukturieren kann. Dieses Wissen kann theoretisch und explizit in Poetiken formuliert werden oder nur implizit vorhanden sein (im Bewusstsein existieren). Das implizite Wissen ist die Grundlage für eine wissenschaftliche Beschreibung der Gattungen in der Literaturwissenschaft. Die literaturwissenschaftliche Typologie hat einen idealen Charakter. Sie bildet ein allgemeines Modell, einen Idealtyp der Gattung, welches von keinem wirklich bestehenden Text hundertprozentig realisiert werden kann (vgl. Głowiński u. a. 1975:250-255).

Die Einschätzung, welche der drei Gattungen am wertvollsten ist, veränderte sich mit der Zeit. In der Antike und Renaissance galten Epos und Tragödie als die Krönung der Literatur, als die höchste Vollendung, zu der ein Dichter fähig ist. In der Aufklärung und Klassik behielt die Tragödie diese Position, die Rolle des Epos dagegen sank. Die Entwicklung des Romans seit der Hälfte des 18. Jhs. und die Verbreitung dieser Gattung im 19. und 20. Jh. lassen behaupten, dass heute der Roman die Vorrangstellung einnimmt.

(...) gleichwohl hielt man vom späten 18. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die Lyrik, das kurze nicht-narrative Gedicht, für den Inbegriff von Literatur. Einstmals vornehmlich als Medium gehobenen Sprachgebrauchs, als elegante sprachliche Umsetzung kultureller Werte wie Einstellungen angesehen, wandelte sich die Lyrik zu einem Medium des Ausdrucks überwältigender Gefühle, das sowohl Alltagsprobleme wie übernatürliche Phänomene zugleich behandelt und den innersten Gefühlen eines einzelnen Ich konkreten Ausdruck verleiht. Diese Vorstellung ist immer noch aktuell (Culler 2002:108).

Dieses Werturteil gilt vor allem für die „schwierige“ (sog. hermetische) Lyrik, die im Gegensatz zu vielen Texten der „Gebrauchslyrik“ ästhetisch kodiert ist, kühne Metaphern gebraucht und deswegen als die höchste Wortkunst gilt.

3.3 Qualitative Bezeichnungen: das Epische, das Lyrische, das Dramatische

Von den Grundgattungen Epik, Lyrik und Dramatik wurden die qualitativen Bezeichnungen das Epische, das Lyrische, das Dramatische abgeleitet. Sie bezeichnen das Wesentliche der Grundgattungen. Als charakteristisch für Epik gelten u. a. langsames, ruhiges Erzählen, epische Breite (breit angelegte Schilderung von Handlung bzw. Geschehen), detaillierte Darstellung von äußeren Umständen, komplexe, vielschichtige Darstellung der fiktiven Welt, Stellung des Erzählers außerhalb des Erzählten.

Als wesentliche Merkmale der Lyrik erwähnt man Subjektivität, Gefühl, Erlebnis, Stimmung, innere Welt, Reflexion, Äußerung des geistigen Zustands, Erinnerung, Verschmelzung des Sprechers mit der dargestellten Welt.

Typisch für das Drama sind: konfliktreiche, zugespitzte, schnelle Handlung mit Höhe- und Wendepunkten; Darstellung von Ursache-Wirkung-Relation, heftigen Emotionen, verborgenen Beweggründen; Spannung, Intrige.

Es ist allerdings auch für weniger erfahrene Leser selbstverständlich, dass bei dieser groben Zuordnung zahlreiche Abweichungen zu beobachten sind. Das Epische im weiteren Sinne als fiktive Erzählform, als allgemeines Strukturmerkmal ist auch innerhalb der Dramatik (episches Theater) oder in der Lyrik (erzählende Lyrik, Ballade) nachweisbar (Stocker 1987:91). Ein Kennzeichen der Novelle ist u. a. die „dramatisch“ zugespitzte Handlung, die einen raschen Wechsel der Ereignisse und Konfliktsituationen ankündigt. Das Subjektiv-Emotionelle, ansonsten für Lyrik typisch, findet auch den Platz in der Epik, z. B. in Beschreibungen der geistigen und emotionellen Zustände der Figuren, Personenbeschreibungen oder Naturschilderungen. Eine bewusste Verschmelzung von Epik und Lyrik findet im romantischen Roman statt, in dem Gedichte in die Erzählung einmontiert sind. Lyrische Elemente kommen auch in der Prosa und im Drama der Literatur der Jahrhundertwende 19./20. Jh. vor (das sog. lyrische Drama von Hugo von Hofmannsthal, lyrische Prosa Rilkes).

3.4 Übungen

Übung 1. Welche Kennzeichen passen zu den Qualitätsbezeichnungen DAS EPI-SCHE, DAS LYRISCHE, DAS DRAMATISCHE? Ordnen Sie richtig zu:

*Äußerung des geistigen Zustands	*Reflexion
*epische Breite: breit angelegte Schilderung der Handlung	*Erlebnis
*heftige Emotionen	*Komplexität
*Spannung	*Stimmung
*Erinnerung	*Vielschichtigkeit der dargestellten Welt
*Darstellung von Ursache-Wirkung-Relation	*Personenbeschreibungen
*langsames, ruhiges Erzählen	*verborgene Beweggründe
*Subjektivität	*Gefühl
*Naturschilderungen	*Schilderung der inneren Welt
*konfliktreiche, zugespitzte Handlung mit Höhe- und Wendepunkten	
*Verschmelzung des Sprechers mit der dargestellten Welt	
*Stellung des Erzählers außerhalb des Erzählten	
*subjektiv-emotionelle Darstellung von geistigen Zuständen der Figuren	

DAS EPISCHE	DAS LYRISCHE	DAS DRAMATISCHE

Übung 2. Was ist charakteristisch für EPIK, LYRIK, DRAMATIK? Ordnen Sie richtig zu (vgl. auch Kap. 4, 5, 6).

* „Sprache des Gefühls“

* Ausdruck von inneren Zuständen

* Erzählvorgang

* Abwesenheit des übergeordneten sprechenden Subjekts

* Zeitlosigkeit

* audio-visuelle, inszenierte bzw. szenische Texte

* Erzähler

* Das lyrische Subjekt als kompositorisches Prinzip

* Dominanz der Figurenrede

* stark ausgeprägte Handlung

* deutliche ästhetische Kodierung der Sprache

* innere Erlebnisse

* poetisch strukturierte sprachliche Aussage

* Monolog als typische Form der Äußerung

* Erzählstoff

* vergangen und abgeschlossen

* Eindrücke, Emotionen, Ansichten

* Die dargestellte Welt präsentiert sich unmittelbar in den Handlungen der Figuren

* Figuren meistens nur mittelbar charakterisiert: im Handeln oder in Monologen

* Vorhandensein der von dem Autor erschaffenen, in sich geschlossenen Welt

EPIK	LYRIK	DRAMATIK

4. Epik

4.1 Entstehung und Begriff

Epik (vom gr. episch = zum Epos gehörig; Epos = Wort, Rede, Erzählung) ist eine der drei Grundformen der Dichtung (der Gattungstrias Epik, Lyrik, Dramatik), ein Gattungsbegriff für erzählende Dichtung. Sie gibt Begebnisse der äußeren und inneren Welt vom Standpunkt eines Erzählers aus als vergangen und abgeschlossen, in Prosa oder in Versen wieder (Best 1972:150).

Erzählende Literatur ist mit dem alltäglichen Erzählen verwandt, darin liegen auch die Wurzeln der Epik. Das literarische Erzählen unterscheidet sich von dem alltäglichen durch Zuwachs von Komplexität und sprachlicher Formung: „von dem linearen und sprachlich anspruchlosen Erlebnisbericht über die spannende Party-story hin zu den Einfachen Formen des Märchens und der Sage, den komplexen Erzählstrukturen von Novelle und Roman und schließlich der Textmontage, in der sogar die Kohärenz des Dargestellten bewusst durchbrochen wird“ (Schülein/Stückrath 2004:60). Mit alltäglichen Erzählsituationen hat die Epik die zentrale Rolle des Erzählers als vermittelnde und konstituierende Instanz gemeinsam. Im Unterschied zum realen Erzähler im wirklichen Leben ist der literarische Erzähler keine reale Person, sondern eine Instanz oder Funktion des Erzähltextes.

Erzählende Literatur ist primär von drei konstituierenden Merkmalen gekennzeichnet:

1. **Erzählvorgang.** Zum Entstehen eines erzählenden Textes ist der Prozess des Erzählens notwendig, also eine Situation, in der etwas von jemandem erzählt wird. Erzählung ist mit kommunikativen Funktionen anderer Texte (Sachtexte) wie Referat, Rede eines Politikers oder Predigt nicht gleich zu setzen. „Wer etwas erzählt, teilt nicht Ansichten oder Tatsachen mit, sondern bildet in Worten ein raumzeitliches Kontinuum von Ereignissen ab, das der Zuhörer oder Leser sich als ebensolches Kontinuum vorstellen soll“ (Gelfert 1993a:10). Dabei ist es zunächst irrelevant, ob die erzählte Abfolge von Ereignissen (Geschehen, Geschichte) tatsächlich in der Wirklichkeit stattgefunden hat, oder ob die erzählte Geschichte erfunden, d. h. fiktional ist.
2. **Erzähler.** Die darzubietende Geschichte (Geschehen, Handlung) wird zur Erzählung vom Erzähler geformt. Er wählt den Stoff (Inhalt) der Erzählung, setzt Akzente, sorgt für Effekte und Wirkung bei dem Hörer bzw. Leser, er gestaltet also die gesamte Form der Erzählung und ist aus diesem Grund für erzählende Texte von größter Bedeutung. Im Gegensatz zu den dramatischen Texten, in denen die Handlung im unmittelbaren Agieren der Figuren präsentiert wird,

zeigen epische Texte die Handlung immer in der Vermittlung des Erzählers. Der Erzähler stellt die Handlung dem Leser (Hörer) dar, organisiert und konstruiert sie. Das Vorhandensein der Erzählerinstanz ist deswegen für epische Texte ein grundlegendes Kennzeichen.

3. **Fiktion.** Durch den Erzählvorgang wird im Leser/Hörer parallel zur realen Welt eine bloß vorgestellte aufgebaut, die ohne Bezug zur Wirklichkeit in sich vollständig ist. Diese „virtuelle“, nur in der Vorstellung des Rezipienten existierende Welt, die von dem erzählenden Text kreiert wird, wird auf deutschem Boden gewöhnlich als Fiktion bezeichnet.⁴ „Fiktion“ bedeutet in der Literaturwissenschaft nicht nur erfundene Geschichten, wie das dem alltäglichen Gebrauch nahe liegt, sondern meint das Ergebnis jedes Erzählvorgangs, auch eines solchen, in dem ein wahrheitsgetreues Abbild eines realen Geschehens dargeboten wird. Diese Realität muss aber so erzählt sein, „dass wir stets im Bannkreis der Erzählung bleiben und nicht auf die Welt außerhalb des Erzählten Bezug nehmen. Die Fiktionalität der Erzählung wird also nicht dadurch definiert, dass das Erzählte erfunden wird, sondern dadurch, dass der Hörer oder Leser nicht nach einem Bezug außerhalb des Erzählten fragt“ (Gelfert 1993a:10-11). In diesem Sinne kann auch „eine absolut wahrheitsgetreue Autobiographie durch ihre Erzählweise zur fiktionalen Erzählung werden, während umgekehrt die gefälschten, also fingierten Hitlertagebücher ebendies nicht waren“ (ebenda).

Die Illusion der Wirklichkeit wird in fiktionalen Texten dadurch hergestellt, dass das Erfundene mit Attributen der Wirklichkeit ausgestattet wird, die fiktive Welt wird nach den Prinzipien der wirklichen Welt modelliert bzw. das Erfundene mit dem Wirklichen vermischt wird.⁵

Die in der Epik erzählten Geschehnisse beziehen sich auf Vergangenes und Abgeschlossenes, denn nur das, was vergangen ist, kann erzählt werden.

4.2 Epische Gattungen

Die epische Dichtung hat zum Vorfahren ursprünglich mündliche Erzählformen, die zum Thema legendäre bzw. historische Vergangenheit einer ethnischen Gruppe hatten: Mythos, Legende, Sage, Märchen (Sławiński 1976:103). Die epische Gattung schlechthin war lange Zeit das Epos. Es stellt die Götter- und Heldenwelt und wichtige Ereignisse aus dem Leben eines Volkes dar, gibt ein umfassendes

⁴ In Polen gebrauchen die Literaturwissenschaftler dafür den Terminus „świat przedstawiony“.

⁵ Eine Ausnahme bilden hier allerdings phantastische Texte, z. B. *science fiction*. In ihnen kann der Bezug zur Realität aufgelöst werden, d. h. Mechanismen der wirklichen Welt werden (zum Teil) außer Kraft gesetzt.

Abbild von dessen Wirklichkeit und kollektiver Erfahrungswelt, deswegen kann es von identitätsstiftender Bedeutung für ganze Kulturkreise und Nationen sein (Nationalepos) (Langermann 2002:90). Epen entstanden als mündliche Form der epischen Dichtung, sie wurden zunächst von Rhapsoden (Sängern) an Höfen der Machthaber vorgetragen (mit Begleitung eines Musikinstrumentes rezitiert) und meistens erst viel später niedergeschrieben. Prosaauflösungen von ursprünglich versifizierten Epen im Spätmittelalter und in der Renaissance bildeten den nächsten Schritt in der Entwicklung der Epik. Daneben verbreiteten sich Schwanksammlungen und Volksbücher – die Vorfahren des Romans. Dieser trat im Barock als eine schon vollwertige epische Gattung auf. Mit der Entwicklung des bürgerlichen Selbstbewusstseins in der Aufklärung verfestigte sich die Position des Romans als dieser Prosagattung, die seinem Lebensgefühl am besten entsprach. Gegen Ende des 18. Jhs. löste der Roman das Epos völlig ab und stieg im Laufe des 19. Jhs. zur führenden Gattung der Epik auf.

Je nach Umfang der epischen Texte gliedert man sie in Kurzepik und Großepik. Traditionelle epische Gattungen sind demnach:

KURZEPIK	GROßEPIK
■ Erzählung ■ Sage: Volkssage, Heldensage, Göttersage ■ Legende: Volkslegende, Heiligenlegende, Kunstlegende ■ Märchen: Volksmärchen, Kunstmärchen ■ Schwank ■ Anekdote ■ Kalendergeschichte ■ Kurzgeschichte ■ Fabel ■ Parabel ■ Predigt ■ Flugblatt ■ Flugschrift ■ Prosaskizze	■ Epos: – Heldenepos – Christliches Epos – Höfisches Epos (Vorhöfisches Epos, Ritterepos) – Legendenepos – Tierepos – komisches Epos – Weltanschauungsepos – geschichtliches Epos ■ Verserzählung ■ Idylle ■ Volksbuch ■ Roman ■ Novelle (vgl. Stocker 1987:92)

Dieser Gliederung entzieht sich allerdings eine Fülle von erzählenden Texten wie didaktische Literatur, Essay, Reportage, Feuilleton u. a.

Ein anderes Kriterium für die Einteilung epischer Texte ist das Verhältnis der Zeit des Geschehens zur realen Entstehungszeit des Werkes. Man unterscheidet im Hinblick darauf:

- die gegenwärtige Epik – wenn die beschriebenen Ereignisse der unmittelbaren Erfahrung des Autors zugänglich sind,
- die historische Epik – wenn die fiktive Welt des Werkes aus den Elementen der historischen Vergangenheit zusammengestellt ist und der Autor sie nur in Form von schriftlichen Zeugnissen oder Denkmälern der Kunst und Kultur kennen lernen konnte,
- die phantastische Epik – wenn sich das Geschehen in einer unbestimmten Vergangenheit (Märchen) oder einer fiktiven Zukunft abspielt (Głowiński u. a. 1975:322).

Ein separates Problem der Gattungsbestimmung innerhalb der Epik ist die Typologie des Romans. Die Bestimmung der Sub-Gattung ist deswegen von Bedeutung, weil der Roman die zur Zeit wichtigste und populärste epische Gattung ist. Es gibt mehrere, zum Teil sich überschneidende Typologien der Romangattung. Ein Kriterium der Klassifikation nach Franz K. Stanzel ist die Erzählsituation, demnach unterscheidet man zwischen dem Ich-Roman, dem auktorialen Roman und dem personalen Roman.

Die Typologie von H.D. Gelfert richtet sich nach dem Wesen der Fiktion, also nach dem Fiktionstyp des Romans:

- Der realistische Roman folgt dem realistischen Fiktionstyp. Nach dem Mimesis-Prinzip wird die Welt so dargestellt, wie sie ist. Die Blütezeit solcher Romane sind die literarischen Epochen Realismus und Naturalismus.
- Der phantastische Fiktionstyp: die Welt, wie sie nicht ist. Der phantastische Roman erfindet eine neue Welt ohne jeglichen Realitätsbezug, die weder Abbild der Realität noch normatives Vorbild ist. Das Phantastische ist in der Regel die Domäne der Unterhaltungsliteratur: Sie befriedigt das Unterhaltungsbedürfnis, eine künstlich geweckte Neugier und reizt die Phantasie, ohne jedoch dem Geist Weltdeutungsmodelle anzubieten, die man gewöhnlich von der hohen Literatur erwartet. Dennoch gibt es Epochen (vor allem manieristische), in denen Phantastik auch von der hohen Literatur gepflegt wird: die Zeit zwischen der Renaissance und dem Barock (Rabelais: „Gargantua und Pantagruel“), Spätromantik (E.T.A. Hoffmann), in der Gegenwartsliteratur z. B. Jorge Luis Borges.
- Der utopische Roman gestaltet den utopischen Fiktionstyp und stellt die Welt dar, wie sie sein sollte: Normen, die der Mensch anstreben und verwirklichen sollte. Das Utopische ist ein Idealbild und zugleich ein normativer Entwurf, der in eine phantastische Welt eingezeichnet ist und darin zeigt, wie die reale Wirklichkeit sein sollte. Utopische Romane resultieren aus einem anthropologischen Grundbedürfnis: dem Traum der Menschheit von Glück und einer gerechten Gesellschaftsordnung.
- Der satirische Roman: Die Welt, wie sie nicht sein sollte. Satire legt die Mängel der Welt bloß. Die tradierten und meistgebrauchten Kunstgriffe sind dabei

Übertreibung, Groteske und Einseitigkeit, die dominierende Stilhaltung ist die ironische. Die Ironie kann sich in dem manifestieren, **was** man sagt (die häufigste und einfachste Form der Ironie: das Gegenteil von dem Gesagten), oder in dem, **wie** man es sagt (eine subtilere Variante, nur am Ton des Erzählers wahrnehmbar). Die Blütezeiten der Satire sind Zeiten des Übergangs zwischen einer normativen und einer individualistisch-moralisierenden Ethik: Humanismus, Aufklärung, Neue Sachlichkeit. Der satirische Roman kann alle Prinzipien der Fiktion mit einschließen, so verbindet z. B. Günter Grass' „Die Blechtrommel“ realistische und phantastische Elemente; Satiren von Jonathan Swift zeigen utopische Merkmale u. s. w. (Gelfert 1993a:86-95).

Zu den wichtigsten literaturgeschichtlichen Ausprägungen der Roman-Gattung gehören:

- Vorformen des Romans:
 - Prosaauflösungen der höfischen Versepen, z. B. „Amadis de Gaule“ von dem spanischen Schriftsteller Rodriguez de Montalvo (um 1490), Unterhaltungsliteratur für höfische Gesellschaft,
 - Volksbücher,
 - Frühe Romanformen: Francis Rabelais: „Gargantua und Pantagruel“ (1532-1564), Miguel de Cervantes: „Don Quijote“ (1605-1615),
- der höfische Roman,
- Staatsroman,
- Schäferroman: Honore D'Urfé: „Astree“ (1607-1627),
- Schelmenroman: „Das Leben des Lazarillo de Tormes“ (1554), anonym,
- der sentimentale Roman: Samuel Richardson: „Pamela“ (1740, Vorgänger des psychologischen Romans),
- Briefroman,
- Bildungsroman, Entwicklungsroman,
- Abenteuerroman,
- Historischer Roman,
- Schauergeschichte, *gothic novel*,
- Kriminalroman,
- Gesellschaftsroman,
- moderne Romanformen, u. a. *nouveau roman*, magischer Realismus,
- Trivialroman (vgl. Langermann 2002:102-110).

Die Gattungsbestimmung von mittleren und kürzeren epischen Texten: Novelle, Erzählung und Kurzgeschichte kann manchmal Probleme bereiten. Zu diesem Zweck ist eine detaillierte Analyse von mehreren Strukturelementen des jeweiligen epischen Textes notwendig (vgl. Gelfert 1993b:27-60).

4.3 Kategorien der Epik

Die Theorie des Epischen beginnt mit der Poetik des Aristoteles. Er und sein Nachfolger Horaz nehmen zur Grundlage ihrer Theoriebildung den Inbegriff des Epischen und zugleich die zu ihrer Zeit am meisten verbreitete epische Gattung – das Epos. Diese Tradition wirkt über das Mittelalter bis ins 18. Jh. hinein. Damals verdrängt das verstärkte Aufkommen des Romans das Epos als Begründungsmodell der Epik.

Wolfgang Kayser unterscheidet vier Bedingungsfaktoren (konstitutive Strukturelemente) des epischen Textes: 1. der Erzähler, 2. der Erzählvorgang bzw. das Erzählen, 3. der Erzählstoff, 4. der Leser. Sie reichen allerdings nicht aus, die Epik als Teil der Belletristik gegenüber anderen, wirklichkeitsgebundenen Formen des Berichtens wie historisches Erzählen, Reportage, Nachricht abzugrenzen, denn auch in diesen Berichtsformen sind diese vier Faktoren jeweils notwendig gegeben (Stocker 1987:93, 94). Deswegen ergänzt man diese Reihe noch um den 5. Faktor: das Vorhandensein der von dem Autor erschaffenen, in sich geschlossenen Welt d. h. Fiktion (ebenda).⁶

Darauf aufbauend untersucht man gewöhnlich bei der formalen Analyse von epischen Texten folgende Kategorien der Epik:

- Erzähler und Erzählvorgang,
- Zeitgestaltung,
- Stoff (Geschehen, Handlung, Fabel),

⁶ In der polnischen Fachliteratur werden analog folgende Strukturmerkmale des epischen Textes erwähnt (nach Głowiński u. a. 1975:319-354): 1. Erzähler (narrator: punkty widzenia, czas narracji vs. czas fabularny, sytuacja narracyjna: sfera działań opowiadacza, zewnętrzna wobec fabuły). Der Erzähler wird in Polen nach zwei Kriterien kategorisiert: a) der Grad der Sichtbarkeit des Erzählers im Text, d. h. inwieweit ist er als Figur wahrnehmbar, b) der Grad des Wissens über die dargestellte Welt (ebenda:323). 2. Figuren als „Antriebskraft der Handlung“ (bohater aktywny, pasywny/statyczny, dynamiczny; typ, charakter; postacie pierwszoplanowe, drugoplanowe, epizodyczne; charakterystyka bezpośrednia, pośrednia; motywacja) 3. Geschichte (Geschehen, Erzählstoff, Fabel = poln. fabuła; an dieser Stelle wird auch „świat przedstawiony“ erwähnt. Hierzu gehören: zdarzenie – podstawowy element fabuły, wątki główne, uboczne).

Chrzastowska (1987:356-444) unterscheidet zwischen zwei (formal zwischen drei) konstituierenden Kategorien: 1. Erzähler. Hier gehören Formen der Erzählung (formy narracji): Ich- und Er-Erzähler, auktorialer (allwissender) vs. personaler Erzähler. Zu dieser Kategorie gehören „głos narratora“ sowie „głos postaci“, womit die Techniken der Bewusstseinswiedergabe gemeint sind: direkte, indirekte, erlebte Rede, (mowa niezależna, zależna, pozornie zależna), Innerer Monolog und Bewusstseinstrom (die gleichgesetzt werden: monolog wewnętrzny = strumień świadomości) 2. Fabel („świat przedstawiony“). Ihre Elemente sind: Handlung (akcja), deren Bestandteil ein Motiv (wątek) ist, und der Held (bohater). Als 3. Instanz wird der Leser erwähnt, der unmittelbar mit der Konzeption des Erzählers zusammenhängt. Er wird allerdings nicht als Kategorie des Textes, sondern als Partner des Erzählers in der literarischen Kommunikation bezeichnet.

- Figuren,
- Schauplatz (Ort der Handlung).

4.3.1 Erzähler

Das zentrale Strukturelement und zugleich das konstitutive Prinzip der epischen Texte ist der Erzähler. Ähnlich wie in alltäglichen Erzählungen ist die Aufgabe des Erzählers in einem epischen Text, die Geschehnisse auszuwählen, zu formen, verbal zu gestalten.

Den Erzähler kann man weder mit einer realen Person noch mit dem realen Autor des Textes gleichsetzen, auch dann – oder gerade wenn – beide Ähnlichkeiten aufweisen. Der Erzähler ist eine Rolle, ein Medium, das sich der Autor schafft, um die Geschichte dem Publikum zu vermitteln (Langermann 2002:84). Er ist somit der Ursprung, aber zugleich auch ein Produkt des Erzählens. Er realisiert sich nur innerhalb des epischen Vorgangs, und ist eine durch das Erzählen jeweils erzeugte Instanz.

Der Erzähler ist also ein Konstrukt der Literatur(wissenschaft) und einzig auf die Kommunikation in epischen Texten bezogen, d. h. eine Instanz oder Funktion erzählender Literatur.

Der Erzähler ist auch selbst im Text wirksam: 1. als erkennbare Erzählerfigur, 2. in der Maske einer der handelnden Figuren, 3. als Element der Verknüpfung der verschiedenen Erzählfaktoren zu einer Einheit. Zu seinen Funktionen gehören:

1. Das Ordnen der erzählten Geschichte: Durch den Erzähler wird die Vielzahl dargestellter Inhalte zu einer Handlung verknüpft.
2. Epische Integration. Die Elemente wie Raum, Figuren, Vorgänge sind nicht einzeln interpretierbar, sondern müssen aufeinander bezogen werden, denn sie erschließen die volle Bedeutung nur als Elemente des Gesamtzusammenhangs (Stocker 1987:95-96).

Aus der zentralen Bedeutung des Erzählers als Vermittler der Geschehnisse und Handlungen sowie aus unzähligen Möglichkeiten der Gestaltung des Erzählvorgangs rührt die enorme Flexibilität der erzählenden Literatur.

Mit unterschiedlichen Möglichkeiten und Weisen, Geschehnisse erzählend zu präsentieren, welche der Erzähler im epischen Text zur Verfügung hat, beschäftigt sich die Erzählforschung (Erzähltextanalyse). Sie untersucht in erster Linie, auf welche Weise der Erzähler konstruiert ist. Die wichtigsten Kategorien in Bezug auf den Erzähler sind:

- Erzähler als bewusst konstruierte Instanz der Erzählführung (Erzählform),
- Erzählsituation (auch: Erzählverhalten),
- Erzählperspektive (anders Erzählerstandpunkt, *point of view*),
- Erzählhaltung,
- Redegestaltung,
- Bewusstseinswiedergabe.

Diese Kategorien ermöglichen es, die komplizierte Struktur des Erzählvorgangs in mehreren Aspekten zu erfassen und die Art der Erzählführung in den einzelnen epischen Texten näher zu charakterisieren.

■ Erzähler, Erzählform.

Der Erzähler tritt in zwei Formen in Erscheinung: Als **Er-Erzähler** (Erzähler in der Er-Form) und als **Ich-Erzähler** (Erzähler in der Ich-Form). Dementsprechend unterscheidet man zwei Erzählformen: die Er-Erzählform und die Ich-Erzählform. Die Unterscheidung der Erzählformen richtet sich nach dem Kriterium, ob (bzw. inwieweit) der Erzähler am erzählten Geschehen beteiligt ist.

Der Er-Erzähler ist an dem Geschehen unbeteiligt, er spricht von Anderen, Dritten, aus der Position des Beobachters.

Der Erzähler in der Ich-Form spielt im erzählten Geschehen selber eine mehr oder weniger wichtige Rolle. Der Grad der Teilnahme am Geschehen kann unterschiedlich sein. Wir sprechen in dieser Hinsicht von zwei Grundtypen des Ich-Erzählers: vom „erzählenden Ich“ bzw. vom „erlebenden Ich“.

Das „**erzählende Ich**“ (der „berichtende“ Typ des Ich-Erzählers) erzählt mit einem erkennbaren zeitlichen Abstand von einem abgeschlossenen Geschehen, an dem er nicht teilgenommen hat. Er hat mehr Wissen von dem Geschehen als die Figuren der Erzählung (z. B. vom Ausgang der Geschichte, den Folgen u. s. w.). Der berichtende Ich-Erzähler hat nur die Außensicht zur Verfügung (außer dem Wissen von sich selbst und dem ermittelten oder erschlossenen Wissen um Dritte), sein Erzählstandpunkt ist im Allgemeinen ein externer *point of view* und sein Erzählverhalten (Erzählsituation) neutral oder auktorial.

Der berichtende Ich-Erzähler eignet sich insbesondere zur (an die Autobiographie angelehnten) Erzählung des eigenen Lebens gegen dessen Ende. Von hier aus erst kann man manche Entwicklungen des eigenen Lebens beurteilen, Fehler eingestehen, ja man kann sich leicht von sich selbst (bzw. einem „früheren Ich“) distanzieren (Gelfert 1993a:12-13, Spörl 2002a:XX).

Das „**erlebende Ich**“ ist der Ich-Erzähler, der selbst an den Geschehnissen teilgenommen, also sie als Held oder Augenzeuge erlebt hat. Er verfügt auch über die Außensicht von Figuren und ihrem Innenleben, aber einen internen *point of view* und personale Erzählsituation (Erzählverhalten).

Den erlebenden Ich-Erzählertyp nutzen viele Kriminalromane zur Spannungserzeugung. Der Ich-Erzähler und Detektiv ist während der Ermittlung – genau wie der Leser während der Lektüre – weder über die Hintergründe des aufzuklärenden Verbrechens informiert noch über die zukünftigen Entwicklungen (und Gefahren), die sich auftun. Weder kennt er das Innere der anderen Figuren noch hat er – zumindest in guten Krimis – frühzeitig eine Vorstellung von der Lösung des Falls (Gelfert 1993a:11-12, Spörl 2002a:XX). Die obige Einteilung kann man so darstellen:

Erzähler	Erzählform
– Er-Erzähler	– Er-Erzählform
– Ich-Erzähler	– Ich-Erzählform
– erzählendes Ich	
– erlebendes Ich	

Die Erzählform und den Erzählertyp kann man gewöhnlich schon aus einigen Anfangssätzen des Erzähltextes erkennen. Im Fall eines Romans verrät der Romananfang die Besonderheiten des Erzählers,⁷ bei der Analyse der Kurzprosa hilft der erste Satz zusätzlich auch, zwischen Kurzgeschichte, Novelle und Erzählung zu unterscheiden (vgl. dazu Gelfert 1993b:51-60).

■ Erzählsituation (auch: Erzählverhalten).⁸

Für diese Unterscheidung ist von Bedeutung, ob der Leser die Handlung deutlich als vermittelt wahrnimmt (auktorial), oder ob er sie eher als persönlich nacherlebt.

Nach Franz Karl Stanzel („Theorie des Romans“, 1964) pflegt man zwischen drei Erzählsituationen zu unterscheiden.

⁷ Gelfert unterscheidet 6 Typen des Romananfangs, denen sich fast sämtliche Anfänge zuordnen lassen: Prolog, Vorgeschichte, Overture, Zooming-in, Personenbeschreibung, szenische Eröffnung. Sie sind nicht nur für die jeweiligen Erzählformen und Erzählsituationen, sondern auch für geschichtliche Gattungstypen des Romans charakteristisch; vgl. dazu Gelfert 1993a:74-84.

⁸ Der Begriff „Erzählverhalten“ wird manchmal synonym zu „Erzählsituation“ gebraucht, ist aber damit nicht deckungsgleich. Er meint das Verhältnis des Erzählers zum Erzählten: Hat er einen erkennbaren eigenen Standpunkt, hat er keinen erkennbaren Standpunkt oder hat er einen, der erkennbar an dem einer (oder mehrerer) Figur(en) orientiert ist? Das Erzählverhalten betrifft also vor allem zwei Fragen: 1. In welchem allgemeinen Verhältnis steht der Erzähler zum Erzählten, wie bezieht er sich auf das Erzählte? Dabei sind andere Kategorien der Erzähltextanalyse von Bedeutung, insbesondere die Erzählperspektive und der Erzählerstandpunkt, die sich auf das Wissen bzw. den Standpunkt des Erzählers beziehen. 2. Ist der Erzähler als eigene Person erkennbar – oder zumindest als Instanz mit einem erkennbar eigenen Verhältnis zum Erzählten? Auktoriales Erzählverhalten liegt idealtypisch dann vor, wenn sich der Erzähler als eigenständige Instanz zu erkennen gibt, die in großer Distanz zum Erzählten steht, und wenn er ein umfassendes „olympisches“ Wissen um das Erzählte: Detailwissen, Wissen um Vorgeschichte und zukünftige Entwicklungen offenbart.

Neutrales Erzählverhalten liegt idealtypisch dann vor, wenn sich der Erzähler gerade nicht als eigenständige Instanz zu erkennen gibt, sein Verhältnis zum Erzählten insgesamt also unspezifisch und somit „neutral“ ausfällt. Im Vordergrund steht die ungefilterte Wiedergabe des Erzählten selbst von einem (vermeintlich) neutralen Standpunkt aus.

Personales Erzählverhalten liegt idealtypisch dann vor, wenn sich der Erzähler nicht als eigenständige Instanz zu erkennen gibt, wenn er sich vielmehr erkennbar dem Standpunkt der (jeweils) erzählten Figur annähert. Dies gilt insbesondere dann, wenn er sich auf den (je figurspezifischen) internen *point of view* einer Figur beschränkt, nur über Außensicht verfügt und die Darbietungsweise der erlebten Rede verwendet (Spörl 2002b:XX)

Die **Ich-Erzählsituation**, das Erzählen in der Ich-Form. Der Erzähler kann in unterschiedlichem Grade in das Handlungsgeschehen engagiert sein: Entweder verschmilzt er mit einer Handlungsfigur oder ist ein unmittelbarer Zeuge des Geschehens, ohne deutlich in die Handlung einzugreifen (berichtendes oder erlebendes Ich, vgl. oben). Er kann auch die Hauptfigur der Handlung sein, z. B. im Briefroman. In der Ich-Erzählsituation erlebt der Leser das Geschehen immer nur aus dem Blickwinkel einer Figur.

Die **auktoriale** Erzählsituation ist durch die spürbare Anwesenheit des Erzählers bestimmt (der auktoriale bzw. allwissende Erzähler). Der Erzähler unterbricht den Erzählfluss, kommentiert die Ereignisse, wobei seine „epische Allwissenheit“ deutlich wird. Er weiß alles über die dargestellte Welt, sowohl über Geschehnisse, die zeitlich und räumlich entfernt sind, als auch über verborgene Zusammenhänge und psychisches Innenleben der Figuren. Ihm steht sowohl die Außensicht (überwiegend) als auch die Innensicht (seltener) zur Verfügung, denn er ist genauso gut über das äußere Geschehen wie über das Innenleben der Figuren informiert. Er kann in großer Distanz zum erzählten Geschehen stehen, aber manchmal auch ganz nahe an Figuren herantreten. Der Erzähler ist nicht mit einer Figur der Handlung gleich, er ist eine souveräne, separate Instanz, die aber mitunter deutlich in Erscheinung tritt und sich direkt an den Leser wendet. Die auktoriale Erzählsituation ist immer mit der Er-Erzählform verbunden, von den Figuren wird in der dritten Person berichtet. Sie ist für ältere Texte und für epische Großformen typisch, es ist die älteste, tradierte Erzählsituation. Sie geht auf die Zeit des mündlich vorgetragenen Epos zurück, in dem der Sänger vor dem Publikum den Text vorsang und sich ab und zu direkt an die Zuhörer wandte.

Die **personale** Erzählsituation ist in der neueren Literatur (Romane der Moderne) am populärsten. Sie ist charakteristisch für kurze, auf Spannung aufgelegte epische Texte: Kurzgeschichte, Erzählung, Novelle, Fabel, Parabel. Der personale Erzähler „tritt so weit hinter den Charakteren des Romans zurück, dass seine Anwesenheit dem Leser nicht mehr bewusst wird, dann öffnet sich dem Leser die Illusion, er befände sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens oder er betrachte die dargestellte Welt mit den Augen einer Romanfigur“ (Stanzel zit. nach Biermann u. a. 1993:106). Diese Romanfigur ist allerdings nicht der Erzähler, sondern ein Medium, in dessen Bewusstsein sich das Geschehen spiegelt.

Der personale Erzähler ist um Objektivität bemüht, aber er betrachtet das Geschehen aus der Nähe, als wäre er dabei, ihm fehlt die olympische Höhe und Distanz des auktorialen Erzählers (Stocker 1987:96). Der personale Erzähler ist nicht allwissend. Sein Wissen ist begrenzt, er weiß nur soviel, wie die Handlungsfiguren (oder eine Figur, deren Standpunkt er übernimmt). Sowohl Außensicht, als auch unvermittelte Innensicht sind möglich. Die personale Erzählsituation ermöglicht dem Leser ein unmittelbares Nacherleben des Geschehens aus der Perspektive einer oder mehrerer Figuren.

■ Erzählperspektive.

Mit der personalen Erzählsituation ist die Kategorie der Erzählperspektive⁹ (auch: Erzählerstandpunkt)¹⁰ verbunden. Das Geschehen wird aus dem Standpunkt einer Handlungsfigur erzählt, das Mitgeteilte wird auf den Bewusstsein- und Erfahrungshorizont der Figur eingeschränkt. Erzählt wird in der Er-Erzählform, aber der Leser erlebt das Geschehen aus der Sicht der Figur, beobachtet es mit ihren Augen. Dabei kann die Perspektive konsequent auf eine Figur beschränkt bleiben (**Monoperspektive**, seltener) oder von Figur zu Figur wechseln. Wenn die Perspektive der Darstellung zwischen den Handlungsfiguren wechselt, sprechen wir von der **Multiperspektive**. In älteren Texten war der Übergang der Perspektive von Figur zu Figur durch die Einmischung des Erzählers markiert, in modernen Romanen (in denen nach Einschränkung bzw. Verbannung der Erzählerinstanz aus dem Text gestrebt wird), wird auf diese Markierung verzichtet (z. B. Uwe Johnson: „Mutmaßungen über Jakob“, 1959). Multiperspektive in der personalen Erzählsituation hat zur Folge, dass der Leser den Erzähler gänzlich vergisst und sich der Illusion hingibt, als sähe er vor seinen Augen ein Geschehen ablaufen, dessen Ausgang noch ungewiss ist. Der Vergangenheitsbezug tritt ganz in den Hintergrund. Diese Art des Erzählens eignet sich besonders gut zu einer spannungsvollen Darstellung der Handlung (Gelfert 1993a:17, Langermann 2002:86, 87).

Epische Texte kommen selten konsequent mit einer einzigen Erzählsituation aus, meistens wechseln Erzählsituationen und -perspektiven.

⁹ Mit dem Begriff „Erzählperspektive“ wird auch Verhältnis des Erzählers zu der Psyche der Figuren bezeichnet: Kennt er die Innenwelt der Figuren oder nicht? Wenn die Kenntnis der Psyche in der Erzählung sichtbar ist, spricht man von der Innensicht, wenn nicht (also wenn sich der Erzähler auf die Darstellung der äußeren Vorgänge einschränkt und auf die Darstellung der Gedankenwelt eher verzichtet) – von der Außensicht (Spörl 2002c:XX).

¹⁰ Erzählerstandpunkt, engl. *point of view*, bezieht sich auf den distanzierten Überblick über das Erzählte. Gestellt wird die Frage, ob der Erzähler dem Erzählten distanziert und „objektiv“ gegenübersteht – oder ob er beschränkt ist auf den Standpunkt einer oder mehrerer beteiligter Figuren. Im ersten Fall sprechen wir vom externen Standpunkt (*point of view*): Der Erzähler steht in einer erkennbar großen Entfernung dem Erzählten gegenüber, er hat ein umfassendes, „olympisches“ Wissen vom Erzählten. Der Erzähler, der von dem internen Standpunkt aus erzählt, steht dem Erzählten nicht (deutlich) gegenüber und weist keine Distanz zu ihm auf. Er ist auf das Wissen und die Wahrnehmungen einer Figur (oder im Wechsel: mehrerer Figuren) beschränkt, und er bezieht sich auf die dargestellte Welt so, wie sich diese fokussierte Figur auf sie bezieht (Spörl 2002d:XX). Eine Grundlage für die Unterscheidung des Erzählerstandpunktes wurde die View-Point-Theorie (u. a. Lubbock, Poullion, Todorov). Es wird jeweils nach dem Standpunkt unterschieden, von dem aus erzählt wird: 1. Erzählung aus einer distanzierten Haltung zum Stoff, der Erzähler wird nur als Ordnungsinstanz erkennbar (*external view point*), 2. aus der Haltung einer weitgehenden Identifikation mit dem Stoff heraus (*internal view point*) (Stocker 1987:96). Diese Klassifizierung wurde auch in der polnischen Literaturwissenschaft populär.

■ Erzählhaltung (Stilhaltung).

Dieser Begriff bezeichnet die emotionale Einstellung des Erzählers zum dargestellten Geschehen und den Figuren. In der Stilhaltung des Erzählers manifestiert sich auch die Wertung und dadurch mittelbar die Einstellung des Autors selbst zum Text und Problem. Die vom Leser am häufigsten als befriedigend empfundene ist die neutrale Stilhaltung. Sie erlaubt es dem Leser, sich selbst das Urteil über das Geschehen und die Figuren zu bilden. Sie wird bei der personalen Erzählsituation und Multiperspektive gewählt, damit auch im Stil kein Erzähler zu spüren ist.

Ebenso beliebt ist die ironische Stilhaltung, denn auch sie zwingt dem Leser keine Wertsetzung auf. Es liegt im Wesen der Ironie, dass der Leser selbst entscheiden muss, ob der Erzähler das, was er sagt, wirklich meint, oder ob er sich davon distanziert.

Von der neutralen Stilhaltung sind Abweichungen in Richtung Zustimmung bzw. Distanz möglich. Es bieten sich folgende Möglichkeiten der Stilhaltung:

- pathetisch (enthusiastisch bejahend; heute nur selten anzutreffen, denn in der Vergangenheit für propagandistische Zwecke stark missbraucht),
- zustimmend (affirmativ),
- empathisch (einfühlsam; für romantische Literatur typisch, heute vom sentimental Kitsch schon so vereinnahmt, dass diese Stilhaltung in hochrangiger Literatur kaum mehr möglich ist),
- humorvoll,
- neutral (unbeteiligt),
- schwankend,
- sachlich,
- distanziert,
- ironisch,
- sarkastisch (Gelfert 1993a:27-28).

Zu weiteren Darbietungsweisen, die die Art des Erzählens mitprägen, gehören die Techniken der Redegestaltung der Figuren und die Wiedergabe ihrer Gedanken und ihres Bewusstseins. Die Wahl der Darbietungsweise hängt mit der Erzählform und anderen Kategorien zusammen.

■ Redegestaltung.

Die Anwesenheit des Erzählers ist im **Redebericht** am stärksten spürbar. Die Aussagen kommen nicht direkt von den Figuren, sondern werden vom Erzähler vermittelt. Er fasst die Aussagen der Figuren zusammen, ordnet und kommentiert sie.

Die **indirekte Rede** gibt die Figurenrede in ihrem Wortlaut relativ originalgetreu wieder. Charakteristisch ist der Gebrauch des Konjunktiv I und Kommentare des Erzählers, z. B. „sie entgegnete empört, dass ...“.

Redebericht und indirekte Rede sind vor allem an die auktoriale Erzählsituation gebunden.

Die **direkte Rede** ist die unmittelbare Form der Redewiedergabe. Die Äußerungen der Figuren werden vom auktorialen Erzähler kommentiert, in der personalen Erzählsituation sind Kommentare seltener.

■ Gedanken- und Bewusstseinswiedergabe.

Auch Gedanken und Gefühle der Figuren können in unterschiedlichen Abstufungen von Einmischung vom Erzähler vermittelt werden.

Der Erzähler ist am stärksten in dem **Gedanken- oder Gefühlsbericht** spürbar. Ähnlich wie im Redebericht, lässt er die Figur nicht direkt sprechen, sondern fasst ihre Gedanken zusammen.

Die **erlebte Rede** ermöglicht ein tieferes Hineinschauen in die Innenwelt der Figur. Sie ist eine Zwischenform zwischen dem Gedankenbericht und dem inneren Monolog. Sie gibt die Gedanken der Figur möglichst direkt wieder, und zwar in der Weise, in der die Figur sie denken dürfte. Der Erzähler verschmilzt völlig mit den Bewusstseinsgehalten der Figur, er behält keine Distanz zum Erzählten, sondern übernimmt völlig den Standpunkt der Figur, so wie im inneren Monolog. Diese Gedanken sind aber vom Erzähler vermittelt. Die Präsenz des Erzählers erkennt man an der grammatischen Form – der dritten Person Indikativ, der gleichen, wie im Gedankenbericht. Die Vermitteltheit der Gedanken ist außer der grammatischen „er-“ bzw. „sie“-Form auch noch im Beibehalten der Syntaxregeln sichtbar.

Die erlebte Rede ist signifikant für die personale Erzählsituation. Sie wird üblicherweise nur in bestimmten Passagen eingesetzt, die von anderen Darbietungsweisen eingerahmt sind.

Die Technik der erlebten Rede entwickelte sich am frühesten in der englischen Literatur des 18. Jhs. (Jane Austen), zur Vollkommenheit hat sie Henry James gebracht. In der deutschsprachigen Literatur verwendeten sie u. a. Gerhart Hauptmann (in der Erzählung „Der Apostel“, 1890) und Franz Kafka (Gelfert 1993a:70-72, Spörl 2002e:XX).

Der innere Monolog entsteht, wenn sich die erlebte Rede, in der noch die Vermittlung des Erzählers spürbar ist, soweit verselbstständigt, dass sie als eine direkte stumme Rede, ein stummes Selbstgespräch empfunden wird, das sich im Bewusstsein einer Figur abspielt. Der Erzähler zieht sich hier zurück und überlässt die Figur vollkommen ihrem Gedankenstrom. Im inneren Monolog ist – im Unterschied zur erlebten Rede – die Erzählinstanz nicht mehr wahrnehmbar: Die sprechende Instanz ist einzig das „Ich“ der Figur. Diese Darbietungsweise bringt allerdings diese Einschränkung mit sich, dass im Text nur das wiedergegeben werden kann, was sich im Bewusstsein der Figur abspielt. Diese Darbietungsweise eignet sich ausgezeichnet für die Darstellung der seelischen

Abgründe der Figur, dafür muss die Außenwelt (Umgebung, Handlung, andere Figuren, Situation u. s. w.) erst durch den Filter des Figurenbewusstseins erschlossen werden.

Die Technik des inneren Monologs hat der Franzose Eduard Dujardin in seinem Roman „Gesnchnittener Lorbeer“ als einer der ersten verwendet. In der deutschen Literatur hat Arthur Schnitzler zwei Erzählungen: „Leutnant Gustl“ (1900) und „Fräulein Else“ (1924) als innere Monologe gestaltet (Gelfert 1993a: 72-73, Spörl 2002f:XX). Der innere Monolog ist (wie sein Nachfolger, der Bewusstseinsstrom) ein Ausdruck der Einflussnahme der Psychoanalyse auf die Literatur.

Der Bewusstseinsstrom (*stream of consciousness*) ist eine Radikalisierung des inneren Monologs. Mit dieser Darbietungsweise werden geistige Vorgänge (Gedanken, Erinnerungen, Eindrücke) ganz unvermittelt wiedergegeben. Das syntaktische Gefüge ist so weit aufgelöst, dass beim Leser der Eindruck eines kontrollierten Diskurses nicht mehr entsteht, sondern vielmehr der einer völlig ungeordneten Wiedergabe aller Regungen des Bewusstseins. Mit dem Bewusstseinsstrom erreicht die erzählende Literatur das Maximum an der wahrheitsgetreuen Bewusstseinswiedergabe. Sie macht es möglich, neben den klaren Gedanken auch die halbbewussten Impulse ohne rationale Kontrolle darzustellen. Das virtuoseste Beispiel dieser Technik findet man im Schlusskapitel des „Ulysses“ (1922) von James Joyce, in dem über viele Seiten hinweg ohne jegliche Interpunktion Gedanken, Erinnerungsfetzen, Wunschvorstellungen, Empfindungen der Molly Bloom in ständig neuen assoziativen Verknüpfungen wiedergegeben werden. In der deutschen Literatur verrät „Berlin Alexanderplatz“ (1929) von Alfred Döblin einen starken Einfluss der Joyceschen Technik. Den Bewusstseinsstrom verwendeten noch viele Autoren, u. a. Virginia Woolf in „Mrs. Dalloway“ (1925), William Faulkner, John Dos Passos, Gertrude Stein, allerdings selten mit der gleichen Radikalität (Gelfert 1993a:73-74, Langermann 2002:89).

4.3.2 Zeitgestaltung

In der Epik existiert der Erzähler auf einer anderen Zeitebene, als das von ihm erzählte Geschehen. Die Zeit des Geschehens ist schon vergangen im Verhältnis zur Zeit, in der der Erzähler die Geschichte erzählt. Auch wenn das Erzählte mit verschiedenen Erzähltricks vergegenwärtigt wird (also der Versuch vorgenommen wird, die Geschichte so zu präsentieren, als ob sie sich gleichzeitig abspielen würde), ist sie zum Zeitpunkt des Erzählens schon abgeschlossen und damit vergangen. Beide Zeitebenen: die des Erzählens und die des Geschehens sind fiktive Elemente der Struktur des epischen Textes und können nicht verwechselt werden mit der wirklichen Zeit aus der Welt des Autors und des Lesers außerhalb des literarischen Textes (vgl. Głowiński u. a. 1975:320-321, Gelfert 1993a:12-14).

Den Zeitraum, in dem sich das dargestellte Geschehen abspielt, nennt man die **erzählte Zeit**. Sie ist durch Anfang und Ende der Geschichte markiert. Die Dauer des erzählten Geschehens eines Erzähltextes ist eine fiktive Zeitspanne.

Die Zeitdauer der Lektüre eines Erzähltextes, also die reale Zeitspanne, in der der Text gelesen wird, bezeichnet man als die **Erzählzeit**.

Beide Begriffe beziehen sich also auf unterschiedliche Zeitspannen: die Erzählzeit auf die reale Lektüredauer (z. B. drei Stunden), die erzählte Zeit auf den Zeitraum des fiktiven Geschehens (z. B. 60 Jahre einer Familiengeschichte).

Das Verhältnis von Erzählzeit zu erzählter Zeit bezeichnet man als **Erzähltempo**. Das Erzähltempo kann von ganzen Texten ermittelt werden, aber es variiert oft in einzelnen Textpassagen, insbesondere in längeren epischen Texten (Spörl 2002g:XX).

Die Techniken der Zeitraffung und Zeitdehnung lassen den Erzähler die Zeitverhältnisse im Text variierend gestalten und das Erzähltempo entsprechend beschleunigen oder verzögern.

Durch die **Zeitraffung** wird ein lange dauernder Vorgang zusammengefasst. Auf diese Weise wird die Handlung vorangetrieben und das Erzähltempo beschleunigt. Die extremste Form der Zeitraffung ist der Zeitsprung: In der Erzählung wird ein ganzer Zeitraum einfach weggelassen (Langermann 2002:82).

Die **Zeitdeckung** wird durch Annäherung der erzählten Zeit an die Erzählzeit erreicht, so dass sie sich geradezu decken (z. B. Sekundenstil in der naturalistischen Prosa).

Die **Zeitdehnung** kommt vor, wenn im Text über Ereignisse, die in der Wirklichkeit sehr kurz dauern, sehr lange (auf einigen Seiten) reflektiert wird (Reflexionen, detaillierte Beschreibungen).

Die Geschichte kann in der chronologischen Reihenfolge (der Reihe nach) erzählt werden, aber auch achronologisch, ohne Rücksicht auf die zeitliche Abfolge. In dem zweiten Fall sind die Zeitebenen vermischt.

Die **Rückblende** (Rückwendung) ermöglicht dem Erzähler ein Geschehen in die Geschichte zu holen, das vor der eigentlichen Handlung der Erzählung liegt (Vorgeschichte).

Eine besondere Form der Rückblende ist die **Binnenerzählung**, die meistens einer Figur in den Mund gelegt wird.

Die **Vorausdeutung** in die Zukunft ist weniger populär und nur bei einem Erzähler möglich, der mehr weiß, als seine Figuren (Langermann 2002:83).

Ältere epische Texte bedienen sich meistens des kontinuierlichen, ausgewogenen Erzählens, moderne Texte dagegen – des diskontinuierlichen, sprunghaften.

4.3.3 Erzählstoff, Geschehen, Handlung, Fabel¹¹

Der **Stoff** der Erzählung ist ein unbearbeitetes Rohmaterial, das in dem jeweiligen epischen Text künstlerisch gestaltet wird. Der Stoff kann unterschiedliche Herkunft haben:

- gegenwärtige Wirklichkeit (z. B. ein Kriminalfall, ein wirkliches Geschehen),
- vergangene Wirklichkeit, Geschichte – dann sprechen wir vom „historischen Stoff“,
- ein schon vorhandener literarischer Text – dann nennen wir ihn den „literarischen Stoff“,
- Ereignisse und Erlebnisse aus dem eigenen Leben des Autors – autobiographischer Stoff,
- sowie andere Impulse aus der Umwelt.

Der Stoff wird vom Autor künstlerisch weiter bearbeitet.

Die Ereignisse, die sich wie eine Kette aneinander reihen oder sich auseinander ergeben, bilden das **Geschehen**.

Der Autor stellt die Ereignisse in einen sinnvollen Zusammenhang und fügt sie zu einer logisch verknüpften Geschichte mit Anfang und Ende. Die Aufeinanderfolge des Gesamtgeschehens wird als **Handlung** bezeichnet (Langermann 2002:90).

Der Begriff „Handlung“ ist mit aktiver Betätigung der Figuren verbunden, d. h. es bedeutet im engeren Sinne, dass der Ablauf der Ereignisse aus dem Handeln, also dem aktiven Tun der Figuren resultiert. Das ist nicht immer der Fall: Schon Goethe hat darauf hingewiesen, dass, anders als im Drama, die Helden der epischen Dichtung selten aktiv handeln, sondern passiv auf Ereignisse reagieren. Um Missverständnissen vorzubeugen, die sich aus der Einschränkung der „Handlung“ nur auf Handlungen der Figuren ergeben können, bedient man sich in der neueren Literaturwissenschaft häufig des englischen Terminus „Plot“, der weiter gefasst ist. Der **Plot** ist das gesamte Gefüge von Zustandsveränderungen innerhalb eines Romans, welches sowohl Handeln und Erleiden einzelner Figuren als auch zufällig auftretende Ereignisse umfasst, die auf Figuren keinerlei Auswirkung ausüben (Gelfert 1993a:40, 41).

In der **Haupthandlung** entfalten sich die wesentlichen Geschehnisse und Konflikte, während die **Nebenhandlungen** zu deren Unterstreichung und Ausschmückung dienen.

¹¹ Die Kategorie, die in der polnischen Literaturtheorie der Fabel (fabuła) übergeordnet ist, ist „świat przedstawiony“. Die „dargestellte Welt“ ist in epischen Texten als eine Gesamtheit von Geschehnissen, Zuständen und Sachverhalten aufzufassen, die sich außerhalb des sprechenden Subjekts befinden. Die dargestellte Welt umfasst das Leben der Helden vor dem Hintergrund der historischen Prozesse, der gesellschaftlichen Situation und der daraus resultierenden sittlichen Normen. Sie umfasst auch das innere Leben der Figuren: Erlebnisse, Gedanken, Haltungen und psychologische Konflikte (Głowiński u. a. 1975:319). Auf deutschem Boden gebraucht man dazu Bezeichnungen wie: Fiktion, Geschehen, Handlung, Geschichte, Erzählstoff.

Manche Erzähltexte verfügen über **Rahmenhandlung** und **Binnenhandlung**, in der meistens von einer Figur (die die Rolle eines zweiten Erzählers übernimmt) ein zurückliegendes Geschehen erzählt wird (Langermann 2002:90). Mehrere eingeschobene Binnenhandlungen bilden die Form einer Rahmenerzählung (z. B. „Decamerone“, „Märchen aus 1001 Nacht“).

Es gibt trotz einer scheinbar unendlichen Vielfalt der Handlungen nur eine begrenzte Anzahl von Grundmustern der Handlungsführung.

Das populärste Handlungsmuster ist das der **linear-progressiven Handlung**: Der Text erzählt die lineare, chronologische Abfolge der Ereignisse, die mit dem Helden geschehen. Diesem Muster folgen die meisten Abenteuerromane. Wenn im Text nur eine Handlung vorkommt, sprechen wir von der **einsträngiger Handlung**, wenn mehrere – von **mehrsträngiger Handlung**.

Wenn die Handlung von hinten aufrollt ist, spricht man von der **linear-regressiven Handlung**.

Episodische Handlungsstruktur stammt von dem spanischen *Picaro-Roman* (Schelmenroman). Die Handlung besteht aus der aneinander gereihten Abfolge von Episoden, in denen die folgenden Abenteuer des Helden dargestellt sind. Dieses Handlungsschema wird von späteren Autoren auch zur Schilderung eines breiten Panoramas der Gesellschaft verwendet (Henry Fielding: „Tom Jones“, Günter Grass: „Die Blechtrommel“).

Dramatische Handlungsstruktur richtet sich im Verlauf nach dem Aufbauprinzip des klassischen geschlossenen Dramas: Exposition, Steigerung, Wendepunkt, fallende Handlung, Katastrophe. Romane mit diesem Handlungstyp sind relativ selten (z. B. *gothic novel* – der englische Schauerroman), die Epik bevorzugt einen breiteren und langsamer fließenden Erzählstrom. Dennoch lassen sich diese Elemente im Handlungsverlauf unterscheiden, aber die einzelnen Phasen können sich über so weite Erzählstrecken hinziehen, dass sie schwer nachzuzeichnen sind.

Aufsteigender Handlungsverlauf (das Entwicklungsschema, steigende Handlung) ist für solche Texte charakteristisch, in denen ein gewünschtes Ziel angestrebt wird. Ein typisches Beispiel ist der Entwicklungs- und Bildungsroman, in dem ein positiver Bildungsprozess (innerliche Entfaltung) des Helden dargestellt wird.

Den **absteigenden Handlungsverlauf** (das Desillusionierungsschema, sinkende Handlung) verfolgen die großen Prosawerke westeuropäischer spätbürgerlicher Literaturen. In ihnen betreten die Helden mit hohen Erwartungen die Bühne und versinken im Verlauf der Handlung in eine immer tristere Desillusionierung: „Madame Bovary“ von Flaubert, Stendhals „Rot und Schwarz“, Balzacs „Verlorene Illusionen“, Lermontows „Ein Held unserer Zeit“ sind die berühmtesten Beispiele für diesen Handlungstyp.

Moderne Prosa bevorzugt den **horizontalen Erzählfluss**, der weder auf einen Höhepunkt hin gespannt ist noch von einer illusionären Ausgangshöhe zu

einem Punkt totaler Desillusionierung hin absinkt. Das Geschehen wird als ein gleichmäßig und unaufhaltsam dahin fließender Strom geschildert, ohne sichtbare Höhepunkte oder Katastrophen. Dabei wird oft die Montage- und Collagetechnik verwendet (Dos Passos: „Manhattan Transfer“, Döblin: „Berliner Alexanderplatz“) (Gelfert 1993a:40-50).

Als **Fabel** bezeichnet man die Grundstruktur der Geschichte, die die wesentlichen Handlungsabläufe zusammenfasst und gewissermaßen die Inhaltangabe darstellt (Langermann 2002:90).

4.3.4 Figuren

Die sprachliche Darstellung eines Geschehens wird zum erzählenden Text erst dann, wenn das Geschehen auf ein Subjekt bezogen wird. Erst mit dem Erscheinen des Subjekts konstituiert sich die fingierte Welt eines Erzähltextes. Die Subjekte werden vom Leser in dem Fall als fiktive Figuren erkannt, wenn der Erzähler von ihnen Informationen vermittelt, die ein so vollständiges Wissen verraten, welches im Fall einer realen Person unmöglich wäre (Gelfert 1993a:29-30).

Die suggestive Wirkung literarischer Figuren ist in erster Linie dadurch bedingt, dass der Leser viel über ihr Innenleben erfährt. Im Gegensatz zum realen Leben, in dem wir aus der äußeren Erscheinung des Menschen: Mimik, Rede, Verhalten seine psychischen Zustände erschließen müssen, bekommen wir dank dem Erzähler in einem epischen Text eine (mehr oder weniger) direkte Einsicht in das Innenleben der Figur. Die Innensicht in der Darstellung der Figuren dominiert in älteren epischen Texten. Während dem Aussehen einer Figur nur kurze Beschreibungen gewidmet sind (oder auf die Schilderung der Person gar verzichtet wird), werden an mehreren Textstellen die kompliziertesten seelischen Zustände und die intimsten Gefühle der Figuren geschildert. Das verursacht, dass wir auf literarische Figuren sehr emotional reagieren, als wären sie unsere Freunde oder Widersacher. Die suggestive Wirkungskraft literarischer Figuren verstärkt noch ihre scheinbare Ähnlichkeit mit den Menschen in der Wirklichkeit: Literarische Figuren sind so geschaffen, dass sie die textinterne „dargestellte Welt“, in der sie sich bewegen, als real wahrnehmen, das sie Glück und Leid, die sie der Autor erleben lässt, für wirklich halten – so, wie die Menschen in der Wirklichkeit.

Die Dominanz der Innensicht in der Darstellung der Figuren endet allmählich in der modernen Prosa. Zum einen trifft man das illusionsbrechende Motiv, dass der Autor den Leser über das Fiktive der Figur selbst aufklärt. Zum anderen verzichtet der Erzähler zunehmend auf die einführende Darstellung der Figuren und bedient sich der Außensicht: Er schildert ihre Reaktionen, Gesten und Handlungen, und der Leser muss daraus selbst auf die Gemütslage der Figur schließen (Stückrath 2004:41).

■ Kategorisierung der Figuren.

Da literarische Figuren nach dem Vorbild realer Menschen geschaffen sind, entstammen auch die Kriterien für die Kategorisierung der Figuren dem Vergleich zwischen Literatur und Lebenswelt.

Figuren, die unserer Lebenserfahrung entsprechen, werden von der Forschung mit den Kategorien *rund*, *tief*, *mehrdeutig*, *individuell*, *realistisch* bestimmt, andere dagegen, die nur ein Papierleben zu führen scheinen, als *flach*, *oberflächlich*, *eindeutig*, *typenhaft*, *nicht realistisch* bezeichnet (ebenda:42).

Figuren, die sich entwickeln, verändern, bezeichnen wir als **dynamisch**, diejenige dagegen, die in ihren Haltungen und Überzeugungen konstant bleiben – als **statisch**.

Je nach Grad der Komplexität und Differenziertheit in der Darstellung bezeichnen wir literarische Figuren entweder als **runde Charaktere** oder als *flache Charaktere*, anders **Typen**. Bezeichnungen „rund“ und „flach“ gelten zugleich als Werturteile: Runde, d. h. komplexe, voll entwickelte Charaktere mit vielschichtigem Ausführungsgrad hält man für höherwertig, denn es gehört mehr erzählerisches Talent hinzu, einen lebensechten Charakter zu schaffen. Flache Charaktere (Typen, also Figuren mit geringem Ausführungsgrad) sind wegen ihrer Einseitigkeit in der Regel nicht so wirkungsmächtig. Beide Arten der Charaktere haben jedoch ihre Funktion in der Erzählung, und man findet leicht zahlreiche Beispiele von Romanfiguren, die, obwohl typenhaft, mit großer Lebendigkeit in der Erzählung präsent sind.

Flache Charaktere kann man in zwei Klassen unterteilen. **Exzentriker** werden durch einen Zug von unverwechselbarer Einmaligkeit charakterisiert. Ihre äußere Erscheinung bzw. noch öfter ihre Psyche weichen vom Durchschnittsbild ab. Sie werden oft mit überzogenen, ins Groteske reichenden Zügen ausgestattet. Die Absicht eines solchen Zerrbildes kann eine komische oder eine satirische sein.

Idealtypen (oder einfach: Typen) stellen eine Verkörperung einer allgemeinemenschlichen Eigenschaft dar. Sie erfüllen die Idealvorstellung einer moralischen Eigenschaft z. B. Opferbereitschaft, Edelmut, Zanksucht u. v. m. Man könnte sie im Gegensatz zu Exzentrikern als „Zentriker“ bezeichnen, weil sie das Zentrum einer Eigenschaft darstellen (Gelfert 1993a:31-33).

Eine durchaus ideelle, entindividualisierte Ausprägung eines Typus, der in der Literatur eine lange Tradition hat, nennt man den **Archetypus**.¹² Archetypen sind

¹² Als Archetypen bezeichnet die „analytische Psychologie“ von C.G. Jung die im kollektiven Unbewussten angesiedelten Urbilder menschlicher Vorstellungsmuster. Sie sind unbewusste Wirkungsfaktoren, die das Bewusstsein prägen. Die Archetypen sind unveränderlich, sie unterliegen keinen historischen Veränderungen, sie aktualisieren sich in Symbolen und archetypischen Bildern in diversen Kunstarten und Wissensbereichen. Die Archetypen sind dem Bewusstsein unzugänglich, sie konkretisieren sich nur unwillkürlich in Form von symbolischen Bildern (Träume, Visionen) und in künstlerischen Erzeugnissen, vor allem in Mythen und Märchen.

keine individualisierten Menschen, sondern idealtypische Urbilder des Menschlichen. Archetypen findet man schon in den ältesten Erzähltexten: Mythen und Epen. Viele der mythischen Grundmuster setzen sich in späteren Epochen fort und sind teilweise noch heute anzutreffen. Eine Reduktion auf Archetypen haben wir besonders oft bei Frauengestalten, weil männliche Autoren zu introspektiven Einsichten in die Frauenpsyche zuerst nicht fähig waren. Die ältesten weiblichen Archetypen sind z. B. die unschuldig-naive und die dämonisch-verführerische Frau, beide schon in den ältesten epischen Texten – in der „Odyssee“ und im „Nibelungenlied“ anzutreffen.

Männliche Figuren sind in der Regel stärker ausdifferenziert, aber auch hier gibt es klassische Archetypen wie: der jugendliche Held, der edle Wilde, der Fremde, der Verführer, der gutmütig-linkische Mann. Die beiden letzten Archetypen werden fast immer kontrastiert. Manche männliche Archetypen wurzeln in den ältesten Schichten der mythologischen Tradition, sind aber so wirkungsmächtig, dass sie in zahlreichen Variationen immer wieder kehren, z. B. der Archetypus des Drachentöters, in Mythen und mittelalterlichen Epen populär, wurde in der Figur Captain Ahabs in Melvilles „Moby Dick“ wieder lebendig. Entstehung von Archetypen ist manchmal mit der literarischen Entwicklung verbunden: Der Archetypus des dämonischen Mannes kam mit dem englischen Schauerroman und etablierte sich in der westeuropäischen Literatur mit dem Schaffen von G. Byron, der ihn um weitere Züge bereicherte. So entstand der Archetypus des byronischen Helden, eines vom Weltschmerz geplagten jungen Mannes mit einem tragischen Mal, von dem wegen seiner männlichen Attraktivität eine starke Faszination ausgeht. Auch manche tradierte literarische Figuren entwickelten sich zu archetypischen Gestalten: Parzival, Faust, Don Juan, Don Quichotte, Robinson Crusoe, der brave Soldat Schwejk. In der amerikanischen Literaturwissenschaft vergangener Jahrzehnte war es sehr beliebt, in literarischen Texten nach Archetypen zu suchen. Für die Interpretation ist aber nicht der archetypische Urgrund

Die Mythologie unterschiedlicher Kulturkreise weist ähnliche oder gleiche Muster, Strukturen oder symbolische Bilder auf, was als Beleg für das Vorhandensein archetypischer Strukturen in der menschlichen Psyche angesehen wird, z. B. das weltweite Vorkommen von Mythen über die große Mutter oder große Göttin (Mutterarchetyp), Helden und deren Widersacher, oder Bilder wie der Baum des Lebens. Viele der Archetypen beziehen sich auf Urfahrungen der Menschheit wie Geburt, Kindheit, Pubertät, Alter, Tod. Als eine uralte Matrix, die im kollektiven Menschenbewusstsein verankert ist, determinieren sie Vorstellungen von der Welt, religiöse Erlebnisse, Verhaltensweisen und Reaktionen auf typische Situationen. Die Konzeption des Archetypus wurde von der sog. „archetypischen Kritik“ übernommen, einem Gebiet der Literaturwissenschaft, welches Interpretation mit der Suche nach archetypischen Bildern und ihrer Bewusstmachung gleichsetzt (M. Bodkin, 1930er Jahre; N. Frye, 1950er Jahre). Ein literarisches Werk setzt sich in dieser Auffassung aus archaischen Urmustern der kollektiven Psyche zusammen, seinen Bezugspunkt bilden traditionelle Symbole und Mythen. Untersucht wird, wie in der Literatur uralte Vorstellungen, Bilder, Überzeugungen und Emotionen weiter dauern, als auch ihre Verwandlungen in der Literatur (vgl. Ślawiński 1976:32).

von Bedeutung, sondern seine künstlerische Umformung, die der Autor vorgenommen hat, und die dadurch entstandene Entfernung vom Archetypus (Gelfert 1993a:36-40).

Figuren, die besser sind, als Durchschnittsmenschen in der Realität, bezeichnen wir als **Helden**. Sie werden von Lesern wegen ihrer hervorragenden Klugheit, Schönheit, Tapferkeit, Hilfsbereitschaft o. ä. bewundert. Literatur kennt aber auch „Helden im Bösen“ – extrem negative Figuren, **Bösewichte**, Schurken, Schuften, die trotz ihrer Unmoral eine große Faszination auf den Leser ausüben (Stückrath 2004:42).

Ein weiteres Kriterium der Figureneinteilung ist ihre Rolle für den Fortgang der Handlung. In dieser Hinsicht sprechen wir von Helden und Antihelden der Handlung. Ein **Held** macht mehrere neue, bedeutungsvolle Erfahrungen, die mit Ereignissen zusammenhängen, die er während der Handlung erlebt. Diese ereignishaften Erfahrungen beeinflussen und verändern seine Psyche. Der Held reagiert auf Ereignisse aktiv und deswegen wird er zum wichtigsten Faktor der Handlungsentwicklung.

Der **Antiheld** macht Erfahrungen, die ihm vertraut sind, ihn gleichgültig lassen, ihn nicht nachhaltig beschäftigen, keinen Einfluss auf seine Psyche und seine innere Entwicklung haben. Er reagiert affektarm und passiv, auch wenn er in ereignishaften Situationen verwickelt ist. Der Typ des Antihelden eignet sich gut zur Darstellung des Lebens im Alltag, im geregelten Beruf, in einer verwalteten Welt und erfreut sich zunehmender Popularität seit dem Realismus bis zur Moderne.

Einen dritten Figurentyp bilden **statische Figuren**, die keine Veränderungen in ihren Einstellungen erfahren. Sie haben z. B. problemlose Affekte, feste Weltanschauungen und können bestimmte Werte (Dinge, Personen, Ideen) problemlos genießen. Solche Figuren dienen oft als Kontrastbilder zu dynamisch angelegten Helden, die ereignishaften und bedeutsamen Erfahrungen machen (ebenda: 44-45).

Die Gesamtheit der Beziehungen zwischen den Figuren nennen wir **Figurenkonstellation**.

Figuren können zueinander in **Kontrast-** (entgegen gesetzte Figuren) bzw. in **Korrespondenzrelationen** (ähnliche Figuren) stehen.

Ähnlich wie im Drama unterscheidet man in der Epik zwischen der **indirekten** und **direkten Charakterisierung** der Figuren. Die direkte Charakterisierung wird entweder vom Erzähler (als Figurenbeschreibung) oder von einer anderen Figur ausgesprochen. Auf indirekte Weise werden Figuren durch kontrastive Zusammenführung bzw. Übereinstimmung mit anderen Figuren oder durch ihr Verhalten charakterisiert.

4.3.5 Schauplatz

Der Begriff **Schauplatz** meint Ort (und Zeit) der Handlung.

Der englische Begriff **setting** umfasst daneben auch den Hintergrund eines ereignislosen Zustands, alle Erscheinungsformen des Raums, in dem das Geschehen eingebettet ist.

Das **Milieu** ist die soziale Umgebung der Figur, eine prägende Macht, die aktiv bei dem Werdegang der Figur mitwirkt. Im Naturalismus sah man im Milieu eine soziale Determinierungsmacht, die das Individuum prägte und sein Schicksal bestimmte.

Wenn die soziale Umwelt nicht als eine kausal-determinierende Macht begriffen wird, spricht man von **Ambiente**. Damit meint man die Lebensumgebung der Figuren, Ausdruck ihres gesellschaftlichen und materiellen Status und Lebensstils. Attribute des Ambientes ermöglichen eine statusmäßige Zuordnung einer Figur z. B. als einen Provinzler, Kleinbürger, yuppie u. s. w. Dazu gehören in erster Linie Elemente des Wohnraums (Haus, Wohngegend, Garten), Kleidung und andere Zeichen der gesellschaftlichen Position (Gelfert 1993a:51).

4.4 Übungen

Übung 1. Analysieren Sie einen beliebigen epischen Text nach den folgenden Kriterien der Erzähltextanalyse.

Erzähltextanalyse

1. Epische Gattung

Gattung der Kleinenepik/Großepik, darunter: Romangattung.

Einteilung nach den einzelnen konstitutiven Elementen der Epik:

2. Erzähler

2.1. Erzähler, Erzählform: Ich- bzw. Er-Erzählform

Ist der Erzähler am Geschehen beteiligt?

- Er-Erzähler (Er-Erzählform) oder
- Ich-Erzähler (Ich-Erzählform)? Berichtend/erlebend?
 - Das erzählende (berichtende) Ich, unbeteiligt, oder
 - Das erlebende Ich (zugleich Handlungsfigur, beteiligt)?
 - Held (aktiv Handelnder) oder
 - Augenzeuge (nur Beobachter)?

2.2. Erzählsituation (1. Bedeutung): Ich-/auktorial/personal

Ist die Handlung deutlich vermittelt oder erlebt der Leser sie persönlich nach?

- Ich-Erzählsituation (gleich zu setzen mit dem Ich-Erzähler),
- Auktoriale Erzählsituation.
- Personale Erzählsituation:
 - Monoperspektivisch (aus der Sicht einer Figur) oder
 - Multiperspektivisch (aus der Sicht mehrerer Figuren)?

Verwandte Kategorien:

Erzählverhalten (bedeutungsähnlich zu Erzählsituation 1):

Hat der Erzähler einen eigenen Standpunkt, ein eigenes Verhältnis zum Geschehen?

Ist er als eine eigene Erzählfigur im Text erkennbar oder bleibt er verborgen?

auktorial/neutral/personal

- Auktoriales Erzählverhalten: der Erzähler lässt sich als eine eigenständige Instanz erkennen, hat olympisches Wissen, Distanz.
- Neutrales Erzählverhalten: der Erzähler ist als eine eigenständige Instanz im Text nicht zu erkennen, er präsentiert seine Einstellung zum Geschehen nicht, scheinbar „ungefilterte Wiedergabe“.

- Personales Erzählverhalten: Einstellung des Erzählers zum Geschehen ist unbekannt, denn er versteckt sich hinter den Figuren und übernimmt die Einstellung der jeweiligen Figur.

Erzählsituation (2. Bedeutung) Außensicht/Innensicht

Kennt der Erzähler Fremdpsychisches oder nicht?

1. Stellt der Erzähler vornehmlich das äußere Geschehen dar? JA: Außensicht (überwiegend in der auktorialen Erzählsituation).
2. Konzentriert sich der Erzähler auf dem Innenleben der Figuren (Gedanken, Gefühle, Empfindungen)? JA: Innensicht.

Erzählerstandpunkt (vgl. Erzählsituation 1): extern/intern

Überblick über das gesamte Geschehen oder Einschränkung auf Horizont der Figuren.

1. Hat der Erzähler einen gesamten Überblick und eine Distanz zum Geschehen, berichtet er objektiv? JA: externer Standpunkt (*point of view*) [typisch für auktoriale Erzählsituation].
2. Identifiziert sich der Erzähler mit einer oder mehreren Figuren? JA: interner Standpunkt [typisch für personale Erzählsituation].

2.3. Erzählhaltung

Wie ist die emotionale Einstellung des Erzählers zum dargestellten Geschehen und den Figuren?

pathetisch	affirmativ	empathisch	humorvoll
neutral			
schwankend	sachlich	distanziert	ironisch sarkastisch

2.4. Redegestaltung

In welchem Grad ist die Vermittlung des Erzählers bei der Darbietung der Figurenrede sichtbar? Redebericht/indirekte Rede/direkte Rede.

2.5. Gedanken- und Bewusstseinswiedergabe

Welche Techniken der Bewusstseinswiedergabe werden verwendet? Welche herrscht vor?

Gedanken- und Gefühlsbericht/erlebte Rede/Innerer Monolog/Bewusstseinsstrom.

3. Zeitgestaltung

1. Wie geht der Erzähler mit der erzählten Zeit um?
2. Wie ist das Erzähltempo?

3. Wo kommt es zur Zeitdehnung/Zeitraffung/Zeitdeckung?
4. Wird chronologisch oder achronologisch erzählt?
5. Gibt es Rückblenden/Binnenerzählungen/Vorausdeutungen?
6. Wird kontinuierlich oder diskontinuierlich (sprunghaft) erzählt?

4. Stoff

Welchen Stoff gestaltet der Text: autobiographischen/historischen/literarischen ...?

5. Handlung

1. Was bildet die Fabel des Textes?
2. Hat die Handlung eine episodische oder eine dramatische Struktur?
3. Ist sie einsträngig oder mehrsträngig?
4. Welche Ereigniskette bildet die Haupthandlung, welche die Nebenhandlung(en)?
5. Ist die Handlung progressiv oder regressiv?
6. Gibt es eine Rahmen- und eine Binnenhandlung?
7. Folgt die Handlung einem Entwicklungsschema (steigende Handlung), einem Desillusionierungsschema (fallende Handlung), oder ist es ein horizontaler Erzählfluss?

6. Figuren

1. Welche Figuren sind dynamisch, welche dagegen statisch angelegt?
2. Welche Figuren gehören zu runden Charakteren, welche zu Typen? Kann man zwischen Idealtypen und Exzentrikern unterscheiden?
3. Gibt es Archetypen? Welche?
4. Welche Figuren sind eindeutig, welche mehrdeutig?
5. Welche Figuren stehen zueinander in einer Korrespondenz-, welche in einer Kontrastbeziehung? Wie sieht die Figurenkonstellation aus?
6. Wer ist ein positiver Held, wer ein Bösewicht?
7. Gibt es Helden, die die Handlung vorantreiben? Oder eher passive, duldende Antihelden?
8. Wie werden die Figuren charakterisiert: direkt oder indirekt? Beispiele?

7. Schauplatz/Setting

1. Wie ist der raumzeitliche Kontext der Handlung?
2. Bestimmt das soziale Milieu das Verhalten der Figuren oder spielt das Ambiente nur die Rolle einer Staffage?

8. Synthese

Rolle der einzelnen Elemente für die Gesamtwirkung des epischen Textes.

9. Historischer Kontext

1. Epoche, Merkmale der jeweiligen literarischen Strömung.
2. Bezüge zur Biographie und zu anderen Werken des Autors, Entstehungsgeschichte.

5. Dramatik

Drama ist das literarische Produkt der Dramatik. Es stellt ein in sich geschlossenes Geschehen dar, in dessen Verlauf durch Dialog und Monolog der agierenden Personen meist ein Konflikt entfaltet wird. Drama ist ein Sammelbegriff für alle Spielarten von Bühnenstücken (u. a. Schauspiel, Lustspiel, Tragödie, Volksstück, Komödie, Trauerspiel) (Langermann 2002:48).

Dramatische Texte unterscheiden sich von lyrischen und epischen durch die Abwesenheit des übergeordneten sprechenden Subjekts, welches die dargestellte fiktive Welt formt und strukturiert. Die dargestellte Welt präsentiert sich dem Rezipienten unmittelbar in den Handlungen der Figuren. Das Geschehen wird als gleichzeitig präsentiert.

5.1 Entstehung des europäischen Dramas

Das europäische Drama entwickelte sich im 6./5. Jahrhundert v. u. Z. aus dem kultischen Fest um den griechischen Gott Dionysos, das die Athener im Frühjahr zu seinen Ehren feierten. Gegen Ende des 6. Jahrhunderts wurde das Dionysosfest durch den athenischen Tyrannen Peisistratos zum festen Kult erhoben. Den Höhepunkt des Festes stellte das rituelle Zerreißen eines Opfers (*sparagos*) dar, das sowohl eine Korngabe als auch ein Tier sein konnte. Begleitet wurden die Umzüge zu Ehren der Gottheit von Sängern, die sich als Böcke verkleideten (Bockschöre) und ihre Chorlieder (Dithyramben) vortrugen.

Seit 534 v. u. Z. stellte Thespis dem Chor einen Erklärer (Hypokrites) gegenüber, der dem Publikum die komplizierten Gesänge zu erläutern hatte. Dies war der Grundstein für die weitere Entwicklung zum Drama. Nun ließ sich erstmals ein Spannungsfeld zwischen den lyrisch-emotionalen Gesängen des Chores und der Handlung des Protagonisten aufbauen.

Aischylos führte einen zweiten Darsteller ein (Deuteragonist), und Sophokles stellte ihnen noch einen dritten Schauspieler (Tritagonist) zur Seite. So wurden dramatischer Monolog und Dialog und schließlich dramatische Handlung möglich. Zwar bestand weiterhin eine enge Bindung zwischen griechischem Drama und Dionysoskult, jedoch trat im Laufe der weiteren Entwicklung der Chor gegenüber dem Auftreten der Schauspieler zunehmend in den Hintergrund, und das Drama erlangte seine eigene Gestalt.

Aus dem Dionysoskult entwickelten sich sowohl die Tragödie als auch die Komödie, die aus dem fröhlich-ausgelassenen Maskenumzug anlässlich der Dionysosfeier (*komos*) hervorging. Die erste bezeugte Komödie wurde 486 v. u. Z. in Athen aufgeführt (Langermann 2002:65-66).

5.2 Drama als literarische und theatralische Gattung

Dramen sind in ihrer eigentlichen Intention für die Bühnendarstellung vorgesehen, d. h. auf Sprechrealisierung und visuell-akustische Kommunikation hin angelegt. Sie werden durch vorgegebenes oder improvisiertes Sprechen in Handlung und Bewegung umgesetzt. Sie sind also ihrem Wesen nach audio-visuelle, inszenierte bzw. szenische, theatralische Texte. Bei der Aufführung kommen noch Bewegung, Mimik und Gestik der Schauspieler sowie Bühnenbild, Requisiten und andere technische Hilfsmittel hinzu. Sie begegnen uns heute in medialer Verbreitung als Dramen-, Hörspiel- und Filmtexte, werden aber auch als private oder schulische Lektüre, als „Lesedramen“ behandelt (Stocker 1987:82).

Dramen gehören zur Literatur als literarische Texte von bestimmter Struktur und bestimmten Gattungsmerkmalen. Als szenische Aufführung gehören sie zur Theaterkunst. Es gibt deswegen zwei konkurrierende Theorien des Dramas: Die literarische, die das Drama als ein vollkommenes, in sich geschlossenes Sprachkunstwerk betrachtet, und die theatralische, die den dramatischen Text lediglich als eines der Elemente einer übergeordneten künstlerischen Ganzheit – der Theatervorstellung – auffasst (Ślawiński 1976:78). Beide Theorien ergänzen sich im Rahmen der sog. Übersetzungstheorie (poln. *teoria przekładu*). Diese setzt voraus, dass das literarische Drama (der dramatische Text) und das theatralische Drama (Theateraufführung) zwei Kunstarten sind, die sich voneinander in der Art des benutzten Codes unterscheiden. Im ersten Fall ist das der literarische Text, im zweiten – Sprechen, Gesten, Dekorationen, Musik, Lichteffekte. Der Text ist die Grundlage des Theaterdramas, aber er wird für Bedürfnisse der Aufführung vom Regisseur adaptiert: der Text wird gekürzt, die Szenen umgestellt u. s. w. (vgl. Chrzastowska/Wysłouch 1987:450-454).

Der dramatische Text ist auch als literarische Gattung von Bedingungen und Möglichkeiten der theatralischen Realisierung abhängig und auf sie ausgerichtet. Die Perspektive der Theateraufführung bestimmt die Struktur der literarischen Gattung Drama. Das zeigt sich in der Konstruktion der Handlung (sie entwickelt sich rasch, ist meistens geradlinig, ohne Nebenhandlung – daher das Postulat der Einheit der Handlung), der Figuren (deutlich erkennbare Charaktereigenschaften, die sich im Handeln manifestieren) und der Wahl des Schauplatzes. Die Entwicklung des Dramas war in der Literaturgeschichte mit der Entwicklung der

Theaterformen direkt verbunden. Die Begrenzungen der antiken Theaterbühne ohne technische Möglichkeiten für den Wechsel der Dekorationen verursachten die normative Forderung nach Einhaltung der drei Einheiten: des Ortes, der Zeit und der Handlung. Auf die ersten zwei verzichtete man weitgehend, nachdem der technische Fortschritt eine abwechslungsreiche Bühnengestaltung ermöglicht hatte. Die Einheit der Handlung wird aber grundsätzlich bewahrt, weil sie von der Aufführungsdauer erzwungen wird (vgl. Głowiński u. a. 1975:392-394).

Eine Ausnahme von dieser Regel bilden die sog. Lesedramen, also dramatische Texte, die in der Intention des Autors nicht zur Aufführung bestimmt waren, weil die technischen Möglichkeiten des damaligen Theaters es nicht zuließen (z. B. Goethes „Faust II“, Żeromskis „Róża“). Viele von ihnen wurden allerdings zur Aufführung gebracht, nachdem das technisch möglich geworden war (ebenda:392).

5.3 Komik und Tragik als Voraussetzung für Komödie und Tragödie

Alle Dramen erzeugen beim Zuschauer eine gespannte Erwartung, die im Verlauf der Aufführung so gelöst wird, dass er eine rationale, moralische und lustvoll-affektive Befriedigung empfindet. Die Spannung kann sowohl durch Erwartung des glücklichen Ausgangs als auch durch Befürchtung einer Katastrophe erzeugt werden. Je nach der Art und dem Grad der Identifikation mit dem Helden ergeben sich bestimmte Grundmuster. Steht im Mittelpunkt ein positiver Held, der sich gegen die Bosheit der Welt behaupten muss, so hofft der Zuschauer auf dessen Errettung. Solange er nicht echt leidet, bevor er gerettet wird, haben wir mit einer Komödie zu tun. Wird die Schmerzgrenze überschritten und der Held trotzdem gerettet, ist das ein Rührstück (oder aus dem engl. Melodrama). Wenn im Mittelpunkt ein negativer Held steht, hofft der Zuschauer auf seine Bestrafung. Bleibt seine Negativität unterhalb der moralischen Schmerzgrenze, so bewegt sich die Handlung ebenfalls im Bereich der Komödie, weil der Zuschauer sich mit Lächerlichmachen des Bösewichts zufrieden gibt. Ist der Held aber ein richtiger Verbrecher, wünscht man sich seine Bestrafung (z. B. in den sog. Tyrannendramen des Barock). Diese Dramenform kann man als Trauerspiel bezeichnen (Gelfert 1992:27).

Es gibt zwei Formen der Komödie: Die humoristische, bei der wir auf die Errettung eines positiven Helden hoffen, und die satirische, bei der wir die Entlarvung und Bestrafung eines negativen Helden wünschen. Mit dem ersten lachen wir, den zweiten lachen wir aus. Beide Formen der Komödie können leicht durch die Gegenüberstellung beider Heldentypen verknüpft werden. Damit der

positive Held zur Quelle der Komik werden kann, muss er entweder als Tugendbold zur Zielscheibe milden Spotts werden oder geistig so überlegen sein, dass er durch seinen Witz die weniger Tugendhaften lächerlich macht. Die Untugenden der Figuren in satirischen Komödien werden Zielscheiben des Spotts, indem ihre Schwächen satirisch entlarvt werden. Die Archetypen der Komödie sind Töpel und Narr. Den Töpel lachen wir schadenfroh aus, wie Molières Helden: den Geizigen oder den Kranken. Der Narr bringt uns zum Lachen, indem er andere und damit indirekt uns selbst der Lächerlichkeit überführt. Die meistbewunderten komischen Charaktere sind solche, die die beiden Grundformen des Komischen in sich verbinden, und uns zwischen Sympathie und Schadenfreude hin und her schwanken lassen, wie z. B. Eliza Doolittle aus Shaws „Pygmalion“.

Nach der Quelle der Komik unterscheidet man zwischen der Charakterkomödie und der Situationskomödie. In der Charakterkomödie entspringt die Komik dem positiven Witz oder den lächerlich gemachten Mängeln eines Charakters. In der Situationskomödie wird die Komik durch überraschende Situationen (Verwechslungen, zufällige Begegnungen oder Spitzbübereien) erzeugt.

Nach dem Zentrum der Problemstellung unterteilt man die Komödien in ebenfalls Charakterkomödien, wenn die individuellen Schicksale im Mittelpunkt stehen, und Gesellschaftskomödien, in denen es um menschliches Verhalten bzw. soziale Beziehungen geht. Gesellschaftskomödien können sehr wohl zugleich auch Charakterkomödien sein.

Die genannten Komödientypen können in jeder beliebigen Mischform auftreten. Sie sind keine eigenen Gattungen. Die einzige traditionelle Komödienform, die einen eigenen Gattungsscharakter hat, ist die italienische Stegreifkomödie – *Commedia dell'arte* (ebenda:29-32).

5.4 Theorie der Tragödie nach Aristoteles

Die älteste und bis heute einflussreichste Theorie der Tragödie ist über zweitausend Jahre alt und stammt von Aristoteles. In seiner „Poetik“ hat er die Strukturmerkmale der Tragödie in einem einzigen Satz zusammengefasst:

Die Tragödie ist eine Nachahmung einer edlen und abgeschlossenen Handlung von einer bestimmten Größe in gewählter Rede, derart, dass jede Form solcher Rede in gesonderten Teilen erscheint und dass gehandelt und nicht berichtet wird und dass mit Hilfe von Mitleid und Furcht eine Reinigung von eben derartigen Affekten bewerkstelligt wird¹³ (Aristoteles, „Poetik“, Kap. 6, zit. nach Gelfert 1992:36).

¹³ Derselbe Satz lautet bei Langermann (2002:67) folgendermaßen: [Tragödie ist] „die nachahmende Darstellung einer ernsten und in sich abgeschlossenen Handlung, die einen gewissen

Der Wendepunkt, das Umschlagen von Furcht in Mitleid, wird als Peripetie bezeichnet. Das Umschlagen von Furcht in Mitleid muss ein klar erkennbarer Punkt im Handlungsverlauf sein und zudem eine für den Zuschauer nachvollziehbare Motivation haben. Bei Aristoteles besteht diese in einem Fehler (*hamartia*), den der Held macht. Wir sprechen auch von „tragischer Schuld“. Die Tragik der Handlung darf dabei nicht dem Zufall entspringen. Das letzte Strukturelement im aristotelischen Drama bildet das strukturelle Gegengewicht zur Peripetie, die Anagnorisis. Die Anagnorisis ist das plötzliche Durchschauen eines verborgenen Zusammenhangs, durch den der dramatische Prozess seine tragische Wendung erhält.

Die Begriffe Mitleid (*eleos*), Furcht (*phobos*), Reinigung (*katharsis*) sind für die Wirkung der Tragödie grundlegend. Aristoteles meinte mit Furcht den Schrecken, den wir empfinden, wenn wir das drohende Unheil ahnen, das sich über dem Helden zusammenzieht. Wendet sich die Handlung zur Katastrophe, dann tritt an die Stelle der Furcht das Mitleid – der Jammer, den wir beim Untergang des Helden empfinden. Die Katastrophe befreit uns von dieser Anspannung, die sich im Laufe der Aufführung durch Furcht und Mitleid angesammelt hat, und bringt Entspannung und Erleichterung. Der Zuschauer erlebt Reinigung = Katharsis. Jahrelang hat man der Katharsis eine moralische Bedeutung beigegeben: „Verwandlung von Leidenschaft in tugendhafte Fertigkeiten“ (Lessing). Spätere Forscher neigen jedoch zur Auffassung, dass Aristoteles damit eher eine psychologisch-medizinische Wirkung (etwa psychische Erleichterung durch Abreagieren eines Affektstaus) meinte (ebenda:26-37). Das Erregungsniveau hebt sich durch Phobos bis an die Schmerzgrenze, die Spannung löst sich in Eleos bis Katharsis als lustvolle Befriedigung eintritt.

Damit Furcht und Mitleid auftreten und zur lustvollen Reinigung (Katharsis) führen können, muss der Held auf eine besondere Art beschaffen werden. Daher kommt die Aristotelische Forderung nach einer Ranghöhe des Helden (welche später zur Ständeklausel führt), und nach einem Charakter, der ein Fehlverhalten aufweist. Dieser tragische Fehler (*hamartia*) führt zur Mitschuld des Helden an seinem Untergang. Er darf allerdings nicht allzu groß sein, sonst könnte der Zuschauer kein Mitleid für den Helden empfinden.

Aus dem oben Gesagten können wir auf folgende Strukturmerkmale der Tragödie schließen:

Tragödie ist

Darstellung einer Handlung, in der ein sympathiewürdiger Charakter durch einen eigenen Fehler eine Gefahr für sich heraufbeschwört, die uns in Schrecken versetzt und

Umfang (*megethos*) hat, in kunstvollem Stil, der in den einzelnen Teilen sich deren besonderer Art anpasst, einer Handlung, die nicht bloß erzählt, sondern durch handelnde Personen vor Augen gestellt wird und dadurch, dass sie Mitleid (*eleos*) und Furcht (*phobos*) erregt, die Reinigung (*katharsis*) derartiger Gemütsbewegungen (*panthemata*) bewirkt“.

der er nach einer Schicksalswende zum Opfer fällt, was in uns Jammer auslöst, bis wir (...) kathartisch befriedigt das Theater verlassen (Gelfert 1992:38).

Die klassische Tragödie ist durch eine moralische Ambivalenz gekennzeichnet. Der Zuschauer identifiziert sich positiv mit einem schuldig werdenden Helden, „für den er zuerst hofft, dann um ihn fürchtet und zuletzt mit ihm leidet, wohl wissend, dass er sein Unglück durch eigene Schuld auf sich gezogen hat“ (ebenda:28). Die Tragödie wird von Zuschauern mit einer viel geringeren Distanz als die Komödie wahrgenommen. Die Identifizierung mit dem Helden ist stärker, die Spannung löst sich erst am Ende der Aufführung, wenn man den Untergang des Helden miterlebt. Der Zuschauer kann seine Emotionen nicht schon während der Vorstellung abreagieren, wie es in der Komödie durch Lachen erfolgt. Die Tragödie ist besonders wirkungsvoll und wird deswegen für die höchste dramatische Form gehalten.

Nicht jeder Untergang des Helden kann als „tragisch“ im ursprünglichen Sinn, d. h. als Träger der Tragödie gelten. Zur Wirkung einer Tragödie gehört unabdingbar, dass der Held sich gegen seinen Untergang auflehnt: Er muss einer Bedrohung ausgesetzt werden, sich dagegen zur Wehr setzen, und am Ende ihr doch erliegen. Er muss auch an seinem Untergang teilweise selbst Schuld tragen. Dies sind zwei Bedingungen der Tragödie (ebenda:34, 35).

Nach H.D. Gelfert muss für die Entstehung von Tragödien eine bestimmte historisch-gesellschaftliche Situation vorhanden sein, in der man von den Zuschauern die oben beschriebene ambivalente Disposition für Nachempfinden so widersprüchlicher Gefühle erwarten kann. Ein Publikum, welches einerseits einen herausragenden Helden bewundert, andererseits nach seinem Untergang lustvolle Befriedigung empfinden kann, ist am ehesten in einer Übergangszeit anzutreffen, in der die Fundamente der aristokratisch-hierarchischen Gesellschaft schwanken und emanzipatorische Bestrebungen niedrigerer Schichten spürbar sind. Die aristokratischen Wertnormen sind noch im Gefühl verwurzelt, aber die neuen, demokratisch-egalitären Normen entsprechen schon besser den subjektiven Interessen des Individuums. Die Blütezeit der Tragödie sind tatsächlich meistens Übergangsepochen: das 5. Jh. v. u. Z. in Griechenland, das elisabethanische England, die Zeit von der Aufklärung bis zum Naturalismus in der deutschen Literatur. Nachrevolutionäre und demokratisch-egalitäre Gesellschaften verspüren kein Bedürfnis nach der Tragödie. Sie können sich mit dem herausragenden, meist einsam ringenden Helden nicht mehr identifizieren, weil der Wunsch nach Nivellierung seiner hohen Position, welches aus dem demokratischen Prinzip resultiert, schon zu stark ist (ebenda:39-45).

5.5 Dramatische Gattungen

Die Geschichte des Dramas kennt unterschiedliche Typen und Formen der dramatischen Dichtung. Nach dem aus der Antike stammenden Muster unterscheidet man zunächst zwischen Tragödie und Komödie.

Die traditionelle Einteilung des Dramas in Tragödie und Komödie ergibt sich aus der Einteilung der dramatischen, also handlungsbetonten und spannungsbestimmten Texte nach der Art der Gestaltung des dramatischen Konflikts nach bestimmten Gattungsprinzipien im Sinne des Tragischen oder Komischen und dem Ausgang des Dramas (tragisches oder glückliches Ende).

Das Drama besteht aus einer spannungsvollen Entwicklung eines Konflikts, d. h. die Spannung steigt bis zu einem Höhepunkt und fällt dann ab. Je nach Art des Konflikts wirkt der Charakter des jeweiligen Dramas entweder tragisch, komisch oder auch absurd.

Je nach Ausgang eines Dramas werden verschiedene Dramengruppen unterschieden:

- Tragödie (klassische Tragödie, bürgerliches Trauerspiel),
- Komödie (Lustspiel, weinerliches Lustspiel – *comédie larmoyante*),
- Tragikomödie,
- Schauspiel,
- lyrisches Drama,
- moderne Dramenformen (episches, absurdes, groteskes, dokumentarisches Drama) (Langermann 2002:48).

Neben Tragödie und Komödie existiert „das Schauspiel“, ein ernstes Stück nicht-tragischen Charakters (ohne tragisches Opfer, z. B. Lessings „Nathan der Weise“). Zwischen Komödie und Tragödie ist auch die Tragikomödie anzusetzen, die seit Plautus über Lessing bis Dürrenmatt die zwiespältige Welterfahrung ausdrückt.

Zu den Formen der Tragödie gehören neben der antiken und klassischen Schicksal- oder Willenstragödie auch das Bürgerliche Trauerspiel und das Soziale Drama. Komödie (Lustspiel) umfasst weinerliches Lustspiel (*comédie larmoyante*), dramatische Satire, Rührstück, Unterhaltungslustspiel, romantisches Lustspiel, Farce, Posse, Burleske u. s. w. und ist von Situations- oder Charakterkomik beherrscht (Stocker 1987:83).

Die Einteilung dramatischer Texte richtet sich nach den jeweils dominierenden Aspekten des Dramas, die sich in Begriffen widerspiegeln. Die Einteilungskriterien beziehen sich auf textinterne (innere) sowie textexterne (äußere) Faktoren. Als Beispiele kann man anführen:

- Entstehungszeit (Barockdrama, Sturm-und-Drang-Drama),
- Aufführungsanlass (Osterspiel, Weihnachtsspiel),

- Intention (Erbauungstheater, religiöses Theater, Lehrstück, Parabelstück) u. a. Weiterhin kann man nach dem Aufbau unterscheiden, und zwar zwischen
 - geschlossenen (bis zur Moderne) und
 - offenen dramatischen Formen (Dramatik des 20. Jahrhunderts).
- Andere Differenzierungsmöglichkeiten sind z. B.:
- Thematik (historisches Spiel, Kriegsstück, Zeitstück, Volksstück),
 - Stilformen (veristisches, experimentelles, expressives Theater, Living Theatre),
 - Strömungen (naturalistisches, symbolisches, expressionistisches, dokumentarisches, absurdes u. a. Drama).

Aus den Überschreitungen der Gattungsgrenzen bzw. dem Nebeneinander der dramatischen, epischen oder lyrischen Elemente ergeben sich Bezeichnungen wie:

- episches (Brecht) oder
- lyrisches Drama (Hofmannsthal).

In Bezug auf die dramatische Struktur werden unterschieden:

- Enthüllungs- oder analytisches Drama (Kleist: „Der zerbrochene Krug“) versus
- Entfaltungs- oder synthetisches Drama (mit Zielhandlung), z. B. Schillers „Wallenstein“.

Schauplatz der Handlung ist die Grundlage für die Unterscheidung zwischen dem

- Einortdrama und
- Bewegungsdrama.

DRAMATISCHE KURZFORMEN	DRAMATISCHE GROßFORMEN
■ Einakter, ■ Monodrama, ■ Hörspiel.	■ Theatralische Vorformen: Mysterienspiel, Osterspiel, Weihnachtsspiel, ■ Jesuitendrama, Schuldrama, ■ Tragödie: antike Tragödie, klassische Tragödie, bürgerliches Trauerspiel, ■ Schauspiel, ■ weinerliches Lustspiel, ■ Komödie: klassische Komödie, italienische Stegreifkomödie (Commedia dell'arte), Fastnachtspiel, Farce, ■ das romantische Drama (polnische Literatur), ■ das naturalistische Drama, ■ das epische Drama (Brecht), ■ Volksstück, Zeitstück, ■ Dokumentartheater.

Hervorhebenswert ist die Abgrenzung W. Kaysers von Ereignis-, Figuren- und Raumdrama (Stocker 1987:84-85).

Weitere Differenzierungskriterien sind z. B. Ideenkonzeption, Konflikursache und Stoffwahl.

Eine andere Einteilung ergibt sich, analog wie bei epischen Texten, aus der Nebeneinanderstellung von Großformen (mit fünf oder drei Akten) und Kurzformen (Einakter, Monodramen, Kurzhörspiele).

5.6 Kategorien des Dramas

Überzeitliche, epochenübergreifende Kennzeichen der dramatischen Dichtung sind nach Langermann (2002:49-51): Möglichkeit der Simulation, Zeichenvielfalt, Sprechsituation und Figurenrede.

■ Fiktion – Simulation.

Drama ist, genauso wie Epik, eine mimetische Gattung, d. h. es fingiert eine Realität und erweckt beim Leser/Zuschauer den Eindruck, es handle sich um die Darstellung eines realen Geschehens. Das Drama in der Druckform ist, wie die Erzählung, ein fiktionaler Text, der vom Leser verlangt, sich das Dargestellte als tatsächlich Gegebenes vorzustellen. Sobald es zur Aufführung auf der Bühne kommt, ändert sich sein Gattungscharakter. Das Geschehen wird körperlich erlebbar, Fiktion wandelt sich in Simulation. Der Phantasie des Lesers sind keine Grenzen gesetzt, für den Zuschauer dagegen bewegt sich die Simulation in den Grenzen des Möglichen und Erträglichen.

Dabei kann vieles, was in der Fiktion spannend, reizvoll und befriedigend ist, in der Simulation als peinlich, unerträglich oder lächerlich empfunden werden. Viele Lebenssituationen (z. B. tabuisierte Themen) erhalten in der Simulation nicht die gleiche Qualität wie in der Fiktion. Unterschiede zwischen Fiktion und Simulation sind auch im Hinblick auf zeitliche Abläufe erkennbar. Lässt sich in einem epischen Text die Handlung einer Sekunde über die Lesezeit einer Stunde ausdehnen, so muss bei der Darstellung auf der Bühne die Illusion bewahrt bleiben, Handlungs- und Realzeit seien nahezu identisch (Langermann 2002:49).

■ Zeichenvielfalt (Plurimedialität).

Auf der Bühne werden die Vorgänge nicht allein mit dem Medium der Sprache transportiert, sondern die Wirkung des Wortes wird durch eine Vielfalt von außersprachlichen (akustischen und optischen) Signalen ergänzt, die von Darstellern und von der Bühne kommen. Zu den akustischen Signalen gehören Redeweise, Sprechtempo, Stimmführung der Darsteller, Geräusche, Musik,

zu den optischen – Mimik, Gestik, Bewegung, Statur, Maske, Kostüm der Darsteller sowie Bühnenbild, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung, Projektion u. a. (ebenda:51). Dadurch ergeben sich vielfältige Inszenierungsmöglichkeiten des dramatischen Textes im Theater.

■ Sprechsituation.

Als Sprechsituation bezeichnet man „Die Gesamtheit der Voraussetzungen einer sprachlichen Äußerung und Möglichkeit ihrer Aufnahmen durch einen Leser oder Zuschauer“. Dazu gehören: Ort, Zeit, Anlass, Absicht, soziale Rolle der Gesprächsbeteiligten, u. s. w. (ebenda:50).

■ Figurenrede.

In traditionellen klassischen Versdramen bestimmte der Versbau (Metrum, Rhythmus, rhythmische Pause, Akzentuierung) die Art des Vortrags des dramatischen Textes. Damit wurde auch das Verhalten der Schauspieler (Intonation, Gestik und Mimik) weitgehend mitbestimmt. Der dramatische Text beeinflusste auf diese Weise die Darstellung der Figuren durch Schauspieler. Weil die Hinweise für die Schauspieler dadurch immanently im Text vorhanden waren, nahm der Nebentext (tekst poboczny, didaskalia) wenig Platz ein und seine Rolle war gering. Klassische Dramen waren deswegen im größeren Ausmaß „literarische Dramen“, auch als Theatervorstellung waren sie vom literarischen Text sehr stark abhängig. Das Wort war das konstituierende Prinzip des theatralischen Dramas.

Neuere Prosadramen (seit dem Sturm und Drang) lösten den Zusammenhang zwischen Text und Bühnendarstellung auf. Der einzig gebliebene textimmanente Hinweis für die Bühnendarstellung ist die Interpunktion. Die Prosasprache ist durch Rhythmus und Akzent nicht gebunden und lässt eine größere Freiheit der Betonung, Intonation, also auch des gesamten Verhaltens auf der Bühne zu. Die Rolle des Nebentextes für die Theaterrückführung wurde größer: Er beinhaltet die Regieanweisungen (Chrzastowska/Wysłouch 1987:455-459).

Die im Drama gebrauchten Redeformen sind Dialog, Monolog und Beiseite-Sprechen (Apart). Der **Dialog** ist von ihnen am wichtigsten. Kennzeichen des Dialogs sind: Vorhandensein eines Adressaten, d. h. einer anderen Dramenfigur, an die die Aussage gerichtet ist, Gebundenheit an eine Situation, auf die sich der Dialog bezieht und an ein Thema (sonst zerfällt der Dialog in eine Reihe von Monologen) (ebenda:465). Dialoge haben im Drama verschiedene Funktionen: Sie treiben die Handlung voran, signalisieren ein Problem, mit dem sich die Figuren auseinandersetzen müssen („dialog dyskusyjny“), schildern Haltungen und tragen zur Charakteristik der Figuren bei („dialog sytuacyjny“), oder im Gegenteil – zeigen Passivität der beteiligten Figuren („dialog konwersacyjny“). Eine besondere Art bildet der scheinbare Dialog des absurden Theaters, der Unmöglichkeit der Kommunikation exemplifiziert (ebenda:465-471).

Monolog und **Beiseite-Sprechen** sind direkt für das Publikum bestimmt. Sie dienen vorwiegend der Charakteristik der Figuren, indem sie Einsicht in ihre Emotionen und verborgene Motivationen geben. Das Wort unterstützt hier die schauspielerischen Mittel für die Darstellung der Psyche der Figuren. Manchmal kündigt der Monolog die kommenden Ereignisse an, ruft dadurch Spannung hervor, motiviert das Verhalten der Figur und trägt zur Weiterentwicklung der Handlung bei. Im Monolog und Dialog, sowie im Prolog und Epilog, die den Haupttext begleiten, manifestiert sich die Bedeutung des Rezipienten als Strukturelement des Dramas (ebenda:460-464).

Der Figurenrede im Drama kommen also zwei kommunikative Aufgaben zu: Handlung voranzutreiben und zu motivieren sowie dem Zuschauer über die erfundene Welt des Dramas und über die Figuren die Informationen mitzuteilen, die zum Verständnis des Bühnengeschehens nötig sind (Langermann 2002:51).

Die dargestellte Welt des Dramas muss so konstruiert werden, dass sie als eine Bühnenwirklichkeit dem Zuschauer direkt präsentiert werden kann. Das Wissen über die Figuren, über die Motivation ihrer Taten, über die Intrige muss der Zuschauer ohne Vermittlung, Kommentare und Erläuterungen eines Erzählers gewinnen, indem er aus der Handlung und Verhalten der Figuren schlussfolgert. Die Figuren präsentieren sich selbst direkt in der Handlung, in den eigenen Monologen oder werden in Monologen anderer Figuren dargestellt. Die Informationen über eine Figur können aber manchmal irreführend sein. Der Rezipient muss sie im Laufe der Handlung ständig überprüfen und korrigieren, und es gibt keine Instanz, die ihm dabei helfen könnte. Deswegen sind die Schilderung der Charaktere und der Verlauf der Handlung von besonderer Bedeutung für die Aussage des Dramas.

Die wichtigsten konstituierenden Kategorien des Dramas sind:

- Konflikt,
- Handlung (Geschehen),
- Charaktere (Figuren).

5.6.1 Konflikt

Der Konflikt (lat. *configere* – zusammenschlagen, zusammenprallen) bildet den Kern des Dramas. Er entsteht, wenn zwei oder mehrere Figuren Ziele verfolgen, die sich gegenseitig ausschließen. Ursachen für einen Konflikt sind z. B. Machtinteressen, materielle Interessen, verschiedene Ideale oder Ideen, Irrtum, eine persönliche oder außerhalb des Protagonisten liegende Schuld bzw. das Schicksal. Die persönliche Schuld des Helden wird mit dem griechischen Termin *hamartia* bezeichnet. Der Konflikt wird durch das Handeln der konflikttragenden Figuren

ausgelöst. Der Konflikt wird im Fortgang der Handlung (des Geschehens) durch Handlungen der Figuren weiter entwickelt, je nachdem, welche Normen sie beachten oder verletzen. Die Art der Konfliktgestaltung und der Lösung des Konflikts entscheidet darüber, ob das Drama als Tragödie oder Komödie einzustufen ist. Der dramatische Konflikt läuft in der Tragödie auf eine Katastrophe hinaus, die zum Scheitern des Helden führt, in der Komödie dagegen komisch-heiter im guten Sinne gelöst wird.

5.6.2 Handlung

Die Handlung ist durch eine zeitliche Abfolge mit Anfang und Ende sowie durch einen oder mehrere Schauplätze gekennzeichnet. Träger der Handlung sind Figuren. Die Handlung verfolgt ein bestimmtes Ziel, es lassen sich ein Anlass sowie Gründe für die Handlung erkennen (Langermann 2002:52, 53).

Die Wichtigkeit der Handlung als kompositorisches Prinzip zeigt sich in der Auswahl der dargestellten Ereignisse. Dadurch werden die Problematik des Dramas und seine Aussage sichtbar. Die Handlung ist ein Mittel zum Ausdruck der These des Dramas.

■ Stoff, Motiv, Thema.¹⁴

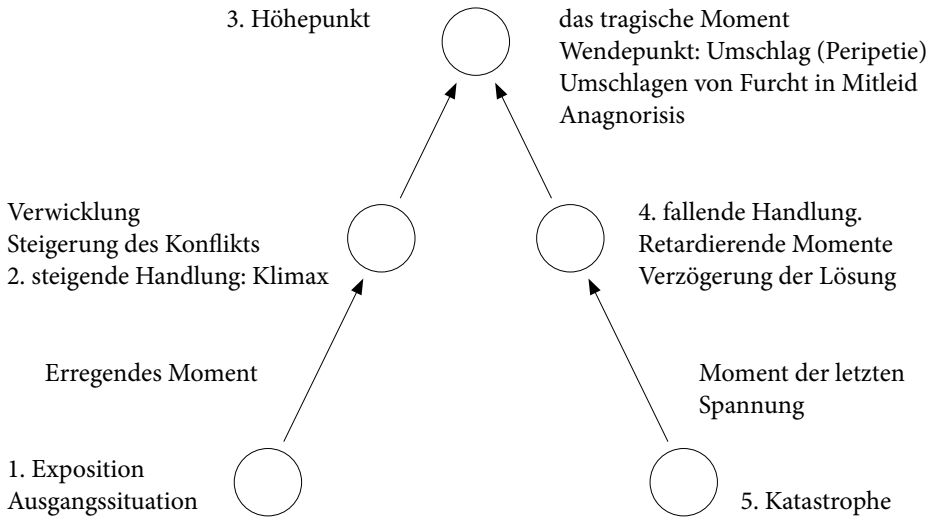
Zum Konzipieren einer Handlung braucht man einen **Stoff**. Es kann ein historisches Ereignis, eine Legende, ein Bild u. s. w. sein (z. B. Geschichte der Kindsmörderin Margarethe Brandt war der Stoff für die Gretchentragödie). Der Stoff wird bearbeitet und unterliegt zahlreichen Veränderungen. Verwandte Begriffe dafür sind Idee, Thema, Motiv.

Motive sind an Situationen oder Figuren gebundene literarische Elemente, die schematisierten Grundformen folgen und als Bausteine für die Dramenhandlung verwendet werden. Situationsmotive sind typisch menschliche Situationen und Zustände (z. B. Mann zwischen zwei Frauen, die Liebe der Kinder verfeindeter Familien), Typenmotive beziehen sich auf einzelne Personen (z. B. der Einzelgänger, der Fremde, die böse Frau u. s. w.) (Langermann 2002:54).

■ Geschlossene vs. offene Handlung.

Dramatische Texte haben in ihrer ursprünglichen, „klassischen“ Form eine stark ausgeprägte Handlung. In traditionellen Formen des Dramas (bis zum Naturalismus) ist die Handlung das wichtigste kompositorische Prinzip. Die Handlung ist geschlossen (zu Ende geführt) und verläuft nach einem festen Schema. Gustav Freytag (Romancier, Kulturhistoriker und Publizist) schlug dafür in seiner Dramentheorie („Die Technik des Dramas“, 1861) das Schema einer Pyramide vor:

¹⁴ Vgl. Kap. 4.3.3.



Graphik 3. Das Schema der geschlossenen Handlung im klassischen Drama.

Drei wichtige Momente der szenischen Wirkung sind nach Freytag: das erregende Moment, das tragische Moment, das Moment der letzten Spannung.

Ein anderes wichtiges dramatisches Moment ist Anagnorisis (griech.: Erkennung, Wiedererkennen): plötzliche Offenbarung eines verborgenen Zusammenhangs, durch den die Handlung eine tragische Wendung nimmt. Das Moment der Erkenntnis bezieht sich oft auf den tragischen Helden: Er erkennt seinen Fehler, sieht sich zum Scheitern verurteilt und nähert sich, nun bewusst, der kommenden Katastrophe (Langermann 2002:66-67, 68, 76; Gelfert 1992:22-23).

Die **geschlossene Dramenhandlung** sieht also wie folgt aus:

1. Akt: Einleitung (Exposition)

Ausgangssituation: Vorbereitung des Konflikts, Anknüpfung an die Vorgeschichte, Hintergründe und Voraussetzungen der weiteren Handlung, Vorstellung der Handlungsfiguren.

Erregendes Moment: Ein wichtiges Ereignis oder eine bedeutsame Entscheidung des Helden bringt die Verwicklung in Gang.

2. Akt: Steigendes Moment (Klimax)

Weiterentwicklung der Handlung, neue Erkenntnisse und Verwicklungen.

3. Akt: Tragisches Moment, Höhepunkt

Umkehr (Peripetie): In der Tragödie – Umschlagen von Furcht in Mitleid. Ereignis oder Entschluss, der keine glückliche Auflösung des Konflikts mehr zulässt. In der Komödie – die äußerste Verwicklung der Intrigue/des Konflikts. Anagnorisis.

4. Akt: Fallende Handlung

Retardierende Momente (Verzögerung der Lösung).

5. Akt: Moment der letzten Spannung

Katastrophe: tragische Auflösung des Konflikts (oder in der Komödie die glückliche Auflösung des Missverständnisses).

Dieses Schema beherrschte die europäische Dramenkunst vor allem deswegen, weil es die Handlung rationell ordnet, die Spannung geschickt wachsen lässt und die Neugier des Zuschauers anregt. Es entspricht auch der konventionellen Einteilung der Vorstellung in Aufzüge und Auftritte. Der Aufzug ist eine Einheit der Handlung, beendet mit einem wichtigen Ereignis, das für den weiteren Gang der Handlung von Bedeutung ist. Die Einteilung in Auftritte richtet sich nach den beteiligten Figuren: ein Auftritt endet, wenn eine Figur hinzukommt oder weggeht. Von diesem Schema weichen allerdings die Dramen von Shakespeare, das romantische, das epische und das absurde Drama ab (Głowiński u. a. 1975: 401-402).

Die **offene Handlung** zeichnet sich durch Auflösung der strengen Kausalität und zeitlichen Nachfolge aus: Handlungsabschnitte sind nicht streng geordnet, einzelne Episoden relativ autonom. Man spricht in diesem Fall von der episodischen Komposition (vgl. Kap. 5.7).

■ Handlung vs. Geschehen.

Die Handlung des Dramas ist nicht mit **Geschehen** gleich. Während „Geschehen“ nicht vom Menschen ausgelöst und kontrolliert werden kann (z. B. Naturereignis), geht „Handlung“ immer vom Menschen aus. Sie verfolgt ein bestimmtes Ziel, es lassen sich ein Anlass sowie ein oder mehrere Gründe für die Handlung erkennen (Langermann 2002:53).

Im traditionellen Drama von Aischylos bis Ibsen wird im Drama tatsächlich noch aktiv „gehandelt“: die Figuren treiben mit ihren Taten die Handlung voran. In den modernen dramatischen Formen nimmt die Rolle der Handlung immer mehr ab. Schon bei Tschechow wird die Handlung wesentlich durch Inaktivität der Figuren bestimmt. In modernen Dramen stehen oft Figuren auf der Bühne, die passiv sind, die nicht mehr handeln, sondern nur noch etwas mit sich geschehen lassen. Deswegen wird in Bezug auf moderne Dramen von „Geschehen“ statt von „Handlung“ gesprochen (Gelfert 1992:19).

■ Möglichkeiten der Darstellung einer Handlung.

Im Drama wird Handlung auf der Bühne auf verschiedene Weise deutlich:

- Als direkte Handlung. Der Zuschauer erlebt sie durch Handlungen der Figuren und ihre Auseinandersetzung im Dialog mit.
- Als berichtete Handlung. Eine Figur gibt Auskunft über das Geschehen außerhalb der Bühne (Mauerschau, Botenbericht).

- Als noch auszuführende Handlung. Die Figuren planen sie in Monolog und Dialog vor den Augen der Zuschauer (Langermann 2002:53).

Wenn der Stoff des Dramas umfangreich ist, können nicht alle Ereignisse auf der Bühne präsentiert werden. Die Zuschauer müssen auf die Ereignisse (Leerstellen der Handlung), die inzwischen passiert sind, aus den Andeutungen im weiteren Verlauf der Handlung schlussfolgern. Dies nennen wir die **nicht gezeigte Handlung**.

Von dieser ist die **verdeckte Handlung** zu unterscheiden. Diese erlebt man auf der Bühne nicht direkt vorgeführt, aber es wird davon auf der Bühne berichtet. Zum Berichten über die verdeckte Handlung werden zwei dramentechnische Mittel eingesetzt:

Botenbericht. Eine Figur erzählt vergangene Ereignisse, die in räumlicher und zeitlicher Entfernung zum Bühnengeschehen stehen. Meist handelt es sich dabei um technisch schwer darstellbare Begebenheiten (z. B. Schlachtszenen), die in der Zwischenzeit außerhalb der Bühnenhandlung passiert sind, um Ereignisse, deren Darstellung die Sittlichkeit verbietet oder um unwahrscheinliche Elemente der Handlung.

Mauerschau (auch: Teichoskopie, gr. *teichoskopia*). Berichtet wird von einem gleichzeitigen Geschehen außerhalb der Bühne. Der Berichtende nimmt meist einen erhöhten Standpunkt ein und beobachtet einen Vorgang, der auf der Bühne nicht oder nur schwer darstellbar ist. Die Spannung und Suggestion werden durch die Gleichzeitigkeit des Berichteten gesteigert im Vergleich zum Botenbericht (ebenda:55-56).

■ Analytisches vs. synthetisches Drama.

Das **synthetische Drama** (Entfaltungsdrama oder Zieldrama) präsentiert die Handlung vom Anfang bis zum Ende, in der chronologischen Reihenfolge. Es ist auf Erzeugung der Spannung aufgelegt und lässt den Konflikt (Intrige), die dramatische Zuspitzung der Handlung und die darauf folgende Katastrophe voll auswirken.

Im **analytischen Drama** (Enthüllungsdrama) wird die Handlung von hinten aufgerollt, die Katastrophe am Spielbeginn aufgelöst. Im Handlungsverlauf wird gezeigt, wie es zur Katastrophe gekommen ist. Die Spannung ist nicht so hoch, weil die Zuschauer das Ende schon kennen. Dafür kann man sich auf Prozesse konzentrieren, die zur Katastrophe geführt haben. Das analytische Modell begünstigt die Reflexion über das Geschehen.

■ Komposition der Handlung.

Grundsätze der Handlungskomposition sind:

- Konzentration: Nur die Schwerpunkte einer Geschichte können auf der Bühne szenisch dargestellt werden.
- Auswahl: Zur Darstellung werden bestimmte Handlungsabschnitte je nach kompositorischem Konzept des Autors ausgewählt.

- Literarische Konvention: Erwartungshaltung der Zuschauer, Anstands- und Sittlichkeitsregeln.
- Gliederung: Die Gesamthandlung wird in Segmente zerlegt, die repräsentativ für das Ganze stehen (ebenda:54).

Eine wichtige kompositorische Entscheidung ist der **Einsatzpunkt der Dramenhandlung** (engl. *point of attack*). Es ist das Moment, in dem die Darstellung der Handlung beginnt.

5.6.3 Figuren

Dramatische Personen bezeichnet man als Figuren. Das bedeutet, dass sie nicht real, sondern nur erdacht, fiktiv sind. Sie sind literarische Konstrukte, funktionieren nur im Stück und durch das Stück. Als Träger der Handlung haben sie bestimmte Eigenschaften und Merkmale, verfolgen Absichten und lassen Gründe für ihr Handeln erkennen, sie stehen auch in bestimmten Beziehungen zueinander (Langermann 2002:56).

Die Konstruktion der Figuren im dramatischen Text ist von großer Bedeutung, denn literarische Dramenfiguren dienen als Vorlage für die Arbeit der Schauspieler auf der Bühne. Außerdem sind die Figuren ein wichtiges konstitutives Element des Dramas als zweites Mittel (neben der Handlung) zum Ausdruck der Problematik. Figuren sind Träger der Handlung, deswegen sind beide Kategorien eng miteinander verbunden.

Aspekte dramatischer Figuren sind: Konzeption, Grad der Individualisierung, Art der Charakterisierung, Konstellation und Konfiguration.

■ Figurenkonzeption.

Eine Figur wird im Hinblick auf die ihr zugeteilte Rolle in der Entwicklung der Handlung konzipiert. Man kann zwischen folgenden Figurenkonzeptionen unterscheiden:

- Geschlossen oder offen.

Geschlossen konzipierte Figuren sind so gestaltet, dass es keinen Platz für Hypothesen, Zweifel bzw. strittige Interpretationen gibt. Über die Figur ist im Haupt- und Nebentext alles gesagt, es bleibt kaum Spielraum für unterschiedliche Darstellung und Interpretation, dem Rezipienten bleiben keine Fragen. Eine geschlossene Figur, trotz ihrer Mehrdimensionalität, ist z. B. Minna von Barnhelm von Lessing.

Mehrdeutigkeit der Figuren ermöglicht die **offene** Konzeption.

- Dynamisch oder statisch.

Wenn die Figur im Verlauf der Handlung eine Entwicklung durchläuft, sprechen wir von **dynamischer**, wenn sie die Ansichten und Einstellungen beibehält

– von **statischer** Figurenkonzeption.

- Eindimensional oder mehrdimensional.

Wenn die Figur mit wenigen Merkmalen festgelegt und dabei eine Eigenschaft hervorgehoben wird, haben wir mit einer **eindimensionalen** Konzeption zu tun. Wenn die Figur in verschiedenen Situationen immer neue Seiten ihres Wesens erkennen lässt, deutet es auf eine **mehrdimensionale** Konzeption hin.

- Rational oder psychologisch (emotional).

Die **rationale** Figurenkonzeption zeigt sich darin, dass die Figuren ihre Probleme mit Vernunft bewältigen. Figuren der **psychologischen** Konzeption zeigen eine subjektiv begrenzte Perspektive (ebenda:60-61).

■ Individualisierung: Charaktere vs. Typen.

Figuren können in einem sehr unterschiedlichen Grad individualisiert werden. Die höchstentwickelte Form ist der voll ausgebildete, psychologisch komplexe Charakter (z. B. Shakespeares und Schillers Helden). Ihre verschiedenen, oft widersprüchlichen Eigenschaften zeigen sie im Handeln. Sie werden aus dem englischen als *round characters*, **runde Charaktere**, bezeichnet und von den *flat characters*, flachen Charakteren abgegrenzt. Die letzteren werden auch als **Typen** bezeichnet, sie sind von wenigen Merkmalen, oft nur von einem einzigen gekennzeichnet. Unter Typen lassen sich zwei gegensätzliche Grundformen unterscheiden: **Idealtypen** („Zentriker“) verkörpern ein allgemeinmenschliches Merkmal, sei es Stärke oder Schwäche, wie Molières Geiziger oder der *miles gloriosus* (der prahlende Soldat) von Plautus. Sonderlinge, anders **Exzentriker**, stellen untypische, sonderbare Merkmale dar. Sie sind eine wichtige Quelle der Komik, in Tragödien sind sie seltener anzutreffen. Typen tragen oft „sprechende Namen“, die sie charakterisieren (vgl. Gelfert 1992:16-19).

Es gibt einen Zusammenhang zwischen der Konstruktion der Handlung und der Figuren. In handlungsstarken Dramen agieren oft runde Charaktere. Sie sind als „vollblütige Menschen“ gedacht, mit vielen widersprüchlichen Charaktereigenschaften, heftigen Leidenschaften, überdurchschnittlich, mit stark ausgeprägtem Individualismus und einer Mischung von positiven und negativen Zügen. Solche Charaktere treiben die Handlung voran, indem ihre Bestrebungen Konflikte auslösen und Ereignisse herbeiführen. Ein häufiges Merkmal von runden Charakteren ist ihre Entwicklung: Sie ändern sich im Laufe der Handlung. Unter dem Einfluss der Ereignisse müssen sie ihre früheren Ansichten revidieren und zu neuen Erkenntnissen kommen. (Von dieser Regel gibt es aber Abweichungen.) Runde Charaktere sind zugleich Träger der Tragik, weil ihr Schicksal die Tragödie der menschlichen Existenz auszudrücken hat (z. B. im Sturm und Drang und in der Klassik). Die klassische Tragödie (von der Antike bis zur Aufklärung, auch klassische Dramen Schillers) forderte außerdem einen tragischen Helden mit einem hohen sozialen Status (König, Prinz), denn nur solche Figuren verfügten über die notwendige „tragische Fallhöhe“. Ihre Tragödie bedeutete den Fall von

der Spitze der Macht und des Erfolgs in die Tiefe des Unglücks, was einen besonders starken Effekt garantierte (Ständeklausel). Handlung als kompositorische Dominante ist auch z. B. für die kriminelle Komödie typisch.

Im Drama des ausgehenden 19. Jhs. (seit dem Naturalismus) stehen dagegen Charaktereigenschaften und Psyche der Figuren im Vordergrund (Einfluss der Psychoanalyse). Wichtiger als Ereignisse sind Situationen, in denen die Haltungen der Figuren zum Vorschein kommen können. Das Tempo des Geschehens wird deswegen langsamer. Die Bedeutung der Handlung nimmt ab, man spricht eben nicht mehr von „Handlung“, sondern von „Geschehen“. Die Rolle der kompositorischen Dominante fällt in solchen Dramen den Figuren zu, z. B. bei Ibsen, in Charakterkomödien von Moliere u. s. w. (vgl. Głowiński u. a. 1975:402). Figuren sind in solchen Dramen nicht mehr Träger der Handlung, denn sie agieren nicht mehr, d. h. sie verhalten sich nicht aktiv, und sind außerstande, durch ihre Entscheidungen und Taten die neuen Ereignisse zu verursachen, so wie es runde Charaktere täten. Im Gegenteil: Sie sind passive Dulder, Objekte des Geschehens. Deswegen werden sie nicht mehr „Charaktere“, sondern eben „Figuren“ genannt. „Figuren“ und „Geschehen“ sind für das Drama des 20. Jhs. typisch.

■ Konstellation und Konfiguration.

Die Bedeutung einer Figur lässt sich nur aus der Beziehung zu anderen Figuren erkennen. Aus der Entwicklung der Beziehungen zwischen den Figuren ergibt sich die Handlung des Dramas. Das Geflecht der Beziehungen zwischen den Dramenfiguren nennen wir **Figurenkonstellation**. Sie wird häufig mittels einer Graphik dargestellt.

Je nach Bühnenpräsenz und Anteil am gesprochenen Text unterscheidet man zwischen **Hauptfiguren** und **Nebenfiguren**.

Die Hauptfiguren sind nach ihrer Funktion für den Handlungsverlauf in **Protagonisten**¹⁵ (Helden) und **Antagonisten** (Gegenspieler) einzuteilen.

Figuren, die im Drama auf der gleichen Seite stehen, befinden sich in einer **Korrespondenzbeziehung**. Die entgegen gesetzten Figuren stehen in der **Kontrastbeziehung**.

Bestimmte Figuren treten meist gemeinsam oder getrennt auf der Bühne auf, sie bilden dementsprechend bestimmte Konfigurationen.

¹⁵ Die Bezeichnung „Protagonist“ kommt aus dem griechischen Wort *protagonistes* = erster Kämpfer. Im griechischen Theater war das der erste Schauspieler, gleichberechtigt neben dem Autor. Heute wird so allgemein der Hauptheld des Stückes bezeichnet (Langermann 2002:63).

Figurenkonfiguration:

konkomikante Figuren

treten stets
gemeinsam auf

alternative Figuren

treten nie
gemeinsam auf

dominante Figuren

treten in den
meisten Szenen
gemeinsam auf

(Langermann 2002:63-64)

■ Charakterisierung der Figuren.

Zum Nachvollziehen der Handlung braucht der Zuschauer möglichst viele Informationen über die Figuren. Ein komplettes Wissen über die Figuren des Dramas haben wir erst nach der Lektüre oder Vorstellung, denn erst dann ist ihre Darstellung zu Ende.

Die Eigenschaften der Figuren können wir in früheren Dramen entweder an ihren Taten oder an ihren Äußerungen ablesen, die oft in Konkurrenz zueinander stehen. Deshalb kommt es manchmal zu widersprüchlichen Interpretationen. In späteren Dramenformen, z. B. im naturalistischen Drama, haben die Autoren auch im Nebentext ausführliche Erläuterungen zu den Figuren hinzugefügt, um diese Mehrdeutigkeit abzuschaffen. Im epischen Theater Brechts gibt es sogar Kommentare direkt im Text, in Songs.

Die Charakteristik der Figur kann im Nebentext enthalten sein, dann sprechen wir von der **auktorialen** Charakterisierung. Ein Mittel der auktorialen Charakteristik sind auch sprechende Namen der Figuren, z. B. Wurm in Schillers „Kabale und Liebe“.

Die **figurale** Charakterisierung kommt von Figuren. Die Figur kann entweder sich selbst (Richard III. in Shakespeares Drama im Eingangsmonolog) oder andere Figuren durch Kommentare im Monolog oder im Dialog charakterisieren.

Charakterisierungstechniken können auch in **explizite** (direkte) und **implizite** (indirekte) geteilt werden. Die oben erwähnten auktorialen und figuralen Charakterisierungstechniken sind explizit, d. h. Informationen über die Figuren sind in ihren eigenen Äußerungen, in den Äußerungen anderer Figuren bzw. im Nebentext direkt enthalten und sprachlich formuliert. Implizite Charakterisierung wird durch außersprachliche Signale vermittelt: Mimik, Gestik, Masken, Kostüme, Verhalten, Umgebung, sprachliche Mittel (Satzbau, Wortwahl, Dialekt) bzw. durch Hervorhebung der Merkmale einer Figur durch Übereinstimmung oder Kontrast zu anderen Figuren (Langermann 2002:61-62).

Im Drama treten die einzelnen Charakterisierungstechniken selten in reiner Form auf. Die Kombination einzelner Techniken ermöglicht die Darstellung vielschichtiger dramatischer Konflikte aus unterschiedlichen Perspektiven.

Langermann (2002:63) schlägt für die Herausarbeitung von Besonderheiten einer literarischen Figur das Beantworten folgender Fragen vor:

- Was hebt die Figur von anderen Figuren ab, die schon in anderen Dramen auftraten?
- Was unterscheidet die Figur von anderen Figuren mit gleichen Interessen im Stück?
- Mit welchen Gegenfiguren im Stück lässt sich die Figur im Stück kontrastierend vergleichen?
- Ist die Figur mit realen Menschen oder Personen in der Geschichte vergleichbar?

5.7 Geschlossene und offene Dramenform

Traditionelle oder von der Tradition abweichende Behandlung der dramatischen Kategorien entscheidet darüber, ob das Drama eine geschlossene oder eine offene Form hat.

Die geschlossene Bauform des Dramas besteht im Wesentlichen in der Realisierung der drei Einheiten des Dramas: Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit. Die Forderung nach der Einhaltung der drei Einheiten gründet sich auf Aristoteles' Poetik, geht aber vor allem auf seine Rezeption in der Frühen Neuzeit und die Ausrichtung an antiken Vorbildern in der Dramatik des 17. und 18. Jhs. zurück. In diesem Zeitraum galt diese Lehre als unumstößliche Norm.

Die Einheit der Handlung umfasst im Grunde vier Teilaspekte: Die Dramenhandlung soll 1) in sich geschlossen sein, also ein Anfangsmoment und einen Abschluss haben, sie soll 2) keine bedeutenden Nebenhandlungen haben, also im Prinzip nur den einen Hauptstrang umfassen, dieser soll 3) zielgerichtet auf den Abschluss hinführen, wobei die einzelnen Handlungssequenzen 4) kausal, also nach dem Prinzip von Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion miteinander verknüpft sind. Die Einheit des Orts verlangt, dass der Schauplatz eines dramatischen Geschehens möglichst für die gesamte Dauer der Handlung erkennbar derselbe bleibt, dass also keine (oder möglichst wenige) Schauplatzwechsel stattfinden.

Die Einheit der Zeit fordert, dass die Handlung innerhalb eines überschaubaren (und kontinuierlich ausgefüllten) Zeitrahmens – einem Tag etwa – zum Abschluss kommt (Spörl 2002i:XX).

Unterschiede zwischen den beiden Dramenformen stellt Langermann (2002:77) in der folgenden Tabelle übersichtlich dar:

	GESCHLOSSENE FORM	OFFENE FORM
Handlung	■ einheitliche, in sich abgeschlossene Haupthandlung ■ kausale Verknüpfung der Szenen (Nichtaustauschbarkeit) ■ einzelne Handlungen als Schritte einer logisch und psychisch zwingenden Abfolge	■ mehrere Handlungen gleichzeitig ■ Zerrissenheit der Handlungsabfolge ■ relative Autonomie einzelner Episoden
Zeit	■ Einheit der Zeit ■ Zeit nur Rahmen des Geschehens ■ keine Zeitsprünge	■ ausgedehnter Zeitraum ■ Zeit als in die Ereignisse eingreifende Wirkungsmacht ■ Zeitsprünge zwischen Szenen
Ort	■ Einheit des Ortes ■ Ort nur Rahmen des Geschehens	■ Vielheit der Orte ■ Räume charakterisieren und bestimmen das Verhalten
Figuren	■ geringe Zahl ■ Ständeklausel ■ hoher Bewusstseinsgrad	■ große Zahl ■ keine ständischen und sozialen Beschränkungen ■ Zusammenspiel von Innenwelt und Außenwelt
Komposition	■ Handlungszusammenhang als Ganzes ■ Gliederung vom Ganzen zu den Teilen ■ funktionale Zuordnung der Szene zum Akt und des Aktes zum Drama ■ lineare Abfolge des Geschehens	■ Dominanz des Ausschnitts ■ Gliederung von den Teilen zum Ganzen ■ Szenen haben ihren Schwerpunkt in sich selbst ■ Variation und Kontrastierung von Szenen
Sprache	■ einheitlicher, an der Rhetorik ausgerichteter Sprachstil (Versform) ■ Dialog als Rededuell ■ Bewusstsein dominiert Sprache	■ Pluralismus des Sprechens ■ Mischung der Stilebenen und der Ausdruckshaltung ■ Orientierung an der Alltagssprache ■ Dominanz der Sprache über das Bewusstsein

5.8 Übungen

Übung 1. Analysieren Sie einen beliebigen dramatischen Text nach den folgenden Kriterien der Dramenanalyse.

Dramenanalyse

1. Konflikt

1. Worin liegt die Ursache des Konflikts? (Persönliche Interessen, Ideen, moralische bzw. gesellschaftliche Normen, Machtinteressen, Irrtum ... u. s. w.)
2. Ist der Held mit einer persönlichen Schuld (*hamartia*) beladen?
3. Zu welchem Ende führt die Konfliktgestaltung und wie ist demnach die Gattung des Dramas zu bezeichnen? (Komödie, Schauspiel, Tragikomödie, Tragödie: bürgerliches Trauerspiel, klassische Tragödie, soziales Drama; episches, absurdes, groteskes, dokumentarisches Drama).

2. Diverse Kriterien

1. Entstehungszeit bzw. Zugehörigkeit zu einer Strömung: Barockdrama, Sturm- und-Drang-Drama; naturalistisches, symbolisches, expressionistisches, dokumentarisches, absurdes u. a. Drama.
2. Intention: Erbauungstheater, religiöses Theater, Lehrstück, Parabelstück u. a.
3. Thematik: historisches Spiel, Kriegsstück, Zeitstück, Volksstück.
4. Stilformen: veristisches, experimentelles, expressives Theater, Living Theatre.
5. Aufführungsanlass: Osterspiel, Weihnachtsspiel, Festspiel.
6. Dramatische Struktur: Enthüllungs- oder analytisches Drama, Entfaltungs- oder synthetisches Drama (mit Zielhandlung).
7. Überschreitungen der Gattungsgrenzen/Nebeneinander der dramatischen, epischen oder lyrischen Elemente: episches oder lyrisches Drama.
8. Umfang: Großform (mit fünf oder drei Akten) bzw. Kurzform.
9. Schauplatz der Handlung: Einortdrama bzw. Bewegungsdrama.
10. Theatralisches Drama oder Lesedrama.

Einteilung nach den einzelnen konstitutiven Elementen der Dramatik:

3. Stoff, Motive

1. Welcher Stoff wird gestaltet? (aus der Geschichte = historischer Stoff, aus der Literatur = literarischer Stoff, Mythos, zeitgenössische wahre Begebenheit, Bild u. s. w.).
2. Welche Situations- und Typenmotive werden im Drama eingesetzt?

3. Situationsmotive, z. B. Mann zwischen zwei Frauen, die Liebe der Kinder verfeindeter Familien; Typenmotive, z. B. der Einzelgänger, der Fremde, die böse Frau u. s. w.

4. Handlung

1. Gibt es im Drama eine „richtige“ Handlung oder nur ein passives Geschehen?
2. Ist die Handlung geschlossen oder offen?

Im Fall der geschlossenen Handlung untersuchen Sie: Welche Ereignisse oder Situationen im Verlauf der Dramenhandlung bilden die konstitutiven dramatischen Momente? Notieren Sie die Nummern der Akte, Auftritte, Zeilen:

1. Akt. Einleitung (Exposition).

Ausgangssituation: Vorbereitung des Konflikts:

Anknüpfung an die Vorgeschichte, Hintergründe und Voraussetzungen der weiteren Handlung:

Vorstellung der Handlungsfiguren:

Erregendes Moment: Ein Ereignis/eine Entscheidung des Helden bringt die Verwicklung in Gang

2. Akt. Steigendes Moment (Klimax).

Weiterentwicklung der Handlung, neue Erkenntnisse und Verwicklungen:

.....

3. Akt. Tragisches Moment, Höhepunkt:

Umkehr (Peripetie): Umschlagen von Furcht in Mitleid:

Ereignis oder Entschluss, das/der keine glückliche Auflösung des Konflikts mehr zulässt:

.....

Anagnorisis: Offenbarung eines verborgenen Zusammenhanges, Erkenntnis der eigenen Schuld des Protagonisten

.....

4. Akt. Fallende Handlung.

Retardierende Momente (Verzögerung der Lösung):

.....

5. Akt. Moment der letzten Spannung.

Katastrophe: tragische Auflösung des Konflikts

.....

Zeichnen Sie die eine Pyramide für den Handlungsverlauf in diesem Drama.

3. Wie wird die Handlung auf der Bühne präsentiert?

■ Nur als gezeigte Handlung?

■ Gibt es nicht gezeigte Handlung? (Vorkommnisse, die auf der Bühne nicht gezeigt werden und auf die der Zuschauer aus den Andeutungen schlussfolgern muss?) Welche Ereignisse/Situationen gehören dazu?

■ Gibt es verdeckte Handlung? In welcher Form? (Mauerschau? Botenbericht?)

4. In welchem Moment der Geschichte liegt der Ansatzpunkt (*point of attack*) der Handlung (Handlungsbeginn)?
5. Welche Schwerpunkte der Geschichte wurden zur Gestaltung auf der Bühne gewählt? Welche Wirkung erzielt gerade diese Auswahl?
6. Ist das Drama ein synthetisches (Entfaltungsdrama oder Zieldrama) oder ein analytisches (Enthüllungs-) Drama?

5. Figuren

5.1. Figurenkonzeption

1. Welche Figuren sind geschlossen (ohne Möglichkeit der Vermutung), welche dagegen offen konzipiert?
2. Welche Figuren sind statisch, welche dagegen dynamisch (durchlaufen eine innere Entwicklung, ändern Ansichten)?
3. Welche Figuren sind eindimensional (eine Eigenschaft hervorgehoben, mit wenigen Merkmalen ausgestattet), welche dagegen mehrdimensional?
4. Welche Figuren sind rational (richten sich nach der Vernunft), welche psychologisch (emotional) konzipiert?

5.2. Individualisierung: Charaktere vs. Typen

1. Wer gehört zu „runden Charakteren“ (voll ausgebildete, psychologisch komplexe Charaktere)?
2. Wer gehört zu Typen? Gibt es Zentriker (Idealtypen mit einem allgemeinen menschlichen Merkmal)? Gibt es Exzentriker (Sonderlinge)?

5.3. Figurenkonstellation und Konfiguration

1. Wer gehört zu Haupt-, wer zu Nebenfiguren?
2. Wer ist Protagonist (Held), wer sein Antagonist (Gegenspieler)?
3. Welche Figuren stehen in einer Korrespondenzbeziehung, welche in einer Kontrastbeziehung?

5.4. Charakterisierung der Figuren

Geben Sie Beispiele aus dem Dramentext für die einzelnen Techniken der Figurencharakterisierung. An welchen Stellen werden sie auktorial (vom Autor an den Zuschauer) charakterisiert, an welchen – figural (von Figuren selbst an den Zuschauer)?

6. Geschlossene oder offene Dramenform

Vgl. Tabelle im Kap. 5.7.

7. Synthese

Rolle der einzelnen Elemente für die Gesamtwirkung des dramatischen Textes.

8. Historischer Kontext

1. Epoche, Merkmale der jeweiligen literarischen Strömung.
2. Bezüge zur Biographie und zu anderen Werken des Autors, Entstehungsgeschichte.

6. Lyrik

6.1 Entwicklung der Lyrik

Lyrische Produktion gab es schon lange, bevor sich „Lyrik“ als Gattungsbegriff formte und als eine literarische Gattung von Epik und Dramatik abgegrenzt wurde.

Lyrik ist eine der frühesten literarischen Formen. Mündliche Lyrik dürfte in die frühesten Zeiten der Menschheitsgeschichte zurückgehen. Ihre Texte waren Merkverse und Zaubersprüche, die nur in Ausnahmefällen aufgeschrieben wurden (z. B. Merseburger Zaubersprüche). Geschriebene Lyrik gab es schon zu den Zeiten der alten Chinesen, Babylonier, Perser oder Juden (z. B. Psalmen, das Hohelied des Salomo). Sie stammte von kultischen und magischen Beschwörungen bzw. Gebeten ab und fasste Liedertexte um, die zu feierlichen Anlässen wie religiöse, patriotische bzw. familiäre Feste mit Begleitung eines Musikinstruments vorgesungen waren (Sławiński 1976:216).

Unsere Auffassung von Lyrik wurzelt im antiken griechischen Kulturkreis. Die Lyrik hatte ihren Platz in den Chorgesängen der antiken Dramen und im religiösen Kultus. Der Begriff „Lyrik“ bezog sich im antiken Griechenland auf Texte, die mit Begleitung eines Saiteninstruments (Lyra, Zither oder Kithara) vorgesungen waren. Es handelte sich um ursprünglich strophische Verstepte, also Liedertexte, die ohne Musik als selbstständige literarische Texte nicht existierten. Die Autoren der Texte waren zugleich Komponisten der Musik (Stocker 1987:275, Głowiński u. a. 1975:274). Dieses Erbe wirkt über Jahrhunderte hinaus, denn Lyrik steht wegen ihrer Textgestaltung bis heute in einer gewissen Beziehung zur Musik und zum Lied. Neben der Lyrik existierte in der Antike auch Melik, also Texte, die mit Flötenbegleitung vorgesungen waren: Dithyramben (kultische Chorlieder zur Verherrlichung des Dionysos in unregelmäßigen Versen und Strophen) und rezierte Texte wie Ode oder Elegie.

Eine andere Einteilung ergab sich aus der Art des Vortrags: chorisch, d. h. von einem Chor oder monodisch, d. h. von einem einzelnen Sänger vorgesungen. Chorlyrik war ein Bestandteil des religiösen Kultus und der öffentlichen Feste, beinhaltete mythologische und didaktische Elemente und war mit Gebeten verwandt. Die Differenzierung der Chorlyrik erfolgte gemäß dem gesellschaftlichen Anlass, der Gottheit, der Art des Chors bzw. dem Tanz, den sie begleitete. Die übergeordnete Gattung war die Hymne, daneben unterschied man u. a. Dithyrambe, Threnodie, Pään (pathetischer Lob- oder Dankgesang). Die Chorlyrik war die älteste, archaische Lyrikform im antiken Griechenland.

Monodische Lyrik entwickelte sich im 7.-6. Jh. v. u. Z. Ihr Beitrag zur Entwicklung der Gattung beruht auf der Einführung des individuellen lyrischen Subjekts und subjektiver persönlicher Erlebnisse neben allgemeinen gesellschaftlich relevanten Empfindungen. Zur monodischen Lyrik gehörten vor allem unterschiedliche Typen der Elegie mit Kriegsthematik, reflexiv-didaktische, patriotisch-bürgerliche und Liebeselegie (Ślawiński 1976:217-218).

Dieser Bereich der literarischen Produktion war so heterogen in seinem Erscheinungsbild (Begleitung mit Saiteninstrument oder Flöte; vorgesungen oder rezitiert; monodisch oder chorisches), dass für ihn kein Sammelbegriff gefunden werden konnte. Die antike Poetik entwickelte deswegen für ihn keinen einheitlichen Gattungsbegriff. Lyriktheoretische Überlegungen betrafen in der Antike nicht die Lyrik als Ganzes, sondern nur einzelne lyrische Teilformen und Stilfragen. Platon erwähnt in seiner Poetik nur die Dithyramben, Aristoteles – die Formen des „Flötenspiels“, des „Zitherspiels“ und der Dithyrambendichtung (Ricklefs 1996:1189).

Wenn eine Gruppe „lyrischer“ Gedichte unterschieden wurde, bildete die Bindung an die Musik das entscheidende Kriterium. Noch Opitz bezeichnet in seinem „Buch von der deutschen Poeterey“ (1624) als *lyrica* die Gedichte, die man zur Musik gebrauchen kann (Ricklefs 1996:1190). Die Bindung dieser Dichtung an Musik bestimmte lange Zeit die theoretischen Überlegungen. Musikalität und Sangbarkeit waren die wichtigsten Kennzeichen der lyrischen Gedichte.

Neben der formalen Bindung an die Musik gab auch die inhaltliche Eingrenzung Hinweise zur Aussonderung der Lyrik. Horaz erwähnte in seiner „Dichtkunst“ typische Themen der „lyrischen“ Dichtung: Götter, Sieger in Wettkämpfen, „das Sehnen des Jünglings und den sorgenlosen Wein“ (ebenda).

Bis in die Aufklärung hinein konnte man kein Kriterium für die Unterscheidung der Lyrik finden. Die Einteilung der Gattungen von Diomedes (im 3. Buch seiner „Ars grammatica“, 2. Hälfte des 4. Jhs.) nach der Rede-Haltung (Figurenrede oder Erzählbericht) führte nur zur Feststellung einer Ähnlichkeit zwischen dem Monolog im Drama und der lyrischen Ich-Aussage.

Bis zur Hälfte des 18. Jhs. wurden deswegen in den Poetiken die lyrischen Formen nicht unter einem einheitlichen Begriff, sondern unter den einzelnen Formbegriffen dargestellt: Ode, Elegie, Epigramm, Hymne u. s. w.

Einen Durchbruch in der Entwicklung der Lyrik bildete ihre Loslösung von der Musik und die Verselbstständigung des Textes. Den entscheidenden Anstoß für eine einheitliche Bestimmung lyrischer Gattungsmerkmale gab der Franzose Charles Batteux mit seinem Vorschlag, das Kriterium für die Unterscheidung der Gattungen auf das Mimesis-Prinzip zu gründen („Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz“, 1747). Während die Epik und die Dramatik auf die Nachahmung von Handlungen ausgerichtet waren, sei es als szenische, sei es als referierende Darstellung, sollte die Lyrik um die Nachahmung von Emp-

findungen bemüht sein. Dieser Gedanke wurde in den kommenden Epochen von mehreren Dichtern aufgegriffen und weitergeführt (u. a. in der Aufklärung: Moses Mendelssohn: „Von der lyrischen Poesie“, 1777, mehrere Aufsätze von Herder; Jean Paul: „Vorschule der Ästhetik“, 1813). Die Lyrik wurde einerseits gleichgesetzt mit dem sinnlichen, unmittelbaren, lebendigen Gefühlsausdruck, andererseits forderte man dafür eine besondere sprachliche Form. Ein typisches Merkmal der lyrischen Sprache sollte die Musikalität sein.

Der erste, der die Beziehung zwischen Musik und Lyrik aufs Neue definierte, war Heinrich Wilhelm von Gerstenberg („Briefe über Merkwürdigkeiten der Literatur“, 20. Brief, 1766). Er knüpfte an die aus der Antike stammende Bindung zwischen Musik und Text an, aber er begriff sie nicht als eine äußere Kombination von Sprache und Musik, sondern als eine neue Form der Sprache, die Musikalität inne hat, als Musikalisation des lyrischen Sprechens.

Mit Karl Heinrich Heydenreich (u. a. „System der Ästhetik“, 1790) erscheint in der Lyriktheorie die Forderung nach dem Ausdruck von Individualität und Subjektivität neben Gefühl und Empfindung. Das Konzept der Individualität und Subjektivität rückt mit Schiller in den Mittelpunkt des Interesses. Der Lyrik wird dabei die Rolle der subjektiven Gattung zugewiesen. Diese Merkmale wurden auch für die Lyriktheorie von Hegel von grundlegender Bedeutung (Ricklefs 1996:1188-1191, 1195-1196).

Seit Beginn des 19. Jhs. werden also unter dem Begriff „Lyrik“ solche Texte zusammengefasst, die sich durch die poetologische Normierung von Stil-, Stoff- und Formkriterien konstituierten (Lied, Ode, Elegie, Hymne, Dithyrambe, Epigramm, Ballade) und zum Ausdruck von subjektiven Erlebnissen, Stimmungen, Gefühlen dienten. Unter dem Einfluss von Goethe und Hegel wurde die Lyrik mit der „Gefühlspoesie“ gleichgesetzt (Stocker 1987:274-275).

Seit dem Symbolismus beobachtet man eine Umdeutung (oder Erweiterung) der Auffassung von „Lyrik“. Man versteht darunter eher die poetisch strukturierte sprachliche Aussage, die vom alltäglichen Sprachgebrauch durch die ästhetische Kodierung abweicht (Głowiński u. a. 1975:274-275). Das Kriterium der Lyrik wäre in dieser Auffassung die Sprache, nicht der Inhalt (das Subjektiv-Emotionelle).

Die traditionelle, strukturalistische Definition von „Lyrik“ fasst sie als Thematisierung von inneren Erlebnissen, Eindrücken, Emotionen und Ansichten eines Einzelnen auf. Sie werden in monologischer, stark subjektiver Rede und ästhetisch überstrukturierter Sprache vermittelt und haben zum Ziel, diesen inneren Zuständen Ausdruck zu geben. Das zentrale Element des Textes und zugleich das kompositorische Prinzip bildet das lyrische Subjekt. Seine Gedanken und Gefühle bilden den gesamten Inhalt der lyrischen Darstellung. Für die Lyrik ist die Gleichzeitigkeit des Erlebnisses und der Darstellung, d. h. Aktualität der geäußerten Gefühle charakteristisch, deswegen ist Präsens die typische grammatische Zeit der Lyrik. Die typische Form der Äußerung ist der Monolog (Ślawiński 1976:215).

Die gegenwärtige Entwicklung der Lyrik stellt aber einige Elemente dieser Definition in Frage (z. B. beschreibende Lyrik mit Verzicht auf Subjektivität und Gefühlsausdruck, Alltagssprache). Die neuere Forschung schlägt deshalb eine Minimaldefinition der Lyrik als „Ausdruck eines Bewusstseinsinhalts in formalisierter Sprache“ (Gelfert 1994:11) oder „Rede in Versen“ vor (die berühmte Definition von Dieter Lamping, Allkemper/Eke 2006:125) und wendet sich von formalen Gattungsfragen der Bedeutung der Lyrik als einer kulturellen, ästhetischen und gesellschaftlichen Praxis zu (Ricklefs 1996:1203).

6.2 Exkurs über moderne Lyrik

Die heutige Form der Lyrik unterscheidet sich von der älteren durch Loslösung von den tradierten konstituierenden Elementen: Reim und Metrum. Die Entscheidung gegen metrische Reimverse war mit mehreren innen- wie außenliterarischen Bedingungen verbunden. Sie begann mit dem Verschwinden des lauten Vortrags des Gedichts, welches durch die Entwicklung der Printmedien bedingt wurde. Seitdem lyrische Texte vornehmlich nur noch still gelesen, nicht mehr laut rezitiert wurden, stand ihre lautlich-klangliche Realisierung in Anlehnung an Musik nicht mehr im Vordergrund. Ihre ästhetische Kodierung mit Klangmalerei, Rhythmus, Metrum und Reim wurde zu einem überflüssigen Schmuck. In Texten zum Für-Sich-Lesen konnte man auf diese formelle Bindung der poetischen Sprache, die oft hinderlich für eine präzise Aussage war, verzichten. Der Endreimvers und das Einhalten eines Metrums waren in einer Sprache wie die deutsche, die eine variierende Betonung von Stammsilben (nicht wie etwa das Polnische die feste Betonung der vorletzten Wortsilbe) aufweist, schwer zu handhabende lyrische Schreibtechniken. In mehreren Jahrhunderten wurden die aussagestärksten Reime abgenutzt. Diese Ursachen führten zum Abklingen des Reimverses (Waldmann 1998:20). Hinzu kam die Veränderung der ästhetischen Normen in der Moderne, die gegen die konventionellen Ausdrucksmittel aller Kunstarten kämpfte und ihre Erneuerung mit sich brachte. Literarische Formprobleme standen (und stehen) außerdem immer mit gesellschaftlich-politischer Wirklichkeit im engen Zusammenhang. Zu den literarisch-ästhetischen Veränderungen gesellten sich eine neue politische und soziale Situation und ein neuer Stellenwert von Kultur, Kunst und Literatur zu. In der Epoche tief greifender Veränderungen aller Lebensformen und intensiver Modernisierung der Kunstmittel am Ende des 19. und im 20. Jh. war die traditionelle Ausdruckform der poetischen Sprache nicht mehr zeitgemäß und den neuen Lyrikformen wie z. B. Gebrauchslyrik nicht mehr adäquat. Das Schwerkraft der poetischen Sprache verlagerte sich nunmehr in den semantischen Bereich und ins Bildhafte. Die äußere Formgestaltung des Textes nahm ebenso an

Bedeutung zu. Diese Entwicklung ist etwa seit dem Naturalismus (Arno Holz) zu beobachten und in der Lyrik der Moderne und des ganzen 20. Jhs. sichtbar.

In der gegenwärtigen Lyrik spielen Reim und Metrum kaum eine Rolle, sie werden vorwiegend nur noch als Verfremdungsmittel eingesetzt. Gegenwärtig werden lyrische Texte meistens in freien Versen geschrieben, einer Versform, die zur Basistechnik der heutigen Lyrik geworden ist. Der freie Vers ist eine nicht künstlich beengte, mit seinen zahlreichen lautlichen, visuellen und semantisch-syntaktischen Funktionen künstlerisch ergiebige Form, die nachhaltiges und ausgestarktes lyrisches Sprechen erlaubt (ebenda).

Wegen des Verzichts auf mehrere konstituierende Elemente der Lyrik sind moderne poetische Texte von epischen Prosatexten manchmal schwer zu unterscheiden. Als Merkmale eines lyrischen Textes werden gegenwärtig erwähnt:

- Form des Einzeltextes (relative Kürze, Verse, durchdachte Struktur),
- Überschaubarkeit: Einheit der leitenden Idee, welche den Text zusammenhält,
- Abweichung von alltagssprachlicher Norm,
- autonome poetische Bedeutungsstruktur,
- Konzentration und Ökonomie der Ausdrucksmittel,
- Perspektive des Exemplarisch-Einzelnen in Bezug auf Realität: Im Mittelpunkt steht das Begrenzte und Einzelne,
- Unmittelbarkeit und Authentizität des Sprechens, der adäquate Ausdruck seiner selbst des lyrischen Ichs (Ricklefs 1996:1204-1205).

Um einen Text auf seine Zugehörigkeit zur Lyrik zu überprüfen, muss man in ihm konstituierende Elemente der Lyrik feststellen.

6.3 Kategorien der Lyrik

In der strukturalistischen Literaturtheorie erwähnt man als konstitutive Elemente des lyrischen Textes:

- das lyrische Subjekt,
- die lyrische Situation,
- die dargestellte Welt (świat przedstawiony),
- die poetische Sprache (Chrzastowska/Wysłouch 1987:251-252).

■ Das lyrische Subjekt.

Die Lyrik setzt das Vorhandensein eines lyrischen Subjekts voraus. Der Dichter benutzt das lyrische Subjekt als Medium, durch das er den Leser anspricht.

Das lyrische Subjekt ist nicht mit dem Autor des Gedichts gleichzusetzen. Obwohl Biographen oft auf Zusammenhänge zwischen realen Lebenssituationen

der Dichter und ihren Texten hinweisen, bleibt die lyrische Aussage ein fiktives Konstrukt, von literarischen Konventionen der jeweiligen Epoche abhängig, und darf mit realen Empfindungen des Autors nicht gleichgesetzt werden.

Das lyrische Subjekt ist auch keine literarische Figur. Es agiert (handelt) nicht wie ein dramatischer oder epischer Charakter und besitzt dementsprechend keine solchen Eigenschaften, mit denen wir dramatische oder epische Figuren charakterisieren können. Seine Präsenz im Text beschränkt sich auf Ausdrücken von Empfindungen und Stimmungen, es ist ein Medium. Als einen Ausnahmefall könnte man allerdings Rollengedichte erwähnen, in denen das lyrische Subjekt hinter einer Maske versteckt ist und mit ihr verschmilzt, wobei es manchmal Merkmale eines Agens annimmt (z. B. „Prometheus“ von Goethe).

Das lyrische Subjekt ist zumeist in Form eines lyrischen Ichs präsent, kann aber auch durch andere Personalpronomina realisiert werden, z. B. als Anrede: „Du“, „Ihr“; sie bleiben allerdings eine Manifestation der lyrischen Subjektivität.

Die Anwesenheit des lyrischen Subjekts ist nicht immer deutlich spürbar. In vielen Gedichten tritt es nur versteckt in Erscheinung, indem es lediglich seine Sichtweise auf den im Gedicht dargestellten Wirklichkeitsausschnitt andeutet.

Je nach Deutlichkeit des Auftretens teilt man das lyrische Subjekt in

- explizites (deutlich vorkommendes) und
- implizites (verstecktes) lyrisches Subjekt.

In den folgenden Textbeispielen ist das lyrische Subjekt in unterschiedlichem Grad versteckt. Bei Goethe taucht das lyrische Subjekt lediglich in der flektierten Form „mir“ auf:

Römische Elegie I

Johann Wolfgang von Goethe

Saget, Steine, mir an, o sprecht, ihr hohen Paläste!
 Straßen redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht?
 Ja, es ist alles beseelt in deinen heiligen Mauern,
 Ewige Roma; nur mir schweiget noch alles so still (...).

Bei Logau tritt das lyrische Subjekt nur in der Anrede des Lesers als sprechende Instanz in der 4. Zeile zum Vorschein:

Das menschliche Alter

Friedrich von Logau

Ein Kind weiß nichts von sich, ein Knabe denket nicht,
 Ein Jüngling wünschet stets, ein Mann hat immer Pflicht,

Ein Alter hat Verdruss, ein Greis wird wieder Kind:
Schau, lieber Mensch, was dies für Herrlichkeiten sind.

Das lyrische Subjekt kann auch im Text völlig fehlen, weil aber die „lyrische Perspektive“ des beobachtenden versteckten Subjekts vorhanden ist, die durch dieses Bild seine subjektive Wahrnehmung präsentiert, wird der Text als Gedicht eingestuft (vgl. Link 2004:89-92). Dazu ein Beispiel von B. Brecht aus dem Zyklus „Buckower Elegien“ (ebenda):

Rudern, Gespräche

Bertolt Brecht

Es ist Abend. Vorbei gleiten
Zwei Faltboote, darinnen
Zwei nackte junge Männer: Nebeneinander rudern
Sprechen sie. Sprechend
Rudern sie nebeneinander.

Daneben existieren auch

- ein individuelles lyrisches Subjekt, es gibt persönliche Empfindungen in der Ich-Form wieder und
- ein überindividuelles Subjekt, es steht oft als Stellvertreter für eine Interessengruppe und gebraucht die Kollektivform „wir“.

Die Kategorie des lyrischen Subjekts bildet die Grundlage für die Einteilung der Lyrik in direkte versus indirekte, individuelle versus kollektive Lyrik (vgl. Kapitel 6.4).

■ Die lyrische Situation.

Konstitutiv für die Lyrik ist die lyrische Situation, die sich von der epischen und dramatischen im Wesentlichen unterscheidet. In der Narrativik gründet sich der Text auf eine Geschichte. Diese ist 1) auf der Basis einer Figurenkonfiguration (interaktive Menge von Figuren) konstituiert 2) nach dem Prinzip des zeitlichen Ablaufs (Nacheinander: vorher – nachher) gebaut und 3) lässt sich aus einem darstellenden Medium (z. B. Literatur) in ein anderes (z. B. Comic, Film) übertragen (Link 2004:88). In lyrischen Texten, sowie in Minimalformen der gegenwärtigen Lyrik, die scheinbar ans Narrative grenzen, fehlt die Figurenkonfiguration und tritt das zeitliche Prinzip des Nacheinanders nicht auf. Lyrische Texte sind losgelöst von konkreten zeitlichen Bindungen, zeitlos, stellen ein punktuelles Bild in der Außerzeitlichkeit dar. Auch wenn in lyrischen Texten ein Geschehen dargestellt wird, fehlen in ihm die drei oben erwähnten Merkmale.

Die traditionelle lyrische Situation ist die eines Bekenntnisses, in der das lyrische Subjekt Empfindungen mitteilt. In der modernen Lyrik kann sie aber genauso gut als ein Bild ohne ein deutlich auftretendes Subjekt, nur mit einer „lyrischen Perspektive“ vorkommen, so wie in dem obigen Text von Brecht.

Als „unvermittelte Einzelrede“ ist Lyrik von Monologen in Dramen zu unterscheiden. Im Drama dienen sie der Weiterentwicklung der Handlung, nicht der subjektiven Manifestation der Stimmung, darüber hinaus sind sie Aussagen der dramatischen Figuren, nicht des lyrischen Subjekts.

■ Die dargestellte Welt

bilden die fiktiven Zustände, Erlebnisse, Sachen, Handlungen, die zusammen die Inhalte des Textes konstituierten. Diese Kategorie ist nicht ausschließlich für Lyrik typisch, sondern gilt für alle Grundgattungen. Elemente der dargestellten Welt sind Motiv, Stoff, Thema, Figur, lyrische Situation (Sławiński 1976:448).

■ Die poetische Sprache.

Lyrische Texte sind im höchsten Grade Kunst des Wortes. Die enge Verbindung zwischen Emotionen und Gefühlen des sprechenden Subjekts und ihrer Realisierung in Worten führt zur Entstehung einer höchästhetischen poetischen Sprache, die vom alltäglichen Sprachgebrauch abweicht. Sie ist neben dem lyrischen Subjekt das markanteste Kennzeichen der Lyrik. Diese Sprache zeichnet sich durch Poetizität aus, d. h. eine besondere Verwendung der Sprache in der Dichtkunst. Sie ist von Sprachformen und Ausdrücken gekennzeichnet, die eine poetische Wirkung auf den Leser ausüben und im Alltagsgebrauch fehlen. In der poetischen Sprache dominiert die ästhetische Funktion. Durch den Vorrang des ästhetischen Prinzips wird die Aufmerksamkeit des Rezipienten auf den Sprachgebrauch selbst, auf Bedeutung und Organisation der poetischen Aussage gelenkt. Worte werden in dem poetischen Gebrauch gegen ihre herkömmliche, alltägliche und automatisierte Anwendung verwendet, außerhalb ihres gewöhnlichen Kontextes, in ungewöhnliche Verbindungen gestellt, deswegen werden sie „neu entdeckt“, re-interpretiert. Diese neue Verwendung der Worte bezieht sich auf alle Ebenen der Sprache: phonemische, morphemische, semantische, syntaktische, grammatische. Die poetische Aussage erhält durch ihre höchästhetische Form auch mehrere Nebenbedeutungen. Mehrdeutigkeit, sorgfältig kalkuliert und bewusst beabsichtigt, ist ein Hauptmerkmal der poetischen Sprache. Diese Wirkung entsteht dank der Anwendung von vielfältigen Stilmitteln (rhetorischen Figuren), die über die Einmaligkeit und Originalität der poetischen Aussage entscheiden (vgl. Sławiński 1976:177-8).

Die poetische Sprache ist auf eine besonders kunstvolle Art auf mehreren Ebenen überstrukturiert und überorganisiert:

1. auf der Wort-Ebene dank u. a. Wortbildungsmitteln und Neuschöpfungen,

2. auf der Syntaxebene (syntaktische Figuren wie z. B. Ellipse, Syllepse, Zeugma, Anakoluth; Parataxe, Hypotaxe),
3. auf der Klang-Ebene dank der Nachahmung der Klänge, der dargestellten Sachverhalte mittels u. a. Onomatopöie (Onomatopoe, Onomatopoesie, d. h. Lautmalerei), Assonanzen, Reim, Rhythmus; Einfluss auf die klangliche Gestaltung haben auch Metrum, Versfuß, Vers,
4. auf der Bild-Ebene dank der Anschaulichkeit der Bilder und Assoziationen,
5. auf der Bedeutungsebene dank der Anwendung von Metaphern und anderen rhetorischen Figuren (rhetorische Stilmittel, poln. *środki stylistyczne*), die zugleich Bildlichkeit der Rede und Erweiterung der Bedeutung bewirken.

In der in freien Versen verfassten modernen Lyrik, in der viele dieser traditionellen Überstrukturierungen aufgegeben worden sind, kommt statt bzw. neben ihnen die

6. visuelle Ebene der Druckanordnung vor, d. h. die graphische Form des Gedichts, die für seine Gesamtaussage relevant und ein zusätzlicher Sinnträger ist: Verszeileneinteilung, zeilen- und strophenmäßige Alleinstellung von Wörtern, Strophenanordnung, Mittelachsenanordnung, Einrückungen, graphische Gestalt des Textes (Figurengedicht).

Solche Überstrukturierungen unterscheiden die lyrische Sprache von der alltäglichen Schreibform eines Prosatextes (Waldmann 1998:31).

Alle Ebenen der poetischen Sprache sind eng und kunstvoll miteinander verknüpft, sie stehen in einem ebenso engen Zusammenhang mit der Gesamtstruktur des lyrischen Textes (Gedichtform).

Die poetische Sprache ist zugleich eine gehobene Erscheinungsform der Sprache, eine Art der Hochsprache, die speziell in der Lyrik funktioniert.

Für die ästhetische Kodierung der poetischen Sprache auf der Klang-, Bild- und Bedeutungsebene (sowie auf der Ebene der Syntax) werden Metrum und Stilmittel der Rhetorik eingesetzt. Mit diesen Ausdrucksmitteln beschäftigen sich separate Teilbereiche der Poetik: Verslehre (vgl. Kap. 6.6) und Stilistik (vor allem Rhetorik, vgl. Kap. 7).

6.4 Einteilung der Lyrik

In der Literaturtheorie gab es viele Versuche, die Gattung der Lyrik aus einer Grundvoraussetzung abzuleiten. Als Kriterien galten z. B. Kommunikationstypus, Darbietungsform des Gesangs, Verhältnis des poetischen Subjekts zur Wirklichkeit, Poetizität der lyrischen Sprache. Keiner der bisherigen Vorschläge der Gattungslehre vermag jedoch Lyrik als Gattung vollständig zu erfassen. Eine einzige

Typologie der Lyrik gibt es demzufolge nicht. Einteilung der Lyrik wird nach unterschiedlichen Kriterien vorgenommen, z. B.:

- Stoffe und Themen: Liebes-, Natur-, Erlebnis-, Stimmungs-, Gedanken-, Religions-, politische Lyrik. In Polen heißt dieses Kriterium „Typ des Erlebnisses“ (Chrzastowska/Wysłouch 1987:340). Die Lyrik wird nach der Art des Erlebnisses, das im lyrischen Text zum Ausdruck kommt, klassifiziert.
- Darbietungsform: Gesanglyrik, „Buchlyrik“ (= zum Lesen),
- metrisch-strophische Muster: Ode, Hymne, Elegie u. s. w.

Die Texte, in denen das Narrative stark zum Vorschein kommt (Handlung im zeitlichen Ablauf, agierende Figuren) bezeichnet man als epische Lyrik: Volksballade, Kunstballade, Moritat, Erzählgedicht (Stocker 1987:275, 276).

Den einzelnen konstitutiven Elementen der Lyrik kann man bestimmte Klassifizierungen zuordnen.

Die Formen der Anwesenheit des lyrischen Subjekts im Text und der lyrischen Rede bilden auf polnischem Boden die Grundlage für die Unterscheidung zwischen der

- „direkten“ und
- „indirekten“ Lyrik (liryka bezpośrednia i pośrednia).

Die „direkte“ Lyrik war früher oft als die primäre, ursprüngliche, „reine“ Lyrikform bezeichnet. Das lyrische Ich ist im Text unmittelbar präsent, es tritt in der ersten Person Singular (ich) auf und teilt seine Gedanken bzw. Gefühle im lyrischen Monolog direkt mit. In der „indirekten“ Lyrik ist das lyrische Subjekt hinter äußeren Erscheinungen versteckt, z. B. hinter der Beschreibung oder einer unpersönlichen Reflexion. Dementsprechend unterscheidet man innerhalb der „indirekten“ Lyrik (l. pośrednia):

- beschreibende Lyrik, (l. opisowa), in der die subjektive Ich-Perspektive hinter der Beschreibung der äußeren Realität verborgen ist (Landschaft in der Naturlyrik, ein Gegenstand im Dinggedicht) und
- narrative Lyrik (l. sytuacyjna), in der ein Geschehen dargestellt wird, an dem nicht das lyrische Ich, sondern andere Figuren teilnehmen (z. B. Idylle, Ballade). Das lyrische Ich ist im Text nur im Hintergrund durch reflektive Äußerungen präsent.

Nach der Zahl der als lyrisches Subjekt sprechenden Personen unterscheidet man zwischen der

- individuellen (persönlichen) versus
- kollektiven Lyrik (l. indywidualna, osobista vs. l. zbiorowa).

Als kollektives Subjekt, also in der Wir-Form tritt das lyrische Subjekt auf, wenn es eine Gruppe von Menschen mit gemeinsamen Ansichten, Interessen, Emotionen repräsentieren will (Sławiński 1976:215, 51-52), also wenn das Gedicht appellativen Charakter hat oder wenn es eine Weltanschauung vermitteln soll.

Daneben erwähnt man auch Situationen, in denen an ein „Du“ appelliert oder es angesprochen wird, wobei als Adressat eine Person oder eine Personengruppe, aber auch ein Phänomen funktionieren kann. Diese Art der Lyrik bezeichnet man als **appellative Lyrik** (poln. l. inwokatywna).

Im Hinblick darauf, ob das lyrische Ich für sich selbst oder für jemanden anderen spricht, unterscheidet man zwischen

- der persönlichen Lyrik, wenn das Ich in seinem eigenen Namen spricht, vs.
- dem Rollengedicht (liryka maski, l. roli).

Im Rollengedicht verschmilzt das lyrische Ich formell mit einer erdachten Figur, die zwar in der Ich-Form spricht, aber im Grunde genommen mit dem lyrischen Subjekt nicht identisch ist. Die „Rolle“ oder „Maske“ stellt oft eine Person oder einen Personentyp dar, der als Repräsentant einer bestimmten Gruppe, Klasse u. s. w. spricht, und als solcher erkennbar ist, zumeist entweder durch Benennung dieser Rolle im Titel oder durch den Inhalt des Gedichts selbst. Häufig sind es für eine Epoche, Kultur oder für einen bestimmten Handlungs- oder Kommunikationszusammenhang besonders repräsentative oder wichtige Rollen, die sich in Rollengedichten äußern (Spörl 2002h:XX). Als ein Beispiel kann Goethes „Prometheus“ erwähnt werden.

6.5 Lyrische Gattungen

Die Einteilung in lyrische Gattungen erfolgt nach der Gesamtstruktur des lyrischen Textes, also nach der Gedichtform, mit der manchmal auch die für die jeweilige Gedichtart (Gattung) typische Strophenform zusammenhängt (z. B. im Fall der Ode). Den einzelnen Gattungen sind außerdem oft bestimmte Reimschemata und/oder Metrum, Versformen (z. B. Volkslied, Sonett u. a.) und Thematik (z. B. Anakreontik, Ballade u. a.) zugeordnet.

Lyrische Gattungen sind:

- klassische Gedichtarten:
 - Ode
 - Hymne
 - Elegie
 - Epigramm
 - Dithyrambe
 - Lehrgedicht; auch:
 - Epitaph
 - Anakreontik
- Sonett

- Lieder:
 - Minnelied
 - Spruch
 - Meistersang
 - Vagantenlyrik
 - Kirchenlied
 - Volkslied
 - romantisches Kunstlied
 - Song, Protestsong
- „epische Lyrik“:
 - Idylle (Schäferpoesie)
 - Volksballade, Kunstballade
 - Moritat (Bänkellied)
 - Erzählgedicht
 - Lehrgedicht
- Dinggedicht
- moderne Lyrik:
 - Lautgedicht
 - Gebrauchslyrik
 - Konkrete Poesie
- Kinderlyrik
- Randformen der Lyrik: Kalligramm, Akrostichon.

Klassische Gedichtarten sind von der Antike bis ins 20. Jh. erhalten geblieben. Die antiken Normen für die metrisch-strophischen Formen und Inhalte wurden in ihnen mit nur geringen Abweichungen in allen Epochen eingehalten. Andere Formen dagegen, wie z. B. Lieder oder epische Lyrik waren typologisch enger an Epochen gebunden. In ihnen lassen sich leicht epochenspezifische Merkmale (wie Arten von Stil, Bildlichkeit) nachweisen (Stocker 1987:276). Manche Gattungen waren spezifische Produkte einer literarischen Epoche, z. B. in Polen *fraszka* – der Renaissance. Nicht alle von ihnen haben ihre Epoche überlebt.

Die Einteilung in Einzelgattungen ist innerhalb der Lyrik besonders kompliziert. Hier sieht man besonders deutlich, dass die Auffassung von „Gattung“ historischen Veränderungen unterliegt. Heute verzichtet man deswegen auf Differenzierung der gegenwärtigen Lyrik in Gattungen, man spricht einfach von Lyrik.

6.6 Verslehre¹⁶

Die Verslehre bezeichnet die Verskunst, d. h. die Gesetzmäßigkeiten und Regeln des Versbaus und der Versmaße in der Dichtung. Die Verslehre wird in Anlehnung auf die antike Tradition auch Metrik (aus dem griech. *metrike technē* – die Kunst des Messens) genannt, allerdings sind beide Termini nicht deckungsgleich. Innerhalb der deutschen Verslehre erklärt die Metrik nur noch schematische Ordnungen (Metrum), den taktmäßig-rhythmischen Bau des Verses, außerdem gehören zur Verslehre auch Aussagen über die Schemata der Reimstellung und den Strophenbau (Strophenformen). Die Verslehre entstand im antiken Griechenland (zunächst nur als Metrik) zwischen dem 7. und 4. Jh. v. u. Z.

Die deutsche Verslehre entwickelte sich nach dem Vorbild der antiken griechischen Metrik und versuchte, ihre Prinzipien auf den deutschen Vers zu übertragen. Das erfolgte nicht ohne Probleme, welche mit der Prosodie der beiden Sprachen zusammenhängen. In Bezug auf Prosodie wird zwischen den sog. quantifizierenden und akzentuierenden Sprachen unterschieden. In den quantifizierenden Sprachen ist die Länge der einzelnen Silben das metrisch relevante Merkmal (z. B. Latein, Altgriechisch). Der Versrhythmus entsteht durch die Quantität, d. h. Sprechdauerzeit der Silben von lang und kurz. In den akzentuierenden Sprachen stellt die Betonung einer Silbe das metrisch relevante Merkmal dar (Deutsch, Englisch). In diesen Sprachen sind Hebungen (d. h. betonte Silben) und Senkungen (unbetonte Silben) für den Versbau entscheidend. Der Versrhythmus ist dabei grundsätzlich an die natürliche Sprachbetonung angepasst, so dass Vers- und Sprachbetonung übereinstimmen.

Bei der Adaptation der griechischen Metrik wurden die langen Silben im Griechischen mit den betonten Silben im Deutschen, die kurzen Silben im Griechischen – mit den unbetonten Silben im Deutschen gleichgesetzt. So konnten die antiken Versfüße der quantifizierenden griechischen Sprache auf die deutsche Sprache angewandt werden.

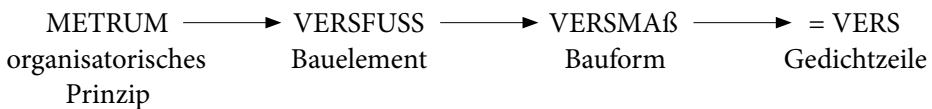
6.6.1 Grundbegriffe der Metrik

Die Verslehre erläutert die wichtigsten Begriffe zur Analyse von Versen und Strophen.

¹⁶ In diesem Kapitel, ähnlich wie im Kap. 7, verzichte ich auf Angabe von Quellen für einzelne Informationen und Beispiele, denn es würde die Übersichtlichkeit des Textes allzu sehr stören. Stattdessen verweise ich an dieser Stelle auf Materialien, die ich bei der Bearbeitung des Kapitels benutzt habe: einfache Überblicke zur Verslehre bieten Langermann 2002:129-139, Allkemper/Eke 2006:137-148. Eine umfassende Darstellung der deutschen Metrik bietet Wagenknecht (2007), gut informierend sind entsprechende Artikel in online-Lexika (vgl. Bibliographie).

Als **Vers** bezeichnet man eine Zeile in einem Gedicht; eine rhythmische, durch eine Taktregel geformte Einheit. Der Vers wird in kleinere Bauelemente aus zwei oder drei Silben untergliedert, die man als **Versfuß** bezeichnet. Der Versfuß richtet sich in seiner Zusammensetzung nach dem Metrum.

Metrum, Versfuß, Versmaß sind bedeutungsähnliche Begriffe, die allerdings nicht synonym verwendet werden dürften. Das „Metrum“ kann man als einen Oberbegriff bezeichnen für alle Aspekte, die die Abfolge von betonten und unbetonten Silben auf Versebene betreffen. Davon zu unterscheiden wäre der Versfuß als kleinste metrische Einheit, bestehend aus mindestens zwei, höchsten drei Silben. Ein bestimmtes, sich wiederholendes Muster von Versfüßen ergibt dann ein Versmaß.



In der Musik bezeichnet man als **Metrum** das gleichmäßige Wiederkehren eines Schlages, den Puls. Das Gleichmaß aller Schläge ist dabei entscheidend. Analog in der Verslehre: Das Metrum ist die regelmäßige Tonfolge, d. h. der Abstand der stark betonten Silben (auch deren Zahl im Vers). Es bildet das abstrakte Schema der Abfolge von betonten und unbetonten Silben und war bereits im antiken Griechenland ein struktureller Bestandteil des Verses.

Das Metrum bildet das organisatorische Prinzip eines Textes, seinen „metrischen Rahmen“. Metrisch geregelte Texte nennt man Texte in gebundener Sprache. Metrisch gebundene Sprache ist typisch für die traditionelle Lyrik (Poesie), sie tritt aber auch im Drama und in der Versepiik auf (z. B. im Epos).

Wenn das musikalische Metrum in regelmäßigen Abständen Gewichtungen erfährt, so dass schwere und leichte Schläge entstehen, dann entsteht der Takt. Mit dem Takt in der Musik ist der **Versfuß** zu vergleichen. Betonte und unbetonte Silben sind Bausteine des Versfußes. Er besteht aus einer festgelegten Abfolge und Anzahl von betonten und unbetonten Silben und bildet die metrische Grundform des Verses (van Hoorn 2003:XX).

Die betonten Silben im Vers nennt man **Hebungen**, die unbetonten – **Senkungen**.

- Die im Deutschen populärsten Versfüße (die metrischen Grundformen) sind:
- der Jambus (Pl. Jamben): eine Folge aus Senkung und Hebung (zweisilbig, steigend: x X), Beispiele: **gelehrt**, **Betrug**;
 - der Trochäus (Pl. Trochäen): eine Folge aus Hebung und Senkung (zweisilbig, fallend: X x), Beispiele: **Leben**, **Rose**.

Die Verse, die auf der Basis von Jamben oder Trochäen entstehen, nennt man **alternierende Verse**. In ihnen wechseln regelmäßig betonte und unbetonte Sil-

ben. Wenn ein alternierender Vers mit einer unbetonten Silbe anfängt, so ist er jambisch, wenn er mit einer betonten Silbe anfängt, ist er trochäisch.

Dreisilbige Versfüße sind:

- der Anapäst (Pl. Anapäste): eine Folge aus zwei Senkungen und einer Hebung (dreisilbig, steigend: x x X), Beispiele: Katalog, Diamant;
- der Daktylus (Pl. Daktylen): eine Folge aus Hebung und zwei Senkungen (dreisilbig, fallend: X x x), Beispiele: Königin, Heiliger.

Eine oder mehrere unbetonte Silben am Versanfang, die den Versfuß nicht verändern, nennt man den **Auftakt**.

Wenn der Versfuß um eine Silbe am Ende verkürzt wird, heißt er **katalektisch**, wenn er vollständig, also unverkürzt ist – **akatalektisch**.

Wenn im Vers kein Metrum (keine messbare Anzahl von Versfüßen) zu erkennen ist, dann haben wir mit freien Versen oder freien Rhythmen zu tun.

Freie Rhythmen bezeichnen reimlose, metrisch ungebundene Verse unterschiedlicher Länge mit beliebiger Silbenzahl und unterschiedlicher Abfolge von Hebungen und Senkungen, ohne feste Strophenform. Freie Rhythmen weisen jedoch eine bestimmte Regelmäßigkeit in der Anzahl der Hebungen auf. Emotionalität drückt sich hier allein über den Rhythmus aus. Sie werden oft in gehobenen, feierlichen Gedichten eingesetzt, wie Ode oder Hymne. Das Vorbild für freie Rhythmen sucht man in den Dithyramben Pindars. In der deutschen Dichtung treten sie zuerst in der Dichtung Klopstocks auf (z. B. „Dem Allgegenwärtigen“, 1758, „Frühlingsfeier“, 1759), in der frühen Lyrik Goethes (Hymnen „Ganymed“, „Prometheus“), bei Hölderlin („Hyperions Schicksalslied“), Novalis, und in der Literatur der Moderne (Trakl, Benn, Brecht).

Freie Verse (franz. *vers libre*) sind ursprünglich gereimte Zeilen von unterschiedlicher Länge, bestehend meistens aus Jamben (xX, eine unbetonte und eine betonte Silbe) oder Trochäen (Xx, eine betonte und eine unbetonte Silbe) mit einer beliebigen Strophengliederung oder auch ohne Strophenform. Freie Verse waren in der italienischen Dichtung (Madrigal) und französischen wie deutschen Fabeln, Verserzählungen, Komödien und der didaktischen Dichtung des 17. und 18. Jhs. (La Fontaine, Moliere, Lessing, Gellert, Wieland, Brockes) weit verbreitet. Im späten 19. Jh. wurde die metrische Regelung unter dem Einfluss französischer Symbolisten aufgegeben. Der Begriff wird seitdem für Verse unterschiedlicher Länge und Kadenz verwendet, in denen keine Rücksicht auf Regeln des Versmaßes genommen wird. Freie Verse unterscheiden sich von freien Rhythmen durch Vorhandensein des Reims.¹⁷ Zahlreiche Gedichte der Moderne (z. B. von Walt Whitman, Ezra Pound, Carl Sandburg) sind in freien Versen geschrieben.

¹⁷ In manchen Definitionen werden moderne freie Verse als reimlose Dichtung bezeichnet, so dass der Unterschied zu freien Rhythmen kaum vorhanden ist.

In Deutschland benutzten u. a. die Expressionisten Ernst Stadler und Franz Werfel den freien Vers. In dem folgenden Beispiel sind lange, unmetrische Verse am Ende von einem Paarreim (aa bb) verbunden:

Bahnhöfe

Ernst Stadler

Wenn in den Gewölben abendlich die blauen Kugelschalen
 Aufdämmern, glänzt ihr Licht in die Nacht hinüber gleich dem Feuer von
 Signalen.
 Wie Lichtoasen ruhen in der stählernen Hut die geschwungenen Hallen
 Und warten. Und dann sind sie mit einem Mal von Abenteuer überfallen,
 Und alle erzne Kraft ist in ihren riesigen Leib verstaut,
 Und der wilde Atem der Maschine, die wie ein Tier auf der Flucht stille steht
 und um sich schaut,
 Und es ist, als ob sich das Schicksal vieler hundert Menschen in ihr erzittern-
 des Bett ergossen hätte,
 Und die Luft ist kriegerisch erfüllt von den Balladen südlicher Meere und grü-
 ner Küsten und der großen Städte.
 Und dann zieht das Wunder weiter. Und schon ist wieder Stille und Licht wie
 ein Sternhimmel aufgegangen.
 Aber noch lange hallten die aufgeschreckten Wände, wie Muscheln Meerger-
 tön, die verklingende Musik eines wilden Abenteuers gefangen.

In der gegenwärtigen Lyrik, die meist nur noch gelesen, nicht vorgetragen wird, hat die lautliche Überstrukturierung an Bedeutung verloren. Der freie Vers mit seiner uneingeschränkten Form und vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten ist deswegen zur dichterischen Basistechnik geworden.

Die einzelnen Verszeilen bilden sehr oft eine syntaktische Einheit, mit ihnen endet ein Sinnabschnitt. In vielen Fällen geht aber der Satz über das Versende hinaus in den nächsten Vers über. In diesen Fällen spricht man von **Enjambement** (aus dem franz.: Zeilensprung). Das Enjambement hat unterschiedliche Funktionen. Es kann das Versende überspielen, Zusammenhänge schaffen bzw. betonen, und dadurch den sprachlichen Ausdruck für ein Kontinuum bilden. Es kann aber auch im Gegenteil Brüche, Schwierigkeiten hervorheben und Unruhe ausdrücken.

Die **Zäsur** ist ein metrischer bzw. syntaktischer Einschnitt innerhalb eines Verses. Sie wird beim lauten Vortragen der Gedichte deutlich: An dieser Stelle macht man unwillkürlich eine Pause. Es gibt sowohl feste Zäsuren, die durch den Versbau entstehen, z. B. im Alexandriner – nach der dritten Hebung, als auch

bewegliche, wie im Blankvers. In dem berühmten Sonett von A. Gryphius kommt die Zäsur, typisch für den Alexandriner, immer nach der sechsten Silbe, nach der dritten Hebung vor:

Tränen des Vaterlandes

Andreas Gryphius

Wir **sind** doch **nunmehr gantz**, / ja mehr denn gantz verheeret!
 Der **frechen Völcker Schar**, / die rasende Posaun
 Das **vom** **Blutt fette Schwerdt**, / die donnernde Carthaun
 Hat **aller Schweiß** und **Fleiß** / und Vorrath aufgezehret.

Versfüße sind Bausteine des Versmaßes.

Das **Versmaß** ist eine aus Versfüßen zusammengesetzte, eine Verszeile bildende Maßeinheit, die auch als „Versform“ bezeichnet wird. Die Beschreibung des Versmaßes gibt Hinweis auf den Versfuß und die Anzahl der Hebungen (betonten Silben) im Vers, z. B. der jambische Vierheber (oder: der vierhebige Jambus; vgl. Goethes „Willkommen und Abschied“). Die Art der durch das Versmaß erzeugten Sprechrhythmik steht in einem Zusammenhang mit der Wirkung des gesamten Gedichts und ist ein beabsichtigtes ästhetisches Mittel. Generell kann allerdings einem jeweiligen Versmaß keine absolut geltende ästhetische Wirkung zugeschrieben werden, denn diese ergibt sich immer aus dem Zusammenspiel von Inhalt und anderer Stilmittel eines Einzelgedichts.

Man unterscheidet jambische (und trochäische) sowie daktylische Versmaße.

Zu den populärsten jambischen Versmaßen gehören:

- Der jambische Vierheber (der vierhebige Jambus, jambischer Vers mit vier Hebungen)

wird auch Knittelvers genannt. Es ist der gereimte, jambisch alternierende Vers mit 4 Hebungen. Der alte Knittelvers war im 15. und 16. Jahrhundert nicht nur in der Lyrik, sondern auch in der Dramatik und Epik das gebräuchlichste Versmaß (z. B. „Narrenschiff“ von Sebastian Brandt) und hatte damals eine gewisse Füllungsfreiheit (der sog. freie Knittelvers), d. h. die Zahl der unbetonten Silben zwischen den Hebungen durfte variieren. Der Knittelvers wurde von Goethe, Schiller und Herder im 18. Jh. im Rahmen der Rückbesinnung auf die deutsche Tradition wiederentdeckt und in der Form des sog. neuhochdeutschen Knittelverses verwendet. Im Unterschied zum alten Knittelvers sind in ihm nicht nur der Paarreim, sondern auch diverse Reimformen (z. B. Kreuzreim, Schweifreim, umarmender Reim) erlaubt. Der neuhochdeutsche Knittelvers kommt z. B. in Goethes „Faust“ zur Anwendung. Ein oft zitiertes Beispiel dafür ist Fausts Anfangsmonolog:

Habe nun, **ach! Philosophie,**
Juristerei und Medizin,
 Und **leider auch Theologie!**
Durchaus studiert mit heißem Bemühn.
 Da **steh** ich **nun**, ich **armer Tor!**
 Und **bin** so **klug** als **wie** zuvor;
Heiße Magister, heiße Doktor gar,
 Und **ziehe schon** an die **zehen Jahr**
Herauf, herab und quer und krumm
Meine Schüler an der Nase herum –
 Und **sehe**, dass wir **nichts wissen können!**
 Das **will** mir **schier** das **Herz verbrennen!**
 (Goethe: „Faust I“)

Die Verse sind durch vier Hebungen mit Füllungsfreiheit gekennzeichnet. In den ersten vier Zeilen gibt es den Kreuzreim, in den nächsten – den Paarreim.

■ Der jambische Fünfheber (bzw. der fünfhebige Jambus)

tritt im Deutschen als gereimter Vers vornehmlich in der Bühnendichtung auf. Der jambische Fünfheber ist im Deutschen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Wiederentdeckung William Shakespeares und mittelalterlicher romanischer Vorbilder, insbesondere Dantes und Petrarcas, zu einer der meistgebrauchten, als Bühnenvers praktisch konkurrenzlosen deutschen Versarten geworden und hat den im Barock dominierenden Alexandriner verdrängt.

Eine metrisch strengere Form des jambischen Fünfhebers folgt dem Vorbild des französischen *vers commun*, der in der französischen Dichtung weit verbreitet war. Er ist regelmäßig oder überwiegend nach der zweiten Hebung durch Zäsur unterteilt, und am Versende mit alternierend männlichen (auf der letzten Silbe betonten) und weiblichen (auf der vorletzten Silbe betonten) Reimen versehen.

Abschiedsaria

Johann Christian Günther

Schweig **du** doch **nur**, / du **Hälfte** meiner **Brust**;
 Denn **was** du **weinst**, / ist **Blut** aus **meinem Herzen**.
 Ich **taumle so** / und **hab** an **nichts** mehr **Lust**
 Als **an** der **Angst** / und **den** getreuen **Schmerzen** ...
 xXxXxXxXxX
 xXxXxXxXxXx

Der italienische *endecasillabo* (Elfsilbler) ist ein jambischer Fünfheber mit größerer Zäsurfreiheit und weiblichem Reim. Er wird im Deutschen in Nachdichtungen italienischer Originale, z. B. der Sonette Petrarcas verwendet.

Reisezehrung

Johann Wolfgang von Goethe

Entwöhnen **soll** ich **mich** vom **Glanz** der **Blicke**,
 Mein **Leben** **sollten** **sie** nicht **mehr** verschönen.
 Was **man** **Geschick** nennt, **lässt** sich **nicht** versöhnen –
 Ich **weiß** es **wohl**, und **trat** **bestürzt** zurücke.
 xXxXxXxXxXx

Da das Deutsche im Unterschied zum Italienischen einen wesentlich begrenzteren Vorrat an weiblichen Reimen bereitstellt, wird jedoch auch dieser Vers im Deutschen meist ohne Festlegung auf den weiblichen Reim, und dann in der Regel mit alternierend weiblichen und männlichen Reimen, gebraucht.

■ Der Blankvers

ist der reimlose jambische Fünfheber mit männlicher bzw. weiblicher Kadenz, der sich im Englischen aus dem französischen *vers commun* entwickelt hatte oder vielleicht auch unter italienischem Einfluss entstand. Er wurde u. a. von Milton, Marlowe und Shakespeare in der dramatischen Dichtung benutzt. Im deutschen Blankvers wird die Freiheit der Zäsur und der Verskadenz übernommen und außerdem, wie schon im englischen Vorbild, auch der Auftakt und die jambische Füllung des Verses freier als bei gereimten jambischen Fünfhebern gehandhabt, so dass die erste Silbe des Verses auch betont sein und die regelmäßige Folge betonter und unbetonter Silben im Versinnern gelockert werden kann. Seit Lessings „Nathan der Weise“ (1779) wurde er eine Zeitlang zum wichtigsten Dramenvers:

Vor **grauen Jahren lebt'** ein **Mann** im **Osten**
 xXxXxXxXxXx
 (Lessing: „Nathan der Weise“ III, 7).

■ Der jambische Sechsheber wird Alexandriner genannt.

Er hat zwölf Silben bei stumpfem Versausgang (männliche Kadenz) oder dreizehn Silben bei klingendem (weibliche Kadenz). Nach der dritten Hebung bzw. der sechsten Silbe weist er eine Zäsur auf. Er trägt einen festen Akzent auf der sechsten und zwölften Silbe. Man unterscheidet zwischen heroischem Alexandriner mit fortlaufenden Reimpaaren und elegischem Alexandriner mit anderen

Reimschemata, z. B. umarmendem Reim. Benannt ist der Vers nach französischen Epen um Alexander den Großen aus dem 12. Jh., in denen dieses Versmaß angewendet wurde. Aus der damals maßgeblichen französischen Literatur drang der Alexandriner im 17. Jahrhundert nach Deutschland vor. In der von Martin Opitz geprägten Form wird er in der Dichtung des Barock, vor allem im barocken Sonett, zur herrschenden Versform. Seit der Barockzeit bis etwa 1750 war er der meistgebrauchte Vers. Andreas Gryphius benutzt ihn meisterhaft in seinen Sonetten, aber auch in den dramatischen Dichtungen.

Es ist alles eitel

Andreas Gryphius

Du **siehst**, **wohin** du **siehst**, / nur **Eitelkeit** auf Erden.
 Was **dieser heute baut**, / reißt **jener morgen ein**,
 Wo **itzund Städte stehn**, / wird **eine Wiese sein**,
 Auf **der** ein **Schäferskind** / wird **spielen mit den Herden**.
 xXxXxX / xXxXxXx
 xXxXxX / xXxXxX

Wegen der deutlichen Zäsur nach der dritten Hebung ist der Alexandriner in seiner Struktur zweigliedrig. Er eignet sich daher besonders gut zur Darstellung gegensätzlicher Inhalte (Kontraste, Vergleiche), zum prägnanten Formulieren von Paradoxen oder Antithesen, etwa in Sinnsprüchen:

Der cherubinische Wandersmann

Angelus Silesius

Blüh **auf**, **gefrorner Christ**, / der **Mai** ist **vor** der **Tür**:
 Du **bleibest ewig tot**, / blühst **du** nicht **jetzt** und **hier**.
 xXxXxX / xXxXxX

Auch in der Dichtung der Aufklärung und der Anakreontik wurde der Alexandriner häufig verwendet. Goethe verfasste seine frühen Komödien in diesem Versmaß, ebenso seine Übertragung von Voltaires Stück „Mahomet“.

In der Epoche des Sturm und Drang verlor der Alexandriner an Bedeutung, wozu Lessings Kritik am französischen Theater im großen Ausmaß beitrug. Die junge Dichtergeneration benutzte für ihre dramatische Dichtung den aus England kommenden Blankvers.

Trochäische Versformen sind:

- Der trochäische Vierheber (der vierhebige Tochäus),

die häufigste Form des Trochäus, wird seit etwa 1800 von den Dichtern der Romantik bevorzugt. Der letzte Versfuß kann katalektisch (verkürzt) sein, so dass nur noch eine betonte Silbe übrig bleibt:

Tiefe Stille herrscht im Wasser

XxXxXxXx

(Goethe: „Meeresstille“).

■ Der trochäische Fünfheber kommt oft als reimloser Vers vor.

Ein Beispiel für trochäische Verse unterschiedlicher Länge bringt das bekannte Gedicht von Eduard Mörike „Er ist’s“. Es hat drei- und vierhebige und auch einen fünfhebigen trochäischen Vers:

Er ist’s

Eduard Mörike

Frühling lässt sein blaues Band

Wieder flattern durch die Lüfte

Süße, wohlbekannte Düfte

Streifen ahnungsvoll das Land

Veilchen träumen schon,

Wollen balde kommen

Horch, von fern ein leiser Harfenton!

Frühling, ja du bist’s!

Dich hab ich vernommen!

Daktylische Versformen sind:

■ Der Hexameter (griechisch *hexámētron*, wörtlich „Sechs-Maß“)

ist das klassische Versmaß der epischen Dichtung und wird deswegen als „epischer Hexameter“ bezeichnet. Er besteht aus sechs Daktylen (Xxx), von denen der letzte unvollständig (katalektisch), d. h. zweisilbig ist (die letzte Senkung fehlt). Jeder dieser Daktylen kann durch einen Spondeus (zwei nacheinander folgende betonte Silben: X X) ersetzt werden, um Eintönigkeit zu vermeiden. Ebenso kann der erste oder dritte Versfuß unvollständig sein, d. h. eine Senkung kann fehlen. Die Zäsur ist nicht festgelegt, sie kann an verschiedenen Stellen des Verses liegen. Das Metrum des Hexameters ist folgendermaßen zu kennzeichnen:

Xxx Xxx Xxx / Xxx Xxx Xx

Durch den Wechsel von Daktylen und Spondeen ist der Hexameter ein sehr variables Versmaß. Durch die Vielzahl der Doppelsenkungen übertrifft der Hexameter selbst den Alexandriner an Länge; er kann bis zu 18 Silben haben.

Die frühesten Zeugnisse epischer Dichtung in Hexametern sind „Ilias“ und „Odyssee“ von Homer, sowie Hesiods „Theogonie“ und „Werke und Tage“ (8. Jh. v. u. Z.). Seit dem römischer Dichter Ennius (3./2. Jh. v. u. Z.) ist der Hexameter als Epenvers auch in der römischen Literatur etabliert; er ist nicht nur das Versmaß von Vergils „Aeneis“ und Ovids „Metamorphosen“, sondern auch der Dichtungen von u. a. Horaz und Vergil. Das antike Epos war die Gattung mit der höchsten Wertigkeit. Der Hexameter, das Versmaß des Epos, galt deshalb in der Antike als das äußerst hochwertige Versmaß, das entsprechende Gegenstände, vor allem die Taten von Helden zu behandeln hat, und wurde für das „heroische Versmaß“ gehalten. Für das deutsche Epos wurde er von Klopstock entdeckt („Messias“), Goethe popularisierte ihn in „Reineke Fuchs“ (1794). So lautet der Anfang des berühmten satirischen Versepos in Hexametern:

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten
Feld und Wald; auf Hügeln und Höhn, in Büschen und Hecken
Übten ein fröhliches Lied die neuermunterten Vögel;
Jede Wiese sproßte von Blumen in duftenden Gründen,
Festlich heiter glänzte der Himmel und farbig die Erde ...

Pfingsten, das liebliche Fest, war gekommen; es grünten und blühten ...

X x x X x x X x x X x x X x x X x

(Goethe: „Reineke Fuchs“).

Der Hexameter wird in der lyrischen Dichtung in Verbindung mit dem Pentameter zu einem Distichon in Elegien und Epigrammen verwendet (vgl. unten).

■ Der Pentameter (von griech. *pente* „fünf“ und *metron* „Maß“)

ist gegen seinen Namen ein Vers mit sechs Hebungen, bestehend aus sechs Daktylen. Im Unterschied zum Hexameter ist er strenger aufgelegt: Der dritte und der sechste Daktylus sind katalektisch auf eine betonte Silbe verkürzt, ohne die zwei nachfolgenden kurzen Silben. Die dritte und vierte Hebung folgen deshalb unmittelbar aufeinander und bilden den sog. Hebungsprall, der eine deutliche Zäsur bewirkt. Dadurch wird der Vers rhythmisch in zwei parallele, dreifüßige Halbverse (Tripodien) untergliedert:

Xxx Xxx X / Xxx Xxx X

Der erste und der zweite Daktylus dürfen auch durch einen Spondeus (zwei betonte Silben, XX) bzw. Trochäus (Xx) ersetzt werden.

Der Pentameter kommt nur zusammen mit dem Hexameter vor. Hexameter und Pentameter bilden als Verspaar die Strophenform des Distichon (vgl. Kap. 6.6.3).

Weniger verbreitet in der deutschsprachigen Dichtung sind andere Versmaße, die vor allem in der antiken griechischen und römischen Dichtung Verwendung fanden: Dimeter, Trimeter und Tetrameter.

Der **Dimeter** ist ein aus zwei Metren zusammengesetzter Vers. In der antiken Dichtung gibt es anapästische und jambische Dimeter. In jambischen Dimetern sind viele Kirchenlieder gedichtet.

Der **Trimeter** war das gewöhnliche Versmaß der griechischen Dramatiker. Er besteht aus drei, gewöhnlich jambischen, doppelten Metren (aus drei Doppeljamben), hat also insgesamt 6 Hebungen. Der Trimeter zeichnet sich durch Ernst und feierlichen Gang aus. Von den deutschen Dichtern haben ihn u. a. Goethe in der „Helena“ und Schiller in einigen Szenen der „Jungfrau von Orleans“ (1801) verwendet.

Der **Tetrameter** ist ein aus vier Doppelfüßen bestehendes Versmaß. Es kommt in trochäischem, jambischem und anapästischem Rhythmus vor und wurde oft in griechischen und römischen Komödien und in der lyrischen Dichtung verwendet.

6.6.2 Reimformen

Verse werden durch gleiche oder ähnliche Klänge miteinander verbunden. Der Reim ist der Gleichklang der Laute mindestens zweier Wörter vom letzten betonten Vokal an: Herz – Schmerz, Wagen – tragen. Reime am Ende des Verses treten in der deutschsprachigen Literatur seit dem 9. Jh. (Evangelienharmonie des Otfried von Weißenburg, um 870) am Ende des Verses auf. Die frühmittelalterliche germanische Dichtung verwendete dagegen den Stabreim, d. h. den gleichen Anlaut von betonten Stammsilben aufeinander folgender Wörter, der bis heute u. a. in den sog. Zwillingsformeln überliefert blieb: bei Nacht und Nebel.

Reime kann man unterschiedlich einteilen.

- Nach der phonologischen Beschaffenheit: identische, reine, unreine, rührende Reime, Assonanz, Schüttelreim u. a.

Als **identischen Reim** bezeichnet man den Gleichklang gleicher Wörter: Leben – leben.

Die klangliche Gleichheit (nieder – bieder) wird als **reiner Reim** bezeichnet, die klangliche Ähnlichkeit – als **unreiner Reim** (Tür – vier).

Ein **rührender Reim** liegt beim lautlichen Gleichklang der Wörter vor, die unterschiedliche Bedeutung haben: Wirt – wird, rein – Rhein.

Assonanz kommt vor, wenn nur die Vokale, aber nicht die Konsonanten übereinstimmen: sagen – laben.

Schüttelreim liegt vor, wenn die Anfangskonsonanten der letzten beiden betonten Silben der Reimwörter den Platz tauschen. Es entsteht eine Sonderform

des Doppelreimes, in der die letzten beiden betonten Silben jeder Zeile sich reimen: schicker Duft – dicker Schuft. Schüttelreime waren seit dem 13. Jh. als eine ernsthafte Reimform verwendet, seit dem 19. Jh. werden sie hauptsächlich in vergnüglichen Zweizeilern verwendet. Die Literaturgeschichte kennt große Sammlungen von Schüttelreimen, auch heutzutage werden sie mit Vorliebe gedichtet (vgl. <http://www.schuettelreime.at/> [Juni 2009]).

■ Nach der Silbenzahl: männliche, weibliche, gleitende Reime.

Den Versschluss bezeichnet man als Kadenz. Man unterscheidet zwischen der männlichen (stumpfen) und weiblichen (klingenden) Kadenz. Eine männliche Kadenz ist einsilbig, der Vers endet mit einer Hebung; die weibliche Kadenz ist zweisilbig und endet mit einer unbetonten Silbe. Dementsprechend spricht man von **männlichen, einsilbigen Reimen** (Zug – Pflug) und **weiblichen, zweisilbigen Reimen** (sagen – tragen). Dreisilbige Reime nennt man **gleitende Reime**: die erste Silbe ist betont, die beiden nachfolgenden – unbetont: mächtige – prächtige.

■ Nach der Stellung im Vers: Endreim, Anfangsreim, Binnenreime, Zäsurreim
Neben dem **Endreim** (am Ende des Verses) unterscheidet man noch zwischen dem **Anfangsreim** (oder Eingangsreim), wenn sich zwei Wörter am Versanfang reimen: „Krieg! ist das Lösungswort. / Sieg! und so klingt es fort.“ (Goethe: Helena-Akt, „Faust II“) und mehreren Varianten von **Binnenreimen** (Reimwörter stehen innerhalb des Verses, vgl. untere Beispiele von Heine).

Eine Art des Binnenreims ist der **Schlagreim**: es reimen sich zwei aufeinander folgende Wörter innerhalb einer Verszeile: „Als ob es tausend Stäbe gäbe“ (Rilke: „Der Panther“)

Von dem **Zäsurreim** spricht man, wenn die Reimwörter vor der Zäsur zwei nacheinander folgender Verse stehen oder wenn sich ein Wort vor der Zäsur mit dem Wort am Versende reimt.

Der Endreim kommt in unterschiedlichen Reimfolgen vor.

– Paarreim: aabbccdd (u. s. w.)

Lyrisches Intermezzo (III)

Heinrich Heine

- (a) Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,
- (a) Die liebt ich einst alle in Liebeswonne.
- (b) Ich lieb sie nicht mehr, ich liebe alleine
- (b) Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;

- (c) Sie selber, aller Liebe Bronne,
- (c) Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.

- Kreuzreim (auch: Wechselreim): abab cdcd

Lyrisches Intermezzo (XXXII)

Heinrich Heine

- (a) Mein süßes Lieb, wenn du im Grab,
- (b) Im dunkeln Grab wirst liegen,
- (a) Dann will ich steigen zur dir hinab,
- (b) Und will mich an dich schmiegen.

- (c) Ich küsse, umschlinge und presse dich wild,
- (d) Du Stille, du Kalte, du Bleiche!
- (c) Ich jauchze, ich zittre, ich weine mild,
- (d) Ich werde selber zur Leiche.

- Umarmender Reim abba cddc

Er ist's

Eduard Mörike

- (a) Frühling läßt sein blaues Band
- (b) Wieder flattern durch die Lüfte;
- (b) Süße, wohlbekannte Düfte
- (a) Streifen ahnungsvoll das Land.

- Schweifreim (auch: Zwischenreim): aab ccb

Abendlied

Mathias Claudius

- (a) Der Mond ist aufgegangen,
- (a) Die goldnen Sternlein prangen
- (b) Am Himmel hell und klar;
- (c) Der Wald steht schwarz und schweiget,
- (c) Und aus den Wiesen steigt
- (b) Der weiße Nebel wunderbar.

- Haufenreim (auch: Blockreim): aaaa

(Anonym)

- (a) Auf den hohen Felsenklippen
- (a) sitzen sieben Robbensippen
- (a) die sich in die Rippen stippen
- (a) bis sie von den Klippen kippen.

6.6.3 Strophenformen

Die einzelnen Verse werden zur Strophe verbunden.¹⁸ Strophe (aus dem griech. *strofi* – Wendung, Drehung, Kurve) ist eine Gruppe von Versen in einem Gedicht, die einmal oder mehrmals wiederkehrt und von anderen Strophen durch Leerzeile abgesetzt ist. Klassische Strophenformen sind nach festen metrischen Prinzipien gebaut und z. T. gattungsgebunden. Sie können thematisch selbstständig sein oder einen Strophenzyklus bilden.

Die meisten in der europäischen (also auch in der deutschen) Lyrik verbreiteten Strophenformen stammen aus der griechischen und italienischen Tradition.

Zu den ältesten Strophenformen gehören die monodischen Odenstrophen der griechischen Lyriker Alkaios (um 620 v. u. Z.), der Lyrikerin Sappho (um 600 v. u. Z.) und des Lyrikers Asklepiades (um 270 v. u. Z.). Sie haben typische Strophenformen der Ode entwickelt. Monodische Oden waren Einzellieder (bestimmte Liedformen, zu einer Melodie von einem Sänger gesungen), sie behandelten traditionell erhabene Gedanken und Empfindungen und hatten einen feierlichen Ton. Odenstrophen waren von einer streng geregelten metrischen Struktur gekennzeichnet, vierzeilig und reimlos. Odenstrophen wurden bis in die Lyrik der Gegenwart hinein nachgeahmt.

■ Die alkäische Odenstrophe.

Die alkäische Odenstrophe (so nach Alkaios benannt) besteht aus 4 Versen. Der erste und zweite Vers zählen 11 Silben, Vers 3 besteht aus 9 Silben, Vers 4 – aus 10 Silben. Das Metrum ist jambisch, im Schlussvers gibt es in der klassischen Form zwei Daktylen und zwei Trochäen, im Deutschen oft nur Trochäen:

xX xX xX xxX xX (11 Silben)

xX xX xX xxX xX (11 Silben)

xX xX xX xX x (9 Silben)

Xxx Xxx Xx Xx (10 Silben)

¹⁸ Die meisten Beispiele für die folgenden Strophenformen sind dem Lexikon Basiswissen Schule Literatur in der online-Version (Artikel: Ode, Strophe, Sonett) entnommen, vgl. Bibliographie.

An die Parzen

F. Hölderlin

Nur einen Sommer gönnt, ihr Gewaltigen!
Und einen Herbst zu reifem Gesange mir,
Dass williger mein Herz, vom süßen
Spiele gesättiget, dann mir sterbe.

Die Seele, der im Leben ihr göttlich Recht
Nicht ward, sie ruht auch drunten im Orkus nicht;
Doch ist mir einst das Heilige, das am
Herzen mir liegt, das Gedicht, gelungen,

Willkommen dann, o Stille der Schattenwelt!
Zufrieden bin ich, wenn auch mein Saitenspiel
Mich nicht hinab geleitet; Einmal
lebt ich, wie Götter, und mehr bedarfs nicht.

■ Die sapphische Odenstrophe.

Sie ist nach der Dichterin Sappho aus Lesbos benannt. Verse 1 bis 3 sind elfsilbrig, der 4. Vers ist fünfsilbrig. Das Versmaß bilden Trochäen mit eingeschobenen Daktylen, alle Verse enden mit einer unbetonten Silbe (weibliche Kadenz):

Xx Xx Xxx Xx Xx (11 Silben)

Xx Xx Xxx Xx Xx (11 Silben)

Xx Xx Xxx Xx Xx (11 Silben)

Xxx Xx (5 Silben)

Los des Lyrikers

August von Platen

Stets am Stoff klebt unsere Seele, Handlung
Ist der Welt allmächtiger Puls, und deshalb
Flötet oftmals tauberem Ohr der hohe
Lyrische Dichter.

Gerne zeigt jedweden bequem Homer sich,
Breitet aus buntfarbigen Fabelteppich;
Leicht das Volk hinreißend erhöht des Dramas
Schöpfer den Schauplatz:

Aber Pindars Flug und die Kunst des Flaccus,
 Aber dein schwerwiegendes Wort, Petrarca,
 Prägt sich uns langsamer ins Herz, der Menge
 Bleibt's ein Geheimnis. (...)

■ Die asklepiadeische Odenstrophe

ist nach Asklepiades aus Samos benannt. In seiner Strophe sind Verse 1 und 2 Zwölfsilbler, Vers 3 ist Siebensilbler, Vers 4 ist Achtsilbler. Das Metrum in allen Versen wechselt zwischen Trochäen und Daktylen. Ein besonderes Kennzeichen ist die Mittelzäsur in den beiden ersten Versen.

Xx Xxx X / Xxx Xx X (12 Silben)

Xx Xxx X / Xxx Xx X (12 Silben)

Xx Xxx Xx (7 Silben)

Xx Xxx Xx X (8 Silben)

Als ein Beispiel für eine asklepiadeische Odenstrophe wird Klopstocks „Der Zürchersee“ (1750) angeführt.

Der Zürchersee

Friedrich Gottlieb Klopstock

Schön ist, **Mutter Natur**, / **deiner Erfindung Pracht**

XxXxxX / XxxXxX

Auf die **Fluren verstreut**, / **schöner** ein **froh Gesicht**,

XxXxxX / XxxXxX

Das den **großen Gedanken**

XxXxxXx

Deiner Schöpfung noch **Einmal denkt**.

XxXxxXxX

Von des schimmernden Sees Traubengestaden her,
 Oder, flohest du schon wieder zum Himmel auf,
 Korn in röthendem Strale
 Auf dem Flügel der Abendluft,

Korn, und lehre mein Lied jugendlich heiter seyn,
 Süße Freude, wie du! gleich dem beseelteren
 Schnellen Jauchzen des Jünglings,
 Sanft, der fühlenden Fanny gleich. (...)

Klopstocks Ode beginnt trochäisch, geht dann in einen Daktylus über, der eine zusätzliche Hebung am Ende enthält, dann folgt eine deutliche Zäsur. Im zweiten

Versteil beginnt die Ode daktylisch, geht dann in einen Trochäus über, dem eine Hebung am Ende des Verses angehängt ist. Der zweite Vers ist metrisch identisch mit dem ersten, Vers drei und vier beginnen, wie Vers eins und zwei, auftaktlos mit einem Trochäus. Es folgt jeweils ein Daktylus. Vers drei endet trochäisch ohne weitere Hebung, Vers vier dagegen trochäisch mit einer Hebung.

Neben monodischen gab es auch chorische Oden, die bedeutendsten stammen von Pindar. Pindarische Oden waren Lobgesänge auf Helden und Sieger, sie bestanden aus drei Strophen: 1. Ode, 2. Antode (Gegenstrophe), 3. Epode (Abgesang). Chorische wie monodische Oden werden nicht gereimt. Sie enthalten pro Strophe immer vier Verszeilen. Monodische Oden können eine beliebige Anzahl von Strophen haben.

Neben Odenstrophen besaßen in der griechischen Antike u. a. die glykoneische Strophe (benannt nach dem Dichter Glykon) und die choriambische Strophe (Trochäo-Jambus) eine feste metrische Struktur.

Nach der Anzahl der Verse teilten die alten Griechen die Strophen in Distichen (zweizeilige Strophen), Tristichen (dreizeilige Strophen) und Tetrastichen (vierzeilige Strophen). Von ihnen war

■ das Distichon

in der deutschsprachigen Dichtung von Bedeutung. Die erste Zeile des Distichon besteht aus einem Hexameter, die zweite aus einem Pentameter. Als ein Beispiel für ein Distichon dient oft Friedrich Schillers Merkvers „Distichon“:

Distichon

Friedrich Schiller

Ím Hexameter **steigt** / des **Spring**quells **flüssige** Säule,

XxXxxX / xXxXxxXx

Ím Pentameter **drauf** / **fällt** sie melodisch **herab**.

XxXxxX / XxxXxxX

Distichen treten vor allem in zwei Gedichtformen: Epigramm und Elegie auf.

Das Epigramm besteht meistens nur aus einem Distichon. Diese Strophenform entspricht sehr gut dem Charakter des Epigramms, denn der verschiedene Charakter von Hexameter und Pentameter betont die pointierte, anspielungsreiche Aussage des Epigramms. „Xenien“ von Goethe und Schiller sind in Distichen verfasst:

2. Xenien

Distichen sind wir. Wir geben uns nicht für mehr noch für minder,
Sperre du immer, wir ziehn über den Schlagbaum hinweg.

Elegien bestehen dagegen aus mehreren Distichen. Als ein Beispiel sei die dritte der „Römischen Elegien“ Goethes angeführt:

3.

Lass dich, Geliebte, nicht reun, dass du mir so schnell dich ergeben!
 Glaub es, ich denke nicht frech, denke nicht niedrig von dir.
 Vielfach wirken die Pfeile des Amors: einige ritzen,
 Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz.
 Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe
 Dringen die andern ins Mark, zünden behende das Blut.
 In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten,
 Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuss der Begier.
 Glaubst du, es habe sich lang die Göttin der Liebe besonnen,
 Als im Idäischen Hain einst ihr Anchises gefiel?
 Hätte Luna gesäumt, den schönen Schläfer zu küssen,
 O, so hätt ihn geschwind, neidend, Aurora geweckt.
 Hero erblickte Leandern am lauten Fest, und behende
 Stürzte der Liebende sich heiß in die nächtliche Flut.
 Rhea Silvia wandert, die fürstliche Jungfrau, den Tiber,
 Wasser zu schöpfen, hinab, und sie ergreift der Gott.
 So erzeugte die Söhne sich Mars! – Die Zwillinge tränket
 Eine Wölfin, und Rom nennt sich die Fürstin der Welt.

■ Die Terzine

ist eine dreizeilige italienische Strophenform, sie wurde dank Dantes „Göttliche Komödie“ berühmt. Das Versmaß der Terzine ist der jambische Fünfheber, der Vers hat 10 Silben bei männlicher, 11 Silben bei weiblicher Kadenz. Das Reimschema der Terzine ist: aba bcb cdc ded u. s. w. Der Reim verbindet alle Strophen miteinander.

Die Liebenden

Bertolt Brecht

- (a) Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
- (b) Die Wolken, welche ihnen beigegeben
- (a) Zogen mit ihnen schon als sie entfloren

- (b) Aus einem Leben in ein anderes Leben.
- (c) In gleicher Höhe und mit gleicher Eile
- (b) scheinen sie alle beide nur daneben (...)

■ Die Volksliedstrophe

tritt in mehreren Varianten auf. Meistens ist sie jambisch oder trochäisch mit drei bzw. vier Hebungen (wobei eine gewisse Füllungsfreiheit zugelassen ist), oft mit Wechsel von männlicher und weiblicher Kadenz. Das häufigste Reimschema ist der Paarreim oder der Kreuzreim. Die Strophen sind meistens vierzeilig, aber es kommen auch sechs- oder siebenversige Strophen vor.

Volksliedstrophe, Variante: vierhebig, Jambus, vierversig, Reimschema aa bb:

Es ritt ein Ritter wohl durch das Ried,
 Er hob wohl an ein neues Lied,
 Gar schöne that er singen,
 Dass Berg und Thal erklingen. („Des Knaben Wunderhorn“)

Volksliedstrophe, Variante: dreihebig, Jambus, vierversig, Reimschema ab ab:

Stund ich auf hohen Bergen
 Und sah wohl über den Rhein,
 Ein Schifflin sah ich fahren,
 Der Ritter waren drey. („Des Knaben Wunderhorn“)

Volksliedstrophe, Variante: dreihebig, Trochäus, vierversig, Reimschema ab ab:

Ob ich gleich kein Schatz nicht hab,
 Will ich schon ein finden,
 Geh ichs Gäßlein auf und ab,
 Bis zur großen Linden. („Des Knaben Wunderhorn“)

Volksliedstrophe, Variante: vierhebig, Jambus, siebenversig, Reimschema aa bb cc d:

Es ist ein Schnitter, der heißt Tod,
 Hat Gewalt vom höchsten Gott,
 Heut wetzt er das Messer,
 Es schneidt schon viel besser,
 Bald wird er drein schneiden,
 Wir müssens nur leiden.
 Hüte dich schöns Blümelein! („Des Knaben Wunderhorn“)

■ Die Chevy-Chase-Strophe

stammt aus England und ist dort eine verbreitete Strophenform der Ballade. Sie wurde im 18. Jh. in die deutsche Literatur, ebenso als Balladenstrophe, übernommen. Sie besteht aus vier Zeilen, hat männliche Kadenz und Kreuzreimstellung, das Versmaß wechselt zwischen dem jambischen Vier- und Dreiheber in den aufeinander folgenden Versen:

Jägers Abendlied

Johann Wolfgang von Goethe

Im Felde **schleich** ich **still** und **wild**
 Gespannt mein **Feuerrohr**,
 Da **schwebt** so **licht** dein **liebes Bild**
 Dein **süßes Bild** mir **vor**.

xXxXxXxX

xXxXxX

xXxXxXxX

xXxXxX

■ Die Stanze (Oktave)

ist eine italienische Strophenform. Sie besteht aus acht Verszeilen, ihr Versmaß ist der jambische Fünfheber mit wechselnder männlicher und weiblicher Kadenz (10 oder 11 Silben), die Reimstellung ist ab ab ab cc. Der letzte Paarreim setzt einen Abschluss.

Stanzas an Amalien

Friedrich Schiller

Schön ist es, wenn des Geistes zarte Hülle
 Ein zierliches Gewand mit Schmuk umschließt
 Wenn über jedes feine Glied die stille
 Gewalt der Schönheit ihren Zauber gießt
 Und aus des innern Lebens reger Fülle
 Der Jugend Blume frisch und duftend sprießt;
 Wenn von dem Lilienweissen Angesichte
 Des Lebens Morgen strahlt im Rosenlichte.

In Lust verloren steh' ich vor dem Bilde
 Dem Meisterstück der schaffenden Natur,
 Voll hoher Freude fühl' ich's: Hier enthüllte
 Am schönsten sich der ewgen Liebe Spur,
 Ihn, der mit tausend Reiz die Erd' erfüllte
 Den milden Schöpfer ehr' ich denkend nur;
 Doch nie kann sich mein Herz dem Bild' ergeben
 Erblik' ich nicht der schönen Seele Leben. (...)

Unter allen lyrischen Genres ist

■ das Sonett (vom lat. *sonu* – Ton, Klang)

die formal am strengsten definierte Gedichtform, unverändert durch Jahrhunderte geblieben. Für das Sonett gelten feste Kriterien in Bezug auf Umfang, Binnengliederung und Reimstellung. Es besteht aus vierzehn Zeilen und wird durch die Reimstellung in zwei Quartette (Strophen mit vier Versen) und zwei Terzette (Strophen mit drei Versen) unterteilt. Das grundlegende Reimschema abba abba ccd eed lässt sich, besonders in den Terzetten, auf vielfache Weise variieren. Mögliche Reimschemen wären etwa:

abba – abba – cdc – dcd

abba – abba – cde – cde

abba – abba – ccd – dee

abba – cddc – eef – ggf

abba – cddc – efg – efg

abba – cddc – efe – fef

Eine Sonderform des Sonetts entstand in England: Das sog. Shakespeare-Sonett besteht aus drei Quartetten mit Kreuzreim, am Ende folgt ein Zweizeiler (abab cdcd efef gg), was insgesamt auch 14 Zeilen ausmacht.

Als Versformen werden traditionell der fünfhebige Jambus (der italienische Elfsilbler, Endecasillabo) oder, vor allem in der Barocklyrik, der Alexandriner (der sechshebige Jambus) bevorzugt, aber auch andere Versfüße sind zugelassen.

Das Sonett wurzelt in der italienisch-provenzalischen Dichtertradition, es entstand am Hofe Friedrichs II. (Kaiser des Heiligen Römischen Reichs) in Palermo mit dem Aufkommen der Sizilianischen Dichterschule. Als Begründer gilt Giacomo da Lentini (um 1210-um 1260), der die Gedichtform wahrscheinlich aus dem Minnegesang weiterentwickelte. Seinen Rang und die jahrhundertelange Wirkungskraft verdankt das Sonett Francesco Petrarca (1304-1374), der in seinem „Canzoniere“ (Gedichtsammlung, erschienen 1470) Liebessonette an seine geliebte, jung verstorbene Laura veröffentlichte. Nach den ersten Druckausgaben des „Canzoniere“ ergriff der sog. Petrarkismus ganz Europa. Das Sonett wurde im 16. Jh. zum Inbegriff der Dichtung und entwickelte sich zu einer gemeineuropäischen Gedichtform. In Frankreich nahm Pierre de Ronsard die Form auf, im Barock wurde das Sonett zur beliebten Gedichtform (Martin Opitz, Paul Fleming, Andreas Gryphius). Goethe benutzte das Sonett zur erotischen Lyrik. Die Romantiker, insbesondere August Wilhelm Schlegel, hielten es für eine lohnende Herausforderung, auch Heinrich Heine, August Graf von Platen (1796-1835, „Sonette aus Venedig“) und Friedrich Rückert (1788-1866, „Geharnischte Sonette“) waren virtuose Sonettisten. In der Moderne versuchten sich u. a. Rainer Maria Rilke („Sonette an Orpheus“), Georg Heym, Hugo von Hofmannsthal, Stefan George an der anspruchsvollen Gedichtform. Von späteren Sonett-Dichtern sind

B. Brecht und J.R. Becher zu erwähnen. Auffällig ist, dass die Sonettform immer wieder herangezogen wird, wenn persönliche oder historische Krisen zu bewältigen sind (Becher: „Tränen des Vaterlandes Anno 1937“). Das Sonett zeichnet sich von Gedrängtheit, Symmetrie und Antithese im Gehalt wie in der Form aus, es bildet den „Gipfel der Reim- und Verskunst“, das „Bravourstück, worin sich der Virtuose zeigen könne“ (A.W. Schlegel). Die anspruchsvolle Sonettform reizt die von der Formfreiheit verwöhnten Lyriker bis heute. Ein Beispiel dafür ist das neulich berühmt gewordene Meta-Sonett (Sonett über das Sonett) von Robert Gernhardt „Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs“ (vgl. Vogt 2008:152-159).

Als die höchste Vollendung des Sonetts gilt der Sonettenkranz (*corona di sonetti*). Es sind vierzehn Sonette, wobei der letzte Vers des vorangegangenen Sonetts auch den Beginn des nächsten darstellt. Der Schlussvers von Sonett vierzehn ist zugleich Vers eins des ersten Sonetts. Das Meister-sonett wird als fünfzehntes Sonett aus den Schlussversen aller vierzehn Sonette gebildet.

■ Das Ghasel

ist im indisch-persischen Raum entstanden. Es besteht aus zweizeiligen Strophen, in der ersten kommt der Reimpaar vor, derselbe Reim wird in den nächsten Strophen immer in dem zweiten Vers wiederholt, während der jeweils erste Vers ungereimt bleibt (Versschema: aa ba ca da ...). Die bekanntesten Ghasel-Autoren waren die persischen Dichter Dschalaleddin Rumi (1207-1273) und Hafiz (um 1320-um 1388). In der deutschsprachigen Dichtung dichteten u. a. Goethe (im „West-östlichen Divan“) und Friedrich Rückert in dieser orientalischen Gedichtform. Als ein Beispiel folgt ein Ghasel von Dschalaleddin Rumi in der Nachdichtung Friedrich Rückerts:

Wohl endet Tod des Lebens Not,
Doch schauert Leben vor dem Tod.

Das Leben sieht die dunkle Hand,
Den hellen Kelch nicht, den sie bot.

So schauert vor der Lieb' ein Herz,
Als wie von Untergang bedroht.

Denn wo die Lieb' erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkele Despot.

Du lass ihn sterben in der Nacht
Und atme frei im Morgenrot. [...]

■ Das aus Japan stammende Haiku

hat drei Verse und ein Silbenmuster von 5-7-5. Sein Inhalt bezieht sich traditionell auf Naturerlebnisse oder Jahreszeiten, dies ist jedoch nicht zwingend. Haikus sind sehr einfach nachzugestalten, deswegen sind sie in der modernen Lyrik und auch in der textproduktiven Lyrik-Didaktik beliebt.

erwartend den tag (5 Silben)
 – lichter dringen in mein hirn – (7 Silben)
 verbring ich die nacht (5 Silben) (anonym)

Neben diesen populären Strophenformen gibt es auch solche, die aus der deutschen Dichtertradition stammen. Hierzu zählen u. a. die mittelalterlichen Strophenformen wie Nibelungenstrophe, Kanzonenstrophe, Neidhartstrophe u. v. m. Sie haben allerdings ihre historische Zeit nicht überdauert, ihre Verwendung beschränkt sich auf eine epochentypische Gattungsausprägung oder sogar auf einzelne Texte bzw. Autoren (Nibelungenstrophe, Titulstrophe, Neidhartstrophe u. a.). Somit erwiesen sie sich als wenig produktive Formen aus der langen Perspektive der Literaturgeschichte.

6.7 Interpretation des Gedichts und Analyseverfahren

Einen wichtigen Beitrag zum Verstehen literarischer Texte leistet immer ihre strukturelle (formale) und inhaltliche Analyse.

Jedes literarische Werk, insbesondere aber ein lyrisches, entsteht mit dem Ziel, beim Rezipienten eine affektive Reaktion, ein ästhetisches Lusterlebnis auszulösen. Im Gegensatz zu Romanen und Theateraufführungen, von denen viele nur der Unterhaltung dienen und das Künstlerische an ihnen oft nicht wahrgenommen wird, zeigt sich in lyrischen Texten der Status eines literarischen Kunstwerkes am deutlichsten. Die Versprachlichung der ästhetischen Wirkung eines Textes bezeichnet man als Interpretation (vgl. Kap. 10). In der Literatur beruht sie nicht (nur) auf der Darbietung (Rezitation), sondern auch auf dem Sich-Verständigen über die Wirkung des Textes (vgl. Gelfert 1994:6-11). Der Weg zum Erfassen der Gesamtwirkung in der Interpretation führt über die Textanalyse. Damit die Kunst des Wortes in einem lyrischen Text in allen Erscheinungsformen wahrgenommen werden kann, bedarf es eines Einblicks in die Machart des Gedichts. Es sollten die Kunstgriffe erkannt werden, mit denen die ästhetische Wirkung des Gedichts erreicht wird. Diesem Ziel dient die Textanalyse, die allerdings von der Interpretation manchmal schwer zu unterscheiden ist. Beide Verfahren werden

mit dem Ziel vorgenommen, Ersterlebnisse zu vertiefen und die Wahrnehmung der Kunstfertigkeit eines literarischen Textes zu differenzieren.

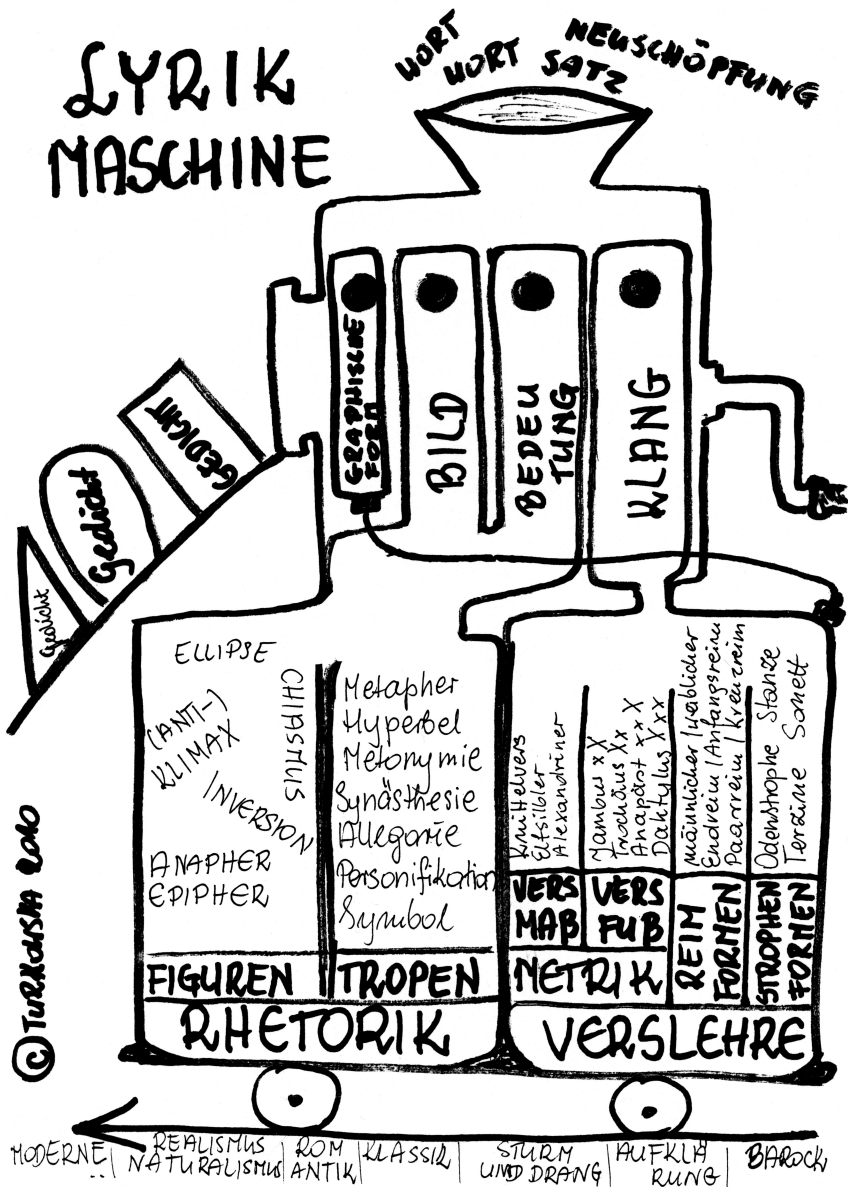
Dass ein Text als Gedicht gelesen wird, beruht auf seiner Differenz zur alltags-sprachlichen Äußerung. Er erscheint als überstrukturiert auf visueller Ebene, auf lautlicher Ebene sowie auf der Ebene möglichen oder tatsächlichen Sinnpotentials. Bei der Gedichtanalyse ist es üblich, diese Überstrukturierungen zu analysieren. Für die Analyse der poetischen Sprache ist das Erkennen der Ausdrucksmittel wichtig, mit denen die ästhetischen Überstrukturierungen erreicht werden.

Zu den Bauelementen und Strukturschemata lyrischer Texte, die gewöhnlich einer Analyse unterzogen werden, gehören:

- Klanggestalt: Lautmalerei, Lautsymbolik,
- Bildlichkeit: Symbol, Emblem, Chiffre, Vergleich, Metapher u. a.,
- Stilistik: Tropen, rhetorische Figuren,
- Versstruktur: Metrum, Rhythmus (Takt), Reim, Versschlüsse,
- Strophik: z. B. Odenstrophen, Volksliedstrophen u. s. w. (Stocker 1987:275).

Innerhalb eines lyrischen Werkes untersucht man, wie durch Zusammenwirken von diesen Strukturelementen bestimmte Wirkungen erzielt bzw. wie literarisch-kommunikative Intentionen realisiert werden können. Der Analyse des Einzelgedichts widmen sich vor allem werkimmanente Interpretation, strukturalistische Verfahren, pragmatische Textanalyse. Die einzelnen Elemente können auch in ihrer historischen Veränderung oder Kontinuität analysiert werden (ebenda).

Eine detaillierte Analyse eines lyrischen Textes richtet sich nach Kategorien der Lyrik. Im Kap. 6.8 folgt ein Leitfaden zur formalen Gedichtanalyse. Eine visuelle Hilfe dabei leistet die Graphik 4. Lyrikmaschine.



Graphik 4. Lyrikmaschine.

6.8 Übungen

Übung 1. Analysieren Sie einen beliebigen lyrischen Text nach den folgenden Kriterien der Gedichtanalyse:

Gedichtanalyse

1. Lyrische Gattung

Eine der klassischen lyrischen Gattungen/Sonett/eine Art des Liedes/„epische Lyrik“/moderne Lyrik/Konkrete Poesie/andere

2. Stoffe und Themen

Typ des Erlebnisses, Thematik des Bekenntnisses: Liebes-, Natur-, Erlebnis-, Stimmung-, Gedanken-, Religions-, politische Lyrik o. a.

Einteilung nach den einzelnen konstitutiven Elementen der Lyrik:

3. Das lyrische Subjekt

3.1. Deutlichkeit des Auftretens des lyrischen Subjekts:

- explizites (deutlich vorkommendes) lyrisches Subjekt bzw.
- implizites (verstecktes) lyrisches Subjekt.

3.2. Formen seiner Anwesenheit im Text und der lyrischen Rede:

- „direkte“ Lyrik: unmittelbare lyrische Reflexion, die primäre Lyrikform oder
- „indirekte“ Lyrik: das lyrische Subjekt versteckt hinter äußeren Erscheinungen.

Innerhalb dieser:

- beschreibende Lyrik (die subjektive Ich-Perspektive verborgen hinter der Beschreibung der äußeren Realität) oder
- situative, narrative Lyrik.

3.3. Zahl der als lyrisches Subjekt sprechenden Personen:

- individuelle (persönlichen) vs.
- kollektive Lyrik

3.4. Spricht das lyrische Ich für sich selbst oder für Andere?

- persönliche Lyrik vs.
- Rollengedicht

3.5. Auftreten des „lyrischen Du“: appellative Lyrik? Adressat des Appells?

4. Poetische Sprache

Wie wird die poetische Sprache auf den einzelnen Ebenen überstrukturiert und überorganisiert?

1. Wort-Ebene: Wortarten, Wortformen, Wortbildungsmittel, Neuschöpfungen u. a.
2. Syntaxebene: Satzarten, Satzformen; syntaktische Figuren wie z. B. Ellipse, Syllepse, Zeugma, Anakoluth ...
3. Klang-Ebene: Nachahmung der Klänge, der dargestellten Sachverhalte mittels u. a. Onomatopöie (Lautmalerei), Assonanzen, Reim, Rhythmus; Einfluss auf die klangliche Gestaltung von Metrum, Versfuß, Vers.
4. Bild-Ebene: Anschaulichkeit der Bilder und Assoziationen.
5. Bedeutungsebene: Situation, Themen, zentrale Begriffe, Assoziationsfeld.
6. Anwendung von Metaphern und anderen rhetorischen Figuren die Bildlichkeit der Rede und Erweiterung der Bedeutung bewirken (Allegorie, Symbol, Personifikation u. s. w.
7. ggf. Verslehre:
 - Metrum (Versfuss),
 - Versmaß (d. h. Versform),
 - Rhythmus, Betonung,
 - Reimform,
 - Strophenform.
8. Visuelle Ebene, Druckanordnung, graphische Form des Gedichts: Verszeileinteilung, zeilen- und strophenmäßige Alleinstellung von Wörtern, Strophenanordnung, Mittelachsenanordnung, Einrückungen, graphische Gestalt des Textes (Figurengedicht).

5. Synthese

Rolle der einzelnen Elemente für die Gesamtwirkung des lyrischen Textes.

6. Historischer Kontext

1. Epoche, Merkmale der jeweiligen literarischen Strömung.
2. Bezüge zur Biographie und zu anderen Werken des Autors, Entstehungsgeschichte.

7. Rhetorik

7.1 Geschichte der Rhetorik

Literarische Texte, insbesondere Gedichte, werden seit der griechischen und römischen Antike bis in die Neuzeit hinein in Übereinstimmung mit Anweisungen der antiken Rhetorik konzipiert und ausgeführt. Die Stilmittel der Lyrik stammen ebenso aus dem Repertoire der Rhetorik. Sie stellt zugleich die begriffliche Basis für Analyse und Beschreibung der sprachlichen Textoberfläche, des Stils. Aus diesen Gründen sind manche Erkenntnisse der antiken Rhetorik für die Literaturwissenschaft bis heute relevant.

Das Wort „Rhetorik“ ist von dem griechischen Begriff *rhetorike techne* (Redekunst) und *rhetor* (Redner) abgeleitet. In der römischen Antike wurde sie als *ars bene dicendi*, die Kunst der guten (= überzeugenden, wirksamen) Rede bezeichnet.

Die Rhetorik ist in Syrakus auf Sizilien im 5. Jh. v. u. Z. entstanden und erlebte gleichzeitig in Athen ihre Blütezeit. Ihre Entstehung ist mit der Abschaffung der Tyrannei und Entwicklung der demokratischen Gesellschaftsordnung verbunden, denn nur dort, wo frei geredet werden kann und muss, kann sich die Redekunst entwickeln. Das Funktionieren der frühen Demokratie war an die Kunst des Redens und Überredens gebunden: Politische Entscheidungen wurden in Volksversammlungen getroffen, wo Meinungen und Ansichten formuliert und überzeugend präsentiert werden mussten. Bürger mussten vor Gericht ihre Rechte selbst verteidigen und bei öffentlichen Veranstaltungen mussten Festreden gehalten werden. Reden zu können war eine staatsbürgerliche wie private Notwendigkeit. Es ist deswegen nicht verwunderlich, dass bei einem derart hohen Redebedarf professionelle Redeschulen und Bücher der Redekunst entstanden. Zu den berühmtesten Rednern im damaligen Athen gehörten Korax, Gorgias von Leontinoi (um 480-380 v. u. Z.), Protagoras und Isokrates. Als Redelehrer waren oft Sophisten („Weisheitslehrer“) tätig.

Überlegungen zur Rhetorik findet man in Dialogen Platons (v. a. „Gorgias“). Aristoteles in seiner „Rhetorik“ entwickelte als erster eine systematische Darstellung der Redekunst. Sie wurde im römischen Reich von Cicero und Quintilian übersetzt und ergänzt. Beide Redner publizierten auch eigene Lehrbücher der Rhetorik. Marcus Fabius Quintilianus (30-96 u. Z.) verfasste mit seiner „Institutio oratoria“ („Ausbildung des Redners“, um 95 u. Z.) die umfangreichste, zwölbändige Darstellung der antiken Rhetorik. In dieser Form überdauerte sie den Fall des römischen Imperiums. In der Zeit der Monarchie, als die öffentliche Rede an Bedeutung verlor, verwandelte sie sich in die Schreiblehre. Im Mittelalter wurde

sie zum Bestandteil des Triviums (Grammatik, Rhetorik, Dialektik) und damit zur Grundlage der Ausbildung an europäischen Universitäten. In der frühen Neuzeit bildete die Rhetorik die Grundlage der Literatur und ihrer Theorie, der Poetik. Die Poetik von Opitz richtet sich in ihrer Struktur und im Inhalt an der antiken Rhetorik. Die Kenntnis der Rhetorik wurde auf diese Weise zum unentbehrlichen Bestandteil der Ausbildung eines Dichters (vgl. Allkemper/Eke 2006:78-81).

Die Rhetorik ist gleichzeitig Theorie und Praxis der Redekunst. Als Theorie macht sie Aussagen über das Wesen, Aufgaben und Funktion der Rede. Sie befasst sich detailliert mit Aufbau, Form, der sprachlichen Ausgestaltung der Rede und ihren logischen Voraussetzungen: mit der Logik des überzeugenden Argumentierens und Schließens, mit der Findung von Argumenten. Erst die Verbindung von logischer Argumentation und treffender sprachlicher Formulierung und Ausgestaltung (Stilistik) macht eine gelungene, d. h. überzeugende Rede aus. Die Rhetorik gibt Anleitung zur Argumentationstechnik und sprachlichen Ausführung (Stilistik, rhetorische Figuren). Sie stellt Regeln der Textproduktion zur Verfügung, d. h. die Anleitung, wie Texte am besten zu gestalten sind. Darin zeigt sich ihr praxisbezogener Aspekt. Die Rhetorik war nämlich ursprünglich nicht ästhetisch, sondern vor allem praxis-, also zielorientiert. Die drei klassischen Grundtypen der Rede sind funktional bestimmt: die politische Rede (als Politiker in einer Versammlung), die juristische Rede (vor Gericht) und die Festrede (aus einem feierlichen, öffentlichen oder privaten Anlass).¹⁹

Die Rhetorik war auf Wirkung ausgerichtet. Mit dem nach rhetorischen Regeln aufgeführten Text hatte der Redner zum Ziel, die Adressaten/Rezipienten des Textes zu einer bestimmten Überzeugung zu bringen, zur Annahme einer bestimmten Meinung zu verführen (*persuasio*). Er konnte das auf dreifache Weise erreichen: durch Einsicht und Belehrung (*docere*: Beeinflussung von Information und Argumentation), Unterhaltung (*delectare*: Beeinflussung durch Erfreuerung des Publikums, Erregung von Lust/Freude) bzw. Erregung der Leidenschaften (*movere*: Beeinflussung durch Affekterregung).

Aus der Perspektive der Rhetorik war es also durchaus berechtigt, dem Autor bestimmte Absichten zu unterstellen und nach ihnen im Text zu suchen. Darin zeigt sich der Einfluss der Rhetorik auf die Hermeneutik und Interpretation des Textes. Die Suche nach der Absicht des Autors hat ihre Wurzeln in der Rhetorik.²⁰

Die Produktion von wirkungsvollen Texten verläuft nach den Prinzipien der klassischen Rhetorik in fünf Produktionsstadien:

1. *inventio* – Finden von Gedanken und Gestaltungsmöglichkeiten, die sich aus einem Thema oder einer Fragestellung ergeben,

¹⁹ Das Erbe der Rhetorik wirkt bis heute nach, vgl. z. B. Ueding/Steinbrink 2005; Ueding 2000; Lausberg 1990.

²⁰ Aber auch in der religiösen Hermeneutik, vgl. 11.2.

2. *dispositio* – Auswahl, Gewichtung, Anordnung und Gliederung des in der *inventio* gefundenen Stoffes,
3. *elocutio* – Umsetzung des Stoffes in den Text, Finden des passenden sprachlichen Ausdrucks,
4. *memoria*, das Auswendiglernen und
5. *actio*, das Vortragen der Rede.

Für die Literaturwissenschaft sind nur die ersten drei Stadien der Textproduktion von Bedeutung. Eine besondere Rolle für das Analysieren und Verstehen von literarischen Texten fällt der *elocutio* zu. Hier muss auf die Richtigkeit des sprachlichen Ausdrucks, auf die Angemessenheit gegenüber Gegenstand und Adressat geachtet werden. Die Bestandteile des Textes müssen mit Inhalt, Ziel und Redeanlass übereinstimmen.

Von den vier Prinzipien der *elocutio*: Angemessenheit der Sprachgestaltung an den Inhalt und den Redeanlass (*aptum*), Sprachrichtigkeit (*latinitas*), Deutlichkeit (*perspicuitas*) und Redeschmuck (*ornatus*) wurde dem letzten eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Mit dem *ornatus*, d. h. der sprachlichen Ausschmückung der Rede wird vor allem die ästhetische Qualität, also die schöne, vielfältige Sprache gemeint, aber auch die zielbewusste Sprachgestaltung im Sinne der angestrebten Wirkung. Die gefundenen Gedanken sollen in „schönen Worten“, also besonders prägnanten, auffälligen, pointierten oder besonders emotionalen Worten zum Ausdruck gebracht werden. Dadurch ist die Rede mehr als nur deutlich, einleuchtend und grammatisch korrekt: Sie ist unterhaltend und mitreißend (vgl. Spörl 2007a:XX).

Die Rhetorik als Kunst der Textproduktion stellt auch die Mittel zur Verfügung, Texte auf ihre sprachliche Gestaltung hin zu analysieren und zu beschreiben. Die Analyse eines lyrischen Textes nach Gesichtspunkten der Rhetorik gibt einen Einblick in die „Machart“ des Textes und hilft, seine ästhetische Wirkung zu erfassen und besser zu verstehen. Auch darin zeigt sich der Zusammenhang von Rhetorik und Interpretation.

Die rhetorische Textanalyse: Untersuchung der Verwendung von Figuren und Tropen kann als ein Element der Stilanalyse eines Textes angesehen werden.

7.2 Rhetorische Mittel

Rhetorische Mittel zur Verdeutlichung, Veranschaulichung und Ausschmückung der Aussage sind Tropen und Figuren.²¹

²¹ Vgl.: Langermann 2002:139-145, Allkemper/Eke 2006:84-86, Spörl 2007b.

Tropen (gr. „Wendungen“, Singular: der Tropus oder die Trope) sind semantische Figuren. Sie unterscheiden sich von anderen rhetorischen Figuren dadurch, dass sie durch Verschiebungen auf der Bedeutungsebene entstehen, nicht auf der syntaktischen Ebene der Wortstellung im Satz, und nicht auf der Klangebene der Wörter (durch die lautliche Gestalt der Wörter, wie z. B. Alliteration). Tropen sind übertragene Ausdrücke: Etwas ist nicht im Wortsinn, also „eigentlich“ gemeint, sondern übertragen, „uneigentlich“. Deswegen bezeichnet man die Tropen auch als Formen der uneigentlichen Rede. Die übertragenen Ausdrücke machen wesentlich den Reichtum der Sprache aus. Mit Hilfe der Tropen wird nicht nur die Bildlichkeit der Sprache erweitert, sondern es werden auch neue Bedeutungen geschaffen.

Die wichtigsten Tropen der semantischen Ebene sind Hyperbel, Ironie, Litteres, Metapher, Katachrese, Synästhesie, Metonymie, Synekdoche. Daneben werden zu den Tropen auch bildliche Redeweisen gezählt: Allegorie, Personifikation, Symbol.

Eine andere Gruppe der rhetorischen Mittel bilden Figuren. Hier geht es nicht um den eigentlichen oder uneigentlichen Sinn, sondern um die Anordnung der Wörter im Satz: Kombination, Verknüpfung, Wiederholung, Zufügung, Auslassung oder Umstellung von Wörtern (Allkemper/Eke 2006:83). Die wichtigsten rhetorischen Figuren sind: Alliteration, Anakoluth, Anapher, Epipher, Epanalepse, Apostrophe, Asyndeton, Antithese (mit verwandten Formen Oxymoron und Paradoxon), Chiasmus, Ellipse, Inversion, Klimax, Antiklimax, Parallelismus, Parenthese, Periphrase, Pleonasmus, Vergleich, Zeugma.

Die Unterscheidung zwischen Tropen und Figuren ist allerdings nicht immer eindeutig, weil sich die syntaktische und semantische Ebene oft überschneiden.

7.2.1 Tropen

- Die Hyperbel ersetzt den eigentlichen Ausdruck durch einen steigernden oder übersteigernden, d. h. eine Übertreibung: Sie sagt mehr als gemeint, wahr oder glaubhaft ist. Sie tritt oft in Charakterisierungen oder Gleichnissen auf, erhöht die Prägnanz des geäußerten Gedankens und dient dank Übersteigerung der pathetischen Affekterregung: „Die Armee war zahlreich wie Sand am Meer“. Als eine extreme Übertreibung erzielt sie oft komische Effekte: „Hände wie Klodeckel“. Die Hyperbel tritt oft mit anderen Figuren oder Tropen auf, die den Steigerungseffekt unterstützen. Viele Hyperbeln treten in der Alltagssprache auf, durch die Häufigkeit des Gebrauchs ist allerdings ihre Wirkung verblasst, so dass sie nicht mehr als solche wahrgenommen werden, so in der Bezeichnung „todmüde“.
- Die Ironie ersetzt den eigentlichen Ausdruck durch dessen Gegenteil oder Negation. In antiker Gerichtsrede war es die wörtliche Wiederholung des Vo-

kabulars der Gegenpartei, so gesetzt und mit solcher Betonung, Gestik und Mimik unterstützt, dass die Glaubwürdigkeit dieser Aussage in Frage gestellt wurde – eine Wiederholung also, die den ursprünglichen Sinn ins Gegenteil verwandelt. Mit der Ironie will man das Gegenteil von dem ausdrücken, was man sagt. Die Wirkung der Ironie ist auf Durchschaubarkeit angewiesen, der Hörer bzw. Leser muss den gegensätzlichen Sinn der ironischen Aussage erfassen. Deswegen wird die Ironie mit sog. Ironiesignalen verknüpft. In der mündlichen Rede sind das ironischer Tonfall, Betonung, Gestik und Mimik. Im geschriebenen Text ist sie an Wiederholungen, Über- oder Untertreibungen, Häufung, Reihung, Unangemessenheit des Ausdrucks erkennbar. Manchmal kann sie aufgrund des gemeinsamen Wissens erschlossen werden. Die Ironie kann satzübergreifend sein und manchmal sogar ganze Textpassagen bestimmen; das wirklich Gemeinte ergibt sich in diesem Fall erst im Textzusammenhang und lässt sich nicht mit dem Gegenteil einer einzelnen Äußerung identifizieren. Die Ironie dient zum versteckten Ausdruck von Distanz, Spott, Kritik, aber auch zur humorvollen Milderung des Gemeinten.

- Die Litotes hebt einen Begriff durch Untertreibung, Abschwächung oder Verneinung seines Gegenteils hervor. Etwas Positives wird durch Verneinung des Gegenteils ausgedrückt: Es sieht nicht übel aus.
- Die Metapher ist die wichtigste und populärste Form des uneigentlichen Sprechens. Sie beruht auf dem Ersatz des eigentlichen Ausdrucks durch einen anderen Ausdruck, der mit ihm in einer Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehung steht. Der (nicht erwähnte) eigentliche Ausdruck A wird ersetzt durch den Ausdruck B, der mit A eine Ähnlichkeit oder Analogie aufweist. Beide Begriffe haben eine semantische Gemeinsamkeit, auf Grund deren die Metapher gebildet ist. Die Metapher kann als eine verkürzte Form des Vergleichs (ohne Vergleichspartikel „wie“) aufgefasst werden. Statt des Vergleichs „Achill kämpfte wie ein Löwe in der Schlacht“ kann die Metapher „Achill war ein Löwe in der Schlacht“ gebildet werden. Das implizite *tertium comparationis* (das Dritte des Vergleichs) sind hier Kraft und Mut, die beide im Kampf zeigen. Die Metapher ist in der Regel sinnlicher, konkreter und vertrauter als das Gemeinte, das in ihr „veranschaulicht“ wird. Typische Übertragungsverhältnisse sind insbesondere Lebloses-Belebtes, Abstraktes-Konkretes, Allgemeines-Besonderes, Geistiges-Sinnliches, Unanschauliches-Anschauliches sowie Anthropomorphismus (etwas menschengestaltig darstellen wie in der Personifikation). Der Vergleichsaspekt ist in der Regel klar zu fassen oder mindestens zu ahnen. Allerdings gibt es vor allem in der modernen Lyrik innovative Metaphern, sog. „kühne“ oder „dunkle“ Metaphern, die das Ähnlichkeitsverhältnis nicht eindeutig fixieren. Sie beruhen auf besonders schwer erkennbaren, „weit hergeholten“ Ähnlichkeitsbezügen und erfordern eine besondere gedankliche Leistung des Interpreten. „Absolute“ Metaphern verzichten bewusst auf jegliches

Ähnlichkeitsverhältnis. Für eine absolute Metapher kann Oxymoron gehalten werden, für eine kühne – Synästhesie.

In der Alltagssprache verwendet man oft Ausdrücke, deren metaphorischer Charakter nicht mehr bewusst ist. Solche bezeichnen wir als lexikalisierte oder tote Metaphern: Flaschenhals, Wolkenkratzer, Glühbirne, u. v. m. Daneben gibt es verblasste oder klischierte Metaphern, die ebenso zum Standardwortschatz gehören, etwa in Redewendungen: im Hafen der Ehe landen, Krönung des Abends, stürmische Liebe, Goldjunge. Man erkennt sie daran, dass ihre Bestandteile nicht mehr verändert werden können, z. B. man kann nicht statt „stürmische“ – „windige Liebe“ sagen. Für die Literatur interessant sind lebende, d. h. authentische poetische Metaphern, die immer neu geschaffen (oder durch den neuen Kontext wiederbelebt) werden (vgl. Waldmann 1998:165-170).

Die Metapher ist von zentraler Bedeutung für Literatur und ihre Wissenschaft, weil sie neue Sprachbilder und neue Bedeutungen kreiert. Wie keine andere Trope zeugt sie von immer neuen produktiven Möglichkeiten, die in der Sprache verborgen sind. Metaphern sind auch aufschlussreich für sprachwissenschaftliche, semiotische, kulturwissenschaftliche Forschung.

- Die Katachrese hat zwei Bedeutungen. Mit dem Begriff meint man zum ersten eine tote, lexikalisierte Metapher, vor allem, wenn für den bezeichneten Gegenstand keine andere Benennung vorhanden ist: Tischbein, Maus (am Computer), Fuchsschwanz (eine Art Säge) u. a. In der zweiten Bedeutung handelt es sich um einen Bildbruch, wenn zwei Tropen aufeinander bezogen werden: „man darf nicht den schwarzen Peter an die Wand malen“. Katachresen können in der Literatur bewusst eingesetzt werden, etwa um Figuren, die sie äußern, entsprechend zu charakterisieren. Manchmal verknüpfen Autoren mehrere Tropen miteinander, um damit eine überraschende, pointierte Aussage zu machen: „Die Vernunft schlägt Wurzeln in der Mistlache der Leidenschaften“ (Jean Paul: „Nachlass“).
- Die Synästhesie (Zusammenwahrnehmung) beruht auf dem Vermischen unterschiedlicher Sinneseindrücke: „farbige Klänge“, „duftende Farben“.
- Die Metonymie ersetzt das eigentliche Wort durch einen Ausdruck, der mit ihm in einer realen (zeitlicher, räumlicher, ursächlicher) Beziehung steht, z. B. „Schiller lesen“, „unser Nachbar ist abgebrannt“, „Bremen feiert“, „London hat gemeldet“ u. s. w. Die Metonymie unterscheidet sich von der Synekdoche dadurch, dass sie nicht innerhalb desselben Begriffsfeldes zu bleiben braucht.
- Die Synekdoche ersetzt einen Ausdruck durch einen semantisch engeren oder weiteren Ausdruck. Der engere Begriff wird verwendet, um einen weiteren darzustellen oder umgekehrt. Der typische Fall der Metonymie ist *pars pro toto* (der Teil für das Ganze): „Segel“ für Boot. Umgekehrt kann auch das Ganze für einen Teil stehen (*totum pro parte*): „Amerika“ für die USA. Andere

Möglichkeiten sind *Gattung-Art-Beziehung (Art steht für die Gattung oder umgekehrt): „Raubkatze“ für Tiger, *zeitliche Beziehung (das Frühere steht für das spätere oder umgekehrt): „Traubensaft“ für Wein, *grammatisch-numerische Beziehung – statt der Mehrzahl die Einzahl (oder umgekehrt): „Der Franzose isst gern“. Die Grenzen zur Metonymie sind allerdings fließend.

Zu den Tropen werden gelegentlich die Figuren des bildlichen Ausdrucks gezählt.

- Die Allegorie meint Verbildlichung von Abstraktem. Abstrakte Begriffe werden mit Personen, Gegenständen oder Prozessen in Beziehung gesetzt, dadurch konkretisiert und bildhaft gemacht. Allegorie kann als eine ausgedehnte Metapher angesehen werden, allerdings stellt sie komplexere Sachverhalte dar; zwischen dem Dargestellten und eigentlich Gemeinten existieren mehrere gleichartige Ähnlichkeitsbeziehungen, eine möglichst genaue Übereinstimmung und Ähnlichkeit in allen Teilen wird angestrebt. Auf Herstellung von Allegorien zielt das alte Gesellschaftsspiel „Ich als ...“. Es geht hier darum, eine Person der Gesellschaft als etwas anderes: ein Tier, eine Pflanze, ein Musikinstrument darzustellen und Eigenschaften der Person als vergleichbare Eigenschaften des Gegenstandes auf diese Weise bildhaft zu bezeichnen, so dass die anderen Spielteilnehmer erkennen, wer mit der allegorischen Beschreibung gemeint ist. H. von Kleist gibt dazu folgende Anleitung: „... vergleiche einmal den Menschen mit einem Klavier. Da müsstest Du dann Saiten, Stimmung, den Stimmer, Resonanzboden, Tasten, den Spieler, die Noten etc. etc. in Erwägung ziehen, und zu jedem das Ähnliche bei dem Menschen herausfinden“ (zit. nach Waldmann 1998:182).

Die Allegorie besteht aus einem Bildteil und einem Bedeutungsteil, in dem das Bild gedeutet wird – dieser kann jedoch (in der sog. reinen oder vollständigen Allegorie, *allegoria tota*) fehlen, so dass Allegorie vom Leser entschlüsselt werden muss. Das kann dank Kenntnis der herrschenden Konventionen und dem Kontext geschehen. Die Zuordnung des Dargestellten zum Gemeinten ist in der Allegorie oft standardisiert und konventionalisiert, und manchmal sogar für mehrere Kulturen gemeinsam: Die Allegorie vom Staatsschiff und dem König als Steuermann gab es bereits im alten Ägypten (Waldmann 1998:195).

Die Allegorie kann sowohl dazu dienen, das eigentlich Gemeinte zu verschleiern und zu verrätseln, als auch dazu, das Gemeinte (Abstrakte/Allgemeine) zu veranschaulichen, bzw. zu kritisieren. In der Literatur gibt es mehrere allegorische Formen: Gleichnis, Fabel, Parabel, Schlüsselliteratur, Beispiel-erzählung (ebenda:192). Auch die Lyrik bedient sich allegorischer Bilder.

- Als Personifikation (Personifizierung) bezeichnet man die Darstellung von abstrakten Begriffen, Gegenständen und Tieren in Gestalt von handelnden und sprechenden Personen. Im allgemeineren Sinne spricht man in diesem

Fall auch von Anthropomorphismus: „Die Sonne lacht uns an“, „die Natur erwacht“, „der Tod klopft an“. Personifikationen dieser Art sind für die Fabel typisch und in der Naturlyrik oft anzutreffen. Ebenso um Personifikation handelt es sich, wenn ein abstrakter Begriff durch das Bild einer Person mit konventionell bestimmten Attributen veranschaulicht wird, z. B. der Rhein als Flussgott; Hoffnung, Glück als Göttinnen dargestellt. Diese Art der Personifikation ist mit Allegorie eng verwandt. In der Antike (z. B. Platon, Cicero) sowie in der mittelalterlichen und barocken Literatur werden das Gesetz als Frau mit verbundenen Augen, Waage und Schwert (*Justitia*) sowie der Staat (auf der berühmten Titelseite von Thomas Hobbes' „Leviathan“ aus dem Jahr 1651) personifiziert. Dieses Verfahren ist nicht auf sprachliche Darstellung beschränkt, Personifikationen gibt es auch in anderen Künsten und Medien, insbesondere in der Bildenden Kunst, z. B. die Darstellung des Todes als Gerippe mit Sense und Sanduhr. Derartige Personifikationen waren im Barock sehr beliebt.

- Das Symbol (Sinnbild) ist ein sinnbildhaftes Zeichen (Wort), das über sich auf Ideen, geistige Zusammenhänge hinausweist. Es erhält durch den besonderen Zusammenhang, in dem es steht, einen tieferen Sinn, eine geistige Bedeutung. Symbole erlauben, im Besonderen das Allgemeine zu ahnen, ohne es zu nennen. Im kulturellen Bereich (Religion, Politik) gibt es Symbole, deren Bedeutung eindeutig festgelegt (konventionalisiert) ist: Kreuz, Taube, Ring. In der Literatur kann alles zum Symbol werden: Gegenstand, Person, Farbe u. s. w. Manche Symbole haben eine feste Bedeutung (blaue Blume als Symbol der Romantik, Tiere als Symbole menschlicher Eigenschaften in der Fabel: Fuchs – Listigkeit, Lamm – Unschuld u. s. w.), andere dagegen sind mehrdeutig (das Schloss in Kafkas gleichnamigem Roman, der Schwarze Geiger in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“).

7.2.2 Rhetorische Figuren

- Die Alliteration bedeutet den gleichen Anlaut aufeinander folgender Wörter. Sie hat ihre Wurzeln in der germanischen Dichtung. Im heutigen Sprachgebrauch überdauerte sie in den sog. Zwillingsformeln: bei Nacht und Nebel, Land und Leute. Sie bewirkt eine größere Einprägsamkeit, deswegen wird sie oft in Werbetexten eingesetzt. Sie ist eine Klangfigur und strukturiert den Text auf der Klangebene.
- Das Anakoluth ist eine syntaktische Figur. Es ist ein abgebrochener, nicht zu Ende geführter Satz. Solche Sätze sind für die mündliche Alltagssprache typisch, deswegen wird Anakoluth zur Hervorhebung der Authentizität und Lebhaftigkeit der Sprache verwendet. Es betont die Emotionalität des Sprechenden.

- Die Anapher ist eine Wortfigur: Wiederholung eines Wortes oder mehrerer Wörter zu Anfang eines Satzes, Verses oder einer Strophe:
„Sein hoher Gang,
Sein edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt“ (Goethe: „Faust I“).
- Die Epipher dagegen ist die Wiederholung der Wörter am Ende des Satzes bzw. des Verses. Verwandt mit den beiden ist
- die Epanalepse: Wiederholung von Wortgruppen am Anfang oder Ende des Satzes: „Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an“ (Goethe: „Erlkönig“).
- Die Apostrophe ist eine Gedankenfigur. Der Sprecher wendet sich von seinem Adressaten scheinbar ab und wendet sich einer fiktiven Figur oder einem Gegenstand zu (einem Gott, einer Muse, einem Toten in der Totenklage, unbelebten Dingen, abwesenden Personen u. s. w.). Sie wird meist als Anruf oder eine rhetorische Frage formuliert: „Erhabener Geist, du gabst mir, gabst mir alles, / Warum ich bat.“ (Goethe: „Faust I“). Die Apostrophe ist ein Stilmittel pathetischer Rede und dient zur Betonung der Erregtheit des Redners. Sie wird oft in der Epik und im Drama verwendet, z. B. als Anrufung der Muse zu Beginn des Epos („Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiden Achilleus“ – Homer: „Illias“), oder als unmittelbare Anrede des Lesers im Roman.
- Das Asyndeton reiht ohne Verknüpfung (ohne Konjunktion) mehr als zwei gleich geordnete Satzglieder (einzelne Wörter, Teilsätze) aneinander. Es betont oft Dynamik und Hast: „Alles rennet, rettet, flüchtet“ (Schiller: „Das Lied von der Glocke“). Es wird aber auch verwendet, um Kürze und Prägnanz zu betonen, und tritt deswegen in Werbespots auf. Es kann leicht mit anderen Figuren, wie Alliteration oder Klimax verbunden werden. Verwandt mit ihm ist
- das Polysyndeton. Bei dieser Wortfigur werden gleichartige Satzglieder (Einzelwörter, Wortgruppen, Satzteile) durch gleiche Konjunktionen reihend verbunden: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt“ (Schiller: „Der Taucher“).
- Die Antithese ist eine Gedankenfigur. Sie beruht auf der Gegenüberstellung zweier semantisch gegensätzlicher Begriffe (Wörter, Teilsätze, Sätze) zur Verschärfung des kontrastierenden Ausdrucks. Die Gegenüberstellung von Gegenständen bzw. Sachverhalten hebt die Gegensätze hervor: „Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein“ (Gryphius: „Es ist alles eitel“). Die Antithese wird oft mit anderen Figuren kombiniert, wie Parallelismus oder Chiasmus. Dadurch werden Kontraste noch stärker betont. Als eine besondere Form der Antithese kann
- das Oxymoron gelten: die Verbindung von sich logisch ausschließenden, widersprüchlichen Begriffen: schwarze Milch (Celan), alter Knabe. Hier werden zwei Gegensätze nicht einander gegenübergestellt, sondern zu einem komplexen

Ausdruck zusammengeführt. Das Oxymoron ist ein stark wirkendes Stilmittel, weil es deutlich von dem gewöhnlichen Sprachgebrauch und von der Logik abweicht; es kann als Unsinn abgetan werden, zum Nachdenken anregen oder zum Lachen bringen. In jedem Fall wirkt es paradox (vgl. auch kühne Metapher).

- Der Chiasmus ist eine Wortfigur, bei der Wörter (Teilsätze, Sätze) in (beinahe) unmittelbarer Abfolge über Kreuz gestellt sind, so dass sich eine Struktur vom Typ: A B / B A ergibt: „Ihr Leben ist dein Tod! Ihr Tod dein Leben!“ (Schiller: „Maria Stuart“). Chiasmatische Formulierungen betonen oft Antithesen: „Ach Gott! Die Kunst ist lang Und kurz ist unser Leben“ (Goethe: „Faust I“).
- Die Ellipse entsteht durch Auslassen eines Wortes oder mehrerer Wörter, sie dient der Straffung und Verkürzung: „Was nun?“
- Die Inversion verändert die grammatische Reihenfolge der Satzglieder in einem Satz. Die häufigsten im Deutschen gebrauchten Inversionstypen sind: Nachstellung des Adjektiv-Attributs, Voranstellung des Genitiv-Attributs, Voranstellung des Objekts sowie die Umkehrung der Subjekt-Prädikat-Folge. Die Abweichung von der Norm wirkt auffällig, bewirkt deswegen eine Hervorhebung, wirkt oft archaisch oder emphatisch.
- Die Klimax (Steigerung) meint eine sich steigernde Reihe von Wörtern, Wortgruppen, Teilsätzen oder Sätzen. Die Steigerung betrifft vor allem den Inhalt oder die Aussagekraft der aufeinander gereihten Elemente. Ein klassisches Beispiel ist Cäsars berühmter Ausspruch: *Veni, vidi, vici* („ich kam, ich sah, ich siegte“). Geht die Steigerung nach unten zum weniger Wichtigem, so spricht man von der
- Antiklimax: „Doktoren, Magister, Schreiber und Pfaffen“ (Goethe: „Faust I“).
- Der Parallelismus ist eine Wortfigur. Er entsteht durch unmittelbare Abfolge, parallele Nebeneinanderstellung von Wörtern, Wortgruppen, Teilsätzen, Sätzen: A B / A B. Er bildet ein Gegenstück zum Chiasmus. Der Parallelismus verstärkt die gleichartige Strukturierung und somit die Prägnanz entsprechender Formulierungen. Er ist besonders geeignet, die Gleichartigkeit oder Analogie der parallel zum Ausdruck gebrachten Gedanken oder Sachverhalte hervorzuheben, er kann aber – umgekehrt – Gegensätze (Antithesen) betonen.
- Die Parenthese bezeichnet die Unterbrechung einer Satzkonstruktion durch einen grammatikalisch eigenständigen Einschub: „Ich sei, gewährt mir die Bitte, / In eurem Bunde der Dritte“ (Schiller: „Die Bürgschaft“).
- Die Periphrase ist eine Umschreibung eines Begriffs durch mehrere Wörter zur Vermeidung von Wiederholung: „Schöpfer der Welt“ für Gott. Sie wird neben der Ausschmückung des Ausdrucks auch als Euphemismus zum Vermeiden von anstößigen oder tabuisierter Wörter verwendet.

- Der Pleonasmus ist eine Figur der Häufung, Ergänzung eines Ausdrucks ohne Informationsgewinn. Seine Funktion beruht auf der Verdeutlichung, Hervorhebung durch Doppelung eines Merkmals. Seine Verwendung ist allerdings stilistisch problematisch, denn er produziert die sog. Tautologie – wie in der Bezeichnung „weißer Schimmel“. Bewusst eingesetzt verleiht er dem doppelt Ausgesagten eine besondere Bedeutung und zusätzliche Konnotationen.
- Der Vergleich ist eine Wort- und Gedankenfigur und meint eine nähere Bestimmung eines Gegenstandes durch einen ihm ähnlichen Gegenstand. Ziel eines Vergleichs ist die Veranschaulichung oder nähere Bestimmung eines Gegenstandes oder Sachverhalts. Der Vergleich kommt zustande durch Verknüpfung zwei analoger Sachverhalte (Gegenstände, Bereiche), die eine semantische Gemeinsamkeit (das sog. *tertium comparationis*, lat.: „das Dritte des Vergleichs“) aufweisen. Eine solche übereinstimmende Eigenschaft kann explizit genannt (z. B. „so groß wie“) oder auch ausgespart sein. Die beiden zu vergleichenden Sachverhalte hingegen müssen aufgeführt werden, so dass sich insgesamt die Struktur „A wie B (unter dem Vergleichskriterium C)“ ergibt: „Er ist mutig wie ein Löwe“. Erstreckt sich der Vergleich über längere Textpassagen und nennt dabei mehrere Elemente (A, A1, A2 etc.), die mit mehreren korrespondierenden Momenten des Vergleichsgegenstandes (B, B1, B2 u. s. w.) in Verbindung gebracht werden, spricht man von einem Gleichnis.
- Das Zeugma ist eine Figur der Worteinsparung, es entsteht, wenn sich ein Verb auf mehrere Objekte bzw. Sätze bezieht: „Der See kann sich, der Landvogt nicht erbarmen“ (Schiller: „Wilhelm Tell“). In der modernen Bedeutung meint man darunter eine unlogische, sprachwidrige Verbindung zweier oder mehrerer Ausdrücke durch Einsparung eines logisch notwendigen Satzglieds. Das Zeugma ist eine Art Wortspiel, ironisch oder satirisch gemeint: „Er saß ganze Nächte und Sessel durch“ (Jean Paul). Es entsteht, wenn ein Verb unterschiedliche Bedeutungen hat und einmal wörtlich, einmal übertragen verwendet werden kann: „Er schlug die Scheibe und den Weg nach Hause ein“, oder wenn das Verb alleine oder als ein zusammengesetztes Verb auftreten kann: „Ich heiße Heinz und Sie willkommen!“. Eine andere Möglichkeit ist die Verwendung von Verb mit unterschiedlichen Präfixen: „Er trat die Tür ein und den Rückweg an“.

7.3 Übungen

Übung 1. Finden Sie Fehler in den folgenden Informationen und korrigieren Sie sie:

1. Die Rhetorik ist in Athen im 5. Jh. v. u. Z. entstanden und erlebte damals ihre Blütezeit.
2. Ihre Entstehung ist mit der Entwicklung der Tyrannei und Abschaffung der demokratischen Gesellschaftsordnung verbunden.
3. Die erste systematische Darstellung der Rhetorik findet man in Dialogen Platons.
4. Die Kenntnis der Poetik bildete die Grundlage der Rhetorik, der Theorie der Produktion von literarischen Werken.
5. Die Rhetorik war ursprünglich ästhetisch orientiert. Mit dem nach rhetorischen Regeln ausgeführten Text hatte der Redner zum Ziel, die Rezipienten des Textes zu einer bestimmten Überzeugung zu bringen.
6. Für die Literaturwissenschaft ist vor allem das dritte Produktionsstadium des Textes, die *dispositio*, von Bedeutung.
7. Von den vier Prinzipien der *elocutio* ist *latinitas*, d. h. die sprachliche Korrektheit für die ästhetische Qualität der Sprache relevant.
8. Tropen sind Formen der uneigentlichen Rede, übertragene Ausdrücke. Sie entstehen durch Verschiebungen auf der syntaktischen Ebene.
9. Rhetorische Figuren entstehen durch Veränderungen auf der Bildebene. Hier geht es nicht um den eigentlichen oder uneigentlichen Sinn, sondern um die Anordnung der Wörter im Satz.
10. Zu den rhetorischen Figuren werden auch bildliche Redeweisen gezählt: Allegorie, Personifikation, Symbol.
11. Die Hyperbel ist eine Figur der Steigerung, sie ersetzt den eigentlichen Ausdruck durch Untertreibung.
12. Das Gleichnis ist eine ausgebaute Allegorie.
13. Die Metapher kann als eine verkürzte Form des Gleichnisses aufgefasst werden.
14. Das Symbol ist Verbildlichung, Konkretisierung von abstrakten Begriffen durch Bezüge zu Personen, Gegenständen oder Prozessen.
15. Das Asyndeton entsteht durch Verknüpfung gleichartiger Satzglieder mit unterschiedlicher Konjunktion, das Polysyndeton – durch Verknüpfung mit gleicher Konjunktion.

8. Theorie der literarischen Evolution

8.1 Literarische Entwicklung

Als literarische Entwicklung (literarische Evolution, poln. proces historycznoliteracki) bezeichnet man das Kontinuum von Verwandlungen, denen Literatur in der historischen Zeit unterliegt. Zu den Ebenen, die der literarischen Evolution unterliegen, gehören:

- quantitatives Anwachsen von Literatur – Entstehung von immer neuen literarischen Texten,
- Verwandlungen in der Rezeption von schon vorhandenen Texten: Umwertung, Reinterpretation der Werke. Alte Texte erhalten neue Bedeutungen, man entdeckt in ihnen neue Aktualität oder findet sie nicht mehr zeitgemäß. Werke, die früher für wertvoll und bedeutungsvoll galten, verlieren an Ansehen und umgekehrt: Texte, die zur Zeit der Entstehung als belanglos galten, werden von Nachkommen sehr hoch geschätzt (z. B. das Werk von Franz Kafka).
- Ständige Formung, Umformung und Verwandlung der literarischen Normen z. B. für literarische Gattungen, Konventionen, Versbau,
- Herausbildung und Evolution von größeren literaturhistorischen Einheiten wie das Gesamtschaffen eines Schriftstellers, einer literarischen Gruppe, literarische Strömung, Epoche, Nationalliteratur (Sławiński 1976:340).

Diese Elemente können sowohl diachronisch (Verwandlung eines Elements in der Zeit) oder synchronisch (Gesamtheit von Veränderungen innerhalb eines Zeitraums) betrachtet werden.

Die literarische Evolution wird von verschiedenen Gesetzmäßigkeiten regiert. Die Faktoren, die auf die historische Entwicklung der Literatur Einfluss nehmen, sind einerseits mit der außerliterarischen gesellschaftlich-politischen Realität verbunden, in der die Literatur der jeweiligen Epoche entsteht, andererseits sind sie nur für Literatur als Kunstart typisch.

Die außerliterarischen Entwicklungsfaktoren beeinflussen literarische Veränderungen nur mittelbar, indem sie den politisch-sozialen Rahmen für die Entstehung von literarischen Werken bilden. Sie sind aber wichtig, weil Literatur ein Ausdruck einer bestimmten historischen, politischen und gesellschaftlichen Lage einer Nation, also ein gesellschaftliches Produkt ist. Die historisch-politischen Hintergründe sind für das Verständnis eines Werkes von grundlegender Bedeutung, denn in einem literarischen Text manifestieren sich immer Lebensgefühl und Bestrebungen der Autoren und der Leser.

Zu den außerliterarischen Faktoren gehören:

- Politische Ereignisse wie z. B. Krieg, (auch Bürgerkrieg oder Religionskrieg), politische Zersplitterung in kleine Länder, Vereinigungs- oder Zentralisierungsprozesse, Formen der Machtausübung (Demokratie vs. totalitäres Regime);
- ökonomische Verhältnisse im Handel, in der Produktion, Perioden des wirtschaftlichen Verfalls oder Hochkonjunktur in der Wirtschaft. Sie bestimmen die materielle Situation der gesellschaftlichen Gruppen und beeinflussen die Beziehungen innerhalb einer Gesellschaft;
- gesellschaftliche Situation: Hegemonie einer gesellschaftlichen Klasse, Spannungen oder offene Konflikte zwischen den gesellschaftlichen Klassen, Emanzipationsprozesse der gesellschaftlichen Gruppen;
- Institutionen des kulturellen und geistigen Lebens bzw. kulturelle Politik des Machthabers;
- das geistige Klima: Philosophie, Entwicklung der Wissenschaften, dominierende Ideologien und Weltanschauungen;
- ästhetische Ansichten.

Die Rolle der außerliterarischen Faktoren betont traditionell die marxistische Literaturforschung, aber sie scheint auch in der neueren Literaturwissenschaft Oberhand zu gewinnen (Feminismus, Postkoloniale Theorie). Diese literaturwissenschaftlichen Theorien betonen die Verbindungen zwischen Literatur und gesellschaftlichen Erscheinungen.

Die zweite Gruppe von Einflussfaktoren bilden literaturimmanente (interne) Faktoren. Dazu gehören:

- Entwicklung der Sprache (Wortbestand, Lautbestand, Verwandlungs- und Vereinheitlichungsprozesse, Entstehung der nationalen Hochsprache);
- Entwicklung der literarischen Gattungen, Veränderung der einzelnen Gattungen im Verlauf der Epochen, z. B. Verwandlungen, denen Roman oder Sonett im Laufe der Zeit unterlagen (vgl. Głowiński u. a. 1975:459, 464-465).

Die Rolle der literaturimmanenten Faktoren betonen die literaturwissenschaftlichen Theorien, die sich auf das literarische Werk als vorhandene Struktur ohne Bezüge zu der außersprachlichen Realität konzentrieren, wie der russische Formalismus oder New Criticism.

Die Verbindung zwischen Literatur und der gesellschaftlichen Situation sowie zwischen Literatur und Sprachentwicklung hat einen festen Charakter. Diese Entwicklungsfaktoren sind konstant, sie funktionieren immer und überall, unabhängig von der Epoche.

8.2 Periodisierung der literarischen Entwicklung

Die gesamte literarische Entwicklung wird in kleinere Zeitabschnitte, d. h. literarische Epochen (synchronische Auffassung: Gesamtheit der Erscheinungen, die verbunden sind und eine Struktur bilden) oder Perioden (diachronische Auffassung: zeitliche Aufeinanderfolge) gegliedert. Als literarische Epoche (Periode) bezeichnet man einen Abschnitt, ein Kapitel der literarischen Evolution, der zwischen zwei wichtigen historischen Momenten oder Wendepunkten in der Geschichte der Literatur liegt.

Die Unterscheidung von literarischen Epochen ist eine grundlegende Aufgabe der Literaturgeschichte. Grundsätze der literarischen Periodisierung sind das wichtigste Element der Theorie der literarischen Evolution. Sie sind aber in methodologischer Hinsicht immer noch nicht zufriedenstellend (ebenda:468, 469). Zäsuren, die Epochen voneinander trennen, sind nicht nach einheitlichen Kriterien bestimmt und haben manchmal einen rein konventionellen Charakter.

Daten, die als Zäsuren zwischen Epochen gelten, werden meistens auf dreifache Weise bestimmt.

1. Daten, die Wendepunkte in der Geschichte einer Nation und gleichzeitig markante Ereignisse in der Literaturgeschichte bezeichnen. Solche Daten sind am besten legitimiert, weil sie sowohl für geschichtliche, als auch für literarische Entwicklung wichtig sind. Bei solchen Zäsuren wirken außerliterarische und innerliterarische Faktoren der Epochenbildung zusammen. In der polnischen Geschichte bezeichnet der Januaraufstand 1863 einen Wendepunkt sowohl in der Geschichte der nationalen Befreiungskämpfe als auch in der Auffassung von Literatur und Kunst. Das Datum 1863 als Zäsur zwischen zwei Epochen der polnischen Literatur (Romantik und Positivismus) ist also historisch und literarisch (kulturgeschichtlich) legitimiert. Die Daten 1918-1933, die in der politischen Geschichte Deutschlands die demokratische Regierungsform der Weimarer Republik markieren, decken sich in etwa mit dem ästhetischen Phänomen der „Neuen Sachlichkeit“ in der Literatur. Der Begriff „Weimarer Republik“ funktioniert deswegen auch in der Literaturgeschichte.
2. Daten von bedeutenden Ereignissen nur in der Literaturgeschichte sind als Zäsuren einer Epoche ebenso gut geeignet. Die Weimarer Klassik reicht von 1786, dem Jahr der ersten Italienreise Goethes, die ein Wendepunkt in seinem Schaffen war, bis 1805 – dem Todesjahr Schillers, das das Ende der fruchtbaren Zusammenarbeit beider Dichter setzte.

Bedeutend sind auch Erscheinungsdaten von Programmschriften oder theoretischen Schriften, die das Credo der Epoche formulieren: Johann Gottfried Herders Aufsatz „Über die neuere Deutsche Literatur“ aus dem Jahre 1767 hält man für den Beginn des Sturm und Drang (Baumann/Oberle 1985:90).

Allerdings erscheinen solche Programmschriften auch nicht selten gegen Ende einer Epoche und reflektieren *post factum* über ihr Wesen (Moses Mendelssohn: „Was ist Aufklärung“, 1783).

Wenn derartige markante Ereignisse nicht vorkommen, orientiert man sich nach Erscheinungsdaten von den Werken, die Merkmale der neuen Epoche tragen.

Ein historisches (politisches) Ereignis, welches keine Bedeutung für Kultur und Literatur hat, ist dagegen als Zäsur zwischen zwei literarischen Epochen nicht geeignet (z. B. der Hitlerputsch 1923 ist bedeutend in der Geschichte als Geburtsjahr des Nationalsozialismus, hat aber in ästhetischer und literarischer Hinsicht keine Bedeutung).

3. Manchmal können die Grenzdaten nur annähernd bestimmt werden und haben deswegen lediglich einen Orientierungscharakter: Barock 1700-1800 (ebenda). In diesem Fall sucht man nach einem Zeitpunkt, zu dem alle charakteristischen Merkmale der jeweiligen Epoche in literarischen Werken wie im kulturellen Leben schon beobachtbar sind.

Anfang und Ende einer Epoche kommen nicht plötzlich als Zeitpunkte mit genauem Datum. Einflüsse der nacheinander folgenden Epochen durchdringen und ergänzen sich. In diesem Sinne haben alle Grenzdaten einen konventionellen Charakter. Der Übergang von einer Epoche zur nächsten ist immer als Prozess in einem Zeitraum zu verstehen, in dem die Einflüsse von beiden Epochen – der vorbeigehenden und der neu kommenden herrschen. Diesen Prozess kann man am Beispiel von Erscheinungsdaten literarischer Werke beobachten. Lessings Drama „Nathan der Weise“, der letzte Höhepunkt der deutschen Aufklärung, erschienen 1779 und wurde 1784 uraufgeführt. Die großen Werke der nachfolgenden Epoche, des Sturm und Drang, sind bereits einige Jahre früher gekommen: Goethes „Götz von Berlichingen“ 1773, „Die Leiden des jungen Werther“ und „Prometheus“ 1774, F.M. Klingers „Die Zwillinge“ und H.L. Wagners „Die Kindesmörderin“ 1776, Schillers „Die Räuber“ 1781.

In der diachronischen Auffassung ist die literarische Periode eine Folge von drei Entwicklungsetappen: Entstehung noch zur Zeit der vorangehenden Periode, Blütezeit und volle Entfaltung und schließlich Zerfall und Verschwinden in der nachfolgenden Periode. Synchronisch gesehen ist die Epoche eine Konfiguration von epochentypischen Merkmalen, Elementen der vorangehenden und der kommenden Epoche (Sławiński 1976:276).

Einzelne Quellen unterscheiden sich auch in der Angabe von Grenzdaten von Epochen, je nachdem, welches Ereignis für entscheidend gehalten wird. Als Beginn der Romantik werden z. B. erwähnt: die erste Zusammenkunft des frühromantischen Jenaer Kreises 1789, 1797 als das Erscheinungsjahr von F. Schlegels 116. Athäneumsfragment mit der berühmten Definition der ro-

romantischen Poesie als Universalpoesie oder 1805 – Schillers Tod als Ende der Klassik, welches den Einzug der neuen Ästhetik ermöglicht hat.

Der Übergang von einer Epoche zu einer neuen ist manchmal besonders problematisch, wenn man Epochen und das Schaffen von Schriftstellern vergleicht. Die Werke von Kleist, Hölderlin und Jean Paul tragen deutlich klassische und zugleich romantische Züge. Man kann sie keiner der beiden Epochen zuordnen, deswegen bezeichnet man ihr Schaffen schlicht als den Zeitraum „Zwischen Klassik und Romantik“ (Baumann/Oberle 1985:117-125), was recht verlegen klingt und von Problemen mit passender Benennung zeugt. Beispiele dafür, dass Epochen (oder literarische Strömungen) und Schaffen von einzelnen Schriftstellern sich nicht decken, gibt es in allen Zeiten: Ch.M. Wieland schrieb seine Werke sowohl im Geist der Aufklärung als auch des Rokoko; Kafka war weder Impressionist noch Expressionist, obwohl er im gleichen Zeitraum lebte; Rilke wird bald als Impressionist, bald als Symbolist bezeichnet – Beispiele lassen sich mehren.

Die Periodisierung der Nationalliteratur ist nicht immer einfach, aber noch komplizierter ist die Periodisierung der europäischen oder Weltliteratur. Hier sind die Zäsuren noch schwieriger zu bestimmen, denn in den jeweiligen Nationalliteraturen decken sich die Epochen zeitlich nicht (z. B. Romantik in Deutschland seit 1797, in Polen seit 1822).

8.3 Benennung der Epochen

Ein weiteres Problem ergibt sich, wenn man für die Epoche eine passende Benennung finden will. Auch in diesem Punkt hat die Literaturwissenschaft kein einheitliches System geschaffen. Zur Bewältigung dieses Problems sucht die Literaturgeschichte oft Hilfe bei der Geschichte und übernimmt für eigene Zwecke neben der Periodisierung auch Benennungen, die aus der politischen Geschichte stammen. Namen wie: Spätmittelalter, Weimarer Republik, Literatur der Nachkriegszeit, in Polen „okres dwudziestolecia międzywojennego“ verweisen auf die historische Herkunft dieser Begriffe und zeugen von einer Orientierung an der politischen Geschichte.

Die zweite Orientierungsinstanz ist die Sprachgeschichte. Die Begriffe: Althochdeutsche Literatur, mittelhochdeutsche Literatur sind von den historischen Formen der deutschen Sprache abgeleitet. Das Althochdeutsche sonderte sich infolge der zweiten deutschen Lautverschiebung von anderen germanischen Sprachen ab und wurde zum Vorfahren des Deutschen. Nach weiteren Lautverschiebungen und Vereinheitlichungsprozessen entstand eine neuere Form der

deutschen Sprache – das Mittelhochdeutsche. Diese Sprachformen gaben den literarischen Perioden ihre Namen (obwohl für dieselben Perioden auch konkurrierende Benennungen funktionieren).

Wir haben mit einer Idealsituation zu tun, wenn eine kulturelle und ästhetische Strömung in der ganzen Epoche dominiert und ihr den Namen gibt: Humanismus, Barock, Romantik.

In anderen Fällen werden zur Benennung von literarischen Epochen Begriffe aus anderen Kunstarten entlehnt: Rokoko, Postmoderne (Architektur), Impressionismus, Expressionismus (bildende Künste). Das zeugt von der Verwandtschaft der ästhetischen Tendenzen in den verschiedenen Kunstarten. Deswegen sind viele Namen literarischer Strömungen bzw. Epochen zugleich Namen von Kunstperioden, die für alle Kunstarten gelten (Barock, Romantik, Realismus, Impressionismus, Expressionismus = Kubismus u. a.).

Manchmal bezieht sich ein Begriff ausschließlich auf literarische Erscheinungen: Sturm und Drang.

Für manche Perioden kann man keine einzig passende Benennung finden, denn es gibt in diesem Zeitraum keine eindeutig dominierende ästhetische Tendenz, sondern zwei oder mehr Strömungen, die sich durchdringen. Damals gebraucht man ausweichende Bezeichnungen, die von der Komplexität der literarischen Erscheinungen und den daraus resultierenden Problemen bei der Kategorisierung zeugen: zwischen Klassik und Romantik (Baumann/Oberle 1985), zwischen Klassik und Realismus (Zmegac u. a. 1993), Literatur der Jahrhundertwende, Literatur der Nachkriegszeit.

8.4 Literarische Epoche

„Literarische Epoche“ ist ein breiterer Begriff als „literarische Strömung“ und im eigentlichen Sinne ein Oberbegriff dafür. In einer Epoche können mehrere Strömungen präsent sein. Aber oft wird der Name einer Strömung zum Namen der Epoche (vgl. oben). Deswegen werden beide Begriffe in manchen Fällen synonym verwendet, was die Unterschiede zwischen ihnen verwischt.

Im vorigen Kapitel haben wir die literarische Epoche als eine Phase der literarischen Entwicklung definiert, in der eigenartige Erscheinungen auftreten, die sich von anderen Phasen unterscheiden lässt, und für die man einen zeitlichen Rahmen finden kann.

Auf den (relativ) einheitlichen Charakter einer Epoche üben bestimmte Faktoren einen Einfluss aus. Dazu gehören außerliterarische, d. h. gesellschaftliche und kulturelle Umstände, in denen Literatur entsteht, sowie Erscheinungen innerhalb der Literatur.

Zu den Elementen, die eine Epoche konstituieren, gehören:

1. Literarische Strömungen (insbesondere die dominierende literarische Strömung), die über den Charakter des literarischen Schaffens entscheiden. Wenn in der Epoche nur eine dominante Strömung vorkommt, überträgt man den Namen dieser Strömung auf die ganze Epoche: Romantik, Realismus.
2. Gesellschaftliche und kulturelle Aufgaben, welche die Literatur übernimmt. Sie resultieren aus der gesellschaftlichen Situation der Epoche. In der Gesellschaft gibt es immer Spannungen zwischen bestimmten Gruppen, die sich in der politischen, ökonomischen, ideologischen, ästhetischen Sphäre manifestieren. Die Literatur ist gezwungen, in diesen Auseinandersetzungen Partei zu ergreifen. Diese Aufgaben können unterschiedlichen Charakter haben: nationalen (Kampf um nationale Befreiung), gesellschaftlichen (soziale Revolution, Emanzipierung einer Klasse oder Gruppe, Verbreitung einer Ideologie, Überwindung von veralteten sittlichen Normen oder Lebensgewohnheiten), kulturellen (Verbreitung von Bildung in bestimmten Gesellschaftsschichten, Unterstützung der Kultur seitens des Staates), politischen (Funktionieren von staatlichen Institutionen), sprachlichen (Sprachpflege, Reinigung von Fremdwörtern), literarischen (Überwindung von veralteten Gattungsnormen), moralischen (moralische Verbesserung des Menschen) u. v. m.
3. Mit den gesellschaftlichen und kulturellen Aufgaben der Literatur verbindet sich die Auffassung von Zielen der literarischen Betätigung und Rolle des Schriftstellers (z. B. didaktische Rolle der Literatur, engagierte Literatur versus Kunst um der Kunst willen, Schriftsteller als „Gewissen der Nation“, Schriftsteller im Konflikt mit dem bürgerlichen Leben u. s. w.).
4. Lesepublikum: Niveau der Ausbildung, Lebensstil und Lebensgefühl, literarischer Geschmack und Erwartungen bezüglich literarischer Werke, außerliterarische Interessen der kulturellen Elite (Ideen, Religion), das geistige Klima, die kulturelle Atmosphäre der Zeit.
5. Formen und Institutionen des kulturellen und literarischen Lebens: Bildungseinrichtungen (z. B. Universitäten), öffentliche Bibliotheken, Verlagswesen, Presse (insbesondere literarische und kulturelle), literarische Kritik, Mäzenatentum (Głowiński u. a. 1975:468-485, Ślawiński 1976:276-277).

8.5 Literarische Strömung

Eine literarische Strömung ist die Gesamtheit von ideellen und ästhetischen (künstlerischen) Tendenzen, die in einer Reihe von bedeutenden literarischen Werken zum Ausdruck kommen und für diese Strömung deshalb repräsentativ sind. Für eine literarische Strömung kann man einen zeitlichen Rahmen finden,

in dem man ihre Entstehung, Blütezeit und Niedergang beobachtet. In der literarischen Strömung kommen auch philosophische, weltanschauliche, kulturelle, ästhetische und gesellschaftliche Ideen zum Vorschein.

In einer literarischen Epoche können mehrere literarische Strömungen vorkommen (die Strömungen Pietismus, Rokoko, Empfindsamkeit und Aufklärung verlaufen fast gleichzeitig). Die dominante Strömung gibt den Namen der ganzen Epoche (deswegen heißt die Epoche zwischen ca. 1700-1780 eben „Aufklärung“).

Die Zeugnisse der Existenz einer Strömung sind vor allem literarische Werke, aber auch Programmschriften der Literaturtheoretiker, -kritiker und Autoren. Für jede Strömung gibt es eine Reihe von repräsentativen Werken, die die meisten Kennzeichen der Strömung tragen.

Vier Elemente konstituieren eine literarische Strömung:

1. Die philosophische und ideologische Basis der Strömung. Sie wird durch Einflüsse verschiedener Philosophien, Ideen, Wissenschaften gebildet, die einander durchdringen und ergänzen. Nur selten ist die geistige Basis einer Strömung mit nur einer Weltanschauung gleichzusetzen. Diese philosophisch-ideologische Grundlage kommt zum Ausdruck in literarischen Werken und beeinflusst die literarische Struktur der Werke: Figuren (z. B. die Figuren im Realismus, in der polnischen Literatur „typ bohaterów romantycznych“), die Darstellungsart der wirklichen Welt, der historischen Prozesse, Hervorhebung der Psyche oder Verzicht auf Psychologisierung u. a. Die philosophisch-ideologischen Voraussetzungen der Strömung bestimmen auch, ob Literatur eine didaktische Rolle übernimmt, welche Ideale und Werte sie propagiert, und welche sie bekämpft.
2. Poetik der Strömung: Ein System von ästhetischen Normen, die sich direkt auf die literarische Produktion beziehen. Sie kann direkt formuliert (von Literaturtheoretikern, wichtigen Autoren) oder mittelbar anhand von repräsentativen Werken abgeleitet werden.
3. Typische Themen, Ideen und Motive, die dem Ideengehalt der Strömung entsprechen (z. B. moralische Verbesserung des Menschen in der Aufklärung, Konflikt zwischen Künstlertum und Bürgertum in der Moderne, Volksdichtung in der Romantik, die untersten Gesellschaftsschichten im Naturalismus u. a.).
4. Gesamtheit der künstlerischen Mittel der Strömung: typische Gattungen, und innerhalb dieser z. B. Erzähltechniken, Erzählformen, Zeitebenen im Roman, Stilmittel, Versbau, u. s. w. Die Auswahl der künstlerischen Mittel entspricht der ideologischen Basis der Strömung, z. B. klassische Werke strebten die Reinheit der literarischen Gattung an, in romantischen dagegen verbanden die Autoren Elemente verschiedener Gattungen.

In Anlehnung an die oben besprochenen Strukturelemente der Epochen und Strömungen wird bei der Darstellung von den jeweiligen Epochen gewöhnlich auf folgende Schwerpunkte eingegangen:

1. Zäsuren, ihre Legitimierung, ev. Probleme mit der Bestimmung des Zeitraums und der Benennung der Epoche.
2. Historischer Hintergrund:
 - politische Ereignisse,
 - ökonomische Verhältnisse,
 - gesellschaftliche Situation.
3. Das geistige Klima:
 - Entwicklung der Wissenschaften,
 - philosophische, ideologische und ästhetische Ansichten, die die Basis der jeweiligen Strömung(en) bilden.
4. Kulturelle Politik, Formen und Institutionen des kulturellen und literarischen Lebens
5. Lesepublikum
6. Sprachentwicklung
7. Literatur:
 - gesellschaftliche und kulturelle Aufgaben der Literatur,
 - Auffassung von Zielen der literarischen Betätigung und Rolle des Schriftstellers,
 - Entwicklungstendenzen in Epik, Dramatik und Lyrik,
 - dominante literarische Gattungen und ihre Weiterentwicklung,
 - Poetik der Strömung (explizit formulierte sowie implizit in Werken vorhandene),
 - typische Themen, Ideen und Motive,
 - Gesamtheit der charakteristischen künstlerischen Mittel,
 - die wichtigsten Autoren und ihre Werke.

8.6 Übungen

Übung 1. Ordnen Sie die unten angegebenen Epochen den passenden Zeiträumen zu:

EPOCHE	ZEITRAUM
ALTHOCHDEUTSCHE LITERATUR →	750-900
AUFKLÄRUNG	1170-1500
BAROCK	1170-1250
BIEDERMEIER	1250-1500
EXPRESSIONISMUS	1470-1600
HOCHMITTELALTER	1600-1700
JUNGES DEUTSCHLAND	1700-1785
LITERATUR DER JAHRHUNDERTWENDE	1767-1785
LITERATUR DER NACHKRIEGSZEIT	1786-1805
MITTELHOCHDEUTSCHE LITERATUR	1797-1830
NATURALISMUS	1815-1850
REALISMUS	1830-1850
RENAISSANCE, HUMANISMUS, REFORMATION	1850-1890
ROMANTIK	1880-1900
SPÄTMITTELALTER	1890-1920
STURM UND DRANG	1910-1925
WEIMARER KLASSIK	1918-1945
WEIMARER REPUBLIK UND EXIL	seit 1945

Übung 2. Bestimmung von Grenzdaten.

1. Welche Zäsuren in der deutschen Literaturgeschichte sind mit den Ereignissen aus der politischen Geschichte und zugleich aus der literarischen Entwicklung legitimiert?
2. Welche Zäsuren werden ausschließlich nach literarischen Ereignissen bestimmt?
3. Grenzdaten welcher Epochen haben einen rein konventionellen Charakter?

Übung 3. Benennung von Epochen.

1. Welche Epochen werden nach der Sprachentwicklung benannt?
2. Welche Benennungen verraten Probleme mit der Bestimmung von dominanten Tendenzen?
3. Welche Benennungen stammen nicht aus dem Bereich des literarischen Lebens? Aus welchen Gebieten wurden sie entlehnt?

Übung 4. Literarische und kulturelle Epochen.

Welche literarischen Epochen sind zugleich kulturhistorische Epochen?

9. Entwicklung der Literaturwissenschaft im 20. Jahrhundert

9.1 Vorgeschichte: Positivismus und die antipositivistische Wende

Gegen Ende des 19. Jhs. war die Literaturwissenschaft zwar als ein separates Fachgebiet anerkannt (vgl. Kap. 1.1), sie litt aber unter der methodologischen Abhängigkeit von den im Positivismus dominierenden Naturwissenschaften. Literatur wurde behandelt als eines von vielen natürlichen Phänomenen, ohne Rücksichtnahme auf ihre Spezifik. Der Positivismus präsentierte eine deterministische Auffassung des literarischen Kunstwerkes. Der Hauptvertreter der positivistischen Ästhetik, Hippolyte Taine (1828-1893), sah in dem literarischen Werk ein Resultat externer Entstehungsfaktoren wie Biographie des Autors (insbesondere seiner psychologischen und biologischen Determinanten) und historisch-soziale Situation, in der das Werk entstand (Rasse, Milieu und historischer Moment). Dementsprechend suchte man im Positivismus vor allem die Antwort auf die Frage, wie Literatur entsteht. Im Positivismus wurde das literarische Werk als Dokument aus dem Leben seines Autors (Biographismus, Psychologismus) behandelt. Erklärung durch die Entstehungsgeschichte (entstehungsgeschichtliche Studien, poln. metoda genetyczna, vgl. Mitosek 2005:93-111), nicht ästhetische Wertung, war das wichtigste Element der Textinterpretation. Wilhelm Scherer, einer der bedeutendsten Germanisten des Positivismus behauptete, man sollte in der Literaturforschung „Erbtes, Erlerntes, Erlebtes“ aufdecken (Sławiński 1976:334).

Da sich in der Annahme der Positivisten die Literatur qualitativ nicht von der Natur unterschied, wurde auch ihre Entwicklung von „natürlichen“ Gesetzen geregelt, die es aufzudecken galt. Eine weitere Aufgabe sah man deswegen in der Suche nach Analogien mit der Entstehung und Entwicklung der Naturwelt (z. B. in der Evolution der biologischen und literarischen Gattungen).

Die grundlegende Disziplin der Literaturwissenschaft war die Literaturgeschichte. Das Wichtigste in der Forschung war die Ansammlung von möglichst vielen Tatsachen. Das Forschungsinteresse galt vornehmlich einzelnen Werken; Analysen von größeren Werkgruppen waren seltener und dienten der Formulierung von allgemeinen Gesetzen, die die Literatur regieren.

Schon gegen Ende des 19. Jhs. wurde auf die Unzulänglichkeit der aus den Naturwissenschaften entlehnten Methoden hingewiesen und nach neuen, autonomen Methoden der Literaturforschung gesucht.

Die wichtigsten Impulse für die weitere Entwicklung der Literaturwissenschaft brachte die antipositivistische Wende in den Geisteswissenschaften, die im großen Maße dem deutschen Philosophen Wilhelm Dilthey (1833-1911) zu verdanken ist. In seinem Werk „Einleitung in die Geisteswissenschaften“ (1883) definierte er diese Disziplinen in Entgegensetzung zu den Naturwissenschaften durch die Gegensatzpaare Geist – Natur, Geschichte – Naturwissenschaft, Verstehen – Erklären. Während die Naturwissenschaft versuchte, die Natur aufgrund ewiger Gesetze zu erklären, sollten die Geisteswissenschaften das Verstehen der geistigen Sphäre der menschlichen Tätigkeit zum Forschungsgegenstand haben. Die ihnen eigene Methode des Verstehens – Hermeneutik sollte von nun an die Geisteswissenschaften von den Naturwissenschaften unterscheiden. Auf diese Weise wurden die Geisteswissenschaften zu einem autonomen Wissensgebiet mit eigener Methode.

9.2 Entwicklungsrichtungen der Literaturwissenschaft

Die antipositivistische Wende prägte nachhaltig die Weiterentwicklung der Literaturwissenschaft. Nach der großen Debatte in der Wissenschaft über Methoden der wissenschaftlichen Erkenntnis in den Geisteswissenschaften war die moderne Theoriebildung der Literaturwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts möglich. Bald nach der Feststellung, dass den Gegenstand der Literaturwissenschaft das literarische Werk und das von ihm bewirkte ästhetische Erlebnis bilden, erschienen weitere detaillierte Fragen nach Wesen und Grenzen der Literatur, der poetischen Sprache, Wegen und Möglichkeiten der Erkenntnis von literarischen Werken, Verfahren und Grenzen der Interpretation, Schaffensprozess, Interaktionen mit dem Leser u. v. m. Sie wurden von den einzelnen Forschungsrichtungen der Literaturwissenschaft bzw. ihren Theorien und Methoden im Laufe des 20. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Perspektiven und nach unterschiedlichen Ansätzen und Prämissen auf vielfache Weise beantwortet.

Die Unzahl der Theorien sowie die begriffliche Verwirrung bereiten Kopfschmerzen nicht nur Studenten, sondern bringen auch Profis in Verlegenheit. Neben den beiden Begriffen „Theorie“ und „Methode“ werden im literaturwissenschaftlichen Schrifttum auf deutschem Boden noch andere Bezeichnungen als Oberbegriffe für die präsentierten Forschungsrichtungen verwendet, wie: Ansätze, Zugänge, Vorgehensweisen oder Interpretationsverfahren. Sie werden oft synonym gebraucht, obwohl sie *per definitionem* andere Sachverhalte bezeichnen. Um den Schwierigkeiten bei der Unterscheidung zwischen „Theorie“, „Methode“, „Ansatz“ u. s. w. zu entgehen, gebrauche ich gern die älteren, im polnischen Schrifttum

etablierten Benennungen „Richtungen der Literaturforschung“ (kierunki badań literackich) oder „literaturwissenschaftliche Schulen“ (szkoły literaturoznawcze). Trotzdem ist es im Hinblick auf weitere Erwägungen unumgänglich, sich mit den Termini „Theorie“ und „Methode“ auseinander zu setzen.

Der Begriff „Theorie“ ist von dem griechischen Wort *theôrein* abgeleitet, was „anschauen, betrachten, Einsicht“ bedeutet. In der modernen Wissenschaft bezeichnet er ein grundlegendes Ideengebilde oder den gedanklichen Entwurf eines Sachverhaltes, wie er sich im Verlauf des Erkenntnisprozesses nach Sichtung und Einschätzung des gegenwärtigen Stands der Dinge und des Wissens darstellt (Detsch 2009:XX). Theorie bietet ein explizites, geordnetes, zusammenhängendes Aussagensystem, das der Erforschung und Erklärung ihres Objektbereiches dient, und soll widerspruchsfrei, systematisch, logisch zusammenhängend und objektiv nachvollziehbar sein. Die wissenschaftliche Theoriebildung bemüht sich darum, dass alle Aussagen, die den Forschungsgegenstand beschreiben, in einem Modell/System der Erklärung ihren Platz finden.

Eine solche essentielle Literaturtheorie, d. h. ein komplexes und zusammenhängendes Aussagensystem über Literatur hat der Strukturalismus erarbeitet, indem er die Idee des sprachlichen Systems und Methoden seiner Analyse aus Ferdinand de Saussure's allgemeiner Sprachwissenschaft in den Bereich der Literaturwissenschaft übertragen hat. Die Strukturalisten haben sich bemüht, eine objektive, allgemeingültige und „wissenschaftliche“ Theorie zu bilden und dadurch der Literaturkunde den Status einer echten Wissenschaft zu verleihen (vgl. unten).

„Methode“ (griech. *methodos*: Weg, Verfolgen) bedeutet auf einem Regelsystem aufbauendes, planmäßiges, folgerichtiges Verfahren, Vorgehen, um theoretische und praktische Ziele in Wissenschaft und Forschung bestmöglich zu erreichen (Brussis 2009:XX). Methoden werden durch eine systematische Abfolge von bestimmten Regeln, Prinzipien oder Analyseschritten definiert, die von gewissen Fragestellungen und Ausgangsbedingungen zu einem vorgegebenen Ziel führen. Der Einsatz von unterschiedlichen Methoden führt zu unterschiedlichen Resultaten. In der Literaturwissenschaft beziehen sich Methoden vor allem auf die Textinterpretation. Eine Methode grenzt sich von einer anderen dadurch ab, dass sie bestimmte Aspekte eines Textes als wesentlich heraushebt und in einen Argumentationszusammenhang bringt, während andere Aspekte (die möglicherweise von einer anderen Methode privilegiert werden) vernachlässigt bleiben (vgl. Nünning 2004:72).

In der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts haben zwei Auffassungen miteinander konkurriert. Die wissenschaftlich-analytische bemühte sich um Erschaffung von wissenschaftlichen Aussagesystemen über Literatur, mit denen die Vielfalt der literarischen Probleme und Erscheinungen mit präzisen Formeln und Gesetzen erklärt werden könnte: russischer Formalismus, Strukturalismus, die in der Phänomenologie verwurzelte Rezeptionsästhetik. Die alternative Auffassung

widmete sich vornehmlich der Textanalyse und Interpretation von literarischen Werken. Vor allem als Methoden der Textinterpretation sind zu verstehen: Hermeneutik, Psychoanalyse, Werkimmanente Methode (New Criticism), Dekonstruktion, feministische Literaturforschung, Gender Studies.

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts stand im Zeichen des **Strukturalismus**, der Theorie der allgemeinen Sprachwissenschaft von Ferdinand de Saussure („Grundlagen der Allgemeinen Sprachwissenschaft“, Genf 1915), welche die Entwicklungsrichtung in allen Geisteswissenschaften bestimmte und über die Gestalt der Literaturwissenschaft bis in die 1970er Jahre hinein entschied. Den Höhepunkt in der Entwicklung erreichte der Strukturalismus nach dem zweiten Weltkrieg auf französischem Boden, angeregt von Claude Levi-Strauss, der den linguistischen Strukturbegriff auf die Ethnologie übertrug. Ausgangspunkt der strukturalistischen Literaturtheorie wurde das Sprachsystem (und nicht wie im Positivismus die außertextuellen Bezüge des literarischen Werkes). Diese Hinwendung zur Sprache und zum Sprachsystem als Grundlage der Literaturwissenschaft und aller Geisteswissenschaften bezeichnet man als die **linguistische Wende**. De Saussure untersuchte die Sprache in einem abstrakten Zustand, isoliert von den historischen Veränderungen, dem realen Sprachgebrauch, dem Sprechenden und der außersprachlichen Realität und hielt sie für ein geschlossenes, logisches Sprachsystem, welches auf binären Oppositionen aufbaute. Ebenso sollte seine Sprachtheorie sein: ein geschlossenes, logisch zusammenhängendes Theoriegebilde. Nach seinem Vorbild betrachteten die Literaturforscher die Literatur als eine geschlossene Welt der Texte, isoliert von kontextuellen Zusammenhängen, und bemühten sich um eine systematische, wissenschaftliche Literaturtheorie. Für die wichtigste Aufgabe hielten sie Entdeckung von allgemeinen Regeln und Gesetzen, die das literarische Schaffen bestimmen, und Entdeckung der Strukturen, die allen literarischen Texten zugrunde liegen. Ihr Ziel war die Erschaffung einer universalen „Literaturgrammatik“: eines Regelsystems, das die Produktion von Aussagen (hier: literarischen Texten) möglich macht, analog zur Sprachgrammatik.

Die strukturalistische Literaturtheorie war an allgemeinen Gesetzmäßigkeiten interessiert, die die literarische Evolution regieren, an typischen, überindividuellen Eigenschaften literarischer Werke, die Typologisierung und Kategorisierung ermöglichen, an Mechanismen des Schaffens- und Rezeptionsprozesses literarischer Werke. Das Wissen von dem Einzelwerk, das Individuelle war nur ein Ausgangspunkt für die Erarbeitung eines Regelsystems (vgl. Sławiński 1976:459-460). Die theoretischen Aussagen sollten in einer wissenschaftlichen Metasprache formuliert werden, sachlich und emotionslos.

Die Literaturtheorie, die der Strukturalismus erarbeitete, war autonom, also unabhängig von politischen und ideologischen Einflüssen, universal und objektiv

(von historischen und kulturellen Veränderungen Kontexten unabhängig), ganzheitlich, systematisch und in einer neutralen theoretischen Metasprache verfasst, die eine rhetorische Einflussnahme ausschloss. Sie zeigte also alle Merkmale einer modernen wissenschaftlichen Theorie (Burzyńska 2006a:45-47).

Das theoretische Gebilde der Strukturalisten, welches die Fundamente der Literaturwissenschaft geschaffen hat und ihren „harten Kern“ bis heute bildet, wurde seit den späten 1960er Jahren eben wegen dieser Verdienste kritisiert. Die Ursachen für die Kritik an diesem Theoriemodell waren Erstarrung der Theorie, einseitige Orientierung auf das Formell-Strukturelle, Allgemeingültige und Regelhafte, Abwendung von dem individuellen literarischen Werk und schließlich die mangelnde Brauchbarkeit einer solchen Theorie für das Verständnis von Literatur. Die schwersten Vorwürfe lauteten, dass die Theorie um sich selbst willen geschaffen wurde mit dem Ziel, den wissenschaftlichen Ehrgeiz ihrer Schöpfer zu sättigen, und dass ihre Formeln und Regeln den genussvollen Kontakt mit Literatur verhindern. Man betonte auch gern die Kluft zwischen der hermetischen Metasprache der theoretischen literaturwissenschaftlichen Formel und der poetischen Sprache der Literatur.

Die Kritikwelle machte erneut auf die ursprüngliche Bedeutung von *theorein* aufmerksam: Einsicht, Betrachtung. In dieser Auffassung kann/soll sich die Theorie mit der Betrachtung der Literatur begnügen und dem Genuss der Lektüre widmen, mehr „Literatur“ im Auge behalten als „Wissenschaft“ sein. Diese Voraussetzung war grundlegend für solche Konzepte, die auf den *stricte* wissenschaftlichen Ehrgeiz verzichteten und sich den Problemen des Verstehens (Hermeneutik) und Methoden der Interpretation von literarischen Texten widmeten (vgl. Burzyńska/Markowski 2006:20-25).²²

Diese Entwicklungsphase der Literaturwissenschaft, die Ende 1960er Jahre einsetzte und Kritik an Errungenschaften des Strukturalismus mit Umwertung seiner Grundsätze (aber auch seiner Weiterentwicklung) verband, bezeichnet man als **Poststrukturalismus**,²³ und den Umbruch, den sie bewirkte – als **poststrukturalistische Wende**.

²² Den Sinn dieses Konflikts hat Emil Steiger, der Schöpfer der sog. Interpretationskunst, pointiert zusammengefasst: die Literaturwissenschaft befindet sich in einer paradoxen Situation. Wer sie betreibt, geht entweder an der Literatur oder an der Wissenschaft vorbei (nach Markiewicz 1980:23).

²³ Für den Zeitpunkt der Entstehung des Poststrukturalismus nimmt man das Jahr 1966, als Jacques Derrida seinen Vortrag „Die Struktur, das Zeichen und das Spiel in der Wissenschaft vom Menschen“ bei dem Internationalen Kolloquium der Johns Hopkins University in Baltimore über „Die kritischen Sprachen und die Wissenschaft vom Menschen“ gehalten hat. An dem Kolloquium haben die berühmtesten Philosophen und Literaturwissenschaftler wie Paul de Man, Jacques Lacan, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Jean Hypolite, Paul Vernant u. a. teilgenommen; es hatte zum Ziel, den französischen Strukturalismus in den Vereinigten Staaten zu propagieren. Paradoxerweise verursachte die Konferenz, dass sich in den USA die modifizierte

Im poststrukturalistischen Denken rücken an die Stelle traditioneller Sinn-systeme Vorstellungen von dynamischer, flexibler, vielfältiger und sogar widersprüchlicher Sinnstiftung, an die Stelle des Zentrums oder der binären Oppositionen – Konzepte wie Viel- oder Mehrdeutigkeit, Hybridität, Unentschiedbarkeit, Paradoxie, Ironie. Poststrukturalismus präsentiert sich damit als eine bewusst verunsichernde Denkart (Korte 2004:43).

Im Mittelpunkt der literaturwissenschaftlichen Diskussion des Poststrukturalismus stand die metatheoretische Reflexion über den Platz, Grenzen und Aufgaben der Theorie in der Literaturwissenschaft und über das Verhältnis zwischen der hohen Theorie und der Interpretationspraxis. Der Poststrukturalismus stellte drei fundamentale Fragen: Welche Möglichkeiten und Einschränkungen der Erkenntnis bietet die Theorie? Welche Erscheinungsform der Sprache eignet sich für die Beschreibung der Theorie am besten, nachdem sich herausgestellt hat, dass keine Schreibweise neutral, sondern jede von Machtinteressen beeinflusst ist? Welcher Art sind die Beziehungen zwischen Theorie und Praxis?

Die Debatte über diese Probleme innerhalb der Literaturwissenschaft war ein Teil der allgemeinen Kritik an dem modernen, seit der Aufklärung gültigen Modell der wissenschaftlichen Theorie, die in dieser Zeit in der Philosophie einsetzte und mit dem Begriff **Postmoderne** (poln. ponowoczesność) bezeichnet wurde. Die postmoderne Philosophie (u. a. Jean Francois Lyotard, Richard Rorty, Michael Foucault, Jacques Derrida, Zygmunt Bauman) stellte die Möglichkeit einer von äußeren historischen, kulturellen und politischen Einflüssen unabhängigen Theoriebildung in Frage und holte subversive Machtmechanismen ans Licht, die wissenschaftlichen Theorien zugrunde liegen.

Die radikalste Kritik am Strukturalismus präsentierte der französische Philosoph Jacques Derrida mit seiner Dekonstruktion. Unter seinem Einfluss entstand der amerikanische Dekonstruktivismus. Die Dekonstruktivisten stellten die Struktur der hierarchisch aufgebauten Oppositionen in Frage und äußerten Zweifel an theoretischen Voraussetzungen und Zwängen der Interpretation. Sie betonten die Arbitrarität der theoretischen Regeln bzw. der Kriterien für die „korrekte“ Interpretation, die immer abstrakter werden und sich immer weiter von dem literarischen Werk entfernen. Sie verneinten auch die Überzeitlichkeit der Theorie und ihre überhistorische Universalität (vgl. Kap. 12).

Zur weiteren Erosion der Theorie trug die **narratologische Wende** bei. Sie vernichtete die Illusion einer neutralen, autonomen Metasprache der Wissen-

Form des Strukturalismus verbreitete, die später als Poststrukturalismus bezeichnet wurde. Obwohl der Strukturalismus in den USA kaum bekannt war, fiel der Samen auf fruchtbaren Boden: Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus dominierten die Literaturforschung in den USA für die nächsten Jahrzehnte (Burzyńska 2006b:104). Derridas Vortrag wurde 1972 in dem Band „Die Schrift und die Differenz“ veröffentlicht, der seine wichtigen Arbeiten aus den Jahren 1963-67 vereint.

schaft, indem sie die Anwesenheit von rhetorischen Figuren, stilistischen Mitteln und (scheinbar typisch literarischen) Erzähltechniken in wissenschaftlichen Texten feststellte. Dadurch, dass Erzähltechniken zum Grundmuster der menschlichen Erkenntnis erhoben wurden, überschritt die Narratologie die Grenzen der Literaturwissenschaft und verwischte noch mehr die Trennungslinie zwischen „Literatur“ und „Theorie“ (z. B. Hayden White und seine Poetik der Geschichtsschreibung).

Diese Erschütterung der Fundamente des Wissensgebäudes hatte den Zweifel an Sinn und Möglichkeit der Theoriebildung sowie Hinwendung zur Praxis zur Folge. Die 1980er Jahre standen im Zeichen der Neopragmatiker (v. a. Richard Rorty, Stanley Fish).²⁴ Die Theorie, überzeugten sie, wird nur mit dem Ziel geschaffen, die Interpretationspraxis zu bevormunden. Sie legitimiert zwar die Interpretationspraxis mit der theoretischen Basis, liefert Regeln, Techniken und Verfahren, aber dadurch verhindert sie ihre Freiheit, weil im methodischen Programm der Interpretation die Ergebnisse der Interpretationstätigkeit schon im Voraus bestimmt sind.

Die Kritik an der „harten“ Theorie beschäftigte die Literaturwissenschaftler ungefähr ein Jahrzehnt. Bald nachdem der Konsens über das Ende der Großen Theorie (d. h. der überzeitlichen und universalen) erreicht worden war, stellte sich allerdings heraus, dass eine Art von Theorie doch unentbehrlich ist. In den 1990er Jahren begann also die Suche nach einer neuen Theorie.²⁵ Diese sollte vor allem nützlich für die Praxis, d. h. für die Textinterpretation sein, auf Aufstellung der Kriterien für die „richtige“ Interpretation verzichten und lediglich einen Hintergrund für die Lektürepraxis bilden.

Aus der Theoriekritik des Poststrukturalismus resultierte die Schlussfolgerung, dass jede geistige Aktivität des Menschen, sei es Theoriebildung, sei es Literatur, gezwungenermaßen von kulturhistorischen Kontexten determiniert ist. Diese Erkenntnis hatte zweifache Konsequenzen für die Literaturwissenschaft. Erstens legitiimierte sie das Nebeneinander von mehreren unterschiedlichen theoretischen

²⁴ Dieser Ansatz wird auch als die „pragmatische Wende“ bezeichnet: Die Fragen nach dem Wesen der Literatur werden von den Fragen nach ihrer Auswirkung verdrängt. Theoretische Fundierung der Interpretation ist weniger wichtig, betont werden Pluralität der Interpretation und sogar ihr anarchistischer Charakter. Der Pragmatismus wird von dem Bewusstsein historisch bedingter Veränderungen des Interpretierens begleitet (dt. Rezeptionsgeschichte; Burzyńska 2006a:85).

²⁵ Die Zäsuren für diese Etappen der Theorie-Debatte markieren Erscheinungsdaten von wichtigen Publikationen. Der Kritik an der universalen Theorie waren Aufsätze in der Zeitschrift „Critical Inquiry“ in den USA in den Jahren 1982-1985 gewidmet, sie erschienen im Buch „Against Theory“ (Hrsg. von W.J.T. Mitchell), Chicago u. a. 1985. Zeichen für die Suche nach einer neuen Theorie sind u. a. Hillis Miller's „Theory Now and Then“, Durnham 1991 und Peter Barry's „Beginning Theory“, New York 1995 (nach Burzyńska 2006a:51, 53, 54).

Ansichten über Literatur und unterschiedlichen Interpretationsmethoden. Da jede von ihnen in einer bestimmten kulturellen und historischen Wirklichkeit entstand, für die sie maßgeblich war, waren alle gleichberechtigt, und keine von ihnen durfte Anspruch auf eine übergeordnete Position erheben. Auf diese Weise wurde der Pluralismus innerhalb der Literaturwissenschaft erneut bestätigt und endgültig sanktioniert.

Zweitens zog sie die **kulturelle Wende** in der Literaturforschung nach sich und führte den Paradigmenwechsel von „Struktur“ zu „Kultur“ in der Literaturwissenschaft und anderen Geisteswissenschaften herbei. Diese Wende wurde durch den New Historicism von Steven Greenblatt sowie die Kulturellen Studien von Vincent B. Leitsch markiert.²⁶

Den Ausgangspunkt der kulturellen Wende bildet ein semiotischer, bedeutungsorientierter und konstruktivistisch geprägter Begriff von „Kultur“. Kultur wird als der von Menschen erzeugte Gesamtkomplex von Vorstellungen, Denkformen, Empfindungsweisen, Werten und Bedeutungen aufgefasst, der sich in Symbolsystemen materialisiert. Sie besteht aus der sozialen Dimension (Gemeinschaft der „Zeichenbenutzer“: Individuen, Institutionen, Gesellschaft), der materiellen Dimension (Gemälde, Architektur, Gesetzestexte, literarische Texte) und der mentalen Dimension (Kodes: Mentalitäten, Selbstbilder, Normen und Werte). Dieser Begriffsbestimmung zufolge sind nicht nur künstlerische Ausdrucksformen zum Bereich der Kultur zu zählen, sondern auch die mentalen Dispositionen, die ihre Hervorbringung erst möglich machen (Nünning/Sommer 2004:17-18). Wenn man „Kultur“ als das Zusammenwirken materieller, sozialer und mentaler Phänomene definiert, kann die Analyse von Themen und Formen, die für eine bestimmte literarische Gattung oder Epoche kennzeichnend sind, Aufschluss über die damalige Kultur geben. Kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft leistet wichtige Beiträge zur Erforschung der mentalen Kultur einer Gesellschaft, denn in literarischen Texten manifestiert sich in einer verdichteten Form das Gesamtsystem kulturell geprägter Werte, Normen, Weltanschauungen und Kollektivvorstellungen. Eine solche Auffassung von „Kultur“ hat für die Literaturwissenschaft wichtige Konsequenzen. Wenn kulturelle Einheiten keine vorgefundenen realen Objekte, sondern menschliche Konstrukte sind, muss man die Frage beantworten, nach welchen Verfahren sie gebildet werden. Weiterhin muss man von dem weiten Literaturbegriff ausgehen und Literatur konsequenterweise für einen Teil der Medienkultur halten. Daher ergibt sich auch die Erweiterung des Gegenstands der kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft: Sie muss neben literarischen Texten sowohl die mentale Dimension einer Kultur und die

²⁶ Als Programmschriften für diese Forschungsrichtungen sind anzuerkennen: S. Greenblatt: *Towards a Poetic of Culture*, In: *New Historicism* (Hrsg. von H.A. Veese), New York 1989 und V.B. Leitsch: *Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism*, New York 1992 (nach Burzyńska 2006a:57, 58).

literarische Verarbeitung gesellschaftlich dominanter Sinnkonstruktionen, Vorstellungen, Ideen und Werte berücksichtigen, die mit Literatur in Verbindung stehen, als auch alle Faktoren von Literatur als Sozialsystem. Die zentralen Kategorien „Literatur“, „Mentalität“ und „kulturelles Gedächtnis“ bilden gemeinsam den Gegenstandsbereich der kulturwissenschaftlich orientierten Literaturwissenschaft. Literatur verkörpert dabei den zentralen Aspekt der materiellen Seite der Kultur, sie ist die wichtigste ihrer medialen Ausdrucksformen, durch die Kultur beobachtbar wird (Nünning/Sommer 2004:19).

Wenn es sich aus kulturwissenschaftlicher Sicht bei literarischen Texten um eine der materialen Formen bzw. textuellen Medien handelt, an denen mentale Aspekte der Kultur beobachtbar werden, dann stellt sich nicht mehr die Frage, was Literatur „ihrem Wesen nach ist“, noch die nach der Hierarchisierung oder der Reihenfolge von Text und Kontext. Vielmehr manifestieren sich die kulturbestimmenden sozialen Konstellationen, Diskurse und Mentalitäten in Texten. Für eine kulturwissenschaftlich interessierte Literaturwissenschaft geht es daher um die Fragen, in welchem Verhältnis literarische Texte zu den Diskursen und dem Wissen einer Gesellschaft stehen, wie sie das soziokulturelle Wissen ihrer Entstehungszeit verarbeiten und welche gesellschaftlichen Funktionen sie jeweils erfüllen (ebenda:20).

Literatur wird nun als eine von vielen kulturellen Praktiken der menschlichen Gesellschaften aufgefasst. Sie besitzt zwar ihre Besonderheit (Text), aber genauso wie andere Kulturbereiche (soziales Verhalten, Religion, Rituale, Sitten, Moralvorstellungen, andere Kunstarten) reflektiert sie die Spezifik der jeweiligen historischen Zeit und der Gesellschaft, in der sie entstanden ist. Die Wichtigkeit der Literatur für die Erforschung der Kultur resultiert aus der Tatsache, dass sie als „Ausdruckskunst der menschlichen Wirklichkeitserfahrung“ (Nycz 2006:32) die Gesamtheit der kulturellen Praktiken besonders gut widerspiegelt. Die Literaturforschung interessiert sich jetzt hauptsächlich für kulturelle Praktiken der Gesellschaften, die in literarischen Texten ihren Ausdruck gefunden haben. Untersucht werden Bezüge der Literatur zu Politik, Ethik, Rasse, Nationalität, Sex und Geschlecht.

Die neue Gestalt der literaturwissenschaftlichen Theorie rückt gegen ihren Namen nicht die Theoriebildung, sondern vielfältige Interpretationspraktiken in den Vordergrund. Sie ist nicht einheitlich, sondern bildet eine Mosaik, ein Konglomerat von unterschiedlichen Poetiken und „lokalen“ Theorien: ethnischen, nationalen, postkolonialen, feministischen Ansätzen, Gender und Queer Studien. Sie differieren sowohl hinsichtlich der untersuchten Gegenstände als auch ihres theoretischen und methodischen Bezugsrahmens. Deswegen ist oft die Rede nicht von einer, sondern von mehreren, parallel existierenden kulturellen Theorien (Ansätzen). Sie konzentrieren sich auf Bezüge von literarischen Texten und ihren kulturellen Kontexten und machen sich diverse Verfahren zunutze, dank denen

literarische Texte immer neu, vor dem Hintergrund wechselnder historischer und kultureller Situationen re-interpretiert werden. Im Gegensatz zur „harten“ Theorie des Strukturalismus bekennen sich kulturelle Theorien programmatisch zur Nicht-Objektivität, Nicht-Neutralität, Nicht-Universalität ihrer Erkenntnisse und betonen, dass sie nur bedingt und in ihren Entstehungskontexten gültig sind. Resultate ihrer Erkenntnis sind relativ, nicht abzutrennen von ihren Forschungsmethoden und durch ihre Voraussetzungen im Voraus bestimmt. Man kann nicht entscheiden, ob das, was Interpretation beschreibt, tatsächlich in Texten entdeckt wird, oder ob das lediglich ein Effekt der verwendeten analytischen Verfahren ist (Nycz 2006:21).

Kulturelle Literaturtheorien benutzen eine Vielzahl von theoretischen Ansätzen, die auf anderen Kulturgebieten und in anderen Wissenschaften (u. a. Soziologie, Anthropologie, Psychologie) entstanden sind und vermischen die traditionellen Begriffe des Strukturalismus mit denen aus Poststrukturalismus, Postmodernismus, Feminismus, Marxismus, Psychoanalyse, Informationstheorie, Diskurstheorie, anderen Kunstarten wie Film, Medien- und Popkultur. Die Auswahl von theoretischen Prämissen, Analyseverfahren und Interpretationsmethoden richtet sich nur nach aktuellen Forschungsbedürfnissen. Jeder Ansatz kann verwendet werden, denn jeder kann von praktischem Nutzen für die Analyse sein und etwas Neues zum Textverständnis beitragen (Burzyńska 2006a:45-83, Nycz 2006:30-36).

9.3 Theorien und Methoden in der Literaturwissenschaft des 20. Jahrhunderts

In den Kapiteln 1, 9.1 und 9.2 wurde darauf hingewiesen, dass in der Literaturwissenschaft ein Methodenpluralismus herrscht, der sich aus der Vielfalt von Forschungsgegenständen und Erkenntnisinteressen ergibt. Während der langen Entwicklungszeit der Literaturwissenschaft haben sich viele Theorien bzw. Methoden herausgebildet, je nachdem, welche Gegenstandsbereiche der Literaturwissenschaft in den Mittelpunkt der Forschung gerückt werden.

Literaturtheorien sind um Fragestellungen angeordnet, die Thomas A. Schmitz (2002:12) folgendermaßen formuliert hat:

- Was ist Literatur überhaupt, wodurch unterscheidet sie sich von Nicht-Literatur?
- Auf welche Art übermittelt ein literarischer Text seinen Sinn? Weshalb rufen gerade literarische Texte oft eine Vielzahl unterschiedlicher, manchmal gegensätzlicher Deutungen hervor? Was verbürgt andererseits, dass ein Text nicht jede beliebige Bedeutung annehmen kann?

- Wer hat die Autorität, einen Text zu interpretieren, und woher nimmt er das Recht, für seine Interpretation Geltung zu beanspruchen?
- Was hat Literatur mit der Welt um sie zu tun, wie also verhält sie sich zu den historischen, sozialen, politischen oder persönlichen Umständen ihrer Umwelt? Die wichtigsten Literaturtheorien des 20. Jhs. sind:
 1. Hermeneutik,
 2. Psychoanalyse,
 3. Komparatistik (Quellen- und Einflussforschung, Stoff- und Motivgeschichte),
 4. marxistische Literaturforschung,
 5. der russische Formalismus,
 6. Strukturalismus,
 7. Poststrukturalismus,
 8. Rezeptionsästhetik (Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, Reading and response Theory),
 9. feministische Forschungsansätze,
 10. Dekonstruktion und der amerikanische Dekonstruktivismus,
 11. Intertextualitätsforschung, Intermedialitätsforschung,
 12. Narratologie (Narrativistik, Erzähltheorie),
 13. Gender Studies,
 14. Postkoloniale Studien, Minderheitsdiskurse,
 15. New Historicism.

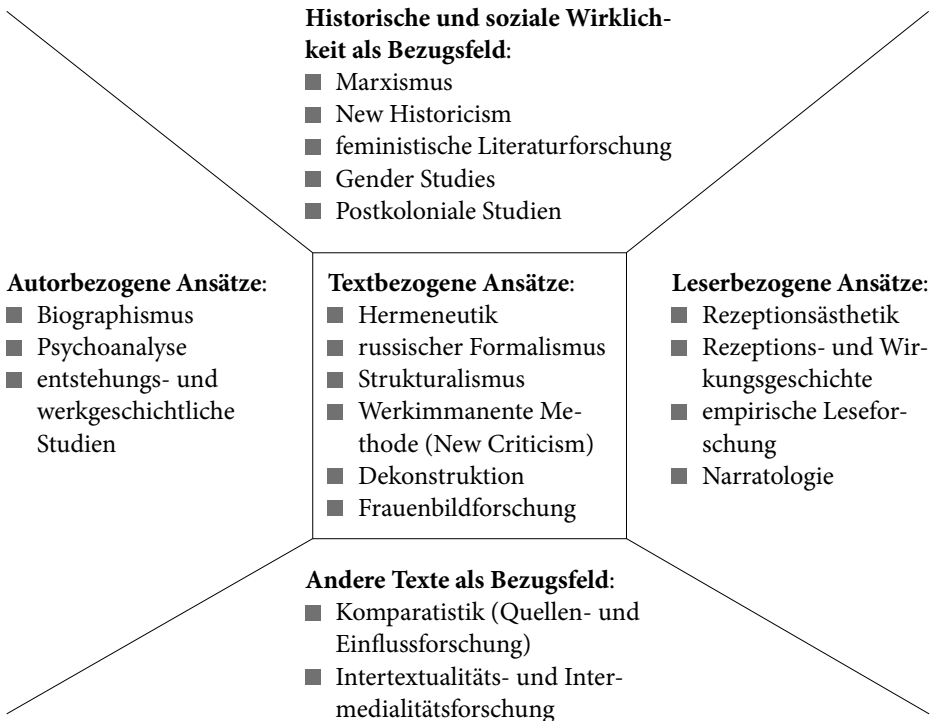
Auf deutschem Boden haben außerdem noch die Werkimmanente Methode (New Criticism) und die empirische Literaturforschung eine Rolle gespielt. In Polen haben daneben Phänomenologie, Dialogtheorie von Michail Bachtin und Semiotik die literarische Forschung im 20. Jh. vorangetrieben.

Im Folgenden wird in Anlehnung an A. Nünning versucht, die Richtungen der Literaturforschung nach ihren Untersuchungsgegenständen zu systematisieren.

Die Unterscheidung zwischen den einzelnen Ansätzen ergibt sich, wie oben angedeutet, aus der Determiniertheit der jeweiligen Forschungsrichtung durch ihren Forschungsgegenstand, d. h. Konzentration auf einen spezifischen Interessenbereich, ausgesondert aus der Fülle der literarischen Erscheinungen, dem sie sich speziell widmen.

Die Fragestellung und der Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchungen hängen davon ab, auf welche Elemente des literaturgeschichtlichen Prozesses: Autor, Text, oder Leser sie sich konzentrieren bzw. welche sie in Beziehung zueinander setzen. Je nachdem, ob das Augenmerk dem literarischen Text selbst gilt oder dem historisch-sozialen Kontext seiner Entstehung, kann man die erste Einteilung in textzentrierte oder kontextorientierte Ansätze vornehmen. Die weitere Unterscheidung zwischen verschiedenen kontextbezogenen Ansätzen richtet sich nach der Art der Kontextbezüge: Text – Autor, Text – historische Wirklichkeit,

Text – andere Texte oder Text – Leser. Außerdem können sowohl autor- als auch leserorientierte Ansätze primär psychologisch, soziologisch oder historisch ausgerichtet sein (Nünning 2004:74).



(nach Nünning 2004:75, leicht verändert)

Graphik 5. Typologie der literaturwissenschaftlichen Theorien und Methoden.

Bei den textbezogenen Forschungsansätzen stehen die Fragestellungen im Vordergrund, die sich auf die Analyse thematischer, inhaltlicher, formaler oder sprachlicher Merkmale literarischer Werke beziehen. Der wichtigste von ihnen war zweifellos der Strukturalismus, die lange Zeit in Polen einflussreichste Theorie, welche Grundlagen für vielseitige Interpretationsverfahren schuf und den Textumgang im Literaturunterricht für Jahrzehnte nachhaltig prägte. In seiner späten, schon poststrukturalistischen Phase (1970er Jahre) überschritt er die (sonst typische) Konzentration auf die formell-strukturelle „Machart“ der Texte,

die er von dem russischen Formalismus erbte und entwickelte eine komplexe Theorie des literarischen Werkes, die verschiedene Forschungsansätze mit einbezog (Phänomenologie, Semiotik, Dialogtheorie von M. Bachtin).²⁷

Ihrem Wesen nach sind aber strukturalistisch-formalistische Ansätze dominant textzentriert, lassen kontextuelle Zusammenhänge bewusst außer Acht und konzentrieren sich auf die möglichst exakte Beschreibung literarischer Textstrukturierungsverfahren, z. B. auf Handlungsstrukturen von dramatischen und epischen Texten oder Erzählverfahren. Sie interessieren sich weniger für die Bedeutung literarischer Texte als für Darstellungstechniken bzw. Verfahren der Bedeutungserzeugung.

In England und den Vereinigten Staaten war der New Criticism (in Deutschland als die Werkimmanente Methode bekannt), der sich auf den Text allein, ohne Berücksichtigung des historisch-sozialen Kontextes konzentrierte, lange Zeit die vorherrschende Methode. Sie beeinflusste stark die Interpretationspraxis an deutschen Schulen. Hier gehören auch formale, stilistische und inhaltliche Verfahren der Textanalyse und die Textkritik. Als ein Beispiel für einen inhaltsorientierten Ansatz ist die Frauenbildforschung zu nennen (vgl. Kap. 14).

Primär am Text interessiert sind auch Hermeneutik und Dekonstruktion. Die letztere hat vor allem in der US-amerikanischen Literaturwissenschaft einen großen Widerhall gefunden. In beiden Lektürepraktiken geht es um Verstehen und Entdeckung von Sinn. Während aber die Hermeneutik nach einem kohärenten Sinn im Text sucht, ihn auf Zusammenhänge hin untersucht und als einheitlich deutet (Kap. 11), geht es bei dekonstruktivistischen Lektüren um Hervorhebung von textinternen Differenzen, Brüchen, Widersprüchen und Ambiguitäten, um Auflösung der Vorstellung von einer einheitlichen Textbedeutung (vgl. Kap. 12).

Textbezogene Ansätze haben einen sehr wichtigen Beitrag zur Entwicklung der Literaturwissenschaft geleistet. Sie haben einen umfangreichen, differenzierten Begriffsapparat erarbeitet sowie Beschreibungsmodelle und Analysekategorien dargeboten, die Kommunikation über Textstrukturen und Darstellungungsverfahren der Literatur ermöglichen. Sie schärfen den Sinn für die sprachlichen, thematischen und formalen Merkmale literarischer Werke und lassen dadurch die Lesekompetenz entwickeln. Deswegen sind sie für die Literaturdidaktik ebenso wichtig.

²⁷ Darin zeigt sich m. E. der positive Einfluss der dialektischen Methode, die wegen seiner grundlegenden Bedeutung für den Marxismus jede wissenschaftliche Betätigung und Theoriebildung in ehemaligen sozialistischen Ländern nachhaltig prägte. Die Einstellung der Dialektik, die den Forschungsgegenstand immer im Spannungsfeld zwischen scheinbar gegensätzlichen Polen (dialektischen Widersprüchen) betrachtete, verhinderte Einengung des Forschungsblickfelds und Einseitigkeit in der Behandlung des Forschungsgegenstands. Beispiele dafür findet man nicht nur in der Literaturwissenschaft, sondern auch in anderen Disziplinen, z. B. in der Didaktik (Wincenty Okoń in Polen, Lothar Klingberg in der DDR).

Rezeptionsorientierte Ansätze lenken den Blick von der reinen Textanalyse auf die Verarbeitung eines Werkes im Lektüreprozess. Seit den 1970er Jahren entwickelt sich die wirksamste Richtung, die Rezeptions- und Wirkungsästhetik. Sie geht von dem im Text angelegten Wirkungspotential aus und untersucht seine Realisierung vom Leser während der Lektüre. Seit ihrer Entstehung übte sie einen großen Einfluss auf die Literaturdidaktik aus, weil sie die Einbeziehung der subjektiven Sichtweise des Lesers auf den Text und Aktivierung des Schülers im Lernprozess möglich machte. Gegenwärtig werden ihre Theoreme für Paradigmen der schülerorientierten Literaturdidaktik gehalten, und ihre Verdienste für die Annäherung der Interpretationsverfahren an den Erfahrungshorizont und intellektuelle Möglichkeiten der Lerner sind nicht zu überschätzen (vgl. Kap. 13).

Die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte untersucht den Erwartungshorizont des Lesepublikums und die historische Aufnahme von Werken. Dazu gehören insbesondere: Rekonstruktion der zeitgenössischen und späteren Rezeption durch Literaturkritik und Literaturwissenschaft; Untersuchung der Wirkungen auf andere Autoren und ihre Werke sowie Phänomene außerhalb der Kunst (Meinungsbildung), Feststellung der Konsequenzen für Autor und Text (Ehrungen, Preise vs. Zensurmaßnahmen u. a.).

Die empirische Rezeptionsforschung arbeitet mit dem Ziel, die Wirkung eines literarischen Werkes bei einer möglichst breiten Leserschaft mit Verfahren wie z. B. Leserinterview, Auswertung von Verlagsarchiven, Befragung von Buchhändlern o. ä. zu ermitteln. Die Forschungsergebnisse beschränken sich auf die Kenntnis, wer welche Texte wo kauft, wann liest und wem empfiehlt, aber die Kenntnis der eigentlichen Wirkung literarischer Werke auf die Persönlichkeit der einzelnen Leser bleibt unzureichend.

Studien über Beziehungen eines Werkes zu anderen Texten und Medien bezeichnet man als Intertextualität- und Intermedialitätsforschung. Ihre Vorläufer waren Quellen- und Einflussforschung sowie Stoff- und Motivgeschichte (Komparatistik), die die Quellen und die literarischen Vorbilder eines Textes bzw. die Verarbeitung bestimmter Stoffe, Themen und Motive untersuchten. Die heutige Forschung beschäftigt sich im Gegensatz zu diesen älteren Ansätzen nicht nur mit formalen Ähnlichkeiten zwischen einzelnen literarischen Texten, sondern zielt auf eine systematische Untersuchung der Bezüge zwischen literarischen Texten und Gattungen ab. Die Intermedialitätsforschung berücksichtigt die Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Künsten, z. B. Verarbeitung von literarischen Texten in anderen Medien (Romanverfilmungen), oder umgekehrt: Bezugnahme anderer Künste oder Medien auf Literatur.

Kontextorientierte Ansätze richten ihr Augenmerk auf die Beziehungen zwischen literarischen Texten und dem sozial-geschichtlichen Boden, aus dem sie gewachsen sind. Diese Sichtweise auf Literatur ist traditionell für die marxistische Literaturforschung charakteristisch und hat in Polen eine lange Tradition.

In Deutschland und anderen westeuropäischen Ländern, in denen dieser Forschungsansatz nicht so fest verankert war, verschwand das Bewusstsein der historischen Verwurzelung der Literatur mit dem Eintreten der formalistisch-strukturalistischen Ansätze für lange Zeit aus der Literaturforschung. Die Wiedergeburt der Frage nach dem Wirklichkeitsbezug literarischer Texte brachten seit Anfang der 1980er Jahre Kulturelle Studien: Postkoloniale Studien, kultureller Materialismus, New Historicism. Diese etablierten sich von allem in den USA und England u. a. als Reaktion auf den New Criticism (welcher den Text absichtlich von seinem historischen Kontext isolierte). Der New Historicism setzt die Historizität der Texte voraus und interessiert sich vor allem für die enge Wechselwirkung zwischen den literarischen Texten, dem Wissensstand und den kulturellen Diskursen (d. h. gesellschaftlich verbreiteten Rederegeln) ihrer Entstehungszeit. Der kulturelle Materialismus rückt die politisch-ideologische Dimension und die Analyse von Machtbeziehungen in den Vordergrund (Nünning 2004:75-81).

Im Rückzug dagegen befinden sich autororientierte Ansätze. Schuld daran ist zweifelsohne nicht nur die lästige Interpretationsfrage „Was wollte der Autor damit sagen?“, die mehreren Schülergenerationen die Lust an Literatur verdorben hat, sondern auch der von dem Poststrukturalismus vor über 40 Jahren proklamierte „Tod des Autors“ (Roland Barthes, 1968). Autororientierte Ansätze spielen noch eine Rolle bei der Textinterpretation von hermetischen Texten, in deren geschlossene Welt, wenn alle Interpretationsversuche scheitern, nur die biographische und psychische Situation des Autors einen Einblick geben kann (z. B. Kafka, Celan).

9.4 Übungen

Übung 1. Ordnen Sie chronologisch:

Antipositivistische Wende
Dekonstruktivismus
Erzähltheorie
Gender Studies, Postkoloniale Studien
Hermeneutik
Kulturelle Wende
Linguistische Wende
Narratologische Wende
Neopragmatik
Positivismus
Poststrukturalismus
Poststrukturalistische Wende
Strukturalismus

Übung 2. Richtig oder falsch? Korrigieren Sie die falschen Aussagen:

1. Der Positivismus suchte nach vermeintlich natürlichen Gesetzen in der literarischen Entwicklung.
2. Infolge der poststrukturalistischen Wende wurde die Hermeneutik zur legitimen Methode der Geisteswissenschaften, darunter der Literaturwissenschaft.
3. Die Literaturtheorie des Strukturalismus zeigte alle Merkmale einer postmodernen wissenschaftlichen Theorie: Sie war autonom, objektiv, ganzheitlich, systematisch und in einer neutralen Metasprache verfasst.
4. Der Strukturalismus wurde wegen einseitiger Orientierung auf Form und Struktur, Abwendung von dem individuellen literarischen Werk und wegen mangelnder Brauchbarkeit der Theorie für das Verständnis von Literatur kritisiert.
5. Die Phänomenologie entdeckte typisch literarische Erzählverfahren in Sachtexten, vor allem in der Geschichtsschreibung und Philosophie.
6. Die Dekonstruktion stellte die Grundsätze des Strukturalismus in Frage: Sie erschütterte die Struktur der hierarchisch aufgebauten Oppositionen und bezweifelte die theoretischen Voraussetzungen und Zwänge der Interpretation.
7. Kulturelle Theorien der letzten dreißig Jahre machen sich Erkenntnisse des Neopragmatismus zunutze.
8. Der Strukturalismus ist, ähnlich wie der Dekonstruktivismus, ein leserbezogener Forschungsansatz.

9. Der New Historicism, in Deutschland als die Werkimmanente Methode bekannt, konzentriert sich auf den Text allein, ohne Berücksichtigung des historisch-sozialen Kontextes.
10. Rezeptionsorientierte Ansätze: Rezeptionsästhetik und empirische Leseforschung lenken den Blick von der reinen Textanalyse auf die Verarbeitung eines Werkes im Lektüreprozess.

10. Interpretation

10.1 Begriff

Das Wort „Interpretation“ ist von dem lateinischen *interpretatio* („Auslegung, Übersetzung, Erklärung“) abgeleitet und bedeutet im allgemeinen Sinne das Verstehen und/oder die Deutung der zugrunde liegenden Aussage.

Als „Interpretation“ bezeichnet man auch eine sprachliche, theatralische oder musikalische Präsentation eines Kunstwerks: Rezitation, Aufführung eines Dramas oder Vorspielen eines Musikstücks; sie beruht auf der Darbietung des Kunstwerkes gemäß dem Original (oder im beabsichtigten, bewussten Gegensatz zu ihm) in der für die jeweilige Kunstart typischen Zeichensprache. Die zusätzliche sprachliche Umsetzung des Gehalts, der Aussage und der ästhetischen Wirkung eines Textes, eines Bildes oder eines Musikstückes wird ebenso als „Interpretation“ (oder „Kommentar“) bezeichnet. Die Interpretation als eine Textsorte benutzt Sprache als Medium der Auslegung, ihr Umfang reicht von einem kurzen Kommentar bis zur großen Monographie. In der Literaturwissenschaft bedeutet also „Interpretation“ nicht (nur) Darbietung (Rezitation), sondern auch das Sich-Verständigen über die Wirkung des Textes (vgl. Gelfert 1994:6-11).

Die Interpretation bezieht sich nicht nur auf Kunstwerke. In Kulturwissenschaften kennt man die Interpretation von anderen sinntragenden Strukturen wie z. B. Gesten, Handlungen, Bildwerken, selbst von historischen Prozessen und Gesellschaftsordnung. Dabei wird angenommen, dass solche Strukturen bestimmte Aussagen bzw. Bedeutungen enthalten, aber sie sind nicht deutlich genug zum Ausdruck gebracht und müssen daher ans Licht geholt werden. Die Interpretation wäre demnach ein rational begründetes und kontrollierbares Verfahren zur Verdeutlichung des Sinngehalts und der ihn tragenden Zeichenstrukturen.

In der Literaturwissenschaft versteht man unter „Interpretation“ das methodisch angeleitete Herausarbeiten des Sinngehalts und der Wirkungsabsicht des Textes (und eventuell der Wirkungen, die über den Text hinausgehen). Die Interpretation ist keine einheitliche Handlung, sondern ein (meistens von professionellen Spezialisten hervorgebrachtes) Gemenge von beschreibenden, erklärenden und wertenden Aussagen über einen bestimmten Text (Vogt 2008:47).

Dabei stehen Textverständnis und Textdeutung in einem ständigen Wechselspiel. Die Reflexion über die Auslegung und Deutung von Texten war ursprünglich der Gegenstand der Hermeneutik, die sich auch mit Methoden der Textauslegung beschäftigte und eine allgemeine Methodologie des Verstehens zu erarbeiten suchte (vgl. Kap. 11).

Mit dem Problem der Interpretation verbinden sich mehrere Fragen, die seitens der Literaturwissenschaft gestellt und unterschiedlich, teilweise immer neu, beantwortet werden:

- Was ist das Wesen der Interpretation eines literarischen Werkes?
- Wozu ist sie überhaupt da?
- Wo liegen die Grenzen der Interpretation?
- Wann ist eine Interpretation angemessen, wo beginnt Überinterpretation und wo Interpretationswillkür?
- Was bedeutet die richtige Interpretation?
- Gibt es überhaupt eine richtige Interpretation?
- Nach welchen Kriterien wird die Richtigkeit der Interpretation festgestellt?
- Kann die Interpretation objektiv sein? Welchen Einfluss nehmen auf sie historische und kulturelle Kontexte?
- Welches Verhältnis verbindet literaturwissenschaftliche Theorie(n) und Interpretationspraxis?

Die Interpretation, d. h. Deuten und Auslegen von literarischen Texten wird in der Literaturwissenschaft mit dem Ziel vorgenommen, den „tieferen Sinn“ eines Werkes herauszuarbeiten.

Die grundsätzliche Frage, die sich in diesem Zusammenhang aufzwingt, lautet: Warum müssen literarische Texte, die doch sprachlicher Natur sind und selber etwas aussagen, überhaupt erst durch Interpretation „zum Sprechen gebracht“ werden? Ist eine professionelle Interpretation seitens Literaturwissenschaftler notwendig, damit der Leser hinter den, vermeintlich tief verborgenen, Sinn des Textes bei der Hand geführt wird? Leser interpretieren sonst auch selbstständig, wenn sie mit Freunden über Bücher oder Filme reden, während der stillen Lektüre sind sie selbst Adressaten ihrer Interpretation. Ist das nicht genug?

Die Interpretation war seit jeher der Kritik unterzogen. Schon Platon hat über Interpreten ironisiert: „Ihr seid also Sprecher der Sprecher?“ (vgl. Kap. 11.2). Im Kapitel 11 (Hermeneutik) wird erläutert, dass die Überzeugung von der Notwendigkeit der Textauslegung aus der theologischen Hermeneutik stammt. Es wurde vorausgesetzt, dass in Texten die Offenbarung der göttlichen Wahrheit verborgen ist, die von auserwählten Propheten den übrigen Menschen ausgelegt werden sollte. Diese Einstellung wurde auf andere Texte übertragen; die Rolle der Propheten fiel dabei den professionellen Auslegern, heute Literaturwissenschaftlern, zu. Mit Sicherheit hat auch heute das Bedürfnis, literaturwissenschaftlich zu interpretieren, etwas mit Geltungsanspruch zu tun. Jochen Vogt (2003b:XX) schreibt:

Vielleicht braucht man sie [Interpretation] deshalb, weil es sich beim Interpretieren nicht so sehr um Erkenntnis, als vielmehr um die Interpretationshoheit, also um einen Machteffekt handelt. Diese Behauptung könnte man anhand der päpstlichen Dogmen

ebenso diskutieren wie anhand des vom Lehrer korrigierten und benoteten Interpretations-Aufsatzes im Deutschunterricht.

Der Machtanspruch, der im Beharren auf **einer** richtigen Interpretation sichtbar ist, wurde von der Ideologiekritik in Deutschland sehr stark hervorgehoben. Die Kritikwelle an erstarrten Regeln der (strukturalistischen, werkimmanenten) Interpretation trug im Poststrukturalismus zu einer Krise der Literaturwissenschaft bei.

Andererseits ist es nicht zu bestreiten, dass Literaturwissenschaftler als professionelle, also geübte und vielseitig ausgebildete Leser über ein umfangreiches Wissen verfügen, welches sie in den Dienst der Lektüre stellen können. Sie bemerken im Text mehr Allusionen und Zusammenhänge als „naive“ Leser, die diese Kenntnisse nicht mitbringen. Vor diesem Hintergrund können sie im Text die für Laien unsichtbaren Bezüge entdecken, dem Text treffende Fragen stellen und tiefsinnige Antworten auf sie finden. Ihre Kommentare öffnen nicht selten neue Sichtweisen und Zugänge zu Texten und lassen ihre Komplexität erst richtig ein- und hochschätzen.

Problematisch wird diese Kunst allerdings dann, wenn sich die Interpreten in ihrem Eifer „vergaloppieren“ und in den Text Sinnbezüge hineinlegen, die ihm ursprünglich fehlen. Der Philosoph Odo Marquard hat dies zu der provokativen Formel zugespitzt, die Interpretation sei „die Kunst, aus einem Text herauszukriegen, was nicht drinsteht: Wozu, wenn man doch den Text hat – brauchte man sie sonst?“ Deshalb dichtete schon Goethe ironisch: „Im Auslegen seid frisch und munter / legt ihr's nicht aus, so legt was unter!“ (24. Zahme Xenien, vgl. Vogt 2003b:XX).

Probleme um die Grenzen der Interpretation, den „richtigen“, „einzigen“, konstanten Sinn vs. mehrere Sinndeutungen sowie ihre historisch-kulturelle Determiniertheit werden im Kap. 11.2 behandelt. Im Folgenden gehen wir auf die Probleme der Interpretation ein, die über den Rahmen der Hermeneutik hinaus schreiten.

10.2 Interpretation als Mittelpunkt der Literaturwissenschaft

Die Werk-Interpretation bildet das wichtigste Arbeitsfeld der Literaturwissenschaft und der von ihr abgeleiteten Institutionen, wie z. B. des schulischen Literaturunterrichts und der Literaturkritik.

In der Literaturwissenschaft, ähnlich wie in der Hermeneutik, versuchte man, Interpretation durch Bindung an feste Regeln und Vorgehensweisen zu objektivieren und auf methodologischer Basis zu fundieren, um die Beliebigkeit der Interpretationen zu vermeiden. Die größten Erfolge auf diesem Gebiet hatte der Strukturalismus zu verzeichnen. Die Bindung an einen ausgebauten Begriffs- und

Methodenapparat sowie die postulierte emotionale Neutralität dem Werk gegenüber sollte eine wissenschaftlich objektive, überzeitlich gültige Interpretation zum Resultat haben.

Der Strukturalismus interessierte sich vor allem für die formelle Beschaffenheit der literarischen Texte, für die strukturbedingten Potentiale der Bedeutungserzeugung, lieber für das Regelhafte als für das Individuelle am literarischen Werk (vgl. Kap. 9). Dementsprechend war die strukturalistische Interpretation eher als eine formelle Textanalyse anzusehen. Das Augenmerk lag auf Zerlegen der Gesamtstruktur in einzelne Bauelemente (z. B. in der Lyrik: das lyrische Ich, die dargestellte Welt, Versform, Metrum, Reim, Strophenform, rhetorische Figuren), und Feststellung, was sie zum Gesamtausdruck beitragen. Der Ideengehalt (Aussage, Botschaft) des Einzelwerkes stand eher im Hintergrund. Eine solche Einstellung zur Interpretation garantierte zwar die angestrebte Objektivität und Zeitlosigkeit, sagte aber kaum etwas über den Rang des Einzelwerkes in seiner Epoche, seine Wirkung und Bedeutung für Zeitgenossen und Nachfolger, denn diese Problematik war programmatisch ausgeklammert. Die strukturanalytische Fundierung der Interpretation erlaubte es, den Zweifeln an „Richtigkeit“ der Interpretation dank der Bindung an das Formelle zu entgehen, wurde aber schließlich als allzu rigoros und erstarrt kritisiert. Die poststrukturalistische Kritik unterstellte der strukturalistischen Methode den Drang zur Machtausübung und die Abwendung von dem literarischen Einzelwerk.

Nach dem Abschied von der Illusion der sachlich-objektiv-zeitlos-wissenschaftlichen Interpretation in der Zeit des Poststrukturalismus stellte sich die alte Frage nach Grenzen, Aufgaben und Möglichkeiten der Interpretation mit neuer Kraft. Gegenwärtig sind sich Literaturwissenschaftler darüber einig, dass im Mittelpunkt ihrer Beschäftigung nicht Theoriebildung, sondern Lektürepraxis und Interpretation stehen sollen. Umso wichtiger ist es, über ihre Grenzen und Aufgaben zu reflektieren.

Zur Diskussion der Interpretationsfreiheit ist es äußerst hilfreich, auf die Polemik zwischen Umberto Eco, Jonathan Culler und Richard Rorty zurückzugreifen, die zu Beginn der 1990er Jahre stattfand.²⁸ Alle drei Wissenschaftler versuchten, nicht nur die Grenzen für den interpretatorischen Eingriff in den Text zu bestimmen, sondern auch zu präzisieren, ob der wissenschaftliche Umgang mit Literatur Interpretation, Überinterpretation oder willkürlicher Gebrauch von Literatur zu beliebigen Zielen ist.

Eco vertritt in diesem „Streit der Interpretationen“ eine konservative Position. Er plädiert für Einschränkung der Interpretationsfreiheit und eindeutige Krite-

²⁸ Diese Diskussion ist festgehalten in: Umberto Eco: Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. Carl Hanser Verlag, München 1996.

rien für seine Richtigkeit. Schon in „Das offene Kunstwerk“ (1962) stellt er fest, dass Kunstwerke zwar immer mehrdeutig sind, aber ihre Bedeutungen sich in einem „Korridor“ bewegen, den die Struktur des Werkes öffnet oder begrenzt. Das „Kunstwerk in Bewegung“ bietet zwar die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe des Rezipienten, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen. Die Eingriffe müssen am Werk orientiert sein, sich in die vom Künstler entworfene Welt einfügen. Bedeutung ist im gleichen Maße Texteigenschaft und subjektive Erfahrung des Lesers. Der Künstler bietet dem Interpretierenden ein zu vollendetes Werk: Er weiß zwar nicht, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt wird, aber er weiß, dass das vom Rezipienten ergänzte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird. Eco würdigt hier beide Instanzen: den Rezipienten und das Werk und stimmt darin mit H.G. Gadamer und der Rezeptionsästhetik überein.²⁹

Drei Quellen der Bedeutung literarischer Texte sind für Eco die Absicht des Autors (*intentio auctoris*), die Absicht des Lesers (*intentio lectoris*) und die Absicht des Werkes (*intentio operis*). Sie sind zugleich Kriterien einer adäquaten Interpretation. Bisher orientierte sich die Interpretation vorwiegend an einer dieser Instanzen. Nach seiner Meinung kann erst die Verbindung von diesen drei Intentionen eine umfassende und adäquate Interpretation ergeben. Er hält es allerdings für problematisch, dass die Textintention nicht offen zutage liegt, sie kann nur infolge einer Unterstellung seitens des Lesers abgeleitet werden. Die Initiative des Lesers liegt vor allem darin, über die Textintention zu mutmaßen. Darin erblickt Eco die neue Gestalt des hermeneutischen Zirkels. Die Anweisung für eine richtige Schlussfolgerung über die Textintention ist im Text selbst enthalten. Der ideale Leser rekonstruiert die Intention des Textes und die des Autors anhand von textimmanenten Signalen. Eco ist der Meinung, man kann zwar nicht mit Sicherheit feststellen, welche Interpretation richtig ist, aber es lässt sich mit Sicherheit feststellen, welche falsch ist.

Eco behauptet, dass in der heutigen Literaturwissenschaft der Absicht des Lesers zu viel Gewicht beikommt. Um der Interpretation Grenzen zu setzen unterscheidet er zwischen der „Interpretation“ und dem „Gebrauch“ von Texten. Während die Interpretation dem Text hilft, seine Strukturen zu entfalten, richtet sich der Gebrauch nur nach Maßstäben des Rezipienten, verwendet unbegründete Deutungen von Zeichen und unhaltbare Unterstellungen, die dem Autor zugeschrieben werden (Glazinski/Bleikertz 2008:86-88).

An diesem Punkt setzt die Kritik des liberalen Neopragmatikers Richard Rorty ein. Nach seiner Auffassung tun alle Interpreten nie etwas anderes, als Dinge zu gebrauchen. „Etwas interpretieren, es erkennen, zu seinem Wesen vordringen

²⁹ Dieser Ansicht ist auch Culler: Die Bedeutung ist zugleich Subjekterfahrung und Texteigenschaft (Culler 2002:98).

und so fort – das alles sind nur unterschiedliche Formen, den Prozess des Gebrauchmachens von einer Sache zu beschreiben“ (Rorty nach Glazinski/Bleikertz 2008:88). Er protestiert gegen die Forderung, dass sich der Rezipient dem Text nur auf eine „angemessene“ Weise nähern muss, um dessen „innere Wahrheit“ zu erfassen, und lehnt die Vorstellung von einem metaphysischen „Etwas“, wovon ein gegebener Text „eigentlich“ handelt und was nur durch strenge Methoden zu enthüllen wäre, dezidiert ab. Rorty möchte am liebsten auf den Begriff der Interpretation völlig verzichten und literarische Texte zu eigenen, beliebigen Zielen benutzen, um die Lektüre zu einer wichtigen persönlichen Erfahrung zu machen oder anderen Menschen etwas Interessantes und Unerwartetes zu sagen. „Insofern plädiere ich dafür, die Distinktion zwischen Gebrauchen und Interpretieren einfach fallen zu lassen, um nur zwischen den Nutzungsmöglichkeiten für verschiedene Menschen mit abweichenden Motiven zu unterscheiden“ (Rorty nach Glazinski/Bleikertz 2008:88, 89). Rortys Plädoyer für eine uneingeschränkte Nutzung der Lektüre für eigene Bedürfnisse, nicht ausgerichtet auf Herausfinden der Textwahrheit und Übereinstimmung zwischen Auslegung des Interpreteten und Textintention war zugleich ein Manifest gegen Theorie der Interpretation und Literaturtheorie im Allgemeinen. Er sprach sich für ein genussvolles, emotionsbeladenes Lesen aus, welches den Leser beeinflusst und verändert.³⁰ Kontakt mit Literatur bedeutet für ihn keine Anpassung von hypothetischen Wahrheiten an von oben aufgeworfene Methoden der Sinnfindung, sondern einen lebendigen Umgang mit dem literarischen Text. Der Interpretationsanarchismus verlangt allerdings ein großes Verantwortungsbewusstsein dem literarischen Text gegenüber, deswegen verwandelte sich der Pragmatismus in die Ethik des Lesens (ethische Wende der Literaturwissenschaft) (Burzyńska/Markowski 2006:34-35, 36-37).

Jonathan Culler, einer der wichtigsten US-amerikanischen Literaturwissenschaftler, nimmt in diesem Wettstreit der Interpretationen eine mittlere Position ein, die er als „Verteidigung der Überinterpretation“ bezeichnet. Er behauptet, der Text als solcher kann über die Art der Fragen, die an ihn gestellt werden, nicht bestimmen. Manchmal ist es sinnvoll, nach Sachverhalten zu fragen, die der Text nicht direkt erwähnt oder die er verbirgt. Die traditionelle Interpretation, für die Eco eintritt (*understanding*), beruht auf dem Beantworten von solchen Fragen, die der Text vorschlägt. Die Überinterpretation (*overstanding*) beruht dagegen auf Aussuchen und Beantworten von solchen Fragen, die sich aus dem Text allein zwar nicht direkt ergeben, die aber denkbar sind. Derartige Fragen vermögen es,

³⁰ Von mehreren anderen Literaturwissenschaftlern, die das gleiche postulierten, wäre stellvertretend Susan Sontag mit ihrem berühmten Essay „Against Interpretation“ (1966, Deutsch 1968 mit dem Titel „Kunst und Antikunst“) zu erwähnen. Ihre berühmte Forderung nach einer „Erotik der Kunst“ meint die Betonung auf die reine Wahrnehmung, auf das sinnliche ästhetische Erleben und Verstehen des Kunstwerkes (vgl. Reinhardt-Becker/Vogt 2003:XX).

Möglichkeiten der Interpretation dank Bezügen auf neue, oft überraschende Kontexte zu erweitern. Ein anderer amerikanischer Literaturwissenschaftler, Wayne C. Booth, erläuterte den Unterschied zwischen beiden Fragentypen am Beispiel des bekannten Märchens von den drei Schweinchen von Gebrüdern Grimm. Die Grundfragen, die sich aus dem Text ergeben, betreffen Handlung, Figuren, Moral. Die anderen Fragen, zu denen der Text keine Anlässe gibt, sind nicht weniger interessant, wie Booth witzig ausführt:

Co masz do powiedzenia, ty pozornie niewinna bajko dla dzieci o trzech świnkach i niedobrym wilku, na temat kultury, która cię przechowuje i reaguje na ciebie? Na temat nieświadomych pragnień autora lub ludu, który cię stworzył? Na temat historii suspensji narracyjnej? Na temat stosunków między jaśniejszymi i ciemniejszymi rasami? Na temat ludzi dużych i małych, włochatych i łysych, chudych i grubych? Na temat schematów triadycznych w dziejach człowieka? Na temat Trójcy? Na temat lenistwa i pracowitości, struktury rodziny, architektury ludowej, obyczajów kulinarnych, norm sprawiedliwości i zemsty? Na temat dziejów manipulowania narracyjnym punktem widzenia w celu wywołania współczucia? Czy jest dobre dla dziecka, żeby cię co wieczór czytało lub słuchało? Jakie są implikacje seksualne tego komina – czy tego wyłącznie męskiego świata, w którym nigdy nie wspomina się o seksie? Co znaczą te wszystkie parsknięcia i prychnięcia? (Booth nach Burzyńska/Markowski 2006:36)

Eine solche Erweiterung von Kontexten der Interpretation ist nicht ohne Bedeutung. Die Fragen von Booth haben nicht zum Ziel, die Intention des Textes zu rekonstruieren. Es geht vielmehr darum, was der Text mit uns macht und auf welche Weise, in welchen Relationen er zu anderen Texten steht, was darin verschwiegen und was unterdrückt wird, was er suggeriert, wozu er ermuntert und was er verbietet. Im Interessenbereich der gegenwärtigen Interpretationspraxis liegt nicht die Entdeckung der vermeintlich „richtigen“ Botschaft, sondern dessen, was der Text verdeckt, verdrängt und was er für problematisch hält. Die von U. Eco kritisierte Überinterpretation ist auch wertvoll, man dürfte sie nicht ablehnen. Sinn und Ziel der Interpretation muss nicht ausschließlich im Aufdecken des im Text versteckten Sinngehalts liegen. Wünschenswert ist, dass sie die Mehrzahl der Nebenbedeutungen vorschlägt, die die Lektüre zu einem neuen, überraschenden Erlebnis machen (Burzyńska/Markowski 2006:36).

Diese Art der Interpretation nennt Culler „symptomatisches Interpretieren“, das den Text als Symptom von etwas Nicht-Textuellem ansieht, von etwas „Tieferliegendem“, was den wahren Grund des Interesses birgt, „sei es nun die Psyche des Autors oder die gesellschaftlichen Spannungen der Epoche oder die Angst der bürgerlichen Gesellschaft vor der Homosexualität. Symptomatisches Interpretieren interessiert sich nicht für die spezifischen Eigenschaften des zu untersuchenden Gegenstands – dieser ist nur ein Zeichen für etwas anderes (...)“ (Culler 2002:100-101). Culler räumt ein, dass das symptomatische Interpretieren

hermeneutisch wenig befriedigend ist, aber für die Erklärung der kulturellen Praxis nützlich sein kann. Aus der hermeneutischen Sicht dagegen kann man nicht jedem Text eine beliebige Bedeutung andichten, denn er leistet Widerstand (ebenda:96, 101).

Beim Interpretierten geht es, wie J. Culler treffend bemerkt, in der letzten Instanz um das Worum-Spiel:

Also, worum geht es eigentlich in dem Text? Die Frage stellt sich nicht etwa, weil ein Text dunkel ist; sie ist sogar angemessener bei einfachen Texten als bei unanständig komplizierten. In diesem Spiel muss die Antwort bestimmten Bedingungen genügen: So darf sie etwa nicht offensichtlich, sondern muss spekulativ sein. Wer sagt: „In Hamlet geht es um einen dänischen Prinzen“, weigert sich, das Spiel zu spielen. Demgegenüber gelten Äußerungen wie: „In Hamlet geht es um den Zusammenbruch der elisabethanischen Weltordnung“, oder: „In Hamlet geht es um die Angst des Mannes vor der Sexualität der Frau“, oder: „In Hamlet geht es um die Unzuverlässigkeit von Zeichen“ als akzeptable Antworten (Culler 2002:94).

Die einzelnen literaturwissenschaftlichen Schulen oder theoretischen Ansätze haben auf die Frage, worum es letztendlich in dem Text geht, die Antwort im Voraus parat. Culler formuliert das überspitzend folgendermaßen:

(...) „Um den Klassenkampf“ (Marxismus), „um die Möglichkeit einer Einheitserfahrung“ (New Criticism, Textimmanenz), „um den ödipalen Konflikt“ (Psychoanalyse), (...) „um die Asymmetrie der Geschlechterverhältnisse“ (Feminismus), „um das auto-destruktive Potential des Textes“ (Dekonstruktion), „um das Aushöhlen des Imperialismus“ (post-koloniale Theorien), „um die heterosexuelle Matrix“ (Gay and Lesbian Studies) (ebenda:95).
[Vgl. dieses Zitat mit der Übung 2.3.]

Die in Klammern gesetzten Theorien stellen im Grunde genommen keine besonderen, nur für sie spezifischen methodologischen Verfahren der Textinterpretation dar (einen solchen methodologischen Apparat hat nur der Strukturalismus erarbeitet), bauen aber ihre Interpretationen auf bestimmte Prämissen auf, je nachdem, was sie in Bezug auf Kultur und Gesellschaft für besonders wichtig halten.

Viele dieser Ansätze beinhalten zudem Erklärungen der Funktionen von Literatur (...) und haben auf diese Weise teil am Projekt der Poetik; doch als Versionen der Hermeneutik bringen sie bestimmte Typen des Interpretierens hervor, bei denen die Texte jeweils vor dem Hintergrund einer bestimmten Zielsprache gelesen werden. Was im Interpretationsspiel zählt, ist nicht die letztlich gefundene Antwort – wie meine parodistischen Überzeichnungen zeigen, werden bestimmte Versionen der Antwort

naturgemäß alsbald vorhersagbar. Was vielmehr zählt, ist die Art und Weise, wie man da hinkommt und was man mit einzelnen Details des Textes macht, wenn man sie zur eigenen Antwort in Beziehung bringt – schlussfolgert Culler (2002:95).

Es gibt deswegen eigentlich keinen Bedarf zu entscheiden, worum es im Text „letztendlich“ geht. Die Lebendigkeit der Institution Literaturwissenschaft hängt davon ab, dass Vorschläge zur Bedeutung eines Werkes niemals endgültig entschieden werden können und dass es immer wieder notwendig ist, zu argumentieren, wie einzelne Szenen oder Zeilen des Textes eine Bedeutungshypothese stützen (ebenda:95-96).

Die gegenwärtige Literaturtheorie ist seit dem Poststrukturalismus zu jeglicher Rigorosität feindlich eingestellt, das gilt auch für Interpretationsregeln. Angesagt sind Pluralismus und uneingeschränkte Möglichkeiten der Interpretation vor dem Hintergrund aller denkbaren Wissenschaften und theoretischen Ansätze, die neue Zugänge zur Literatur eröffnen. Die kulturellen Theorien der Literatur verstehen unter Interpretation nicht mehr Befragen des Textes, sondern vielmehr seines kulturellen Kontextes.

Eine separate Position nimmt in diesem Wettstreit der Interpretationen die Dekonstruktion ein. Dekonstruktivisten bestreiten die Möglichkeit der Sinnfindung im Text, deswegen halten sie jeden Interpretationsversuch für vergeblich. Sie betonen, dass jede erneute Lektüre ihren Gegenstand verändert, daher sei eine Trennung von literarischem Text und metasprachlichem Verstehen nicht möglich. Es gäbe also keinen festen Sinn, der durch Interpretation aufzuzeigen wäre, sondern nur den Prozess einer immer neuen und nie abschließbaren Lektüre.

Die Interpretation befindet sich, wie Literaturforscher seit den 1960er Jahren beteuern, in einer permanenten Krise. Ihre Etappen waren nach H. Lösener (2006:20): die Negation der Sinnentnahme (repräsentiert von der Hermeneutik, vgl. ebenda:22-39), die Negation der Sinnkonstruktion (repräsentiert von Rezeptionsästhetik, Konstruktivismus, vgl. ebenda:40-54), schließlich die Sinnnegation (Dekonstruktion, vgl. ebenda:55-61). Die Interpretationskrise scheint allerdings der Literaturwissenschaft gut dienlich zu sein, indem sie ein nie zu erschöpfendes Thema der Polemiken darstellt.

10.3 Interpretation im Literaturunterricht

Die Interpretationsfreiheit, über die Literaturwissenschaftler so hoch erfreut sind, kann nur bedingt im Literaturunterricht Abbild finden. Solange Literaturunterricht Umgang mit dem literarischen Text zum Gegenstand und Herausbildung der literarischen Kompetenz zum Ziel hat, ist die schulische Interpretation primär

text-, nicht kontextorientiert. Deswegen wählen Literaturdidaktiker solche theoretischen Ansätze zur Fundierung der interpretatorischen Vorgehensweisen im Literaturunterricht, die sich primär am Text orientieren bzw. den Dialog zwischen Text und Leser in den Mittelpunkt der Forschung rücken. Kein Zufall, dass für die schulische Interpretation literarischer Texte vor allem drei Theorien von Wichtigkeit sind: Hermeneutik, Strukturalismus und Rezeptionsästhetik.

Die traditionelle, an der Autorintention ausgerichtete Hermeneutik war die Grundlage der Werkimmanenten Interpretation – der Methode, die seit dem Ende des II. Weltkrieges den Literaturunterricht in den deutschsprachigen Ländern (außerhalb der DDR) bis in die 1970er Jahre hinein dominierte. Ihre wichtigsten Vertreter waren Wolfgang Kayser (1906-1960), dessen bis heute verlegtes Lehrbuch „Das sprachliche Kunstwerk“ (1948, 20. Aufl. 1992) zur Bibel der Germanistenausbildung geworden ist, und der Österreicher Emil Staiger (1908-1987, „Die Kunst der Interpretation“, 1955). Die Karriere der Werkimmanenten Interpretation ist verständlich, wenn man die historisch-politische Situation in Deutschland berücksichtigt: Nach dem nationalsozialistischen Missbrauch der Literatur war die Literaturdidaktik bestrebt, sich auf das autonome Kunstwerk, den Text an und für sich zu beschränken.

Als Grundannahme der Werkimmanenten Interpretation galt, dass Verstehen des literarischen Werkes sich aus dem Text selbst ergibt (d. h. textimmanent ist), weil der Text alles enthält, was zu seinem Verstehen nötig ist. Das Augenmerk lag deswegen auf der formal-ästhetischen und stilistischen Analyse des Einzelwerkes (Stilkritik). Die Merkmale des Textes sollten in ihrem Funktionszusammenhang für die Gestaltung der individuellen Schönheit des Werkes erfasst werden. Das Interesse richtete sich vor allem auf die größten Werke der klassischen und nachklassischen Literatur. Betont wurden dabei die erzieherischen Werte der Literatur: das Wahre, Schöne und Gute. Das Kriterium der richtigen Interpretation war die Intention des Autors, die man im Text dank dem textnahen Lesen zu entdecken suchte. Eine große Rolle spielten die Interpretationsmuster der fachkundigen Interpreten, also der Literaturwissenschaftler. Historische und soziologische Kontexte sowie individuelle Textrezeption spielten bei der Interpretation im Unterricht kaum eine Rolle. Die Werkimmanente Interpretation setzte sich zum Ziel, den ästhetischen Eigenwert des Werkes zu erkennen und dabei die Rolle der inhaltlichen, formellen und sprachlichen Elemente gebührend zu würdigen.

Die Einflüsse des Strukturalismus ergänzten und bereicherten die Werkimmanente Interpretation. Seit der Mitte der 1950er Jahre erscheinen verschiedene Arbeiten, die sachlich-analytisch die Strukturgesetze von Texten und Gattungen aufdecken, literaturwissenschaftliche und linguistische Aspekte verbinden und die werkimmanente Textanalyse auf das wissenschaftliche Niveau erheben: „Die Logik der Dichtung“ von Käthe Hamburger (1957), „Bauformen des Erzählens“ von Eberhard Lämmert (1955), sowie „Typische Formen des Romans“ des Öster-

reichers Franz K. Stanzel (1964). Der Strukturalismus legitimierte mit der Autorität der Wissenschaftlichkeit den analytisch orientierten Literaturunterricht, in dem die literarische Sprache und Formen (Gattungen) im Mittelpunkt standen (Abraham/Kepser 2006:42) und verfestigte die Position der Werkimmanenz. Seit Mitte der 1960er Jahre beherrschte er die literaturdidaktische Diskussion auf deutschem Boden.

Der Strukturalismus erarbeitete einen präzisen und ausgebauten begrifflichen Apparat zum Kommunizieren über Literatur, ohne den formale und inhaltliche Textanalyse sowie Verständigung über Literatur nicht möglich wären. Die Vorteile der strukturalistisch beeinflussten Textanalyse sind unbestritten: Sie schult das Formbewusstsein und macht auf Funktion und Stellenwert der einzelnen Bauelemente und ihren Beitrag zur ästhetischen Gesamtwirkung des literarischen Werkes aufmerksam.

Die Kritik an der Werkimmanenten Interpretation setzte zu Beginn der 1970er Jahre ein und wurde zum Teil vom Poststrukturalismus, zum Teil von der Ideologiekritik nach der Wende des Jahres 1968 ausgelöst. Sie richtete sich vor allem gegen die Überbetonung der Autor- bzw. Textintention und Beharrung auf der angeblich richtigen Textauslegung. Es wurden auch die fehlende Berücksichtigung der biographischen, literaturgeschichtlichen und kulturhistorischer Kontexte sowie die Ausklammerung der persönlichen Rezeption des Lesers bemängelt.

Ungeachtet der Tatsache, dass die moderne Literaturwissenschaft Hermeneutik und Strukturalismus schon längst *ad acta* gelegt hat, bleiben ihre Grundsätze im Literaturunterricht weiterhin lebendig. Strukturalistisch-hermeneutische Interpretation lehrt, wie durch Anwendung bestimmter Regeln und Verfahren Verstehensprozesse nachvollziehbar, Deutungen überprüfbar und kommunizierbar werden (vgl. ebenda:38-39). Die Interpretationsfreiheit, die Literaturwissenschaftler so sehr erfreut, ist eventuell vorteilhaft für literaturwissenschaftlich ausgebildete Interpreten, die ihr deklaratives und prozedurales Wissen – literarische und außerliterarische Informationen und Herangehensweisen (Methoden) – als Voraussetzung für das Textverstehen einsetzen und kritisch reflektieren können. Übertragen in die Realien des Klassenzimmers würde sie leicht in Orientierungslosigkeit und Chaos ausarten. Schüler als nicht-professionelle Interpreten benötigen unabdingbar Orientierungs- und Lenkungshilfen für ihre Auseinandersetzung mit dem Text, insbesondere mit einem hermetischen oder hochkomplexen. Die von der Literaturwissenschaft postulierte interpretatorische Beliebigkeit ist mit didaktischen Prinzipien der Schlüssigkeit und Plausibilität nicht zu vereinbaren. Aus literaturdidaktischen Gründen ist die hermeneutisch-strukturalistisch verwurzelte Interpretationsmethode im Literaturunterricht immer noch weit verbreitet. Sie wird heute allerdings nicht in Form der Werkimmanenten Interpretation eingesetzt, sondern es werden textübergreifende soziokulturelle Kontexte

herangezogen: Literaturgeschichte, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte, Biographie des Autors. Die interpretatorische Tätigkeit der Schüler wird darüber hinaus um handlungsorientierte Verfahren wie Textproduktion und Szenische Interpretation zum Ausdruck ihrer subjektiven Rezeption (bzw. ihrer spontanen Lesereindrücke) ergänzt. Die Forderung nach der „einzig richtigen“ Interpretation gilt nicht mehr, es werden im Sinne der Hermeneutik von Gadamer und Eco mehrere am Text belegbare Deutungen als annehmbar anerkannt.

Bei der Interpretation eines literarischen Werkes werden üblicherweise folgende Aspekte berücksichtigt:

- entstehungsgeschichtlicher Kontext: literarische Epoche, Poetik der Strömung, sozialpolitische Situation, Aufgaben der Literatur, persönliche Situation des Autors, typische Themen seines Gesamtwerkes,
- Inhalt,
- formelle Analyse: konstituierende Merkmale der literarischen Gattung und seine für die Epoche/Strömung typische Ausprägung (z. B. Sturm-und-Drang-Drama), stilistisch-rhetorische Mittel; ihre Funktion in der Gesamtstruktur des Werkes,
- Interpretation: Aufspüren der nebeneinander existierenden Probleme, Deutung der Botschaft(en), ggf. Hinweis auf Mehrdeutigkeit des Textes,
- Wirkungsgeschichte,
- literarische Wertung,
- Bezug zur Gegenwart/Aktualität.

Dieses Interpretationsmodell findet Bestätigung in Prüfungsanforderungen in der Abiturprüfung Deutsch. Dort heißt es: „Dem Erschließen von literarischen Texten kommt (...) eine vorrangige Bedeutung zu, denn das Verstehen literarischer Texte eignet sich als Muster des Verstehens überhaupt“ (Einheitliche Prüfungsanforderungen 2002:5-6). Für Analyse und Interpretation von literarischen Texten werden hier als Prüfungsleistungen Operationen erwartet, die, wie man bemerkt, vornehmlich aus Hermeneutik und Strukturalismus gewonnen werden:

- Erfassen des Textes in seinen wesentlichen Elementen und Strukturen,
- Formulieren von Interpretations- bzw. Analysehypthesen,
- Skizzieren des Lösungsweges und Auswählen sowie Begründen von Untersuchungsaspekten,
- aspektorientiertes Organisieren der Textdeutung unter Berücksichtigung des Wechselbezugs von Textstrukturen, Funktionen und Intentionen (durch Erfassen zentraler strukturbildender, genretypischer, syntaktischer, semantischer, stilistisch-rhetorischer Elemente und ihrer Funktion für das Textganze),
- Kontextualisierung, z. B. durch das Entwickeln von literaturgeschichtlichen, gattungsgeschichtlichen, geistesgeschichtlichen, biographischen, politisch-sozialen Bezügen,

- Erkennen und ggf. Beurteilen des Zusammenhangs von Struktur, Intention und Wirkung im Rahmen des historischen und aktuellen Verstehenshorizontes,
- Diskussion von Wertvorstellungen, die in den Texten enthalten sind,
- literarische Wertung (ebenda:16-17).

Ein vergleichbares Interpretationsmodell funktioniert auch in der polnischen Lerntradition.

Neben diesen in der Lerntradition fest etablierten Verfahren versucht man auch, das Modell des Gegen-den-Strich-Lesens in den Literaturunterricht als Ergänzung und Bereicherung der eingefahrenen Interpretationsverfahren einzuführen. Solche alternativen Lektüren schlug die Ideologiekritische Literaturdidaktik der 1970er Jahre vor, zur Zeit werden sie nach dekonstruktivistischen Ansätzen praktiziert (vgl. Kap. 12).

10.4 Übungen

Lob der schwierigen Dichtung

(mit Verbeugung vor Paul Celan und Susan Sontag)

- 1 Die uneroberte Festung der hermetischen Poesie
- 2 belagern Armeen von Interpreten
- 3 sie stürmen die Panzertore mit
- 4 Rammbock
- 5 Belagerungsmaschine
- 6 Presslufthammer
- 7 Schlagbohrer
- 8 Brechstange
- 9 Dietrich
- 10 Zauberspruch des Schamanen
- 11 und Telepathie
- 12 zergehen in erotischer Extase
- 13 bei jedem misslungenen Versuch

- 14 ich verneige mich vor der höchsten Wortkunst
- 15 ehrfurchtsvoll bis zum Boden

Aufgabe 1. Informieren Sie sich, wer bzw. was sind:

- hermetische Poesie
- Paul Celan
- Susan Sontag und ihr berühmtes Essay „Against Interpretation“ (1966, dt. „Kunst und Antikunst“, 1968).

Übung 2. Beziehen Sie die gewonnenen Informationen und die aus dem Kap. 10 auf den obigen Text und beantworten Sie die Fragen:

1. (Zeilen 1-2). Warum wird im Text hermetische Dichtung mit einer Festung verglichen, die Interpreten belagern? (Vgl. Definition der hermetischen Dichtung.)
2. (Zeilen 3-11). Was ist wohl mit der allegorischen Darstellung gemeint, dass die Interpreten die „Panzertore“ der Dichtung mit unterschiedlichen Werkzeugen „stürmen“?
3. (Zeilen 4-11). Im Kapitel 10.2 werden im Culler-Zitat mehrere literaturwissenschaftliche Theorien mit ihren „Interpretationsschulen“ erwähnt, die, wie der Autor zuspitzend bemerkt, immer ein im Voraus fertiges Ergebnis der Interpretationstätigkeit parat haben (die entsprechende Textstelle ist markiert).

Können Sie die einzelnen „Interpretationsschulen“ mit „Werkzeugen der Interpretation“ assoziieren, die in Zeilen 4-11 erwähnt werden?

4. (Zeile 12). Was hat Erotik mit der Interpretationstätigkeit zu tun? (Vgl. S. Sontag und ihr Essay.)
5. (Zeile 13). Warum löst gerade eine misslungene Interpretation extatische Gefühle bei Interpretieren aus?

(Die Frage ist natürlich nicht ganz seriös, aber überspitzend kann man das doch wohl von einem Teil der Literaturwissenschaftler behaupten.)

6. (Zeilen 14-15). Warum ist das lyrische Ich so voller Ehrfurcht vor der hermetischen Dichtung? (Vgl. das Ende des Kap. 3.2.)
7. (Zeilen 14-15). Das Textende in der polnischen Fassung spielt auf ein Gedicht an, in seiner Zeit sehr bekannt (in der Übersetzung musste dieser Effekt leider verloren gehen):

kłaniam się najwyższej sztuce
czapkę do ziemi
po polsku

- Erraten Sie den Autor und Titel des Gedichts. Wie lautet der erste Vers im Original?
 - Was hat die Verwendung des Zitats mit der Intertextualität gemeinsam? Welchen Einfluss hat das Zitat auf die Gesamtaussage des Textes?
 - Einfügen von Textfragmenten von Gebrauchstexten war eine beliebte Schreibtechnik in der 1. Hälfte des 20. Jhs. Wie heißt sie und in welchem berühmten deutschen Roman (Autor, Titel, literarische Strömung) wurde sie verwendet?
8. Warum ist der obige Text ausgerechnet P. Celan und S. Sontag gewidmet?

Übung 3. Sie haben gerade Ihr Wissen zur Interpretation eines verschlüsselten, allegorischen Textes eingesetzt (erinnern Sie sich an die Infos zur Allegorie, Kap. 7.2.1). Welche Methode haben Sie dabei angewendet?

Wenn Sie es noch nicht wissen, Lesen Sie das Kapitel 11 aufmerksam durch!

11. Hermeneutik

11.1 Geschichtlicher Abriss und Begriffsklärung

Hermeneutik, die Lehre von Verstehen, Deuten und Auslegen der Texte war schon in der Antike als Kunst der Exegese (*exégesis*: Auslegung, Erläuterung, Verstehen in Anlehnung an Intention des Textes) von Prophezeiungen, Gesetzestexten und literarischen Werken etabliert. *Hermēneuein* bedeutet: (Gedanken) ausdrücken, (etwas) interpretieren, übersetzen. Der Begriff *technē hermeneutikē* ist bei Platon im Zusammenhang mit religiöser Weissagung überliefert.

Das Wort „Hermeneutik“ ist eine künstliche Neubildung aus dem 17. Jh. Es wurde wahrscheinlich von dem griechischen Gottesboten Hermes abgeleitet, welcher die Botschaften der Götter überbrachte und sie auslegte, denn ohne seine Erklärung wären sie für Menschen unverständlich. Hermes gilt in der griechischen Mythologie auch als Erfinder der Schrift und der Sprache.

Im antiken Griechenland beschäftigte sich die Kunst der Hermeneutik mit der Auslegung von Weissagungen, welche von dem Orakel nur vage und andeutungshaft formuliert waren. Mit der Kunst, verborgene Bedeutung der Weissagung zu erkunden, befasste sich Platon (428-348 v. u. Z.), um Kriterien für die Lehre der Interpretation zu entwickeln.

Der zweite Anwendungsbereich der Hermeneutik in der antiken Welt verbindet sich mit der Exegese von überlieferten literarischen Werken (v. a. Homers) und Mythen. Ihre Grundlage bildete die philologische Analyse: Studieren und Kommentieren der Bedeutung von Wörtern, Sätzen, Textteilen, Textaufbau, welche zur Entdeckung der wörtlichen Textbedeutung führte, wie Aristoteles (384-322 v. u. Z.) in „*Peri hermeneias*“, dem zweiten Buch seines Werkes „*Organon*“ ausführte. So verstandene Hermeneutik ist ein Teil der philologischen Textanalyse, eine philologische Arbeitstechnik.

In der römischen Antike wurzelt die juristische Hermeneutik. Das ausgebaute römische Rechtssystem benötigte eine Technik der Auslegung, die ein eindeutiges Verständnis der juristischen Formeln ermöglichte. *Hermeneutica iuris* ist seit dieser Zeit der dritte traditionelle Anwendungsbereich der hermeneutischen Reflexion.³¹

³¹ Das Interesse an der juristischen Hermeneutik wuchs im 17. und 18. Jh. In dieser Zeit entstanden viele Arbeiten, die Regeln für Auslegung juristischer Texte bestimmten. Die Hermeneutik ist bis Ende des 18. Jhs. lediglich eine technische Fertigkeit und Hilfsdisziplin der Rechtswissenschaft, erst im 19. Jh. wird sie zu einer Kunst, die nur wenige hervorragende Juristen beherrschten. Im 20. Jh. wird Hermeneutik mit Arbeiten von zwei deutschen Rechtswissenschaftlern

Parallel zur wörtlichen Bedeutung interessiert sich die Hermeneutik auch für die tiefere, übertragene, allegorische Bedeutung der Aussagen³² und nimmt sich vor, einen verborgenen Sinns der Texte, der sich von dem wörtlichen Sinn unterscheidet, zu ermitteln. Diese Auffassung der Hermeneutik verbindet sich vor allem mit der Auslegung der religiösen Texte, insbesondere der jüdischen religiösen Kanonschriften (die auch Gesetze enthalten) und der Bibel. Die hellenistische jüdische Bibelinterpretation (Philon von Alexandria, um 20 v. u. Z.-50 u. Z.) ging, genauso wie die frühchristliche (Origenes, 185-253/4 u. Z.; Augustinus, 354-430 u. Z.), davon aus, dass neben dem wörtlichen Sinn in der Heiligen Schrift vor allem ein höherer moralischer und geistiger Sinn präsent ist. Mit der Zeit entwickelte die Hermeneutik spezielle Regelsysteme, die bei der Sinnfindung und Textauslegung behilflich sein sollten. Eines der bekannten hermeneutischen Systeme, für die theologische Hermeneutik typisch, ist die Lehre vom vierfachen Schriftsinn: einem wörtlichen, allegorischen, moralischen und anagogischen, d. h. geistigen, endzeitlichen Sinn.³³ Die oberflächliche Ebene des wörtlichen, sog. Literalsinns (*sensus litteraris* oder *historicus*) informiert über die Ereignisse. Dahinter verborgen liegt aber eine überzeitliche Wahrheit (*sensus mysticus*), die weiter nach der heilsgeschichtlichen Bedeutung (*sensus allegoricus*), der Konsequenz für das richtige Handeln (*sensus moralis*) und der Bedeutung für das Endscktsal der Welt und des Einzelnen (*sensus anagogicus*) aufgefächert werden kann. Vorbehalte gegen dieses Modell, das den Bibelinterpreten eine erhebliche Deutungsmacht mit weit reichenden Konsequenzen zusicherte, wurden erst in der Reformation laut (Abraham/Kepser 2006:38). Die biblische Hermeneutik gewann an Bedeutung in der Zeit der Reformation, als das Problem der richtigen

J. Esser und K. Larenz zu einer allgemeinen Methode, die das Rechtsverständnis möglich macht. Mit Emilio Betti und H.G. Gadamer wird sie zur hermeneutischen Rechtsphilosophie (Stelmach 1989:34-37).

³² Die Suche nach dem allegorischen Sinn des Textes ergab sich aus der Bezugnahme auf die Rhetorik, der antiken Kunst der Rede (vgl. Kap. 7). Rhetorik war schon früh eine Hilfslehre für Hermeneutik, sie lieferte Wissen über Strategien der Darstellung, der Leserführung und der internen Wirkungsabsicht von Texten. Eine besonders große Aufmerksamkeit schenkte die Hermeneutik der *elocutio*, der sprachlichen Gestaltung des Textes (vgl. 7.1). Zum „Redeschmuck“ gehören rhetorische Figuren und Tropen, von denen die Allegorie eine besondere Stellung hatte (vgl. 7.2.1). Die Annahme von Allegorien spielte in der Auslegung mythologischer und heiliger Texte eine besondere Rolle bei dem Anliegen, den überlieferten, in seiner wörtlichen Aussage teilweise unglaublichen Text auf eine verborgene Weisheit oder Wahrheit hin auszulegen (z. B. die christliche Auslegung des erotischen Hohen Liedes des Salomo als Allegorie der Liebe zwischen Christus und seiner Braut, der Kirche, vgl. Anm. 44 im Kap. 11.2).

³³ Die Lehre vom vierfachen Schriftsinn basiert auf Origenes' Lehre vom mehrfachen Verständnis der Schrift: Die einfachen Gläubigen erbaut der geschichtliche (körperliche) Sinn, die Fortgeschrittenen – der seelische (psychische), und die Vollkommenen – der geistige (pneumatische) Sinn. Johannes Cassianus (gest. um 430) baute dies zur Lehre vom vierfachen Schriftsinn aus, die bis zum Ende des Mittelalters weit verbreitet war.

Auslegung der Religionsdogmen grundlegend für alte und neue Konfessionen wurde.³⁴

Der Anwendungsbereich der Hermeneutik weitete sich ständig aus. Im Mittelalter und der frühen Neuzeit konzentrierte sich die Interpretation nur auf einen Text, die Heilige Schrift. In den nächsten Jahrhunderten löste sich die Hermeneutik von religiösen Texten los. In der Aufklärung unterlagen der Exegese auch andere autoritative Schriften, wie die von klassischen Dichtern und Philosophen. In der Romantik (Schleiermacher) wurde schon die Gesamtheit der Texte zum Gegenstand der Hermeneutik.

Im 19. Jh. entwickelte sie sich zu einer allgemeinen Lehre von den Voraussetzungen und Methoden sachgerechter Interpretation (Schleiermacher, Dilthey) und zu einer Philosophie des Verstehens (Dilthey). Die Lebensphilosophie (Dilthey, Nietzsche) schloss in die Hermeneutik alle Lebensbereiche ein, sie wurde zur Verstehenskunst von allen schriftlich fixierten Lebenserscheinungen. Die Hermeneutik nahm dadurch einen philosophischen Charakter an.

Im 20. Jh. erweitert sich ihr Gegenstand ständig. Bei Martin Heidegger (1889-1976, „Sein und Zeit“, 1927) ist Verstehen keine Art der Erkenntnis mehr, sondern die menschliche Existenz selbst („Dasein“), die mit dem Verstehen der Welt untrennbar verbunden ist (ontologische Wende der Hermeneutik). Für Heideggers Schüler Hans-Georg Gadamer (1900-2002, „Wahrheit und Methode“, 1960) ist Verstehen eine Grundlage des menschlichen Lebens, weil es sich auf alle sprachlich formulierten Aussagen erstreckt. Die Hermeneutik ist Philosophie des Verstehens und, weil jedes Verstehen sich auf sprachliche Aussagen bezieht, zugleich Philosophie der Sprache. Gadamers Verstehens- und Sprachphilosophie erweitert noch den Gegenstand der Hermeneutik, sie wird mit Epistemologie gleichgesetzt.

Gadamers Auffassung teilt der amerikanische Philosoph, Neopragmatiker Richard Rorty (1931-2007).³⁵ Auch er rückt anstelle der Erkenntnistheorie die Hermeneutik, und das Interpretieren und Verstehen in den Vordergrund. Eine Wahrheit außerhalb der Sprache kann unmöglich existieren: „Da Wahrheit eine Eigenschaft von Sätzen ist, da die Existenz von Sätzen abhängig von Vokabularen ist und da Vokabulare von Menschen gemacht werden, gilt dasselbe für Wahrheiten“ (zit. nach Grossheim 2002:465).³⁶

³⁴ Kurze Geschichte der biblischen Hermeneutik vgl. Stelmach 1989:27-32.

³⁵ Seine Auffassung der Hermeneutik präsentiert Rorty im Vorwort zum Sammelband „Linguistic Turn“, 1967, und in seinem Hauptwerk „Philosophy and the Mirror of Nature“ (1979, dt. „Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie“, 1981).

³⁶ Den Ausgangspunkt für Rorty bildet die Philosophie von Ludwig Wittgenstein („Philosophische Untersuchungen“, entstanden 1936-1946), für den es außerhalb der Sprache keine erkennbare Welt gibt. Kernbegriff seiner Spätphilosophie ist „Sprachspiel“, Lebenswirklichkeit zerfällt nach Wittgenstein in mehrere beschreibbare „Sprachspiele“.

Die Hermeneutik von Paul Ricoeur (1913-2005) wurzelt in der Theologie. Der Weg zur Sinnfindung im Text führt laut ihm über strukturalistische Textanalyse, die formelle Möglichkeiten für die Erzeugung von Bedeutungen entdeckt. Er behauptet, dass man den Text, unter Ausschaltung aller Bezüge zur Außenwelt, als ein in sich geschlossenes System ganz „von innen“ betrachten kann.³⁷ Ricoeur trennt die Intention des Textes von der Intention des Autors. Während der Lektüre versucht der Leser nicht nur die Welt des Textes, sondern auch sich selbst zu verstehen. Die Textauslegung ist eine notwendige Voraussetzung für das Selbstverständnis (vgl. Burzyńska/Markowski 2006:183-185).

Einen Beitrag zur Entwicklung der Hermeneutik als Philosophie von Verstehen und Kommunizieren leistete auch der deutsche Philosoph Jürgen Habermas (geb. 1929). Sein Interesse an der Sprachphilosophie ist ein gesellschaftstheoretisches. Er geht der Frage nach, ob sich eine Gesellschaftstheorie sprachtheoretisch begründen lässt. Dazu verwendet er die Theorie der Sprechakte (John Langshaw Austin und John Searle), die er gesellschaftstheoretisch umdeutet. Sein Hauptwerk ist „Theorie des kommunikativen Handelns“ (1981).

Die Bedeutung der Hermeneutik für die Kommunikationsgemeinschaft betont auch Karl-Otto Apel (geb. 1922) in seiner sprachanalytischen Philosophie.

Seitdem Hermeneutik zur Philosophie geworden ist (Heidegger, Gadamer, Habermas, Apel), kümmert sie sich nur wenig um ihren ursprünglichen Gegenstand – den (literarischen) Text, sondern beschäftigt sich vielmehr mit sich selbst, d. h. sie bildet immer neue Theorien des (sprachlichen) Verstehens und der Kommunikation. Spezielle Hermeneutiken, darunter auch die philologische, können heute kaum etwas von der allgemeinen philosophischen Hermeneutik lernen, was von praktischem Interesse wäre. Hermeneutik als Philosophie des Verstehens und Interpretationspraxis gehen vielmehr ihre eigenen, separaten Wege (vgl. Japp 2004:590-591).

Aus der obigen kurzen Schilderung der Geschichte der Hermeneutik ergeben sich mehrere Bedeutungen dieses Begriffs:

1. Hermeneutik in der ursprünglichen Bedeutung: Textauslegung, Exegese von religiösen, juristischen, philosophischen Schriften und literarischen Werken, die seit der Antike über Mittelalter und Neuzeit existiert. Sie wurde zuerst in Form von einzelnen Kommentaren zu Textfragmenten bzw. Ganzschriften praktiziert, entwickelte sich dann weiter zur Lehre von Verfahren der Textauslegung. Darin wurzelt die Kunst der Interpretation, die für literarische Werke von Bedeutung ist.
2. Hermeneutik als Methode der Geisteswissenschaften: Verstehen von Phänomenen des Lebens, die in Texten schriftlich fixiert sind.

³⁷ In der deutschen Literaturwissenschaft ist das Konzept einer strukturalistischen Textanalyse und der hermeneutischen Auslegung z. B. von Karlheinz Stierle weitergeführt worden.

3. Hermeneutik als Philosophie des Verstehens:
 - 3.1. im epistemologischen Sinn, als Weg der Erkenntnis: Dilthey, Gadamer
 - 3.2. im ontologischen Sinn, als Art des „Daseins“: Heidegger
 - 3.3. Theorie der Sprachkommunikation: Habermas, Apel (Stelmach 1989: 5-8).

11.2 Beitrag der Hermeneutik zur Interpretation literarischer Werke

Deuten und Auslegen literarischer Texte war schon in der Antike eine Profession. Wenn man es für nötig hält, einen Text zu interpretieren, dann wird vorausgesetzt, dass der Autor einen Sinn in den Text hineingelegt hat, der nicht jedem zugänglich ist. Die Position des Interpreten als Vermittler zwischen Text und Leser, der von anderen zu anderen spricht, wurde schon in der Antike, also gleich nach der Geburt der Hermeneutik bemerkt. In dem berühmtesten der frühen Texte über Probleme der Hermeneutik, dem Dialog „Ion“³⁸ von Platon fragt Sokrates den Ion, einen in ganz Griechenland berühmten Rhapsoden, nach dem Wesen seiner Kunst aus:

Sokrates: Wahrlich, oft habe ich schon euch Rhapsoden beneidet um eure Kunst (...) und dass ihr nicht bloß die Worte [des Textes] auswendig wissen, sondern auch seinen Sinn und Geist kennen müsst! Denn es kann doch keiner ein Rhapsode sein, wenn er nicht versteht, was der Dichter meint; da ja der Rhapsode den Zuhörern den Sinn des Dichters überbringen soll, und dies gehörig zu verrichten, ohne einzusehen, was der Dichter meint, ist unmöglich. Dies alles also ist beneidenswert. (...)

Ion: (...) es scheinen mir in der Tat die guten Dichter unter göttlicher Führung lediglich die von den Göttern ihnen eingegebenen Gedanken verkündigen.

Sokrates: Verkündigt nun nicht ihr Rhapsoden uns wiederum die Worte der Dichter?

Ion: Auch darin hast du recht.

Sokrates: Ihr werdet also Verkündiger der Verkündiger und Dolmetscher der Dolmetscher?³⁹

Ion: Allerdings. (Platon XX: Ion, S. 2-3, 15)

In diesem Fragment wird das Wesen der Textauslegung benannt: Es kommt darauf an, nicht nur die Worte, sondern auch den Sinn des Textes zu verstehen. Die

³⁸ Ion (um 399 v. u. Z.) gehört zu den Frühdialogen Platons (428-348 v. u. Z.). Rhapsoden waren wandernde Sänger im antiken Griechenland, die bei Festen epische Dichtungen, meistens von Homer, zur Begleitung eines Saiteninstruments vor dem Publikum vortrugen.

³⁹ Diese Frage Sokrates' lautet in der Übersetzung Schleiermachers (1807): „Ihr seid also Sprecher der Sprecher?“

Tätigkeit des Interpreten ist eine sekundäre: Übersetzen der Worte des Dichters, Sprechen von dem Sprechen. Damit ist zugleich der Kern der Hermeneutik auf eine bis heute gültige Weise erfasst.

Weitere Fragen, die sich daraus für Textinterpretation ergeben, sind u. a.:

- Ist die Figur eines fachkundigen Interpreten, eines Vermittlers zwischen Text und Leser, überhaupt notwendig? Wenn ja, was ist dann seine Rolle?
- Ist der Leser selbst nicht imstande, den Sinn des Textes herauszufinden?
- Gibt es, und wenn ja, dann wo, Grenzen der Interpretation?
- Ist Überinterpretation eine Sünde oder, im Gegenteil, ein Heil – für wen: den Text, den Leser, den Interpreten?
- Woher kommt der Sinn im Text? Ist er eine textimmanente Eigenschaft, die unabhängig von der Interpretationstätigkeit besteht, oder wird er von jemandem „hineingelegt“? Von wem denn – vom Autor oder vielleicht vom Leser?
- Ist die Lektüre demnach ein Dialog zwischen Text und Leser oder zwischen Autor und Leser?
- Wenn unterschiedliche Instanzen (Autor, Leser, Interpret) in demselben Text einen unterschiedlichen Sinn befinden: Wer ist berechtigt zu bestimmen, welcher Sinn „richtig“ ist?
- Kann es überhaupt einen richtigen Sinn geben?
- Muss es einen einzigen Sinn geben?
- Sind mehrere konkurrierende Auffassungen von „Sinn“ möglich?

Dies sind nur einige der essentiellen Fragen, mit denen sich nicht nur Hermeneutik, sondern die gesamte Literaturwissenschaft auseinander setzt. Dass sie von mehreren Theorien der Literaturforschung unterschiedlich beantwortet werden, resultiert, wie mehrmals betont, aus differenten Grundvoraussetzungen darüber, was Literatur ist und welche Rolle dem Autor, Text und Leser im Prozess der literarischen Kommunikation zuerkannt wird.

Im Folgenden wird versucht, einige Antworten der Hermeneutik auf obige Fragen kurz darzustellen.

Nach der traditionellen hermeneutischen Auffassung wird der Sinn des Textes vom Autor „in den Text hinein gelegt“.⁴⁰ Diese Überzeugung ist ein Resultat der vorausgesetzten göttlichen Herkunft des Textes. In der Antike glaubten die Griechen und die Römer, dass die dichterische Inspiration von Gott kommt.⁴¹ Auch die heiligen Schriften der monotheistischen Offenbarungsreligionen Judentum und Christentum stammten von Gott, der den erwählten Menschen seine Worte diktiert hat. Die Schreiber der hebräischen Bibel (des sog. Tanach, aus dem das Alte Testament entstand) und des Neuen Testaments empfangen göttliche Offen-

⁴⁰ Diese Auffassung ist auch vom Standpunkt der Rhetorik aus richtig, vgl. 7.1.

⁴¹ Vgl. Platons Text oben, auch Cicero spricht in seinem zweibändigen Werk „De divinatione“ („Über die Weissagung“) von *afflatus*, d. h. einer Inspiration bzw. göttlicher Eingebung.

barungen.⁴² Die Aufgabe der Menschen als Empfänger der Worte Gottes beruht darauf, hinter den wahren Sinn der Texte (also der göttlichen Botschaft) zu kommen. Um den Sinn zu erkennen, muss man die Absicht des Autors erkennen. Hier liegen die Wurzeln der folgenschweren Überzeugung, dass für den Sinn des Textes (allein) der Autor maßgebend ist. In der Neuzeit wurde sie von den beiden Vätern der Hermeneutik als Interpretationskunst, Schleiermacher und Dilthey, repräsentiert.

Der romantische Philosoph, Philologe und Theologe Friedrich Schleiermacher (1768-1834) gilt als Begründer der philosophischen Hermeneutik („Hermeneutik und Kritik“, posthum). Seine Arbeiten haben die Interpretation von literarischen Texten nachhaltig beeinflusst.

Schleiermacher wollte dem menschlichen Verstehen, welches seit Kant als begrenzt und hypothetisch, also unzuverlässig galt, eine feste Basis geben und ein mögliches Missverstehen vorbeugen. Diese Basis suchte er in der Hermeneutik als Kunst der richtigen Auslegung und des Verstehens.

Für die Textauslegung sollen zwei Textebenen beachtet werden: die grammatische, die den sprachlichen Kontext des Schriftzeugnisses aufschlüsselt, und die psychologische, die die Motive des Verfassers zu erschließen trachtet. Das Ziel eines solchen Vorgehens formuliert Schleiermacher folgendermaßen: „man muss so gut verstehen und besser verstehen als der Schriftsteller“ (Schleiermacher nach Japp 2004:583). In Texten wird also nicht mehr nach einer Wahrheit gesucht (wie z. B. in der Bibelexegese), sondern sie werden als der Ausdruck der Psyche, des Lebens und der geschichtlichen Epoche des Verfassers begriffen. Der einzelne Gedanke soll aus dem Ganzen des Lebenszusammenhangs gedeutet werden, dem er entspringt. Ein Interpret versucht, sich in die Epoche und die Gedankengänge des Autors hineinzusetzen, um den schöpferischen Akt nachzuvollziehen und auf diese Weise den möglichen Sinn des Kunstwerkes aufzudecken, weil der Autor nur aus der gesamten Lebenssituation heraus verstanden werden kann. Diese Theorie des „Einlebens“, welche Schleiermacher *Divination* nennt, wird mit einer allgemeinen metaphysischen Theorie verbunden, nach der Verfasser und Leser Ausdruck ein und desselben überindividuellen Lebens (des Geistes) sind, welches sich durch die Weltgeschichte entwickelt.

In Schleiermachers Hermeneutik wird das Textverstehen um die psychologische und geschichtliche Dimension bereichert. Diese Erweiterung war folgenschwer für das Verständnis von Wahrheit. Die Exegese der heiligen Texte hatte zur Aufgabe, die einzige, offenbarte Wahrheit zu vervielfältigen und zu

⁴² Z. B. Mose sprach von Angesicht zu Angesicht mit Gott, von Gott wurden Propheten erwählt, denen er sich offenbarte. Apostel Paulus schrieb über den Ursprung seines Evangeliums, dass er es als Offenbarung empfangen hat: (Galater 1,12.).

kommentieren. Die Wahrheit wird von Schleiermacher nicht mehr kommentiert und vervielfältigt, sondern auf ihren Gehalt hin befragt. Seit Schleiermacher liegt die Wahrheit nicht mehr in den Texten selbst, sondern wird mit einer Methode des Sinnverstehens erarbeitet. Die Texte erhalten mit Schleiermacher eine Entstehungs-, Wirkungsgeschichte und einen Autor und sind somit Produkte des Geistes und des Lebens. Sie werden Gegenstand des Verstehens und dadurch auch Gegenstand von Missverständnissen. Die Texte werden nun als Ausdruck der Intention, des Lebens und der geschichtlichen Epoche des Autors verstanden. Verstehen bedeutet ein Wiedererleben des Bewusstseins und des geschichtlichen Moments, dem die Texte entstammen (Kraler 2002:XX). Hermeneutik wird zu einer allgemeinen Kunstlehre, sich in das Leben einzufühlen, das hinter einem Geistesprodukt steht.

In Schleiermachers Hermeneutik wurzeln Psychologismus und Biographismus als autororientierte Interpretationsansätze sowie die Hochschätzung des geschichtlichen Kontextes.

Schleiermachers Werk wurde von Wilhelm Dilthey (1833-1911) fortgesetzt und weiter entwickelt. Der Hermeneutik hat Dilthey eine seiner Arbeiten gewidmet: „Die Entstehung der Hermeneutik“ (1900). Seine Fragestellung betrifft nicht mehr die Auslegung von einzelnen Texten, sondern die allgemeinen Voraussetzungen der Interpretation. Dazu einige Zitate:

(...) Sonach nennen wir Verstehen den Vorgang, in welchem wir aus sinnlich gegebenen Zeichen ein Psychisches, dessen Äußerung sie sind, erkennen. (...)

Solches kunstmäßige Verstehen von dauernd fixierten Lebensäußerungen nennen wir Auslegung oder Interpretation. (...)

Darin liegt nun die unermessliche Bedeutung der Literatur für unser Verständnis des geistigen Lebens und der Geschichte, dass in der Sprache allein das menschlich Innere seinen vollständigen, erschöpfenden und objektiv verständlichen Ausdruck findet. Daher hat die Kunst des Verstehens ihren Mittelpunkt in der Auslegung oder Interpretation der in der Schrift enthaltenen Reste menschlichen Daseins.

Die Auslegung und die mit ihr untrennbar verbundene kritische Behandlung dieser Reste war demnach der Ausgangspunkt der Philologie.

Zugleich aber verfährt jede Kunst nach Regeln. (...) Daher bildet sich früh aus der Kunst der Auslegung die Darstellung ihrer Regeln. Und aus dem Widerstreit dieser Regeln, aus dem Kampf verschiedener Richtungen über die Auslegung lebenswichtiger Werke und dem so bedingten Bedürfnis, die Regeln zu begründen, entstand die hermeneutische Wissenschaft. Sie ist die Kunstlehre der Auslegung von Schriftendenkmälern (Dilthey 1973:XX).

Die Hermeneutik ist für Dilthey die Lehre vom Verstehen des Sinns und bildet als solche die grundlegende Methode der Geisteswissenschaften. In der weiteren Auffassung ist sie ein Teil der Erkenntnistheorie im Rahmen der Lebensphilo-

sophie. Die Grundlage der hermeneutischen Methode war für Dilthey (ähnlich wie in der Antike) ein philologisches Vorgehen. Es sollte aber um das nachvollziehende Erlebnis des Textes ergänzt werden, ästhetisch ausgerichtet und emotionsbeladen, welches zum Verstehen führt (vgl. Mitosek 2005:138-148). Mit der hermeneutischen Methode sollten alle Lebensbereiche, Kultur und Geschichte verstanden werden. Diltheys Hermeneutik und Ästhetik beeinflussten im großen Maße die Weiterentwicklung der Literaturwissenschaft.⁴³

Bereits Schleiermacher hat auf die Fremdheit des zu Verstehenden hingewiesen, auf die grundsätzliche Differenz zwischen dem verstehenden Subjekt und dem zu Verstehenden. Diese wird mit dem Begriff „hermeneutische Distanz“ bzw. „hermeneutische Differenz“ bezeichnet. Das, was verstanden bzw. gedeutet werden soll, ist zunächst fremd, distanziert, und muss erst im Verstehens- bzw. Deutungsakt angeeignet werden. Dies ist ein Grundproblem der Interpretation, aber auch jeder sprachlichen Kommunikation. Die Aufgabe der Hermeneutik als Kunst des Verstehens ist die Überbrückung der hermeneutischen Differenz.

In literaturwissenschaftlicher Sicht sind drei verschiedene Komponenten der hermeneutischen Differenz von Gewicht. Es ist zunächst die linguistische Differenz. Verstehen und Auslegung setzten eine gemeinsame Sprache bzw. eine fortgeschrittene fremdsprachliche Kompetenz voraus. Die Übersetzung von Werken ist einerseits Voraussetzung der Interpretation, aber zugleich selbst schon ein interpretierender Akt.

Die historische Differenz bringt erhebliche Schwierigkeiten für Textverständnis und Interpretation. Jeder einmal fixierte Text altert unaufhaltsam – die historische Differenz zwischen ihm und dem (gegenwärtigen) Interpreten wächst also. Verständnisschwierigkeiten entstehen in sprachlicher Hinsicht (z. B. veraltete Wörter und Ausdrucksformen, Bedeutungsveränderungen), wie in sachlicher (z. B. erklärungsbedürftige Fakten, Namen, Zusammenhänge). Diese Erklärungen bereitzustellen ist Aufgabe des philologischen Kommentars.

Schließlich ist, besonders für die literaturwissenschaftliche Hermeneutik, auch eine poetologisch/rhetorische Differenz zum üblichen Sprachgebrauch relevant. Dichterische Texte benutzen künstliche Ausdrucksformen, z. B. rhetorische Mittel. Deren Funktion und Bedeutungspotential muss bei der angemessenen Textinterpretation erkannt werden (Vogt 2003a:XX).⁴⁴

⁴³ Schleiermachers und Diltheys Hermeneutik hatten ihre Folgen für den Positivismus, was in der Hervorhebung des biographischen und psychologischen Ansatzes für die Werkinterpretation sichtbar ist (vgl. Kap. 9.1).

⁴⁴ Diese Differenz-Komponenten spielen vielfach ineinander: So muss etwa der Text der Bibel aus dem Hebräischen bzw. Griechischen ins Deutsche übersetzt werden, um dort zur Textgrundlage einer theologischen Hermeneutik zu werden. Erst dann können die inhaltlichen Verstehensprobleme bearbeitet werden und ist eine Auslegung möglich. Dabei sind auch die sprachlichen,

In der traditionellen Hermeneutik wird angenommen, dass eine Überbrückung der hermeneutischen Differenz prinzipiell möglich ist. Dieser Optimismus wurde allerdings im 20. Jh. in Frage gestellt.

Die traditionelle Hermeneutik bis Dilthey geht von der Annahme aus, dass der Sinn des Textes einheitlich ist und dass er sich im Prozess der Auslegung erkennen lässt. Jeder Text kann gedeutet und verstanden werden, dazu ist jedoch die Kenntnis der Regelsysteme der Exegese notwendig. Wenn der Interpret regelgerecht verfährt, ist er im Stande, den richtigen Sinn des Textes zu entdecken. Der Interpret ist notwendig für den Prozess der Interpretation, weil nur er als kompetenter Kenner der Interpretationsregeln die wahre Bedeutung herausfinden kann. Ohne seine fachkundige, regelgeleitete Interpretation wäre eine falsche Interpretation seitens einfacher, ungeschulter Leser leicht möglich. Die wahre Botschaft des Textes erschließt sich nur dem professionellen Interpreten, seine Rolle beruht deswegen auf der Vermittlung zwischen dem Text und den unerfahrenen Lesern, denen ohne seine Auslegung die richtige Bedeutung verschlossen bliebe.

Grenzen und Kriterien für die Richtigkeit der Interpretation ergeben sich aus der Kenntnis der Regelsysteme, die besagen, was und in welchem Sinn gedeutet werden soll. Die höchste Autorität der Interpretation ist der Autor und seine Intention, die er in den Text „hineingelegt hat“. Der Interpretationsprozess zielt auf die unmissverständliche Entdeckung der Intention des Autors. (Daher kommt die Frage aller Fragen der schulischen Interpretation: „Was wollte der Autor damit sagen?“) Die Lektüre ist ein Dialog zwischen dem kompetenten Leser, d. h. dem Interpreten und dem Autor, den man hinter Aussagen des Textes zu entdecken trachtet.

Die Interpretationstätigkeit zielt auf die Ermittlung eines einheitlichen, zusammenhängenden Sinns. Gleichzeitig wird aber behauptet, der Sinn hat mehrere Ebenen. Neben dem primären, wörtlichen Sinn, der sich aus der Bedeutung der Wörter und Sätze ergibt, gibt es noch einen allegorischen, daneben einen moralischen und anagogischen (letztendlichen, vgl. Lehre von vierfachen Schriftsinn).

Spätestens seit Gadamer hat sich die Annahme eines einheitlichen Sinns im Text als eine Illusion erwiesen.

Hans-Georg Gadamer (1900-2002) war einer der prominentesten deutschen Philosophen des 20. Jahrhunderts.⁴⁵ Er gilt als Begründer einer universalen Hermeneutik als Philosophie des Verstehens, so allgemein fundiert, dass sie auf prin-

poetologischen und rhetorischen Mittel des Textes zu beachten. So benutzt etwa das biblische Hohe Lied eine ausgeprägte erotische Rhetorik, die angemessen ausgelegt und umgedeutet werden muss, damit sie auf religiöse Sachverhalte verweisen kann (Vogt 2003a:XX).

⁴⁵ Kommentare zu Gadamers Hermeneutik sind unzählig, sie übersteigen wahrscheinlich seinen umfangreichen Nachlass. Die unten folgende stichwortartige Darstellung beschränkt sich auf die Thesen, die für Interpretation literarischer Texte von Bedeutung sind und in der Literaturwissenschaft nachgewirkt haben.

ziell alle ethisch-ästhetischen Aspekte und Fragen des Lebens Anwendung finden kann. Sein Lebenswerk ist „Wahrheit und Methode“ (1960). Darin bemüht er sich um die Herausbildung der Begriffe Wahrheit, Sinn, Erkenntnis, Verstehen und der Grundlagen für eine sachgerechte Auslegung des Verstandenen.

Die Wahrheit kann nicht nur durch Wissenschaft, sondern auch durch Kunst und Geschichte offenbart werden. Die Aufgabe der Hermeneutik ist es, diese Wahrheit zu legitimieren. Gegenstand des Verstehens sind nicht nur alle schriftlichen Texte, sondern auch Gespräche, und darüber hinaus alle kulturellen Zeichen, z. B. Kunst- und Bauwerke. Die Wahrheit, die sie alle vermitteln, erfährt man durch Verstehen im Dialog (mit einem Gesprächspartner, einem Text, einem Gemälde oder einem beliebigen Gegenstand).

Der Verstehensprozess verläuft zirkelförmig.⁴⁶ Die tradierte hermeneutische Regel ist, das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen zu verstehen. Gadamer hat die Vorstellung vom hermeneutischen Zirkel modifiziert.

Der Interpret bildet sich auf Grund seiner Lebens- und Bildungsgeschichte, die an seine geschichtliche Zeit und Kultur gebunden ist, Vor-Meinungen, Vor-Urteile⁴⁷ über den zu verstehenden Gegenstand. Diese Vor-Urteile strukturieren seine Verstehensfähigkeit und bilden eine Basis für das Verständnis des Anderen. Sie werden versuchsweise auf den zu verstehenden Gegenstand projiziert, dann revidiert und meistens korrigiert; auf diese Weise wird ein tieferes Verständnis erarbeitet. Etwas zu verstehen bedeutet also, einem Text, Gesprächspartner oder Kunstwerk mit einem Vor-Urteil, also einer konkreten Erwartung, entgegenzutreten und diese dann während des Eindringens in seinen Sinn beständig zu revidieren. Dies setzt beim Interpretieren Offenheit, das Bewusstmachen der eigenen Vorurteilsstruktur des Verstehens sowie die Bereitschaft zur reflexiven Auseinandersetzung voraus. Er muss den Willen aufbringen, das eigene Vor-Urteil auf

⁴⁶ Als „hermeneutischer Zirkel“ wird das Verhältnis des Teils zum Ganzen und des Ganzen zum Teil bezeichnet. Für das Verständnis des Textfragments ist eine Annahme über den Gesamtsinn des ganzen Textes notwendig. Der Interpret muss also eine Hypothese zur Bedeutung des Ganzen im Voraus bilden. Dieses Vorverständnis beeinflusst das Verstehen von einzelnen Textteilen, das seinerseits wiederum das Verstehen des Ganzen bestimmt. Der Verstehensprozess hat also die Gestalt eines Zirkels. Die These vom hermeneutischen Zirkel wurde wohl erstmalig von dem Altphilologen Friedrich Ast (1778-1841) aufgestellt. Die Bedeutung des hermeneutischen Zirkels für die Literaturwissenschaft ist allerdings umstritten (vgl. Japp 2004:588-590).

⁴⁷ Vorurteile im Sinn von Voreingenommenheit und Engstirnigkeit sind zu unterscheiden von Vorurteilen im Sinne von Vormeinung, die zu erweitern man bereit ist. Im alltäglichen Sprachgebrauch bedeutet „Vorurteil“ ein vorschnelles, unbegründetes Urteil (z. B. Vorurteile gegen ethnische Minderheiten). Es gilt deswegen als schädlich. Gadamer verwendet den Begriff in der zweiten Bedeutung und wertet ihn positiv aus, im Gegenteil zur Tradition der Aufklärung und zu Schleiermacher, bei dem es als Quelle des Missverstehens gilt (vgl. Dybel 2004:252-254, 256-259). Um den Unterschied zu der alltäglichen Bedeutung dieses Wortes hervorzuheben, gebrauche ich die Schreibweise „Vor-Urteil“.

Geltung und Herkunft zu überprüfen und in Bezug zum Sinn des zu Verstehenden zu setzen. Erst in dieser Konfrontation zwischen dem eigenen Vor-Urteil und dem Sinn des Gegenübers erwächst eine umfassende Wahrheit.

Nach dieser Auffassung sind die Vor-Urteile keine Störung, sondern eine produktive Vorbedingung des Verstehens. Dank der Projektion der Vor-Urteile auf das zu Verstehende wird das Eigene wieder erkannt und bildet dadurch die Grundlage für die Aneignung des Anderen. Auf diese Weise kommt es zur Überwindung der hermeneutischen Differenz.

Die Erprobung und Korrektur der Vor-Urteile führen zum tieferen, modifizierten Verständnis des Ganzen. Dieses wiederum hat ein verändertes, besseres Verständnis der Teile zur Folge. Die Bewegung des Verstehens läuft von einem zum anderen und wieder zurück, wobei das Verständnis von beidem erweitert wird. Das Verstehen ist bei Gadamer deswegen eher spiralen- als zirkelförmig, weil der Interpret mit jedem erneuten Verstehensversuch eine immer bessere Einsicht erwirbt und sich immer „höher“ über dem Ausgangspunkt seiner Arbeit befindet.

Der gefundene Sinn ist nicht einmal für immer festgelegt, sondern wird mit jedem neuen Verstehensversuch modifiziert und vertieft, weil die Interpreten in Texte immer neue Sinnbezüge einbinden, die mit ihren Vor-Urteilen zusammenhängen.

Im Begriff des Vor-Urteils wird außerdem die Geschichtlichkeit des Verstehens betont. Der historische Ort des Verstehenden ist von grundlegender Bedeutung für die Ergebnisse des Verstehens. Es ist für den Forscher unmöglich, seine geschichtlich bedingten Vor-Urteile auszulöschen, so wie es seit der Aufklärung gefordert wird. Aber der Forscher soll sich seiner Vor-Urteile bewusst sein und sie produktiv für den Verstehensprozess ausnutzen. Die Überbrückung des Zeitabstands zwischen einem alten Text und dem späteren Forscher, also der historisch bedingten hermeneutischen Differenz ist für Gadamer die eigentliche Aufgabe der Hermeneutik. Diese geschichtliche Distanz war für Dilthey beim Verstehen irrelevant, er übersprang sie im Akt der Einfühlung in die Psyche des Autors. Für Gadamer ist sie von grundlegender Bedeutung.

Im Akt des Verstehens kommt es zur Zusammenkunft des Vorverständnisses des Forschers mit der älteren Perspektive des historischen Textes. Sie wird von Gadamer als „Horizontverschmelzung“ bezeichnet. Dieser Begriff steht im Mittelpunkt seiner Hermeneutik. In der Metapher des „Horizonts“ konkretisiert Gadamer die geschichtliche Grundstruktur des Verstehens. Mit „Horizont“ meint er den „Gesichtskreis, der all das umfasst und umschließt, was von einem Punkte aus sichtbar ist“ (S. 286).⁴⁸ Der jeweils gegenwärtige Horizont ist von früheren

⁴⁸ Die Seitenangaben beziehen sich auf Gadamers „Wahrheit und Methode“, Tübingen 1960, zit. nach Dieckmann 2007:XX

Horizonten jedoch nicht grundsätzlich verschieden, denn er bildet sich nicht ohne die Vergangenheit: Er resultiert aus der historischen und kulturellen Tradition.

Das Verstehen ist immer der Vorgang der Verschmelzung des gegenwärtigen und des historischen Horizonts, wobei der eigene Verstehenshorizont der Gegenwart den historischen Horizont einholt (S. 289-290). Diese Verschmelzung ist deswegen möglich, weil der gegenwärtige Verstehenshorizont in der historisch überlieferten Tradition des Verstehens steht. Zum Horizont der Gegenwart gehört „die Begegnung mit der Vergangenheit und das Verstehen der Überlieferung, aus der wir kommen“ (S. 289). Der Horizont der Gegenwart bildet sich „gar nicht ohne die Vergangenheit“ (S. 289). Trotz der historischen Differenz gibt es zwischen dem Interpreten und dem Urheber des Textes keinen „gähnenden Abgrund“ (S.280), weil der geschichtliche Abstand stets ausgefüllt ist „durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt“ (S. 281). Die hermeneutische Tätigkeit bedeutet stets eine Konfrontation mit der Tradition (Dieckmann 2007:XX; vgl. auch Dybel 2004: 314-318).

Ein historischer Text gewinnt erst dann an Relevanz, wenn er im Gegenwarts-horizont rezipiert wird, wenn seine Wahrheit gegenwärtige Verhältnisse erhellt, wenn man sich bemüht, dank der Geschichte die Gegenwart besser zu verstehen.

Die Historizität des Verstehens hat weitere Konsequenzen. Erstens ist das „objektive“, absolute Verstehen wegen seiner Situationsgebundenheit unmöglich. Die Interpreten stehen immer schon in der Wirkungsgeschichte dessen, was sie verstehen wollen – und es gibt keine Methode, die sie dazu befähigt, diese Wirkungsgeschichte zu transzendieren und das Vergangene unmittelbar zu betrachten.

Zweitens: Eine endgültige Überwindung der historisch bedingten hermeneutischen Differenz ist nicht möglich, deswegen ist der Verstehensprozess nie vollendet. Er ist in steter Bildung begriffen, da immer neue Generationen der Interpreten ihre Vor-Urteile ständig neu erproben.

Gadammers Hermeneutik bringt keine eindeutige Antwort auf die Frage nach der „richtigen“ Interpretation und den Grenzen der Interpretierbarkeit. Wegen der veränderlichen historischen Situation, in der die Texte immer neu interpretiert werden, sind mehrere Auslegungen möglich, ein einziger, überzeitlicher Sinn existiert demnach nicht. Bedeutet das, dass **jede** Interpretation richtig ist? Gadamer warnt vor Interpretationswillkür und plädiert für eine textnahe, „adäquate“ Interpretation. Der Interpret soll im „Gespräch“⁴⁹ mit dem Text der Stimme des Textes aufmerksam zuhören und sich von ihr leiten lassen, ohne auf eigenen

⁴⁹ Das „Gespräch“ ist für Gadamer die wichtigste Metapher der Lektüre und einer der Grundbegriffe seiner Hermeneutik.

Vor-Urteilen zu beharren. Das adäquate Sinnverstehen ist dank den wiederholten Verstehensversuchen, Aufstellen und revidieren von Verstehenshypothesen möglich. Die Auslegung des Sinns ist wegen des veränderlichen geschichtlichen Kontextes veränderlich, aber nicht willkürlich. Als willkürlich kann man solche Interpretationsideen bezeichnen, die mit dem Gegenstand des Textes nichts zu tun haben, am Text vorbei gehen (vgl. Dybel 2004:80-83).

Eine hermeneutische Grenzerfahrung ist für Gadamer die Lektüre hermetischer Gedichte von Paul Celan (Gadamer 1973). Seine Interpretationsversuche dieser Dichtung sind aufschlussreich bezüglich der Frage nach dem „einheitlichen“ und „richtigen“ Sinn.

Celans Dichtung ist in ihrer Verweigerung, sich dem Leser zu erschließen, sehr bedeutungsvoll für die Hermeneutik. Trotz ihrer Unklarheit, ihres Ungefähren und Ungewissen, bleibt sie ein Sprachgeschehen, das den Leser mit seinem Unverstehen und seinem Willen zum Verstehen einbezieht. Auch wenn der Leser in die Irre geht, wenn das Verständnis im Ungewissen oder im Ungefähren bleibt, ist das „Gespräch“ mit dem Gedicht ein bedeutungsvolles Sprachgeschehen.

Gadamers feinsinnige Lyrikanalyse folgt der sprachlichen Verfassung des Gedichts mit besonderer Aufmerksamkeit auf seine stilistischen Strukturen. Die Lesbarkeit des Ungesagten führt er auf die Möglichkeiten der Sprache zurück. Bei Celan stehen Worte in Gedichten vereinzelt nebeneinander in einer knappen, hermetischen Reihe, ihre Semantik ist reich und kondensiert. Die Möglichkeit der kohärenten Sinnbezüge, einer logischen Einheitsbildung ist kaum gegeben. Die Konnotationen können von **einer** vorgegebenen Sinnentscheidung nicht beherrscht werden. Worteinheiten und Wortgruppen sind nach dem Prinzip der Dissonanz zusammengefügt, im Gegensatz zur Harmonie der traditionellen Lyrik. Beim Dechiffrieren solcher Texte hilft auch der Zugriff auf außertextuelle Informationen nicht, diese tragen nicht viel zur Lesbarkeit des Ungesagten bei. Auf die Frage: „Was muss der Leser wissen?“, die am Ende der Celan-Studie „Wer bin Ich und wer bist Du?“ steht, lautet die Antwort: Nicht sehr viel. Alles steht im Text, die Kenntnis der Privatsphäre des Autors hilft nicht weiter. Wichtiger ist vielmehr, dass poetische Texte auch in ihrer schwer zugänglichen Mehrdeutigkeit an Existenz Erfahrungen appellieren, die alle Leser in ihrem Mensch-Sein ansprechen. So muss der Leser nur seine allgemeine Lebenserfahrung in das Lesen des Gedichts einbringen. Auch wenn das Gedicht nicht gleich verstanden wird, hält es den Leser in seinem Wortgeflecht (Oliva 2007:105-107).

Gadamer als Interpret ist weit entfernt davon, den Sinn des Gedichts zu bestimmen. Er lässt das fragmentarische, uneinheitliche Verstehen und die Sinnverschiebung von Leser zu Leser gelten. Diese Auffassung ist von Jacques Derridas Dekonstruktion nur einen Schritt entfernt. Gadamer teilt allerdings die optimistische Grundvoraussetzung der Hermeneutik von der Erkennbarkeit des Sinns im

Text, auch wenn dieser – wie im Fall von Celan-Gedichten – vage und ungewiss ist. An diesem Punkt scheiden sich seine und Derridas Wege: Die Überzeugung, dass der Sinn sich erkennen lässt, wird von der Dekonstruktion bestritten.

Das Verstehen ist nach Gadamer einerseits an den zeitlichen Horizont, andererseits gezwungenermaßen an das Sprachliche seiner Äußerung gebunden. Der Sprachphilosophie ist der dritte Teil von „Wahrheit und Methode“ mit dem Titel „Ontologische Wendung der Hermeneutik am Leitfaden der Sprache“ gewidmet. Den Ausgangspunkt bilden für Gadamer die Ideen von Heidegger: Sprache ist ein Medium, in dem erst die Erfahrung der Seinsgeschichte möglich wird. Die Sprache bezeichnet Heidegger als „Haus des Seins“. Mit der Sprache ist die Realität bestimmt, die den einzelnen schon immer umfasst und als Daseinsraum umgibt.

Gadamer reflektiert über das Verhältnis zwischen Wahrheit und ihrer Vermittlung in der Sprache. Dass die Texte für uns Wahrheiten bereithalten können, bringt die Erkenntnis, dass Wahrheiten außerhalb der Sprache nicht auffindbar sind. Wissenschaftliche Wahrheiten hängen davon ab, dass die Welt durch die Sprache eröffnet worden ist. Hinter diesen sprachlichen Vorgang kann nicht zurückgegangen werden, denn er selbst ermöglicht erst die Reflexion (Hammermeister 2006:76). „Es gibt keinen Standort außerhalb der sprachlichen Welterfahrung, von dem her sie selber zum Gegenstand zu werden vermöchte“ (Gadamer, zit. nach Hammermeister 2006:76). Zwar ist es nicht undenkbar, unsere sprachliche Verfasstheit zu reflektieren, aber dennoch kann die Sprache niemals zum uns gegenüberstehenden Objekt werden, das wir der wissenschaftlichen Erforschung unterwerfen könnten.

Unsere natürliche Welterfahrung ist sprachlich, Sprache hat also eine welterschließende Funktion. Wir wachsen auf, lernen die Welt und die Menschen und am Ende uns selbst kennen, indem wir sprechen lernen.

Dadurch, dass die Erkenntnis sprachlich bedingt ist, ist sie zugleich nicht objektiv. Sie ist von der Ordnung durchdrungen, die die Sprache den Mitgliedern der Sprachgemeinschaft aufwirft. Die Sprache ist als Vor-Urteil vorgegeben. Ein Sprechen ohne den Gebrauch von Vor-Urteilen ist nicht denkbar. In Denken und Erkennen ist der Mensch schon immer voreingenommen, durch die sprachliche Weltauslegung, in die er hineingewachsen ist. Durch Sprache baut sich unsere Weltartikulation auf und Sprache bedingt unser Denken.

Unser „In-der-Welt-Sein“ ist sprachlich, die Sprache ist die Grundlage der gesamten Weltkonstitution. Die Sprache ist keine Abbildung, sondern Zu-Worte-Kommen des Seienden. Sein und Darstellung können voneinander nicht getrennt werden (ebenda; vgl. dazu auch Ruchlak 2004:55-66). „Sein, das verstanden werden kann, ist Sprache“ (Gadamer, zit. nach Hammermeister 2006:77). Mit dieser These avanciert Hermeneutik zum universalen Ansatz der Philosophie.

Gadammers Hermeneutik radikalisiert die linguistische Wende des Strukturalismus. Während vor der linguistischen Wende davon ausgegangen wurde, dass sich die Erkenntnis der zu untersuchenden Objekte außersprachlich vollzieht, wird danach die Ansicht vertreten, dass die Welt nur sprachlich zugänglich ist. Die Welt existiert für Menschen nur in der sprachlich vermittelten Form. Eine „objektive“ Erkenntnis ist nicht möglich, denn sie muss immer mit der Sprache ausgedrückt sein. Die Sprache repräsentiert die Welt nicht, sondern schließt die Welt auf (Ruchlak 2004:59). Die Worte einer Sprache „werden nicht Gegenstand. Gebrauch der Sprache ist kein Gebrauch von etwas. Wir leben in einer Sprache wie in einem Element, wie die Fische im Wasser“ (Gadamer, zit. nach Ruchlak 2004:59). Die Hermeneutik wird dadurch mit der Epistemologie gleichgesetzt.

Gadammers Sprachphilosophie brachte wichtige Ansätze für die Entwicklung der Literaturwissenschaft. Mit dem Hinweis darauf, dass die einzelne hermeneutische Situation (Lektüre oder Auslegung eines überlieferten Textes) nicht einmal stattfindet, sondern immer neu wiederholt wird, eröffnet sich eine neue Dimension – die Wirkungsgeschichte eines Textes. Die Geschichtlichkeit des Verstehens und die Betonung der individuellen Rezeption wurden zu den Ausgangspunkten für Rezeptionsästhetik und Wirkungsgeschichte (Harald Weinrich, Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser u. a.). Schlussfolgerungen, die aus Gadammers Schriften resultieren: Thesen vom Dialog des Lesers mit dem Text, dem immer neuen, subjektiv bedingten Sinn-Einbringen seitens des Lesers werden zu Basistheoremen der Rezeptionsästhetik von der vielfältigen Interpretierbarkeit und Sinnoffenheit von Texten. Über diese Entwicklung sprechen wir weiter im Kap. 13. Vorher machen wir uns aber mit der Kehrseite der Hermeneutik – der Dekonstruktion bekannt.

11.3 Übungen

	Wer? (Autor, Titel). Wo? Wann? Was?
Ratschlag	
1 Die Welt besteht aus Zeichen	1-3: Hans-Georg Gadamer, „Wahrheit und Methode“, Deutschland
2 die wollen gedeutet werden	1960. Verstehen: Grundlage der
3 wie könnte man sonst kommunizieren	Kommunikation, philosophische
4 oder gar existieren	Hermeneutik
	4
5 Kaffeesatz	
6 Flug der Vögel im Frühling	
7 Orakelworte	7
8 Homer-Epen	8
9 Gesetze	9
10 Offenbarungen der Gottheiten	10
11 vierfacher Schriftsinn	11
12 von Religion zur Philosophie	
13 ist nur ein Schritt	12-13
14 Verstehen ist Essenz des Geistes	14
15 der Sinn vermehrt sich ständig	15
16 im Zuge allgemeiner Emanzipation	
17 will jeder seinen Sinn haben	
18 die Mehrzahl von Sinn ist in	18
19 einen Spiegel	
20 zersplittert in tausend Stücke	
21 kannst du nicht zusammenkleben	19-21
22 Hermeneutik	
23 dekonstruiere dich lieber	23

Übung 1. Die Zeilen 7-23 beziehen sich auf die Geschichte der Hermeneutik, ihre wichtigsten Vertreter und ihre Thesen. Ergänzen Sie die rechte Spalte mit entsprechenden Informationen anhand von den Kapiteln 11.1 und 11.2.

Wenn Sie in den Zeilen 19-21 und 23 Probleme haben, müssen Sie das folgende Kapitel über Dekonstruktion aufmerksam lesen!

12. Dekonstruktion

12.1 Begriffliches: Dekonstruktion oder Dekonstruktivismus?

Der Begriff „Dekonstruktion“ bezeichnet die (Sprach)Philosophie von Jacques Derrida (1930-2004); er wurde in seiner Schrift „Grammatologie“ (1967) eingeführt.

Derrida stellt sich mit seiner Dekonstruktion in die lange Reihe der Philosophen, die die Literaturtheorie maßgeblich beeinflusst haben (z. B. Dilthey, Ingarden, Heidegger, Gadamer – um nur die berühmtesten zu erwähnen), obwohl er zu grundlegenden Problemen der Literaturwissenschaft nicht direkt Stellung genommen hat. Derridas Interesse an Literatur resultiert aus seiner Überzeugung von der Verwandtschaft zwischen Themen literarischer Texte und philosophischen Problemen (Burzyńska 2006b:322). Die Literatur wurde wegen ihrer Mehrdeutigkeit und Vielfalt zum Schwerpunkt seines philosophischen Projekts, sie veranlasste ihn zu Überlegungen zum Wesen der Sprache, Sinn, zur Wahrheit, und vor allem zum Wesen des Lesens. Die Frage: Was bedeutet, einen (literarischen) Text zu lesen? stand im Mittelpunkt seiner Reflexion. Diese Frage bezieht sich unmittelbar auf den Kern der Literaturwissenschaft – das Problem der Kommunikation zwischen Text und Leser und der Interpretation. Deswegen war die Literaturwissenschaft an seiner Philosophie lebhaft interessiert; sie ist – wie die brisante Entwicklung des Dekonstruktivismus zeigt – zur Grundlage eines literaturwissenschaftlichen Theorieansatzes geworden.

Paradoxerweise nahmen auf die Literaturwissenschaft vor allem frühe Arbeiten Derridas Einfluss, die philosophischen und nicht literarischen Texten galten. Seine Lektüren literarischer Texte dagegen, obwohl gerade sie Literatur und literarisches Lesen betrafen (z. B. „Signeponge“, „Schibboleth. Pour Paul Celan“, „Ulysse Gramophone“ u. a.), fanden in der Literaturwissenschaft keinen so großen Widerhall. Seine Kommentare vermieden es, den Sinn seiner Lektürehandlungen mitzuteilen und wurden wegen des hochkomplizierten Stils für „unlesbare Lektüren lesbarer Texte“ gehalten (Burzyńska 2006b:296-297).

Derrida wurde Ende der 1960er Jahre weltberühmt, als er zeitgleich seine drei wichtigsten Arbeiten publizierte: „Grammatologie“, „Die Stimme und das Phänomen“, sowie „Die Schrift und die Differenz“ (1967). Seine weiteren wichtigen Schriften sind „Dissemination“, „Positionen“ und „Randgänge der Philosophie“ (alle drei 1972 veröffentlicht). Der französische Philosoph übte zunächst Kritik

am Strukturalismus als dem Paradigma der Geisteswissenschaften, später wurde seine Kritik auf das gesamte philosophische und wissenschaftliche Denken der modernen (d. h. nach-aufklärerischen) europäischen Kultur ausgeweitet. Dekonstruktion wurde zum Inbegriff des Poststrukturalismus und ist mit ihm oft gleichgesetzt.

Derridas Philosophie der Dekonstruktion wurzelt in der Phänomenologie: Der Einfluss von Edmund Husserl und Martin Heidegger sind nicht zu verkennen. Als andere Inspirationsquellen werden darüber hinaus u. a. F. Nietzsche und S. Freud erwähnt. Das Wort „Dekonstruktion“ knüpft an Martin Heideggers Begriff „Destruktion“ bzw. „Abbau“ an.⁵⁰ In diesem Neologismus verband Derrida zwei Wörter: „Destruktion“ und „Konstruktion“, die seine Verfahren der Textanalyse charakterisieren. „Dekonstruktion“ bedeutet dementsprechend neben der Philosophie auch die Technik (Verfahren, Methode, Vorgehensweise) der Textlektüre, die Analysemethode, die auf Bloßstellung der im Text angelegten Widersprüche ausgerichtet ist. Sie destruiert Struktur und Sinn des Textes und konstruiert an ihrer Stelle neue Sinnzusammenhänge.

Die Dekonstruktion als Analysemethode kann auf literarische sowie nicht-literarische Texte angewendet werden, darüber hinaus kann sie zur Analyse von allen kulturellen Praktiken dienen (Mode, bildende Kunst, Architektur, Film u. s. w.). Diese Offenheit der Dekonstruktion ergibt sich daraus, dass Derrida als Text alles auffasst, was potentiell bedeutungstragend ist. Die meist zitierte Formulierung Derridas lautet: „Es gibt kein Außerhalb des Textes“ („*Il n'y a pas de hors-texte*“, „Grammatologie“). Die ganze Welt kann laut Derrida als „Text“ gedeutet werden. Das bedeutet nicht, dass die Welt außerhalb des Textes nicht existiert, sondern, dass 1) wir auf sie keinen außertextuellen Zugriff haben können, und dass 2) es in jeder Welterscheinung Spuren von Bedeutung gibt. Das ist eben der Umstand, der einen besonders kritischen Umgang mit der Sprache und mit dem Text bedingt: Wenn die Welt nur als und im Text besteht, ist es um so wichtiger, Texte auf das hin zu überprüfen, was sie explizit an Sinn zu erzeugen scheinen, was sie verschweigen und verdrängen und was sie mitschwingen lassen (Korte 2004:48).

Beim Versuch, die Bedeutung des Terminus „Dekonstruktion“ zu erläutern, muss man nachdrücklich betonen, dass ihr Schöpfer selbst immer vermieden hat, den Begriff eindeutig zu definieren. Nach Derrida ist Dekonstruktion – in Abgrenzung zum Dekonstruktivismus – weder Analyse noch Kritik, weder Methode noch Akt oder Operation, denn diese Begriffe selbst sind wiederum Gegenstand der Dekonstruktion. Das einzige, was sich von der Dekonstruktion positiv sagen

⁵⁰ In „Sein und Zeit“ (1927) spricht Heidegger von „Destruktion“ und kritischem „Abbau“ der überkommenen philosophischen Begriffe, und, im weiteren Sinne, der ganzen europäischen Tradition der Metaphysik, insbesondere der Ontologie (vgl. Mitosek 2005:405). Auch bei Heidegger wird im methodologischen Sinne Destruktion mit Konstruktion verschränkt.

lässt, ist, dass sie stattfindet. Sie widersteht jeder Definition und jeder Vereinheitlichung als Theorie (Babka/Posselt 2003:XX).

Der Begriff „Dekonstruktivismus“ (seltener: Dekonstruktionismus, poln. dekonstrukcjonizm) ist von „Dekonstruktion“ abgeleitet. Er bezeichnet eine literaturwissenschaftliche Forschungsrichtung, die sich vor allem in den USA entwickelte. In diesem Sinne kann der Dekonstruktivismus auch als eine Methode bzw. Theorie⁵¹ der Literaturwissenschaft bezeichnet werden. Er wird auch die „Yale-Schule“ genannt, denn seine Vertreter waren an der Yale Universität um Paul de Man, den wichtigsten amerikanischen Dekonstruktivisten, versammelt. Zu den berühmtesten Vertretern des Dekonstruktivismus gehören auch Joseph Hillis Miller, Barbara Johnson, Geoffrey Hartman, und die Schüler von de Man und Derrida (welcher nach 1975 Gastdozent an der Yale Universität war): Gayatri Charkavorty Spivak, Werner Hamacher, Samuel Weber. Neben den Arbeiten von Derrida sind u. a. „Lektion“ (1977) und „S/Z“ (1970) von Roland Barthes und „Allegorie des Lesens“ (1979) von Paul de Man wichtige Schriften des literaturwissenschaftlichen Dekonstruktivismus.

Die literarische Forschungsrichtung des Dekonstruktivismus verwendet als Verfahren der Analyse von literarischen Texten die von Derrida erfundene Dekonstruktion der inneren Textstruktur. Der Dekonstruktivismus lehnt in Anlehnung an Derrida die Auffassung von Literatur als historisch-ästhetischer Quelle von Sinn ab und bestreitet das Vorhandensein eines rekonstruierbaren Sinnzusammenhangs im Text. Der Grund dafür ist die Annahme, dass die Textstruktur von unlösbaren Widersprüchen geprägt ist, welche die Suche nach einem einheitlichen Sinn unmöglich machen. Der Dekonstruktivismus strebt die Freilegung dieser Widersprüche sowie die Zergliederung der scheinbar logisch zusammenhängenden Textstruktur an. In der Aufhebung der Vorstellung von einem kohärenten Textsinn und einer kohärenten Textstruktur sieht er eine Chance auf ein Verständnis, das die Vielschichtigkeit des Textes nicht reduziert, sondern gelten lässt. Dieses Bestreben resultiert aus der Überzeugung von der sprachlichen Undarstellbarkeit der Wirklichkeit: Wenn sie sich sprachlich (besonders in Schrift) nicht darstellen lässt, sind die Bemühungen um Sinnentdeckung im Voraus zum Scheitern verurteilt. Seine Hauptthese lautet dementsprechend: Verstehen ist prinzipiell unmöglich und jede Sinnfixierung ein autoritärer Akt.

Die Dekonstruktion als Methode der Text- und Zeichenanalyse (bzw. der Dekonstruktivismus als Forschungsansatz) hat sich in mehreren Geisteswissenschaften etabliert: in Kulturwissenschaften, Sozialwissenschaften, Religionsphilosophie, also vor allem dort, wo es um Identitätsbildung und verborgene Machtansprüche geht. In der Literaturwissenschaft sind feministische Kritik, Gender und Queer Studies, Postkoloniale Studien dekonstruktivistische Forschungsrichtungen *par excellence*.

⁵¹ Zu beiden Begriffen „Theorie“ und „Methode“ der Literaturwissenschaft vgl. Kap. 9.2.

„Dekonstruktivismus“ ist auch ein Begriff in der bildenden Kunst. Seit Mitte der 1980er Jahre erlangte er in der Architektur Bedeutung. Der wichtigste Theoretiker des Dekonstruktivismus in der Architektur ist Daniel Libeskind.

12.2 Kritik an der Zeichentheorie des Strukturalismus

Derridas Dekonstruktion war zunächst eine Kritik des Strukturalismus. Sie richtete sich vor allem gegen die Sprachtheorie (Zeichentheorie) de Saussures. Derrida stellt vor allem das System der binären Oppositionen in Frage, welches der strukturalistischen Sprachtheorie zugrunde liegt. Er zeigt, dass dieses System Selbstwidersprüche hat, Elemente, die nicht ins System passen und unterdrückt bzw. ausgegrenzt werden, damit die Theorie den Anschein der Stimmigkeit bewahrt. Wird dieser Ausschließungsprozess enthüllt, zerfällt die Struktur von innen.

Derrida problematisiert de Saussures Vorstellung vom Zeichen als einem festen, eindeutigen Verhältnis zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem und demonstriert an mehreren Beispielen, dass dieses Verhältnis nicht existiert. Daraus schlussfolgert er, dass de Saussures Struktur nicht fest, sondern fließend ist. Um sich von dem zentralen Begriff de Saussures „Differenz“ (franz. *différence*) zu distanzieren, erfindet er ein neues Wort „Differänz“ (*differance*), welches den Prozess des unaufhörlichen Differierens, bzw. die zugrunde liegende Quelle aller Unterschiede bedeutet. *Differance* macht die Bewegung der Bedeutungen möglich und zeigt, dass keine Bedeutung konstant ist; sie wird immer weiter, ins Unendliche aufgeschoben. Auf diese Weise erschüttert er die Fundamente des Strukturalismus (Dahlerup 1998:34-36).⁵²

Derrida kritisiert auch die sog. Gegensatzstruktur, die für den Strukturalismus im Allgemeinen, und auch für die literaturwissenschaftliche Strukturanalyse fundamental ist. In unserer Kultur funktionieren viele Gegensatzpaare: Körper/Seele, Materie/Geist, Form/Inhalt, Gefühl/Verstand, Natur/Kultur, buchstäblich/symbolisch, böse/gut, dunkel/hell, weiblich/männlich, u. s. w. Derrida zeigt, dass sie nur scheinbar gleichberechtigt sind: Eine Seite (hier die rechte) besitzt immer eine höhere Priorität. Die andere ist die niedrigere, abgeleitete, später entstandene. Er schlussfolgert daraus, dass die Gegensatzstruktur nicht neutral und logisch ist. Sie funktioniert gemäß einer Reihe von Wertmechanismen, die mit Logik nichts zu tun haben. Die Gegensatzstruktur ist eine versteckte Gewalthierarchie, denn sie kann nur dann erhalten werden, wenn die als niedriger eingestufte Seite marginalisiert wird.

⁵² Die Kritik Derridas an de Saussures Zeichentheorie und die Konsequenzen der Auflösung der Signifikat-Signifikant-Verbindung für den Dekonstruktivismus erläutert einleuchtend Korte 2004:44-48.

Sein Hauptbeispiel zu dieser These ist das Gegensatzpaar Wort/Schrift. In der europäischen Kultur gilt das gesprochene Wort seit Platon als ursprünglich und höherwertig.⁵³ Es ist das Eigentliche, Authentische, liegt angeblich näher an Gedanken und am Gefühl. Die Schrift gilt als sekundäre Einkleidung, zwar notwendig um Gedanken festzuhalten, aber hindernd am freien Denken: Im Schreibprozess können die Gedanken sogar entstellt werden. Derrida tritt gegen diese unterschiedliche Verwertung von mündlicher Rede und Schrift und sucht zu überzeugen, dass sowohl der mündliche als der schriftliche Ausdruck die Intention nicht genau wiederzugeben vermag. So kann auch die mündliche Rede als eine Art von Schrift gehalten werden. Das ist ein Beispiel für die Dekonstruktion der „Gegensatzstruktur“ (Dahlerup 1998:38-39).

Derridas Kritik an der Zeichentheorie greift weit über die Kritik des Strukturalismus hinaus, sie ist die Problematisierung der Grundsätze der modernen Wissenschaft und im weitesten Sinne die Infragestellung der ganzen Tradition des westlichen Denkens, die Derrida als „Logozentrismus“, d. h. eine metaphysische Einheit von Wort und Sinn, Sprache und Denken bezeichnet. Damit meint er erstens, dass das westliche Denken immer ein Zentrum nötig hat, und zweitens, dass dieses Zentrum das Wort (*logos*), die Vernunft, die Rationalität ist (ebenda:34). „Logozentrismus“ war der wichtigste Ausdruck der von ihm besonders stark kritisierten sog. Metaphysik der Präsenz. Damit meint er die für die ganze westeuropäische Tradition typische Grundannahme, dass hinter den sprachlichen Zeichen konstante Bedeutungen als nicht-sprachliche Sachverhalte existieren. Eben diese Annahme hielt er für falsch, weil die Bedeutungen andauernd wechseln. Der Logozentrismus wird nach seiner Meinung von der *différance* zunichte gemacht.

12.3 Dekonstruktion als Verfahren der Textanalyse

Die dekonstruktivistische Analysemethode oder Lesestrategie zielt darauf, das Vorhandensein der Struktur als Illusion bloßzustellen und zeigt logisch-formale Paradoxe auf. Die Dekonstruktion schafft jedoch den Strukturalismus nicht vollkommen ab, er bleibt die Voraussetzung: Zuerst muss die Struktur gefunden werden, dann kann sie niedergerissen und ggf. eine andere an ihrem Platz aufgebaut werden.

Die Dekonstruktion gründet sich auf Derridas Kritik der Gegensatzstruktur. Sie ergibt sich aus sprachphilosophischen Prämissen: Die Sprache ist nicht trans-

⁵³ Zum Verhältnis von Wort und Schrift bei Platon vgl. Villers 2005, insbesondere S. 77-152; hier wird dieses Problem in Platons Dialog „Phaidros“ besprochen, auf welchen auch Derrida Bezug nimmt.

parent, man kann nicht durch die objektive Sprache auf eine reale Objektwelt hinaussehen und auf sie verweisen, Sprache und alle anderen Zeichensysteme sind opak, undurchsichtig. Die Dekonstruktion war von Derrida zunächst auf philosophische Texte angewendet mit dem Ziel, in ihnen die inneren Widersprüche zu entdecken und diese mit den formulierten Absichten der Texte zu konfrontieren. Dekonstruktivistische Lektüren zeigen, dass Texte auf einer Seite etwas behaupten, was auf der anderen Seite genau diese Behauptung untergräbt und dass eine Behauptung nur dann funktionieren kann, wenn ihr Gegenteil ausgeschlossen wird (Korte 2004:48).

Derrida gebraucht mehrere dekonstruktivistische Lesestrategien (Analysemethoden), von denen er nur einige explizit beschreibt. Die wichtigste ist die „Umkehrung“ der bestehenden Hierarchie der existierenden Gegensatzpaare, von denen ein Teil immer höher bewertet wird. Die Dekonstruktion des Gegensatzes besteht darin, die Hierarchie umzustürzen. Sein wichtigstes Instrument ist die doppelte Lektüre, eine Kombination von dem, was er als „Umkehrung“ und „Verschiebung“ bezeichnet. Durch Umkehrung der Oppositionen muss man die Verschiebung des Systems bewirken und die auf Oppositionen beruhende Struktur als Illusion bloßstellen. Ein Schritt auf diesem Wege ist die Supplement-Analyse (Ergänzungsanalyse), also die Analyse des schwächeren Gliedes aus dem jeweiligen Gegensatzpaar. Ein Glied wird zum ursprünglichen erklärt, das andere wird zu einer Art von Ergänzung, zum Supplement (z. B. das gesprochene Wort ist das ursprüngliche, das geschriebene kommt als Ergänzung hinzu; analog: Natur-Erziehung). Derrida behauptet, dass jeder Text als Gegensatzstruktur, d. h. als eine Illusion aufgebaut ist, deswegen erfordert jede Textanalyse eine Dekonstruktion (Dahlerup 1998:40-41).⁵⁴

Die Dekonstruktion von Texten erzeugt Aporien. Aporie (gr. *aporia*: Mangel an Wegen, Ratlosigkeit, Ausweglosigkeit) bedeutet in der griechischen Philosophie die Unmöglichkeit der Entscheidung wegen Gleichgewicht der Argumente und allgemein die Unmöglichkeit, ein Problem zu lösen. Bei Derrida bezeichnet dieser Terminus im engeren Sinne die Unmöglichkeit, die Bedeutungen von Texten und sprachlichen Äußerungen eindeutig zu bestimmen. Während jeder Lektüre entsteht eine Mehrzahl von (manchmal widersprüchlichen) Bedeutungen, und es ist innerhalb logischer Regeln nicht möglich, sie als richtig oder falsch einzuschätzen. Die Aporie bedeutet bei Derrida nicht das Schwanken zwischen zwei Entscheidungen, sondern die Erfahrung dessen, was sich jeder Regel und der rationalen Kalkulation entzieht. Aporien erfüllen eine wichtige positive Aufgabe: Sie generieren neue Bedeutungen im Text (vgl. auch Burzyńska/Markowski 2006:364).

⁵⁴ Derridas Lektüretechniken und die dafür wesentlichen Begriffe bespricht genau Burzyńska 2006b:291-331. Eine einleuchtende Einführung in die dekonstruktivistische Lektüre nach J. Culler ist online im E-Learning-Programm der Uni Kiel zu lesen: http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/e-learning/dekonstruktion/Einfuehrungstexte_start.htm [Juni 2009].

Die Dekonstruktion als Analysemethode kann negativ angewendet werden mit dem Ziel zu zeigen, wie die Struktur zusammenbricht. In diesem Sinne ist sie eine „Destruktion“. Der Leser kann aber von den neuen Voraussetzungen aus weiterarbeiten und neue Zusammenhänge konstruieren. Dekonstruktion setzt sich also aus zwei Lesehandlungen zusammen: Ab-Bau, destruieren und neu konstruieren (ebenda:40).

Bei der Dekonstruktion von Texten können die von Derrida erfundenen Techniken gebraucht oder neue entwickelt werden. Auf diesem Wege hat sich Dekonstruktion als Analysemethode von literarischen Texten verbreitet, und fand vor allem auf dem US-amerikanischen Boden Verwendung (Dekonstruktivismus).

12.4 Das Problem der Interpretation

Derridas Interpretationsprogramm hat nur bescheidene theoretische Voraussetzungen, geht aber sehr weit in der Ablehnung bisheriger methodologischer Analyse- und Interpretationsverfahren der Literaturwissenschaft. Anders als die Hermeneutik sucht seine Dekonstruktion nicht nach der (metaphysischen, historischen, biographisch-psychologischen) Wahrheit hinter dem Text und Sprache; anders als der Strukturalismus sucht sie nicht zu zeigen, wie Inhalt und Formelemente eine kohärente Struktur bilden; anders als die Rezeptionsästhetik erwartet sie von dem Leser keine bestimmten Rezeptionsleistungen, um die Signale des Textes angemessen zu ergänzen. Ihre Entstehung war durch den Widerspruch zwischen Vielfalt und Bedeutungsreichtum literarischer Texte und nicht adäquater Simplizität der theoretischen Analysemodelle bedingt. Diese Kluft zwischen literaturwissenschaftlicher Theorie und individueller Lektürepraxis führte zum Bedürfnis nach einem kreativen Lesen und Abschaffung der Einschränkung für die Interpretation, die einen einheitlichen Sinn sucht (Burzyńska 2006b:215, 226).

Deswegen vermeiden Derrida und Dekonstruktivisten den Terminus „Interpretation“, sondern sprechen schlicht von „Lektüre“. Das Ziel der Lektüre ist, das textimmanente Spiel von widersprüchlichen Diskursen, die Selbst-Destruktion der Textstruktur ans Licht zu holen. Auf diese Weise wollen sie den äußerst komplizierten Prozess des Ausdrückens von „Sinn“ hervorheben. Dabei gelingt es ihnen allerdings nicht immer, im Gegensatz zu theoretischen Voraussetzungen die Explizierung von Sinn zu vermeiden (vor allem in klassischen literarischen Texten), wie Burzyńska (2006b:288) ironisch anmerkt.

Derrida sucht darauf aufmerksam zu machen, was sich in Texten nicht manifestiert hat, was nicht zum Ausdruck gekommen ist mit dem Ziel, den naiven Glauben an eine glatte Exegese zu diskreditieren (ebenda:276-277). Deswegen sind für ihn die dunklen Stellen des Textes, seine Unlesbarkeit von besonderem

Interesse. In Kommentaren zu Rousseau-Texten grenzt er alles Klare und Lesbare im Voraus aus (ebenda:211). Derrida ist vor allem an den Mechanismen der Texte interessiert, die Sinnerzeugung unmöglich machen. Kein Zufall, dass er vor allem und mit Belieben solche Autoren kommentiert, wie Mallarmé, Kafka, Celan, Ponge, Blanchot, Bataille, Joyce, Sollers. Die moderne und postmoderne Literatur ist für ihn deswegen so interessant, weil sie die traditionelle Vorstellung vom literarischen Text, in dem ein versteckter Sinngehalt zu entdecken sei, bewusst in Frage stellt. Bei solchen Texten ist die Skepsis in Bezug auf Möglichkeit der Sinnentdeckung, worauf die traditionelle Interpretation ausgerichtet ist, besonders gut verständlich. Es zwingt sich allerdings die Frage auf, ob die Analysen von so spezifischen Autoren wie Sollers (Derrida kommentiert vor allem seine frühen Romane „Nombres“ und „Drame“), Ponge, Joyce u. a. zu Schlussfolgerungen über die gesamte literarische Produktion berechtigen (vgl. Mitosek 2005:410-415).

Derrida weist auf die Bedeutung der Intertextualität hin. Er behauptet, alle Texte seien aus früheren Texten gemacht worden und gebraucht dafür den Begriff „Palimpsest“. In seinen Lektüren untersucht er mit Vorliebe Spuren von früheren Texten in dem jeweiligen literarischen Text (ebenda:413-414).

Derridas Lektüre ist ein Gegensatz vom traditionellen, ganzheitlichen Lesen: punktuell, fragmentarisch, und, wie er es ausdrückt, „ereignishaft“. Derrida betont Individualität, Einmaligkeit, Offenheit und Kreativität eines jeden Leseaktes, welcher nicht reproduktiv, sondern produktiv sein sollte. Obwohl die Kreativität des Lesers die Gefahr mit sich bringt, beliebige Deutungen dem Text zu unterstellen, soll man, Derridas Meinung nach, dieses Risiko eingehen. Das sei der Preis für eine offene, von methodologischen Zwängen für den „impliziten Leser“ befreite Textlektüre. Bisherige theoretische Lektürekonzepte hätten immer den Text geschützt, statt ihn für neue Deutungen konsequent zu öffnen. Derrida war gegen das Konzept des „impliziten Lesers“, einer theoretischen Vorstellung von einem idealen Leser, der alle Rezeptionslenkungen des Textes modellhaft realisiert (Iser, Eco). Für Derrida existiert immer nur der reale, konkrete Leser, dessen Kompetenz nicht zu entdecken und nicht zu bestimmen ist. Ebenso gibt es keine allgemeinen Regeln für die Lektüre, sie ist immer ein einmaliges und unwiederholbares Ereignis (Burzyńska 2006b:211-214).

Andererseits war Derrida nicht, was ihm oft vorgeworfen wurde, für eine uneingeschränkte Interpretationsfreiheit, die nur auf Phantasie des Lesers gegründet ist. Dekonstruktivistische Lesearten sind zwar „weiter hergeholt“ als herkömmliche Textauslegungen, trotzdem können sie anhand des Textmaterials stimmig sein. „Dekonstruktion ist keine Einladung zu einer völlig wilden Semiose“ (Korte 2004:52). Keiner ist frei genug, um zu lesen, wie er will – behauptet Derrida. Außer dem eigenen Erfindungsreichtum muss der Leser den kulturhistorischen Kontext, die literarische Gattung und literarische Konvention des Werkes beachten. Allerdings darf man keine Kriterien der Richtigkeit (wie etwa

objektive Wahrheit, Intention des Autors) im Voraus bestimmen und von oben aufzwingen. Über den Wert der Interpretationen wird ihre Dauerhaftigkeit und Widerstandsfähigkeit entscheiden: die besseren werden bleiben, die schwächeren werden vergehen (Burzyńska 2006b:214-215).⁵⁵

Das Verhältnis der Dekonstruktion zur Interpretation und dem hermeneutischen Sinnproblem ist, wie man im deutschsprachigen Raum betont, zweideutig. Auf der einen Seite tritt die Dekonstruktion als eine unerbittliche Kritikerin hermeneutischer Interpretationsverfahren auf. Traditionelle hermeneutische Begriffe: Sinn, Wahrheit, Subjekt, Intention, Ganzheit fielen der dekonstruktivistischen Kritik zu Opfer und wurden als metaphysische Illusionen bezeichnet. An ihre Stelle tritt eine neue Terminologie, in der sich eine radikale Abkehr von der hermeneutischen Tradition zu artikulieren scheint: Spur, Verschiebung, *differance*, *dissemination*, Aporie u. s. w. Auf der anderen Seite wird aber immer wieder festgestellt, dass die Dekonstruktion eine Fortsetzung und Radikalisierung der Hermeneutik darstellt. Dekonstruktion und Hermeneutik teilen einige grundlegende Annahmen über Textauffassung. Dekonstruktion braucht Hermeneutik als Voraussetzung: Zum Ausgangspunkt der Sinn-Dekonstruktion ist die Sinn-Annahme notwendig. Albrecht Wellmer bewertet die Dekonstruktion als Radikalisierung der hermeneutischen Reflexion und betont, dass beide ineinander spielen: Der Dekonstruktion bleibt notwendigerweise ein hermeneutisches Moment eingeschrieben. Es wird auch bemerkt, dass das antihermeneutische Programm des Dekonstruktivismus oft im Widerspruch zur neohermeneutischen Praxis der Lektüre steht (Lösener 2006:55, 56).

Dekonstruktivistische Lektüren von literarischen Texten sind überraschend, nicht selten geistreich und wirken erfrischend im Vergleich mit tradierten Interpretationen. Zweifelsohne ist die dekonstruktivistische Art zu lesen den poststrukturalistischen Texten besonders gut angemessen. Aber auch sehr einfache Texte bieten einen dankbaren Stoff zur Dekonstruktion. Möglichkeiten und Einschränkungen der dekonstruktivistischen Analyse sind am besten anhand von Lektüre-Beispielen zu erkennen (z. B. dekonstruktivistische Analyse von Th. Manns „Der Erwählte“ vgl. Luckscheiter 2006:216-223, dekonstruktivistisch-feministische Lektüre von E. Jelineks „Das im Prinzip sinnlose Beschreiben von Landschaften“, 1980, vgl. Wehrli 1995:41-52, Goethes „Ein gleiches“ vgl. Martyn 2004:673-675 und viele, viele mehr).⁵⁶

⁵⁵ Trotz dieser Beteuerungen wird Derrida allgemein gerade für einen Befürworter der Interpretationswillkür gehalten. Dem komplizierten Problem der Interpretation im Rahmen der Dekonstruktion hat A. Burzyńska ihr Buch „Dekonstrukcja i interpretacja“ (2001) gewidmet.

⁵⁶ Zu den bekanntesten dekonstruktivistischen Lektüreanalysen gehören früher erwähnte Texte: „S/Z“ von R. Barthes (1970, Analyse von Balzacs Kurzgeschichte „Sarrasine“) und „Schibboleth. Pour Paul Celan“, 1984, von J. Derrida.

12.5 Dekonstruktion im Literaturunterricht?

Versuche, Dekonstruktion in den Literaturunterricht einzuführen, werden auf deutschem Boden seit den 1990er Jahren unternommen. Sie zeugen von dem Bestreben, die Literaturdidaktik an aktuelle Tendenzen der Literaturwissenschaft anzupassen und werden mit dem Argument begründet, dass das neue Medienzeitalter und die neue (poststrukturalistische) Poetik eine entsprechende Lesekompetenz erfordern. Tatsächlich verzichtet vor allem moderne Literatur auf Darstellungen eines harmonischen und zusammenhängenden Weltbildes, denn in der heutigen Zeit sind einfache Sinnzuweisungen und eindeutige Werturteile fragwürdig geworden. Es scheint deswegen berechtigt zu sein, die prinzipielle Relativität am Beispiel literarischer Texte aufzuzeigen. Der Hinweis auf heterogene Lebensformen und Wertvorstellungen kann zur Entwicklung von Toleranz in pluralistischen Gesellschaften beitragen. Es wird angenommen, dass dekonstruktivistische Lektüre gut geeignet ist, die Heterogenität der Texte aufzuzeigen, die dem heterogenen Weltbild entspricht. Zu den Anhängern des dekonstruktivistischen Ansatzes in der deutschen Literaturdidaktik gehören u. a. Klaus Michael Bogdal, Karlheinz Fingerhut, Jürgen Förster, Clemens Kammler, z. T. Kaspar H. Spinner.

Das Konzept des textnahen Lesens und K. Fingerhuts Konzept der zweiten Lektüre (Belgrad/Fingerhut 1998) sind Beispiele der dekonstruktivistisch orientierten Literaturdidaktik. Im Vordergrund derartiger Lektüre steht die Beschaffenheit (Machart) des Textes, nicht seine Bedeutung. Das Ziel der Analyse ist es, das Verdrängte, Gegenläufige, Heterogene aufzuspüren. Im Mittelpunkt des Interesses steht das unaufhörliche Spiel der Bedeutungen, Brüche und Widersprüche, nicht die einsinnige Interpretation. Der Weg zur Erkenntnis der Widersprüche führt vom Bestimmten zum Unbestimmten. Zuerst muss also die traditionelle, hermeneutische Interpretation stattfinden. Erst die „zweite Lektüre“ muss das erste Verständnis differenzieren und korrigieren. Nach der ersten Bedeutungskonstruktion wird solchen Textaspekten Beachtung geschenkt, die ihr zuwiderlaufen und den einmal gefundenen Sinn in Frage stellen. Die intensive Arbeit am literarischen Text, verzögertes, textnahes Lesen treten erneut in den Vordergrund. Analysiert werden Syntax, Grammatik, Rhetorik, Semantik. Erfolgte Sinnzuweisungen können durch Umstellung, Hinweis auf Ambiguität von Wörtern, Aufzeigen von Widersprüchen, Fragen an den Text unterlaufen werden. Hinzugezogen werden auch werkübergreifende Zusammenhänge: kulturelle, politische, soziale, institutionelle Hintergründe. Bevorzugte Unterrichtsgegenstände sind Werke der klassischen Moderne, die hermetisch und ambivalent sind, wie etwa die Romane und Erzählungen Franz Kafkas (vgl. Nickel-Bacon 2006:104).

Ein Beispiel für eine dekonstruktivistische Lektüre des Gedichts von B. Brecht „Erinnerung an die Marie A.“ bietet K. Spinner (2000). Das Ziel der Textanalyse

im Unterricht ist die Erkenntnis der Schüler, dass eine einheitliche Gesamtdeutung des Gedichts nicht möglich ist, und dass dies auf die sprachliche und formelle Ambiguität zurückführen ist. Wegen der im Text angelegten Widersprüche sind zwei entgegen gesetzte Deutungsmöglichkeiten des Gedichts: als eine sentimentale Erinnerung an eine beglückende Liebe bzw. als ein distanzierter, geringschätziger Rückblick auf einen flüchtigen, rein sexuellen Liebesakt genauso gut möglich.

Dekonstruktivistische Vorschläge für den Unterricht konzentrieren sich vor allem auf die Interpretation des jeweiligen Textes und enthalten meistens nur sehr sparsame (oder keine) methodisch-didaktische Hinweise für die Vorgehensweise im Lehr-Lernprozess. Ebenso oft erwecken sie den Eindruck eines einseitig kognitiv ausgerichteten Unterrichts. Die minutiös genaue Analyse von Unstimmigkeiten der Textstruktur und -bedeutung scheint genauso langweilig zu sein, wie die von der Dekonstruktion verpönte strukturalistische Analyse und ist dazu in ihrer Zielsetzung noch weniger konkret. Im Allgemeinen kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass der Dekonstruktivismus für den Schulbedarf der Hermeneutik von Gadamer näher steht als Derridas Dekonstruktion.

Der Einsatz dekonstruktivistischer Verfahren im (mutter- wie fremdsprachlichen) Literaturunterricht ist ebenso umstritten wie die Dekonstruktion selbst. Es lassen sich einige Argumente erwähnen, die für die Berücksichtigung des dekonstruktivistischen Ansatzes bei der Interpretationsarbeit sprechen. Dekonstruktivistische Lektüren sind textimmanent, inhalts- und formorientiert, verlangen ein intensives textnahes Lesen. Sie schulen deswegen, genauso wie die strukturalistische Textanalyse, das Formbewusstsein und sind eine gute Übung zum literarischen Leseverstehen im weiteren Sinne. Da, wie oben betont, die Dekonstruktion den Strukturalismus nicht vollständig aufhebt, sondern nach Inkohärenzen in Form und Inhalt sucht, kann sie eine Ergänzung für die hermeneutisch-strukturalistische Interpretation sein. Besonders bei tradierten Kanonwerken, deren starre Interpretationsschemen längst etabliert sind und im Literaturunterricht lediglich immer wieder reproduziert werden, liegt die Versuchung nahe, das Gegen-den-Strich-Lesen zu erproben und alternative Deutungsversuche gelten zu lassen. Eine Gruppe literarischer Texte, die sich zur dekonstruktivistischen Lektüre besonders gut eignet, ist die postmoderne Literatur mit ihrer Auflösung der Sinn- und Formeinheit sowie Betonung der Widersprüche. Vor allem im fortgeschrittenen muttersprachlichen Literaturunterricht und im fremdsprachlichen Literaturunterricht im philologischen Studium (Auslandsgermanistik, -anglistik, -romanistik u. a.) ist es sinnvoll, solche Leseart als Abwechslung und Bereicherung der tradierten Interpretation einzusetzen. Für Studierende an diesen Fakultäten gehört die Dekonstruktion, ähnlich wie andere Literaturtheorien, zum Fachwissen. Vor allem im muttersprachlichen philologischen Studium (Polonistik in Polen,

Germanistik in Deutschland, Literaturwissenschaft u. s. w.) ist es selbstverständlich, dass diese Leseart praktiziert und geübt wird, ähnlich wie hermeneutische, strukturalistische, gender-orientierte u. a. Interpretationsweisen.

Fraglich ist allerdings, ob und inwieweit sinnvoll es ist, mit der Dekonstruktion im Unterricht mit Schülern zu experimentieren, die Interpretationsverfahren erst erlernen. Zweifelsohne ist es wünschenswert, die erstarrten Rituale der hermeneutischen Interpretation mit der Frage aller Fragen: „Was will der Autor uns damit sagen?“ zu erneuern und dem aktuellen Wissensstand der Literaturwissenschaft anzunähern. Aus der didaktischen Sicht ist es aber problematisch, dass die programmatische Abwendung der Dekonstruktion von Sinnkohärenz, Schlüssigkeit und Stimmigkeit im krassesten Gegensatz zu der didaktischen Forderung nach Sinnkohärenz, Schlüssigkeit und Stimmigkeit als Prinzipien des Lehr- und Lernprozesses steht. Lernprozesse im menschlichen Gehirn sind auf Herausfinden von Zusammenhängen, Regeln und Stimmigkeit ausgerichtet. In dieser Hinsicht ist die Dekonstruktion den neurobiologischen Grundlagen des Lernens entgegen gesetzt.

Vorbehalte gegen den dekonstruktivistischen Ansatz im Literaturunterricht sind schwerwiegend. Wenn wir die Dekonstruktion ernst nehmen, scheinen alle literarischen Texte in Bedeutungslosigkeit und alle Interpretationen in Relativität zu zerfließen. Aufgelöst im geisterhaften Spiel der soziokulturellen oder sprachlichen Zeichen erscheint der Mensch geradezu enthumanisiert, er wird nicht mehr als das historische Subjekt, eine Instanz des Handelns und Denkens wahrgenommen. Vermittlung eines solchen Menschenbildes kann nicht Ziel des Literaturunterrichts für Jugendliche sein (Volkmann 2004:112). Gegenüber Deutungsarten, die nur auf enthierarchisierte Meinungspluralität ausgerichtet sind, ist höchste Vorsicht geboten. Mangel an konkreten Hinweisen, Unverbindlichkeit der Interpretationsergebnisse können durch die Orientierungslosigkeit auf die Lerner demotivierend wirken. Wenn jede Interpretation gleichwertig sein sollte und lediglich die Instabilität momentaner Äußerungen als interpretatives Ergebnis präsentiert wird, dann sind die Lernenden verständlicherweise demotiviert und kaum mehr für das von Literaturwissenschaftlern so angestrebte „Spiel der Interpretationen“ zu gewinnen (ebenda:107). Das Resultat dürfte auf ein pädagogisches Chaos hinauslaufen und das Maß an dadurch hervorgerufenen Unlustgefühlen wäre nicht geringer als die Abneigung gegen Drillübungen der strukturellen Textanalyse.

Karlheinz Hellwig hebt noch einen anderen Aspekt hervor:

Ich habe starke Vorbehalte gegen die vollständige Aufhebung des Textes als – natürlich mehrdeutiges – Sinnkonstrukt, gegen die Dekonstruktion von Wahrheitskonzepten, die sich für viele Menschen langfristig als tragfähig, sinn- und identitätsbildend erwiesen haben. Speziell bei Jugendlichen, die auf der Suche nach persönlicher Identität

und einem Sinnort in der Welt sind, (...) halte ich ein dekonstruktivistisches Vorgehen für äußerst fragwürdig. Manche jungen Leute – und nach meinem Eindruck nimmt die Zahl zu – leben (...) mit einer psychischen Instabilität, die oft existenz-bedrohend ist, und gerade dieser Adressaten wegen sollte sich der Literaturunterricht nicht in Irritation und Desorientierung erschöpfen (zit. nach Volkmann 2004:113-114).

Beim Übernehmen literaturtheoretischer Prinzipien in den Literaturunterricht ist immer Vorsicht geboten: Sie müssen immer an der Spezifik der Lernsituation sowie Möglichkeiten und Voraussetzungen der Lernergruppe gemessen werden. Versuche, Schüler im Unterricht mit professionellen Literaturwissenschaftlern gleichzusetzen, können leicht auf Irrwege führen.

12.6 Fazit (?)

Nach Meinung mehrerer Literaturwissenschaftler sind Konsequenzen der Dekonstruktion für die Literaturwissenschaft unklar, und die Bilanz negativ: Literatur beinhaltet keinen Sinn, Interpretation zielt nicht mehr auf die Suche danach, Methoden und theoretische Modelle sind abgebaut worden, Autoritäten gelten nicht mehr, der Autor ist hinter dem Text verschwunden. Die Dekonstruktion wirkte sich tatsächlich, ihren Voraussetzungen gemäß, auf den Nachlass der Literaturwissenschaft destruktiv aus, ohne jedoch an Stelle von kritisierten Sachverhalten konstruktive Lösungen vorzuschlagen. Kein Wunder, das sie beschuldete wird, Chaos zu stiften, Pessimismus und Nihilismus zu schüren (Burzyńska 2006b:292).

Die Dekonstruktion hat Voraussetzungen und Normen der hermeneutischen und strukturalistischen Interpretation in Frage gestellt sowie einen wichtigen Beitrag zum Abbau des theoretischen Modells der Literaturwissenschaft (und anderer Geisteswissenschaften) im Rahmen des Poststrukturalismus geleistet. Zum Problem der Interpretation in der Literaturwissenschaft hat sie allerdings, trotz des enormen Umfangs der Arbeiten von Derrida und anderer Dekonstruktivisten, nicht viel Neues beigetragen: Literatur hat ein unaufhörlich kreatives und produktives Potential in sich, welches sich im Lektüreprozess manifestiert. Der Leseprozess nimmt kein Ende, Möglichkeiten einer kreativen Interpretation hören nie auf, endgültiger Sinn ist nie zu finden, Lektüren und Interpretationen müssen immer neu unternommen werden – nur soviel kann man aus der Philosophie der Dekonstruktion schlussfolgern (Burzyńska 2006b:349-350).

Bahnbrechend ist das nicht, Gleiches haben auch Andere vor Derrida oder gleichzeitig mit ihm behauptet. Worin liegt also die Ursache für die weltweite Karriere der Dekonstruktion?

Teilweise kann man sie mit der Situation in der US-amerikanischen Literaturwissenschaft erklären. Die Dekonstruktion war ein passender theoretischer Ansatz: Sie knüpfte einerseits an das gewohnte *close reading* an – die vorherrschende Methode der Interpretation in der Zeit, als Derrida in Yale mit seiner Konzeption erschien, und brachte andererseits die erhoffte Befreiung von alten methodologischen Regeln mit sich. Von dort aus begann ihr triumphaler Zug durch die englischsprachige Literaturwissenschaft, die einen beträchtlichen Teil des literaturwissenschaftlichen Schrifttums ausmacht und über Dominanz bestimmter Ansätze entscheiden kann.

Einen weiteren Grund erwähnt Z. Mitosek, indem sie mit Recht behauptet: Die Dekonstruktion ist eine passende Ideologie für moderne Gesellschaften, die Grundlagen für ihre Wertehierarchien verlieren, Normen und Gesetze hinterfragen (2005:421). Sie kann als Ausdruck der von der Orientierungslosigkeit gekennzeichneten Bewusstseinslage der gegenwärtigen Menschen verstanden werden.

Außerdem bildet sie in Verbindung mit anderen philosophischen Ansätzen des Poststrukturalismus (Lyotard, Foucault, Rorty u. a.) eine bequeme Erlaubnis für *anything goes* in der Literaturwissenschaft, eine Legitimierung lose zusammenhängender Theorien und abwegiger Interpretationen. Mit Beharrung auf Widersprüchlichkeit und Unbestimmbarkeit kann sie bei Bedarf auch den Mangel an Sinn und logischem Zusammenhang sanktionieren.

Die Dekonstruktion ist sowohl als Philosophie als auch als Lektüerverfahren im höchsten Maße verworren und vage – das betonen alle ihre Kenner, die sich in dicken Büchern bemühen, ihre Grundsätze begreiflicher zu machen.⁵⁷ Es würde einem wohl nicht schwer fallen, alle Behauptungen von Widersprüchlichkeit und ausbleibendem Sinn des Textes auf die Dekonstruktion selbst zu beziehen, also sie mit ihren eigenen Mitteln zu dekonstruieren.

⁵⁷ Eine internationale Anerkennung hat J. Cullers „On Deconstruction“ (1982, dt. 1988) gefunden, beachtenswert sind Arbeiten von Derek Attridge und Christopher Norris. Ein deutschsprachiges Kanonwerk über Dekonstruktion ist „Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik“ von Peter V. Zima (1994), wo neben Derrida auch der amerikanische Dekonstruktivismus (P. de Man, J. Hillis Miller, G. Hartman, H. Bloom) besprochen wird. Auf polnischem Boden gehören „Efekt inskrypcji. Dekonstrukcja i literatura“ (1997) von M.P. Markowski und die beiden angeführten Bücher von A. Burzyńska (2001, 2006b) zum Kanon der Fachliteratur über Dekonstruktion.

12.7 Übungen

Zerfall

1	Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen	
2	über irgend etwas zusammenhängend	
3	zu denken oder zu sprechen	
4	Struktur zerfällt	
5	wie ein verfaultes Netz	4-5
6	System der binären Oppositionen	
7	ist nur scheinbar es ist alles eitel	
8	männlich versus weiblich	
9	ungültig gemacht	6-9
10	unter dem Logozentrismus	10
11	guckt Phallus hervor	11
12	im berausenden Nebel	
13	der kreativen Lektüre	12-13
14	der Sinn verendet langsam	14
15	am Kreuz der Aporien	15
16	zur Rechten den gequälten Intellekt	16
17	zur Linken den gesunden Menschenverstand	17

Übung 1. Ordnen Sie den markierten Zeilen die entsprechenden Informationen (A, B, C ...) zu.

- A. Die Beschäftigung mit der Dekonstruktion ist eine anspruchsvolle intellektuelle Aufgabe, denn ihre Grundsätze wurden von ihrem Autor in verworrenen Gedankengängen und in einer komplizierten Sprache dargelegt, vermutlich, um seine Thesen von dem äußerst komplizierten Prozess des Ausdrückens von „Sinn“ hervorzuheben. :-)
- B. Die Auffassung von Literatur als Quelle von Sinn wird von den Dekonstruktivisten abgelehnt, das Vorhandensein eines rekonstruierbaren Sinnzusammenhangs im Text bestreitet. Der Grund dafür ist die Annahme, dass die Textstruktur von unlösbaren Widersprüchen geprägt ist, welche die Suche nach einem einheitlichen Sinn unmöglich machen. Der Dekonstruktivismus strebt nach Freilegung dieser Widersprüche. In der Aufhebung der Vorstellung von einem kohärenten Textsinn und einer kohärenten Textstruktur sieht er eine Chance auf ein Verständnis, das die Vielschichtigkeit des Textes nicht reduziert, sondern gelten lässt. Dieses Bestreben resultiert aus der Überzeugung von der sprachlichen Undarstellbarkeit der Wirklichkeit: Wenn sie sich sprachlich (besonders in Schrift) nicht darstellen lässt, sind die Bemühungen

um Sinnentdeckung im Voraus zum Scheitern verurteilt. Die Hauptthese der Dekonstruktivisten lautet dementsprechend: Verstehen ist prinzipiell unmöglich und jede Sinnfixierung ein autoritärer Akt.

- C. In einem gewissen Bezug zum Logozentrismus steht ein anderer Begriff von Derrida, welcher im postmodernen Denken Karriere gemacht hat – Phallogozentrismus. Er spielt auf das Oppositionspaar „männlich-weiblich“ an, welches, wie andere binäre Oppositionen, von Derrida hinterfragt wurde. Seine These, dass in den binären Oppositionen ein Teil dominiert, obwohl beide Teile als scheinbar gleichwertig dargestellt werden, wird im Fall von „männlich-weiblich“ mit Hinweis auf die Rolle der grammatischen Genera bestätigt. Das maskuline Genus hat im Sprachgebrauch eine universale Funktion, weibliche Formen werden davon abgeleitet, sind also sekundär. Daraus wurde geschlussfolgert, dass die Sprache die Dominanz des männlichen Teils widerspiegelt, also „phallogozentrisch“ ist. Diese Idee wurde von Gender-Forscherinnen aufgegriffen und weiter entwickelt.
- D. Dekonstruktivistische Interpretationen literarischer Texte bedienen sich oft einer halsbrecherischen, eben sinnwidrigen (widersinnigen?) Argumentation, um die Aporien zu kreieren und von der Unmöglichkeit der Sinnfindung zu überzeugen. :-)
- E. Derridas Kritik betrifft nicht nur den Strukturalismus, sie ist die Problematisierung der Grundsätze der modernen Wissenschaft und im weitesten Sinne die Infragestellung der ganzen Tradition des westlichen Denkens, die er als „Logozentrismus“, d. h. eine metaphysische Einheit von Wort und Sinn, Sprache und Denken bezeichnet. Damit meint er erstens, dass das westliche Denken immer ein Zentrum nötig hat, und zweitens, dass dieses Zentrum das Wort (*logos*), die Vernunft, die Rationalität ist. Logozentrismus bezeichnet die von ihm stark kritisierte Grundannahme, dass hinter den sprachlichen Zeichen konstante Bedeutungen als nicht-sprachliche Sachverhalte existieren. Eben diese Annahme hielt er für falsch, weil die Bedeutungen seiner Meinung nach andauernd wechseln.
- F. Die Dekonstruktion war zunächst eine Kritik der Sprachtheorie (Zeichentheorie) de Saussures. Derrida stellt das System der binären Oppositionen in Frage, welches der strukturalistischen Sprachtheorie zugrunde liegt. Er zeigt, dass dieses System Selbstwidersprüche hat, Elemente, die nicht ins System passen und unterdrückt bzw. ausgegrenzt werden, damit die Theorie den Anschein der Stimmigkeit bewahrt. Wird dieser Ausschlussprozess enthüllt, zerfällt die Struktur von innen.
- G. Derridas Lektüre ist ein Gegensatz vom traditionellen, ganzheitlichen Lesen: punktuell, fragmentarisch, und „ereignishaft“. Derrida betont Individualität, Einmaligkeit, Offenheit und Kreativität eines jeden Leseaktes, welcher nicht reproduktiv, sondern produktiv sein sollte. Die Kreativität des Lesers ist im

Leseakt am wichtigsten, der Interpretationsfreiheit dürfen keine Grenzen gesetzt werden.

- H. Die Dekonstruktion von Texten erzeugt Aporien. Aporie (gr. *aporia*: Mangel an Wegen, Ratlosigkeit, Ausweglosigkeit) bedeutet in der griechischen Philosophie die Unmöglichkeit der Entscheidung wegen Gleichgewicht der Argumente und allgemein die Unmöglichkeit, ein Problem zu lösen. Bei Derrida bezeichnet dieser Terminus im engeren Sinne die Unmöglichkeit, die Bedeutungen von Texten und sprachlichen Äußerungen eindeutig zu bestimmen. Während jeder Lektüre entsteht eine Mehrzahl von (manchmal widersprüchlichen) Bedeutungen, und es ist innerhalb logischer Regeln nicht möglich, sie als richtig oder falsch einzuschätzen.
- I. Das System der binären Oppositionen bildet die sog. Gegensatzstruktur. Sie ist für den Strukturalismus im Allgemeinen, und auch für die literaturwissenschaftliche Strukturanalyse fundamental. In unserer Kultur funktionieren viele Gegensatzpaare: Körper/Seele, Form/Inhalt, Natur/Kultur, weiblich/männlich, u. s. w. Derrida zeigt, dass diese Oppositionen nur scheinbar gleichberechtigt sind: Eine Seite (hier die rechte) besitzt immer eine höhere Priorität. Die andere ist die niedrigere, abgeleitete, später entstandene. Er schlussfolgert daraus, dass die Gegensatzstruktur nicht neutral und logisch ist. In ihr sind Wertmechanismen versteckt, die mit Logik nichts zu tun haben. Die Gegensatzstruktur ist eine Gewalthierarchie, sie kann nur dann erhalten werden, wenn die als niedriger eingestufte Seite marginalisiert wird.

Übung 2. In dem obigen Text sind ein Zitat aus einer Programmschrift der modernistischen Literatur und ein Titel eines ebenso berühmten Gedichts versteckt.

1. Finden Sie sie: Zitat: Zeilen Nr. Titel: Zeile Nr.
2. Geben Sie die Namen der Autoren und den Titel des Textes an, aus welchem das Zitat stammt.
3. Überlegen Sie: Wie hängen beide mit der Dekonstruktion zusammen?

13. Rezeptionsästhetik

Ende der 1960er Jahre, mit der Welle der Kritik am Strukturalismus und an den oppressiven Regeln der Werkimmanenten Interpretation, beginnt in der Literaturwissenschaft eine Umorientierung in der Forschung: Das Paradigma „Text“ wird von dem neuen Paradigma „Leser“ abgelöst. Im Mittelpunkt der Forschung steht das Zusammenspiel zwischen dem Text und dem Rezipienten.

Die Rezeptionsästhetik geht davon aus, dass beim Erzeugen eines Sinns und des ästhetischen Erlebnisses der Rezipient des Kunstwerkes eine aktive Rolle spielt. Bei der Rezeption eines literarischen Textes wird der Leser zum aktiven Beteiligten an der Sinnbildung. Die Strukturen der Realisation sind im Text vorgegeben, der die Funktion einer Partitur hat. Der Text wird vom Leser mit seiner eigenen Vorstellungsleistung vervollständigt. Der Text wird erst durch die Begegnung mit dem Leser, der seine ästhetische Wirkung realisiert, zum literarischen Kunstwerk.

Anfänge der Rezeptionsästhetik sind in der Frage nach dem ontologischen Ort poetischer Texte zu suchen, die der polnische Philosoph Roman Ingarden (1893-1970) in seinen Werken „Das literarische Kunstwerk“ („Dzieło literackie“, 1931) und „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“ („O poznawaniu dzieła literackiego“, 1937) gestellt und aus phänomenologischer Sicht beantwortet hat. Wo existiert der Text – im Bewusstsein des Autors während der Schaffenszeit, als vorhandener Text (Werkstruktur) oder auf der Rezeptionsseite, im Bewusstsein des Lesers, in der individuellen Textrealisation, in der Wirkungsgeschichte? Wie entsteht sein Sinn? Wo liegen die Grenzen seiner Interpretierbarkeit? Dies sind die „essentiellen Fragen“ der Rezeptionsästhetik. Sie entwickelt eine Theorie idealer Interaktion zwischen Text und Leser und versucht dabei, die strukturelle Objektivität der Texte und die konstitutive Leistung der rezeptiven Akte aufeinander zu beziehen.

Die Rezeptionsästhetik ist in erster Linie von der Phänomenologie (R. Ingarden) und der Hermeneutik von H.-G. Gadamer beeinflusst und weist gewisse Bezüge zu Poststrukturalismus und Dekonstruktivismus auf. Ihre klassische Form verdankt sie der sog. Konstanzer Schule, repräsentiert von Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Karlheinz Stierle, Rainer Warning.

13.1 Rezeptions- und Wirkungsästhetik

Der Anglist Wolfgang Iser (1926-2007) entwickelt eine umfassende Theorie des Leseprozesses. Er konzentriert sich auf den idealtypischen Akt des Lesens und die Bedingungen der Fiktionalität. Seine Antrittsvorlesung an der Universität Konstanz im Jahr 1969 „Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“ ist zum Basistext der Rezeptionsästhetik geworden.

Den Ausgangspunkt seiner Erwägungen bildet der Unterschied zwischen pragmatischen (expositorischen) und literarischen, also fiktionalen Texten. Pragmatische Texte stehen in einem festen Verwendungszusammenhang und weisen auf die außertextuelle Realität hin, die der Leser zu ihrer Aktualisierung braucht. Der fiktionale literarische Text bietet sich dem Leser außerhalb einer unmittelbar zweckhaften Kommunikation und Situationsgebundenheit an. Auch wenn sich ein literarisches Werk einen Realitätsbezug zur Aufgabe stellt, sind fiktive Elemente im Text vorhanden. Es ist keine Realität, es bleibt ein Kunstgebilde:

Fiktionale Texte sind bekanntlich mit wirklichen Situationen nicht identisch; sie verfügen nicht über eine reale Deckung. In dieser Hinsicht wären sie trotz ihres historischen Substrats, das sie mit sich führen, beinahe situationslos zu nennen (Iser 1975: 249).

Der literarische Text lässt sich weder mit den realen Gegenständen der „Lebenswelt“ noch mit Erfahrungen des Lesers vollkommen verrechnen. Die mangelnde Deckung erzeugt ein gewisses Maß an Unbestimmtheit. Unbestimmtheit lässt sich im Akt der Lektüre normalisieren, indem man den Text so weit auf die realen und damit verifizierbaren Gegebenheiten bezieht, dass er nur noch als deren Spiegel erscheint. (...) Die Unbestimmtheit kann aber auch mit solchen Widerständen ausgestattet sein, dass eine Verrechnung mit der realen Welt nicht möglich ist. Dann etabliert sich die Welt des Textes als Konkurrenz zur bekannten, was nicht ohne Rückwirkungen auf die bekannte bleiben kann. Die reale Welt erscheint nur noch als eine Möglichkeit, die in ihren Voraussetzungen durchschaubar geworden ist (ebenda:233).

Der literarische Text ist nicht situativ eingebunden, deswegen stellt ihn der Leser in individueller Weise in Zusammenhänge und aktualisiert ihn vielfältig.

Iser untersucht, wie der literarische Text den Leser motiviert, an der Sinnbildung mitzuwirken. Er stellt dabei die Reaktionen des Lesers in den Mittelpunkt. Der literarische Text ist nicht wie ein Gegenstand gegeben, sondern entsteht durch die Tätigkeit des Lesers. Die aktive Mitwirkung des Lesers ist notwendig, um aus der Abfolge der Wörter eine fiktive Welt entstehen zu lassen. Lesen ist also eine rezeptive, aber gleichzeitig eine äußerst aktive Tätigkeit.

Wenn der Roman das Zusammenspiel seiner Blickpunkte verweigert, zwingt er den Leser zu einer eigenen Konsistenzbildung. Der Leser wird immer wieder versucht sein, die vielen Facetten zu ordnen. Der Lesevorgang vollzieht sich als ein ständiger Selektionsprozess aus der Fülle der angebotenen Aspekte, wofür die jeweilige Vorstellungswelt des Lesers die Auswahlkriterien liefert. So muss in jede Lektüre sehr viel eingebracht werden, damit eine Sinnkonfiguration entsteht (ebenda:246).

Iser geht von einem dynamischen Textbegriff aus. Der Text ist ein wirkendes Potential und Auslöser von Leseprozessen. Iser übernahm von R. Ingarden das Konzept des Textes als ein Normensystem, auf das der Leser mit Konkretisierungen reagiert. Dem Text ist eine Leserrolle eingeschrieben, der sog. „implizite Leser“. Der Text enthält somit eine Dialogstruktur. Im Akt des Lesens schließen sich Textstruktur und Leserbewusstsein zusammen.

Den Schwerpunkt der Iser'schen Forschung bilden die Textstrategien, die die Tätigkeiten des Lesers lenken und den Lesevorgang mitbestimmen. Von diesen Strategien wird hier nur die der „Leerstelle“ näher erläutert, weil sie den größten Widerhall in der Literaturdidaktik gefunden hat.

Der Konzeption der Leerstellen bei Iser liegt Ingardens Begriff der Unbestimmtheitsstelle zugrunde. Nach Ingarden enthalten literarische Texte Unbestimmtheitsstellen, die der Leser meistens mit seinen konkreten Vorstellungen füllt. Bei Ingarden steht dem Leser weitgehend frei, ob er die Unbestimmtheitsstelle füllt oder offen lässt. Das Verstehen des literarischen Textes wird dabei nicht wesentlich berührt. Die Leerstelle nach Iser entsteht dann, wenn zwei Segmente des Textes aufeinander treffen und den Leser motivieren, sie zueinander in Beziehung zu setzen. Leerstellen entstehen u. a., wenn eine Handlung aus unterschiedlichen Perspektiven dargestellt und bewertet wird oder wenn der Leser zwei widersprüchliche Handlungen einer Figur zueinander in Beziehung setzt:

(...) literarische Gegenstände kommen dadurch zustande, dass der Text eine Mannigfaltigkeit von Ansichten entrollt, die den Gegenstand schrittweise hervorbringen und ihn gleichzeitig für die Anschauung des Lesers konkret machen. Wir nennen diese Ansichten im Anschluss an einen von Ingarden geprägten Begriff „schematisierte Ansichten“, weil eine jede von ihnen den Gegenstand nicht in einer beiläufigen oder gar zufälligen, sondern in einer repräsentativen Weise vorstellen möchte. (...) Jede einzelne Ansicht bringt in der Regel nur einen Aspekt zur Geltung. (...) Das aber heißt, dass ein so genannter literarischer Gegenstand nie an das Ende seiner allseitigen Bestimmtheit gelangt. (...) Diese elementare Beschaffenheit des literarischen Textes bedeutet, dass die „schematisierten Ansichten“, durch die der Gegenstand entrollt werden soll, oft unvermittelt aneinander stoßen. Der Text besitzt dann einen Schnitt. Die häufigste Verwendung dieser Schnitttechnik findet sich dort, wo mehrere Handlungsstränge gleichzeitig ablaufen, aber nacheinander erzählt werden müssen. Die Beziehungen, die zwischen solchen übereinander gelagerten Ansichten bestehen, werden in der Regel vom Text nicht ausformuliert, obgleich die Art, in der sie sich zueinander

verhalten, für die Intention des Textes wichtig ist. Mit anderen Worten: Zwischen den schematisierten Ansichten entsteht eine Leerstelle, die sich durch Bestimmung der aneinander stoßenden Ansichten ergibt. Solche Leerstellen eröffnen dann einen Auslegungsspielraum für die Art, in der man die in den Ansichten vorgestellten Aspekte aufeinander beziehen kann. Sie sind durch den Text selbst überhaupt nicht zu beseitigen. Die Leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs (...) ein Manko, sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung (ebenda:235).

Die Wirkung von Literatur entsteht gerade dadurch, dass der Leser die Leerstellen ergänzt und an der Sinnbildung aktiv mitwirkt. Die Leerstellen des Textes, die auf mehreren Strukturebenen auftreten, lassen beim Lesen verschiedene Realisierungsmöglichkeiten offen, entsprechend den individuellen Rezipienten und Rezeptionssituationen. So kann der Leser seine Erfahrungen in individueller Weise einbringen. „Die Unbestimmtheit des Textes schickt den Leser auf die Suche nach dem Sinn. Um diesen zu finden, muss er seine Vorstellungswelt mobilisieren“ (ebenda:247). Dadurch sind literarische Texte auf Mehrsinnigkeit programmiert. Der literarische Text besitzt wegen seiner verschiedenen Deutbarkeit eine „Appellstruktur“. Gerade diese Unbestimmtheit eines fiktionalen Textes ist die Wirkungsbedingung literarischer Prosa.

Iser bemerkt, dass die Struktur der Werke im Verlauf der Epochen immer loser wird. Dieses Phänomen wird an drei Beispielen der englischen Literatur des 18., 19. und 20. Jhs.: Fieldings „Joseph Andrews“ (1741/42), Thackerays „Vanity Fair“ (1848) und Joyces „Ulysses“ (1922) erläutert. Literarische Texte aus älteren Epochen beinhalten Leerstellen, die der Leser während der Lektüre mühelos schließen kann. Der Unbestimmtheitsbetrag, den der Text erzeugt, wird seit dem 18. Jh. immer größer, dementsprechend ist der Rezipient zu einer intensiveren Mitwirkung an der Sinnbildung genötigt. In der modernen Literatur ist die Offenheit der Texte so groß, dass der Leser manchmal Schwierigkeiten haben kann, die Sinnlücken zu ergänzen:

War der realistische Roman des 19. Jhs. noch darauf angelegt, seinen Lesern eine Illusion der Wirklichkeit zu vermitteln, so bewirkt der hohe Leerstellenbetrag in „Ulysses“, dass alle dem Alltag zugeschriebene Bedeutung zur Illusion wird. Dies gilt vor allem für Texte Becketts, die auf den ersten Blick den Eindruck hinterlassen, als ob sie den Leser aussperren wollten (...). Wenn diese hier verstellt erscheinen, so offensichtlich deshalb, weil der Unbestimmtheitsgrad eine Toleranzgrenze überschritten hat, die eingehalten werden muss, soll das gewohnte Maß an Orientierung im Text noch gewährleistet sein (ebenda:246-247).

Das Text-Leser-Verhältnis ist jedoch nicht einseitig vom Leser dominiert. Der Text ist der Bedingungsfaktor, er beinhaltet die eingeplanten Rezeptionslenkungen – die Werkstruktur. Iser unterscheidet „Text“ vom „Werk“. Das Werk ist mehr

als der Text: Es gewinnt sein Leben erst in der Konkretisation des Lesers. Die Konkretisation ist von den Dispositionen des Lesers beeinflusst, aber die Dispositionen können nur von den Bedingungen des Textes aktiviert werden. Das literarische Werk besitzt zwei Pole: den künstlerischen und den ästhetischen. Der künstlerische ist der vom Autor geschaffene Text, der ästhetische – die vom Leser geleistete Konkretisation.

Ein strittiger Punkt in der Rezeptionsästhetik ist das Problem, inwieweit der Text die Tätigkeiten des Lesers steuert. Wenn der Sinn des literarischen Textes erst in der Interaktion entsteht, kann dann jede Interpretation des Textes als legitim angesehen werden? Die entscheidende Rolle wird entweder dem Text oder dem Leser zuerkannt. Bei Iser spielt der Text die entscheidende Rolle: Er lenkt den Leser. Isters Ansicht in diesem Punkt teilen heutzutage die hermeneutisch orientierten Literaturwissenschaftler und Literaturdidaktiker.⁵⁸ In Anlehnung an Ingarden und Gadamer wird überwiegend die Meinung vertreten, dass zugleich die konstitutive Rolle des Lesers und die grundbestimmende Rolle des Textes anerkannt werden müssen. Der Leser kann den Text nur dann verstehen, wenn er tätig und kreativ ist. Das bedeutet jedoch nicht, dass er seine Vorstellungen in einen amorphen Text projiziert. Er wird durch den Text gelenkt und zu jeweiligen Konkretisationen veranlasst. Der Text bestimmt, welche Leerstellen er füllen bzw. überbrücken muss und setzt die Bedingungen, unter denen der Leser kreativ wird. Bei der Textinterpretation handelt es sich demnach um das Verstehen des Textes.⁵⁹

13.2 Wirkungsgeschichte

Der Romanist Hans Robert Jauss (1921-1997), der zweite führende Vertreter der Konstanzer Schule der Rezeptionsästhetik, geht in seiner Antrittsvorlesung als Professor an der Universität Konstanz unter dem Titel „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“ (1967) von methodologischen Überlegungen zur Literaturgeschichte aus.

Die Geschichtlichkeit der Literatur wie ihr kommunikativer Charakter setzen ein dialogisches und zugleich prozesshaftes Verhältnis von Werk, Publikum und neuem

⁵⁸ Ähnliche Positionen vertreten auch namhafte deutsche Literaturdidaktiker: Bredella, Fingerhut, Spinner, Kügler, Müller-Michaels u. a.

⁵⁹ Diese Position wurde seitens der Neopragmatiker (Richard Rorty, Stanley Fish) stark kritisiert. Rorty spricht sich für die maximale Interpretationswillkür aus. Er schlägt vor, jedwede Überlegung, wovon der Text wirklich handelt, als unnötig aufzugeben. Stattdessen soll man Texte zu eigenen Zielen gebrauchen und Lektüre als Praxis genießen (vgl. Kap. 10.2).

Werk voraus. (...) Der geschlossene Kreis einer Produktions- und Darstellungsästhetik, in dem sich die Methodologie der Literaturwissenschaft bisher vornehmlich bewegt, muss daher auf eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik geöffnet werden, wenn das Problem, wie die geschichtliche Folge literarischer Werke als Zusammenhang der Literaturgeschichte zu begreifen sei, eine neue Lösung finden soll (Jauß 1975:127).

Die Literaturgeschichte ist für ihn ein „Prozess ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung der Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht“ (ebenda:129).

Jauß arbeitet das Verhältnis von Werk, Publikum und neuem Werk heraus. Ähnlich wie Iser nimmt er zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen die Voraussetzung, dass der Leser im Kontakt mit dem literarischen Werk die Partitur des Textes abspielt, d. h. die Anweisungen zu Konkretisationen realisiert, die im Text vorhanden sind. Diese Anweisungen sind von der Textstruktur, d. h. den literarischen Gattungsnormen abhängig, sie lenken die Wahrnehmung des Lesers auf eine spezifische Weise. Die Kenntnis der Gattungen und ihrer typischen Signale macht die Kommunikation zwischen Werk und Leser möglich. Die interpretierende Rezeption des neuen Werkes setzt diesen Erfahrungskontext der früheren ästhetischen Wahrnehmung immer schon voraus.

Der Leser kommt an einen neuen Text mit einem aus den Spielregeln der früheren Texte abgeleiteten Erwartungshorizont heran. Im Kontakt mit dem neuen Text werden seine Erwartungen variiert, korrigiert, abgeändert – oder nur reproduziert (ebenda:131).

Die ästhetische Bewertung eines neuen Werkes kann nur dann erfolgen, wenn geklärt wird, in welchen Horizont des Verstehens es eingebettet wird. Werke, die „den durch eine Gattungs-, Stil oder Formkonvention geprägten Erwartungshorizont ihrer Leser erst eigens evozieren, um ihn sodann Schritt für Schritt zu destruieren“ sind künstlerisch am wertvollsten. Die Destruktion eingefahrener Konventionen dient einerseits kritischen Absichten, andererseits schafft sie eine neue poetische Qualität (ebenda:132).

Jauß erläutert seine These an Beispielen von Cervantes' „Don Quijote“ (1615), Diderots „Jacques der Fatalist und sein Herr“ (entstanden 1765-1784, erschienen 1797), und Flauberts „Madame Bovary“ (1857).

So lässt Cervantes aus den Lektüren des „Don Quijote“ den Erwartungshorizont der so beliebten alten Ritterbücher entstehen, die das Abenteuer seines letzten Ritters sodann tiefsinnig parodiert. So evoziert Diderot zu Beginn des „Jacques le Fataliste“ mit den fiktiven Fragen des Lesers an den Erzähler den Erwartungshorizont des modischen Romanschemas der Reise (...) um dem versprochenen Reise- und Liebesroman sodann provokativ eine gänzlich unromaneske *vérité de l'histoire* entgegen zu setzen (...) (ebenda).

Der Horizontenwandel ist ein Kriterium für den Kunstcharakter des literarischen Werkes.

Die Art und Weise, in der ein literarisches Werk im historischen Augenblick seines Erscheinens die Erwartungen seines ersten Publikums einlöst, übertrifft, enttäuscht oder widerlegt, gibt offensichtlich ein Kriterium für die Bestimmung seines ästhetischen Wertes her. Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werkes geforderten „Horizontenwandel“ bestimmt rezeptionsästhetisch den Kunstcharakter eines literarischen Werkes (ebenda:133).

Wenn diese Distanz klein ist, also wenn der Text sich in eingefahrenen Bahnen bewegt und vertraute Empfindungen der Leser nur bestätigt, sich mit Reproduktion begnügt, ist er der Trivilliteratur nahe. Wenn dagegen die Distanz zum Erwartungshorizont der Leser groß ist, wenn der Text die Schemata durchbricht und den Wandel des bisherigen Leserhorizontes erzwingt, gehört er der hohen Kunst an. Der Durchbruch des Erwartungshorizonts des Lesepublikums ist allerdings mit einem Risiko verbunden. Es gibt Werke, die im Augenblick ihres Erscheinens befremdend wirken und keinen Erfolg haben, weil das Publikum sich erst allmählich an sie heran bilden muss. Das ist der Fall von „Madame Bovary“. Im Jahre 1857 sind in Paris zwei Romane von gleicher Thematik erschienen: neben dem heute weltberühmten Roman Flauberts die heute vergessene „Fanny“ von Ernest Feydeau. Beide erzählen von Ehebruch und wandeln das konventionelle Dreiecksverhältnis um: Eine Ehefrau im mittleren Alter hat ein Liebesverhältnis zu einem jugendlichen Liebhaber. Feydeaus Roman erreichte in einem Jahr 13 Auflagen und damit einen riesengroßen Erfolg, welcher Flauberts Werk versagt blieb. Flauberts formale Neuerung lag in der Erzählform und beruhte auf dem Prinzip des unpersönlichen Erzählens. Wegen der Distanz zum aufregenden Inhalt wirkte der Roman schockierend auf das damalige Publikum. „Fanny“, im blumigen Stil und der Konvention des Bekenntnisromans geschrieben, bot modische Effekte und sentimentale Klischees. Sie gefielen dem breiten Publikum, ließen aber den Text bei späteren Lesergenerationen unerträglich werden. „Madame Bovary“, zunächst nur von einem kleinen Kreis von Kennern hoch geschätzt, bildete einen neuen Erwartungskanon heraus und gilt heute als ein Wendepunkt in der Geschichte des Romans (ebenda:135-136). Werke wie „Madame Bovary“ markieren die Meilensteine in der Evolution der Gattung, entscheiden über Entwicklung der Literatur und werden zu Kanonschriften der Weltliteratur. Dank ihrer ungewohnten ästhetischen Form können sie nicht nur die Erwartungen der Leser durchbrechen, sondern sie auch auf moralische Probleme aufmerksam machen, die hinter der gewohnten Form unsichtbar bleiben. Auf diese Weise zeigt sich die gesellschaftliche Funktion der Literatur (ebenda:150-154).

Das literarische Publikum beeinflusst als kollektives Subjekt die literarische Produktion. Bestimmte Leserschichten erzeugen ihre eigenen Erwartungshorizonte, an die sich ein neues Werk anzupassen hat.

Der Durchschnittsleser bringt einen verfestigten Erwartungshorizont mit, er will seine Erwartungen im Werk bestätigt sehen und erwartet keine Innovationen. Der ungeübte Leser wird zum Konsumenten der Unterhaltungsliteratur, in der sein Erwartungshorizont durchaus erfüllt wird und die erfüllte Erwartung zur Norm für die Produktion wird. Diese Leserschicht wirkt stabilisierend auf literarische Produktion und führt zur Entstehung der Trivalliteratur.

Nur eine kleine, elitäre Lesergruppe reflektiert den Text unter ästhetischen und gesellschaftlichen Gesichtspunkten und verlangt, dass ein neues Werk bezüglich der bisherigen Literatur und der gesellschaftlichen Normendiskussion produktiv ist. Der elitäre Leser treibt die Entwicklung der Literatur voran, indem er solche Werke erwartet, in denen seine Erwartungshaltung durchbrochen wird – deswegen werden sie produziert. Auf diese Weise entsteht die hohe Literatur.

Die innovierende Rezeption der elitären Leserschicht bildet die Wirkungsgeschichte eines Werkes und ist für die Literaturgeschichte von Interesse.

Die Einbeziehung der Rezeption in die Produktion der Literatur betont die Geschichtlichkeit der Literatur und ihren kommunikativen Charakter. Literarische Evolution hängt mit gesellschaftlichen Veränderungen zusammen. Erst mit der Einwirkung des Lese Publikums auf die literarische Produktion können die Richtung des Wandels von literarischen Formen und ihre Quelle erklärt werden (ebenda:142-143).

Jauß formuliert deswegen als Aufgabe für die Literaturgeschichte, die Wirkungsgeschichte eines Werkes zu berücksichtigen. Erst vor dem Hintergrund seiner Rezeptions- und Wirkungsgeschichte zeigt sich, wie das ins Werk eingelegte Sinnpotential in aufeinander folgenden Etappen der historischen Rezeption sukzessiv entwickelt und in neue Kontexte gestellt wird. Dank der Rezeptionsgeschichte kann man die geschichtliche Stelle und Bedeutung eines Werkes in der Literatur erkennen und einschätzen. Deswegen ist die Literaturgeschichte zugleich Rezeptionsgeschichte – Geschichte des urteilenden Lesers und seiner Aktivitäten.

13.3 Literaturdidaktische Relevanz der Rezeptionsästhetik

Die Rezeptionsästhetik hatte für die Literaturdidaktik eine bahnbrechende Bedeutung. Sie resultierte aus der Erkenntnis, dass der literarische Text nicht als Text „an sich“, sondern nur als rezipierter Text existiert. Der Text an sich enthält noch keine Bedeutung, die wird ihm erst im Leseprozess verliehen. Jeder Leser

liest ihn neu, aus seiner Perspektive und aus dem Hintergrund seiner Erfahrung. So entstehen immer neue Deutungen desselben Textes. Diese Unterschiede treten schon unter Angehörigen desselben Kulturkreises oder Sprachraumes auf, sie werden noch größer, wenn die Rezipienten zu unterschiedlichen Kulturen gehören.

Die Nähe der Rezeptionsästhetik zur Literaturdidaktik ergibt sich aus der Nähe der zentralen Rolle des Lesers zum schülerorientierten Ansatz der Didaktik. Die Rezeptionsästhetik stellt die Text-Leser-Beziehung und die Tätigkeiten des Lesers in den Mittelpunkt ihrer Erwägungen. Von hier aus ergibt sich ein enger Zusammenhang mit dem schülerorientierten Unterricht.

Unter dem Einfluss der Rezeptionsästhetik erfuhr die Literaturdidaktik eine dezidierte Veränderung. Der Text hörte auf, im Mittelpunkt der Unterrichtsarbeit zu stehen. Entscheidend für die Unterrichtsgestaltung ist nunmehr das, was sich in der Interaktion zwischen dem Text und dem Leser entwickelt. Die Offenheit der Texte fordert die Leser auf, über die Textaussagen hinauszugehen, das, was nicht direkt gesagt wird, hinzuzudenken, aufgeworfene Fragen zu beantworten, Leerstellen zu füllen. Das neue Paradigma des didaktischen Prozesses heißt dementsprechend nicht mehr „Text“, sondern „Leser“. An Stelle begriffsbestimmter Textanalyse bzw. -interpretation rücken produktionsorientierte Verfahren in den Vordergrund, die den unterschiedlichen Lektüreerfahrungen der Rezipienten bei Sinnbildung und Auseinandersetzung mit literarischen Texten die größte Aufmerksamkeit schenken.

Von der Rezeptionsästhetik gingen wesentliche Impulse auf die Literaturdidaktik aus, und zwar von ihren geschichtsbezogenen wie lesetheoretischen Arbeiten. Sie wurden seit dem Ende der 1970er Jahre, zuerst von der muttersprachlichen Literaturdidaktik, schöpferisch verarbeitet und verursachten eine langfristige Veränderung des literarischen Lernens. Zum rezeptionsästhetischen Erbe in der Literaturdidaktik gehören vor allem:

- Legitimierung der Erziehung durch Literatur und des Umgangs mit Literatur als Bildungsgut.

In der Rezeptionsästhetik wird hervorgehoben, dass beim Textumgang Antizipationen und Erprobungen der eigenen Erfahrungswelt ablaufen. Diese Prozesse beeinflussen die Bildung von Haltungen und Wertungen. Die Rezeptionsästhetik begründet auf diese Weise den erzieherischen Wert des Umgangs mit Literatur und damit legitimiert sie auch affektive Leitziele der Erziehung und Bildung durch Literatur.

- Veränderte Einstellung zur Literatur als Unterrichtsfach.

Mit der Entdeckung der emotiven Seite des Leseverhaltens von der Rezeptionsästhetik wird der Spaß an Literatur zum legitimen Bildungsziel. Der Literaturunterricht beschränkt sich nicht mehr auf quasi-wissenschaftliche Textanalyse,

Vermittlung der Werkstruktur und Interpretationsrituale, sondern thematisiert persönliche Einstellungen zur Lektüre und profitiert von emotioneller Einstellung zum Gelesenen.

■ Historische Literaturbetrachtung.

Die historische Betrachtung der Literatur manifestiert sich vor allem in der Einbeziehung der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der literarischen Werke in den literarischen Lernprozess. Bei der Erfassung der Geschichtlichkeit der Literatur ist die Erfahrung der Werke durch ihre Leser in verschiedenen Epochen zu berücksichtigen. Betont wird der Umstand, dass ein und dasselbe Werk von verschiedenen Lesergenerationen aufgrund der jeweiligen geschichtlichen Situation und Verwendungsabsicht verschiedenartige Rezeptionen und Konkretisationen erfährt. Die wirkungsgeschichtliche Betrachtungsweise der literarischen Werke im Literaturunterricht hat in Deutschland ihren festen Platz gefunden. Diese Literaturauffassung hat auch dazu geführt, dass die Rolle des historischen und kulturhistorischen Kontextes für die Entwicklung der Literatur mehr beachtet wird.

■ Entdeckung der Trivilliteratur für den Literaturunterricht.

Rezeptionsästhetische Forschungen trugen zur Erweiterung des Literaturbegriffs bei. Neben der hohen Literatur wurde auch die Trivilliteratur „salonfähig“ und zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen. Die sich rasch entwickelnde Literatursoziologie und empirische Leseforschung machten den Weg zum Einzug der massenhaft verbreiteten Literatur in den Literaturunterricht frei. Neben lange tradierten Kanonwerken fanden u. a. Jugendliteratur, Kriminalromane, Abenteuerromane oder Comics ihren Platz im Literaturunterricht. Die Trivilliteratur wurde oft „gegen den Strich“ gelesen: Im Literaturunterricht sollten die Lerner Einblicke in die soziologische und literaturgeschichtliche Rolle der Massenkultur gewinnen und ihre „Machart“ erkennen, damit sie befähigt werden, den Produkten der Massenkultur kritisch gegenüberzustehen.

■ Ablehnung der werkimmanenten Interpretation.

Das Basistheorem der Rezeptionsästhetik besagt, dass das Lesen ein produktiver und kreativer Akt ist. Dies ist ein Resultat der Aufbaustruktur eines literarischen Textes. Der ästhetische Text veranlasst die Leser dank seiner einprogrammierten Mehrdeutigkeit (Leerstellen) zu unterschiedlichen, vom persönlichen Erfahrungshorizont abhängigen Konkretisationen. Diese Voraussetzung führte zur Umwertung der Interpretationsfrage und in der Konsequenz zur Ablehnung der traditionellen werkimmanenten Textinterpretation, die nach einer „richtigen“ Textdeutung suchte. Im Literaturunterricht passierte es allzu oft, dass das Interpretationsgespräch auf die Bestätigung eingefahrener Interpretationsklischees hin gelenkt wurde. Eine vereindeutigende Interpretation wird von der Rezeptionsästhetik als Verarmung des literarischen Werkes im „kultivierten Leseerlebnis“ abgelehnt (vgl. Iser 1975:229). Die Interpretation wird nunmehr als Ausdruck der eigenen, individuellen Lese-Erfahrung verstanden.

■ **Kreativität als Prinzip im Literaturunterricht: Leser als Co-Autor des Textes.** Eine Folge des Theorems, dass der Leser die Bedeutung eines literarischen Textes selbst generiere, ist die Anerkennung des Lesers als Mitautor des Textes. Da der Leser im aktiven, produktiven Vorgang des Lesens das Textverstehen bestimmt, indem er den Text um eigene Konkretisierungen ergänzt, wird er zum Mitgestalter des Textes. Die didaktische Konsequenz dieser Auffassung beruht darauf, dass die Reaktion des Schülerlesers auf den literarischen Text, meistens in der schriftlichen Form einer kreativen Text(um)gestaltung, den Kern des Literaturunterrichts bildet.

■ **Der produktive Ansatz im Literaturunterricht.**

Die Weiterentwicklung dieser Tendenz führte zur Verbreitung des produktiven Ansatzes im Literaturunterricht. Verschiedene zahlreiche Formen des kreativen Schreibens bestimmten das methodische Vorgehen im Literaturunterricht.

■ **Entwicklung der Literaturdidaktik in Richtung Unterrichtsmethodik.**

Infolge der rezeptionsästhetischen Wende beherrschte die Problematik der methodischen Gestaltung des Literaturunterrichts die wissenschaftliche Diskussion innerhalb der Literaturdidaktik. Es kam zu einer explosionsartigen Entwicklung der handlungsorientierten Methoden. Die neue Methodik eroberte rasch den Boden und etablierte sich für die nächsten drei Jahrzehnte im Literaturunterricht.

Der rezeptionsästhetische Ansatz in der Literaturdidaktik hat die Interpretationspraxis im Literaturunterricht entschieden verändert. Bei der Beschäftigung mit literarischen Texten geht es nunmehr primär um die Aktivität, Spontaneität und Kreativität der Schüler. Der Leser als Mitautor des Textes hat das Recht, mit dem Text kreativ umzugehen: ihn umzuschreiben, zu verändern, zu ergänzen, zu kommentieren u. s. w. Nicht der Lehrer stellt den Schülern seine Fragen, sondern die Schüler stellen dem Text ihre Fragen, die sich aus ihrer Welterfahrung und ihrer subjektiven Sicht auf den Text ergeben. Eine einzig richtige Interpretation, die die Schüler unter Leitung des Lehrers erraten müssen, gibt es nicht mehr. Stattdessen sind mehrere Interpretationen möglich, die als geltend anerkannt werden, wenn sich Argumente dafür im Text finden.

Das rezeptionsorientierte Unterrichtsmodell lässt sich hervorragend mit den Zielvorstellungen des kommunikativen und des interkulturellen Ansatzes im Fremdsprachenunterricht verbinden. Die kulturelle Distanz eines fremdsprachlichen und fremdkulturellen Lesers löst Rezeptionsgespräche aus, weil jeder Leser auf die Offenheit eines literarischen Textes aus seiner kulturellen Perspektive reagiert. Im Unterricht kommt es zu Gesprächen über unterschiedliche Deutungen. In der Fremdsprache geführt, werden sie zu Lerngesprächen, wenn den Lernenden entsprechende sprachliche Mittel zur Verfügung gestellt werden. Verschiedene Rollenspiele, Ergänzung von Leerstellen (z. B. dort, wo Dialoge fehlen), bieten Gelegenheit zu weiteren Sprechübungen.

Literarische Texte erweisen sich als die besten Sprechkanäle und führen zur Entstehung echter Kommunikationssituationen, denn jeder Leser spricht aus dem echten Bedürfnis, etwas den Anderen mitzuteilen. Dialoge werden improvisiert, nicht erstellt, wie in üblichen Lehrwerkszenen. Die Fremdsprache spielt also die Rolle des Kommunikationsmittels, wie in der echten Kommunikation.

Die Rezeptionsästhetik erwies sich also auch für die Behandlung von literarischen Texten im Fremdsprachenunterricht als sehr produktiv. Ihr Erbe wirkt bis heute nach.

Die berauschende Karriere der Rezeptionsästhetik ist nicht zuletzt auf die gesellschafts-politische Situation in Deutschland der 1970er Jahre zurückzuführen. Der Umbruch des Jahres 1968 verursachte im Rahmen der Ideologiekritik ein starkes Misstrauen jedem von oben gesteuerten Deutungsversuch gegenüber. Diese Tendenz wurde seitens der postmodernen Kritik an der wissenschaftlichen Autorität verstärkt, vor allem seitens der kritischen Diskursanalyse (bes. Michel Foucault). Diese Einstellung wurde auch auf Literaturwissenschaft, insbesondere auf Gesetze der „richtigen“ Interpretation ausgeweitet. Die Autorität des fachkundigen Interpreten wurde in diesem Zusammenhang erschüttert und seine Notwendigkeit verneint. Auf der Welle der Pluralisierung und Demokratisierung erschien der einfache Leser und seine Erfahrungswelt. Er erwies sich als eine ausreichend kompetente Instanz, um in den Dialog mit dem literarischen Text zu treten und seine ästhetische Wirkung zu realisieren.

Die Rezeptionsästhetik tritt in Polen unter verschiedenen Benennungen auf: „estetyka recepcji“ (Hubert Orłowski), „estetyka recepcji i oddziaływania“, bzw. „teoria lektury“ (Ryszard Handke), „poetyka odbioru“ (Bożena Chrzastowska, Edward Balcerzan). Basistexte der Rezeptionsästhetik wurden in Polen wahrgenommen (z. B. Orłowski 1986) und hatten Einfluss auf die polnische „Theorie der literarischen Kommunikation“ (Burzyńska/Markowski 2006:293). Diese stützte sich jedoch in erster Linie auf Michail Bachtin und die Semiotik von Umberto Eco, Ingarden und Sartre. Die Rezeptionsästhetik wurde nur ausnahmsweise zum Untersuchungsgegenstand,⁶⁰ sie nahm auch keinen Einfluss auf die Literaturdidaktik in Polen. In polnischen Handbüchern (Mitosek 2005, Burzyńska/Markowski 2006) tritt der Name „Rezeptionsästhetik“ unter literaturwissenschaftlichen Theorien des 20. Jhs. nicht auf.

⁶⁰ Die Ausnahme bilden die Arbeiten von Ryszard Handke: 1984, 1991.

13.4 Übungen

Inhaltsangabe einer Vorlesung zur Rezeptionsästhetik

1	Lies aufmerksam	1 E
2	damit du	
3	durch weiße Flecken des Textes	3
4	hinter einer Spitzengardine	4
5	einem löchrigen Fischernetz	4, 5, 6 und
6	einer rissigen Glasscheibe	6
7	in einem Zerrspiegelsplitter	7
8	dein Gesicht erkennen kannst	8

Übung 1. Welche Thesen zum literarischen Lesen beziehen sich auf die jeweilige(n) Zeile(n) des obigen Textes? Ordnen Sie zu:

- A. Literarische Texte sind inkohärent, sie weisen mehrere Unbestimmtheitsstellen, die sog. Leerstellen auf.
- B. Literarische Werke werden im Verlauf der Epochen immer offener, d. h. sie weisen immer mehr Leerstellen auf und lassen mehr Freiraum für Ergänzungen und Projektionen des Lesers.
- C. Ein literarisches Werk bildet nur scheinbar einen kleinen Ausschnitt der Wirklichkeit ab.
- D. Die Struktur der Werke wird im Verlauf der Epochen loser, fragmentarischer und wirkt zufälliger.
- E. Lesen ist zwar eine rezeptive, aber gleichzeitig eine äußerst aktive Tätigkeit.
- F. Der Sinn des Textes entsteht immer im Dialog zwischen Text und Leser. Das, was der Leser im Text versteht und wie er ihn versteht, hängt von seinem Weltwissen und seiner Lebenserfahrung ab. Man kann deshalb sagen, dass der Leser immer nur sich selbst im Text trifft.
- G. Literarische Texte aus älteren Epochen beinhalten mehrere Leerstellen, bilden aber insgesamt eine sehr kunstvolle, gut durchdachte Struktur.
- H. Auch wenn sich ein literarisches Werk einen Realitätsbezug zur Aufgabe stellt, sind fiktive Elemente im Text sichtbar. Es ist kein Sachtext, welcher Realität abbildet, sondern ein Kunstgebilde.

Übung 2. Unten folgen Fragmente eines Basistextes der Rezeptionsästhetik:

Wolfgang Iser: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 1975, S. 228-252.

Welchen Thesen von A bis H lassen sich die unteren Textabschnitte zuordnen?

- I. Der Unbestimmtheitsbetrag in literarischer Prosa stellt das wichtigste Umschaltetelement zwischen Text und Leser dar. Als Umschaltstelle funktioniert Unbestimmtheit insofern, als sie die Vorstellungen des Lesers zum Mitvollzug der im Text angelegten Intentionen aktiviert. (...) Es charakterisiert den literarischen Text, dass er in der Regel seine Intentionen nicht ausformuliert. Das wichtigste seiner Elemente bleibt also ungesagt. Wenn dies so ist, wo hat dann die Intention des Textes ihren Ort? Nun, in der Einbildungskraft des Lesers. (...) Was aber verleitet nun den Leser immer wieder dazu, sich auf die Abenteuer der Texte einzulassen? (...) Es besteht offenbar eine ungebrochene Neigung, als Leser die fiktionalen Risiken der Texte mitzumachen, die eigenen Sicherheiten zu verlassen, um in andere Denk- und Verhaltensweisen einzutreten. (...) Denn die Konsequenzlosigkeit der fiktionalen Text ermöglicht es, jene Weisen der Selbsterfahrung zu gewärtigen, die von den Handlungszwängen des Alltags immer wieder verstellt werden. (...) Zugleich halten fiktionale Texte Fragen und Probleme parat, die sich ihrerseits aus dem Zwang des täglichen Handelns ergeben. So machen wir mit jedem Text nicht nur Erfahrungen über ihn, sondern auch über uns (S. 249).
- II. Wenn der Roman das Zusammenspiel seiner Blickpunkte verweigert, zwingt er den Leser zu einer eigenen Konsistenzbildung. Der Leser wird immer wieder versucht sein, die vielen Facetten zu ordnen. Der Lesevorgang vollzieht sich als ein ständiger Selektionsprozess aus der Fülle der angebotenen Aspekte, wofür die jeweilige Vorstellungswelt des Lesers die Auswahlkriterien liefert. So muss in jede Lektüre sehr viel eingebracht werden, damit eine Sinnkonfiguration entsteht (S. 246).
- III. (...) literarische Gegenstände kommen dadurch zustande, dass der Text eine Mannigfaltigkeit von Ansichten entrollt, die den Gegenstand schrittweise hervorbringen und ihn gleichzeitig für die Anschauung des Lesers konkret machen. Wir nennen diese Ansichten im Anschluss an einen von Ingarden geprägten Begriff „schematisierte Ansichten“, weil eine jede von ihnen den Gegenstand nicht in einer beiläufigen oder gar zufälligen, sondern in einer repräsentativen Weise vorstellen möchte. (...) Jede einzelne Ansicht bringt in der Regel nur einen Aspekt zur Geltung. (...) Das aber heißt, dass ein so genannter literarischer Gegenstand nie an das Ende seiner allseitigen Bestimmtheit gelangt. (...) Diese elementare Beschaffenheit des literarischen Textes bedeutet, dass die „schematisierten Ansichten“, durch die der Gegenstand entrollt werden soll, oft unvermittelt aneinander stoßen. Der Text besitzt dann einen Schnitt. Die häufigste Verwendung dieser Schnitttechnik findet sich dort, wo mehrere Handlungsstränge gleichzeitig

ablaufen, aber nacheinander erzählt werden müssen. Die Beziehungen, die zwischen solchen übereinander gelagerten Ansichten bestehen, werden in der Regel vom Text nicht ausformuliert, obgleich die Art, in der sie sich zueinander verhalten, für die Intention des Textes wichtig ist. Mit anderen Worten: Zwischen den schematisierten Ansichten entsteht eine Leerstelle, die sich durch Bestimmung der aneinander stoßenden Ansichten ergibt. Solche Leerstellen eröffnen dann einen Auslegungsspielraum für die Art, in der man die in den Ansichten vorgestellten Aspekte aufeinander beziehen kann. Sie sind durch den Text selbst überhaupt nicht zu beseitigen. Im Gegenteil, je mehr ein Text seinen Darstellungsraster verfeinert, und das heißt, je mannigfaltiger die „schematisierten Ansichten“ sind, die den Gegenstand des Textes hervorbringen, desto mehr nehmen die Leerstellen zu. Klassische Beispiele dafür wären die letzten Romane von Joyce, „Ulysses“ und „Finnegans Wake“, wo sich durch die Überpräzisierung des Darstellungsrasters die Unbestimmtheit proportional erhöht (S. 235).

- IV. Die Leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs (...) ein Manko, sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung. Der Leser wird sie in der Regel bei der Lektüre des Romans nicht eigens bemerken. Dies lässt sich für die meisten Romane bis etwa zur Jahrhundertwende sagen. Dennoch sind sie auf seine Lektüre nicht ganz ohne Einfluss, denn im Lesevorgang werden die „schematisierten Ansichten“ kontinuierlich gemacht. Das aber heißt: Der Leser wird die Leerstellen dauernd auffüllen beziehungsweise beseitigen. Indem er sie beseitigt, nutzt er den Auslegungsspielraum und stellt selbst die nicht formulierten Beziehungen zwischen den einzelnen Ansichten her. (...) In dieser Struktur hält der Text ein Beteiligungsangebot an seine Leser bereit (S. 235, 236).
- V. Unser dritter Schritt der Betrachtung muss dem historischen Phänomen gelten, dass die Unbestimmtheit in literarischen Texten seit dem 18. Jh. ständig im Wachsen begriffen ist. Die sich daraus ergebenden Implikationen seien an drei Beispielen kurz veranschaulicht, die der englischen Literatur des 18., 19. und 20. Jhs. entnommen sind: Fieldings „Joseph Andrews“ (1741/42), Thackerays „Vanity Fair“ (1848) und Joyces „Ulysses“ (1922). (...)

In Fieldings „Joseph Andrews“ haben wir auf der einen Seite den Helden, der mit allen Tugenden der Aufklärung ausgestattet ist, auf der anderen Seite eine Wirklichkeit, die ihm beträchtlich zusetzt. Aus dem Blickpunkt des Helden erscheint die Welt als schlecht, aus dem der Welt wirkt der Held eigensinnig und borniert. (...) Es kommt nun zu einer ständigen Interaktion dieser Positionen, in der eine wechselseitige Korrektur zu geschehen scheint. Die Art dieser Korrektur indes ist im Text selbst nicht ausformuliert. Wir stoßen lediglich auf ein Spiel von Beziehungen. (...) So bietet der Text dem Leser lediglich ein Ensemble von Positionen, das er in

wechselseitigen Beziehungen vorführt. (...) Der Roman verzichtet darauf, seine Intention zu formulieren. Das bedeutet nicht, dass er keine hat. Wenn er sie aber nicht ausspricht, wo wäre sie dann zu suchen? Die Antwort müsste lauten: in der aus der wechselseitigen Korrektur der Positionen entstandenen Dimension. Diese aber ist in der tatsächlichen Textgestalt nicht gegeben, sondern ist das Produkt der Lektüre (S. 243).

Unser zweites Beispiel ist ein Roman des 19. Jhs., in dem die Unbestimmtheit deutlich zugenommen hat: Thackerays „Vanity Fair“. Der Roman besteht zum einen aus einer Geschichte, in der die sozialen Ambitionen zweier Mädchen in der viktorianischen Gesellschaft gezeigt werden, und zum anderen aus den Kommentaren eines sich als Theaterdirektor vorstellenden Erzählers, dessen Ausführungen fast genauso umfangreich sind wie die erzählte Geschichte selbst. Der Kommentator eröffnet ein ganzes Panorama von Blickpunkten auf die erzählte gesellschaftliche Wirklichkeit, die nun von nahezu allen sozialen Positionen sowie einer Anzahl menschlicher Grundbefindlichkeiten her gesehen werden kann. Indem der Leser mit einer Vielfalt ständig variierender und alternativer Betrachtungsmöglichkeiten konfrontiert wird, fühlt er sich nahezu ständig zu Entscheidungen gedrängt. Diese aber sind insofern kompliziert, als es ja nicht allein darum geht, zur gesellschaftlichen Welt der erzählten Geschichte eine Einstellung zu beziehen, sondern noch einmal darum, diese Einstellung über das reich differenzierte Perspektivenangebot des Kommentators zu gewinnen. (...) Hatte der Fieldingsche Leser noch zwei konträre Positionen aufeinander abzustimmen, durch die ihm letztlich zugemutet wurde, die richtige der möglichen Korrekturen zu finden, so macht die Vermehrung der Leerstellen in „Vanity Fair“ deutlich, dass nun der Leser sehr viel von sich selbst zeigt, wenn er den Spielraum des Verstehens nutzt (S. 243-245).

Auf dem Hintergrund von „Vanity Fair“ erscheint die Unbestimmtheit von Joyces „Ulysses“ so, als ob sie außer Kontrolle geraten sei. Dabei versucht dieser Roman nur, einen gewöhnlichen Alltag darzustellen. (...) Der Text entfaltet einen bis dahin ungekannten Reichtum an Blickpunkten und Darstellungsmustern, die den Leser zunächst verwirren. (...) Die angebotenen Perspektiven stoßen unvermittelt aneinander, überlagern sich, sind segmentiert und beginnen gerade durch ihre Dichte den Blick des Lesers zu überanstrengen. Dabei fehlt der helfende Wink des Autors (S. 245).

- VI. Wir können uns über den hohen Unbestimmtheitsbetrag, den der Text erzeugt, (...) ärgern. (...) [E]s würde bedeuten, dass wir eigentlich lieber vom Text festgelegt werden wollen. Offensichtlich erwarten wir dann von der Literatur eine von Widersprüchen gereinigte Welt. Versuchen wir, Unstimmigkeiten des Textes abzubauen, so wird das Bild, das wir uns formen, wegen seiner Stimmigkeit illusionäre Züge tragen. Diese der Harmonisierung

entsprungene Illusion ist aber das Produkt des Lesers. (...) War der realistische Roman des 19. Jhs. noch darauf angelegt, seinen Lesern eine Illusion der Wirklichkeit zu vermitteln, so bewirkt der hohe Leerstellenbetrag in „Ulysses“, dass alle dem Alltag zugeschriebene Bedeutung zur Illusion wird. Die Unbestimmtheit des Textes schickt den Leser auf die Suche nach dem Sinn. Um diesen zu finden, muss er seine Vorstellungswelt mobilisieren. (...) (S. 246-247). Dies gilt vor allem für Texte Becketts, die auf den ersten Blick den Eindruck hinterlassen, als ob sie den Leser aussperren wollten. (...) Wenn diese hier verstellt erscheinen, so offensichtlich deshalb, weil der Unbestimmtheitsgrad eine Toleranzgrenze überschritten hat, die eingehalten werden muss, soll das gewohnte Maß an Orientierung im Text noch gewährleistet sein (S. 246-247).

- VII. Literarische Texte besitzen keine genaue Gegenstandsentsprechung in der Lebenswelt, sondern bringen ihre Gegenstände aus den in der Lebenswelt vorfindbaren Elementen erst hervor (S. 231). (...) In der Literatur erkennen wir so viele Elemente wieder, die in unserer Erfahrung ebenfalls eine Rolle spielen. Sie sind nur anders zusammengesetzt, das heißt, sie konstituieren eine uns scheinbar vertraute Welt in einer von unseren Gewohnheiten abweichenden Form. Es gehört zu den schier unaustilgbaren Naivitäten der Literaturbetrachtung zu meinen, Texte bildeten Wirklichkeit ab. Die Wirklichkeit der Texte ist immer erst eine von ihnen konstituierte und damit Reaktion auf Wirklichkeit. Realität des Textes gründet sich nicht darin, vorhandene Wirklichkeit abzubilden, sondern darin, Einsichten in diese parat zu halten (S. 232).
- VIII. Fiktionale Texte sind bekanntlich mit wirklichen Situationen nicht identisch; sie verfügen nicht über eine reale Deckung. In dieser Hinsicht wären sie trotz ihres historischen Substrats, das sie mit sich führen, beinahe situationslos zu nennen (S. 249). (...) Der literarische Text lässt sich weder mit den realen Gegenständen der „Lebenswelt“ noch mit Erfahrungen des Lesers vollkommen verrechnen. Die mangelnde Deckung erzeugt ein gewisses Maß an Unbestimmtheit. Unbestimmtheit lässt sich im Akt der Lektüre normalisieren, indem man den Text so weit auf die realen und damit verifizierbaren Gegebenheiten bezieht, dass er nur noch als deren Spiegel erscheint. (...) Die Unbestimmtheit kann aber auch mit solchen Widerständen ausgestattet sein, dass eine Verrechnung mit der realen Welt nicht möglich ist. Dann etabliert sich die Welt des Textes als Konkurrenz zur bekannten, was nicht ohne Rückwirkungen auf die bekannte bleiben kann. Die reale Welt erscheint nur noch als eine Möglichkeit, die in ihren Voraussetzungen durchschaubar geworden ist (S. 233).

14. Gender Studies

14.1 Begriffsklärung

Gender. Im Unterschied zum biologischen Geschlecht (engl. *sex*) bezeichnet das englische Wort *gender* das „soziale“ oder „psychologische“ Geschlecht einer Person, also Identifizierung mit einem Geschlecht aufgrund des subjektiven psychischen Empfindens bzw. der angenommenen sozialen Rolle. Gender verweist nicht unmittelbar auf die körperlichen Geschlechtsmerkmale. Es bezeichnet die soziale Geschlechtsrolle bzw. die sozialen Geschlechtsmerkmale, die Gesamtheit der durch die Kultur geformten Attribute, Verhaltensweisen, die charakteristisch für Frauen und Männer sind, also alles, was in einer Kultur als typisch für ein bestimmtes Geschlecht angesehen wird (zum Beispiel Kleidung, Beruf u. s. w.). Diese Kategorie macht es möglich, Verflechtungen zwischen Geschlecht und Kultur zu untersuchen.

Der englische Begriff wurde übernommen, um auch im Deutschen die Unterscheidung zwischen sozialem (*gender*) und biologischem (*sex*) Geschlecht treffen zu können, da das deutsche Wort „Geschlecht“ in beiden Bedeutungen verwendet wird. Der Begriff „Gender“ stammt aus der englischen Grammatik und bezeichnet dort das grammatische Genus. Für die nachfolgende Bedeutungsverschiebung (bzw. Erweiterung) des Begriffs war die Tatsache entscheidend, dass das natürliche Geschlecht und das grammatische Genus nicht immer identisch sind (z. B. im Deutschen: **das** Mädchen). Dabei fiel auf, dass das maskuline Genus eine universale Funktion erfüllt, das feminine dagegen immer mit Wortbildungsmitteln gekennzeichnet werden muss (vgl. Łebkowska 2006:370, 371; z. B. die Pluralform „Studenten“ kann ggf. männliche und weibliche Personen umfassen, wenn nur Frauen gemeint sind, muss es „Studentinnen“ heißen).

Queer (engl.) bezeichnet als Adjektiv Dinge, Handlungen oder Personen, die von der Norm abweichen. Es bedeutet: seltsam, sonderbar, unkonventionell, von der Norm abweichend, verrückt, aber auch gefälscht, fragwürdig. „Queer“ wird gewöhnlich als Bezeichnung für Menschen verwendet, deren sexuelles Verhalten außerhalb der heterosexuellen Norm liegt: Schwule, Lesben, Bisexuelle, Transgender, Intersexen, Drags unterschiedlichster kultureller Herkünfte, Religionen, Hautfarben. In den USA fungierte „queer“ lange Zeit als Schimpfwort gegen jene, die den gesellschaftlichen Normen geschlechtlicher und sexueller Identitäten (Heterosexualität, Zweigeschlechtlichkeit) nicht entsprachen. Entgegen des schimpfwörtlichen Alltagsgebrauchs wurde der Terminus Queer in den USA zunächst vereinzelt als positive Eigenbezeichnung verwendet und seit Anfang der 1990er Jahre vermehrt affirmativ gebraucht.

Die **Queer-Theorie** ist eine pluralistische Kulturtheorie, die sich Anfang der 1990er Jahre in den USA entwickelte und den Zusammenhang von biologischem Geschlecht, sozialen Geschlechterrollen („gender“) und sexuellen Verhaltensweisen untersucht. Die Queer-Theorie geht davon aus, dass geschlechtliche und sexuelle Identität nicht naturgegeben sind, sondern erst in sozialen und kulturellen Prozessen konstruiert werden. Kritisiert werden insbesondere die Heterosexualität und die damit verbundene Heteronormativität in ihrer gesellschaftlichen Verankerung. Die Queer-Theorie verknüpft die Kategorien Sex und Gender mit anderen gesellschaftlichen Regulativa wie Hautfarbe, Kultur, kulturelle Herkunft etc. Sie wendet sich gegen eindeutige Identitäten und grundsätzlich gegen Identitätspolitik als Strukturen und Mechanismen einer mit Identität operierenden Ordnung, in der die einen eingeschlossen, die anderen ausgegrenzt sind. Der Begriff wurde von Teresa de Lauretis 1991 vorgeschlagen (Perko 2006:2-3).

Gender Studies, auch als „Geschlechterforschung“ bezeichnet, sind ein interdisziplinäres Forschungsfeld, in dem es um Analyse der Entstehung, Geschichte und Praxis der Geschlechterdifferenz geht. Untersucht wird der kulturelle Ausdruck der Geschlechterdifferenz in der Hoch- wie in der populären Kultur (Literatur, Film, Werbung, Mode).

Die Basisvoraussetzung der Gender Studies ist, dass alle kulturellen Akte und Repräsentationen: Literatur, Film, Feste, Riten, bis hin zur Architektur geschlechtlich kodiert sind. Die Geschlechterordnung stellt einen fundamentalen Parameter kultureller Äußerungen dar, der allerdings vielfach verschleiert wird. In patriarchalischen Gesellschaftssystemen, die Männlichkeit und Weiblichkeit hierarchisieren und unterschiedlich bewerten, wird der geschlechtliche Ursprung kultureller Prozesse tendenziell unterschlagen. Die Gender Studies sehen ihre Aufgabe darin, Geschlecht als universale Kategorie wieder sichtbar zu machen (Schößler 2006:109-110).

Die Gender und Queer Studies innerhalb der Literaturwissenschaft konzentrieren sich auf unterschiedliche Formen der kulturellen Repräsentationen des Geschlechts in der Literatur. Sie betrachten literarische Texte in einer weiten kulturellen Perspektive, im Kontext anderer kultureller Erscheinungen und teilen diese Auffassung mit anderen kulturorientierten literaturwissenschaftlichen Ansätzen wie Postkoloniale Studien oder Minderheitsdiskurse.

14.2 Geschichte

Historisch gesehen wurzeln die Gender Studies in der sozio-kulturellen Frauenbewegung und im Feminismus. In der Literaturwissenschaft verdanken sie ihre Entstehung der feministischen Literaturkritik.

Gewöhnlich teilt man die moderne Frauenbewegung in 3 Phasen („Wellen“) ein. Die erste Welle (Mitte des 19. bis Mitte des 20. Jahrhunderts) konzentrierte sich auf den Kampf der Frauen um politische und bürgerliche Rechte (das Frauenwahlrecht, die Rechte auf Erwerbstätigkeit, Bildung) und um eine Gesellschaft auf neuer sittlicher Grundlage. Die wichtigste Theoretikerin dieser Phase des Feminismus nach dem II. Weltkrieg war Simone de Beauvoir (1908-1986), eine französische Schriftstellerin, Philosophin (Vertreterin des Existentialismus) und politisch engagierte Feministin. In dem sozialgeschichtlichen Sachbuch „Das andere Geschlecht“ (1949, deutsch 1951) schuf sie theoretische Grundlagen der Frauenbewegung. Der berühmteste Satz aus diesem Text lautet:

Man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es.

Ihre These ist, dass es „die Frau“ nicht gibt, dass Weiblichkeit eine männliche Erfindung, ein männlicher Entwurf ist. Dies war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ein neuer Gedanke und behielt Aktualität bis heute. Die Frauen seien von den Männern zum „anderen Geschlecht“ gemacht worden. Der Mann setzt sich als das Absolute, das Subjekt, während der Frau die Rolle des Objekts, des „Anderen“ zugewiesen wird. „Menschlichkeit“ bedeutet zugleich „Männlichkeit“, das universale und dominierende Geschlecht ist das männliche. Die Frau wird immer in Abhängigkeit vom Mann definiert, deshalb hat sie mit stärkeren Konflikten zu kämpfen als der Mann.

De Beauvoir unternimmt in ihrem Bestseller eine breit angelegte Untersuchung der Situation der Frauen. Sie stellt eine systematische Benachteiligung und Unterdrückung von Frauen fest. Sie diskutiert biologische, psychoanalytische und historische „Fakten und Mythen“ (so der Titel des ersten Teils). Darin beschäftigt sie sich mit biologischen Ansätzen, der Psychoanalyse, dem historischen Materialismus, unternimmt einen Gang durch die Geschichte und kommt mit dem Mythenkapitel zu ihrem Erklärungsansatz für die Benachteiligung der Frauen. Im zweiten Buch wird die aktuelle, empirische Situation der Frauen von der Kindheit an beleuchtet, sie diskutiert hier Ehe, Mutterschaft, Alter, u. s. w. Das letzte Kapitel stellt die Frage nach der Befreiung der Frauen. Sie kommt zur Schlussfolgerung, dass keine wissenschaftliche Betrachtung die „Frau“ erklären kann, sondern dass nur die individuelle Erfahrung ausschlaggebend ist.

An die Idee Beauvoirs, dass Frau-Sein keine Essenz ist, sondern in einem Prozess erworben wird, knüpften die Frauenforscherinnen indirekt in den 1970er Jahren und Gender-Forscherinnen wie Judith Butler in den 1980er Jahren an (Gather 1999:XX).

Die erste Phase des Feminismus war von Kritik an der männlichen Dominanz bestimmt; Emanzipation der Frau verstand man als Eroberung der traditionell als männlich geltenden Gebiete und Angleichung an den Mann.

Dieser Weg wurde von dem Feminismus der zweiten Welle (im Zug der sozialen Umwälzungen nach 1968) kritisiert. Die neue Generation der Forscherinnen erblickte darin eine Verfestigung des Androzentrismus und Bestätigung der Männerdominanz. Die 1970er Jahre sind von einer Wende von der Kritik an dem Männlichen (die allerdings nicht völlig verstummt ist) zur Affirmation des Weiblichen gekennzeichnet, also zum Betonen von positiven Seiten der Frauenexistenz.

Die Patronin der zweiten Welle der feministischen Literaturforschung war Virginia Woolf (1882-1941), eine britische avantgardistische Schriftstellerin und Verlegerin. Ihr in den 1970er Jahren wieder entdecktes Essay „A Room of One's Own“ („Ein Zimmer für sich allein“, 1929) wurde zu einem Bezugspunkt der Frauenforschung. Sie beschreibt darin die fiktive Schwester Shakespeares, Judith, die vielleicht auch eine große Dichterin hätte werden können, wenn die bedrückenden Bedingungen, unter denen Frauen in der Vergangenheit Literatur produzieren mussten, sie daran nicht verhindert hätten. Der meist zitierte Satz aus diesem Text lautet:

(...) und wenn jede von uns fünfhundert [Pfund] im Jahr hat und ein Zimmer für sich allein; wenn wir an die Freiheit gewöhnt sind und an den Mut, genau das zu schreiben, was wir denken; (...) dann wird diese Gelegenheit kommen und die tote Dichterin, die Shakespeares Schwester war, wird den Körper annehmen, den sie so oft abgelegt hat (Woolf 2001:130).

Privatraum und finanzielle Unabhängigkeit – das sind die materiellen Grundvoraussetzungen, unter denen Frauen genau so erfolgreich Literatur produzieren könnten wie Männer. Das witzige Essay wurde zu einem der meist zitierten Texte der feministischen Literaturkritik.

In der Literaturwissenschaft kommt es in den 1970er Jahren zu einer wahren Explosion der Frauenproblematik, diese Forschungsrichtung wird dementsprechend als Frauenforschung bezeichnet. Das Interesse an dieser Thematik verläuft parallel zur großen Welle der Frauenliteratur in dieser Zeit, die ihrerseits ein Ausdruck der damals rasch fortschreitenden Frauenemanzipation ist. Der Ausgangspunkt der Frauenforschung war die auffällige Diskrepanz zwischen der Fülle der beschriebenen Frauenfiguren und dem Mangel schreibender Frauen, „Bilderreichtum und Schattenexistenz“ (Bezeichnung von Silvia Bovenschen) der Frauen in der Literaturgeschichte. Damit wurden zwei Forschungsrichtungen gesetzt: Frauenfiguren und Frauenbilder in literarischen Texten einerseits, schreibende Frauen andererseits (Weigel 2004:688-9).

Der erste Themenbereich, Frauenbildforschung, umfasste Analysen der (von Männern konstruierten) stereotypen Bilder und Weiblichkeitsmythen: Frau als Sinnbild von Natur, Körper (im Gegensatz: Mann = Kultur, Geist), Opfer („schöne

Leiche“⁶¹, Ersatzopfer für den Mann bzw. das Frauen-Opfer als Voraussetzung der männlichen Kunstproduktion). Hervorgehoben wird das klassische binäre Weiblichkeitsbild: einerseits die sexualisierte, todbringende *femme fatale* als Versuchung und Gefahr für den Mann, andererseits die ohnmächtige, passive Duldlerin; daneben gelehrte vs. empfindsame Frau.⁶² „Die Dualität, die diese Stereotypen gemeinhin aufweisen, signalisieren den (männlichen) Projektionsprozess; Weiblichkeit ist vielfach reine Männerphantasie, ist ein Screen, eine leere Fläche, auf die Ängste und kompensatorische Erlösungshoffnungen übertragen werden“ (Schößler 2006:110).

Der zweite Forschungsansatz war eine Reaktion auf die auffällige Abwesenheit von Schriftstellerinnen in der Literaturhistorie. Aus dem männlichen Schriftsteller-Kanon treten nur einige weibliche Gestalten hervor: George Sand, Sophie La Roche, Bettina von Arnim, Virginia Woolf, Else Lasker-Schüler und wenige andere. In dieser Situation wurde das Bestreben, die Literatur der Autorinnen neu zu entdecken und gebührend zu würdigen, zu einem großen und dringenden Arbeitsprojekt. Zum Erreichen dieses Ziels waren Umformulierung des Literaturbegriffs, der Kriterien der literarischen Wertung, Erweiterung des literarischen Kanons und schließlich Umschreibung der Literaturgeschichte unter Berücksichtigung der Autorinnen notwendig. Die Rekonstruktion der weiblichen literarischen Tradition, die Suche nach vergessenen Autorinnen in den Beständen der Archive veränderte innerhalb der letzten zwei Jahrzehnte das Bild der Literaturgeschichte.

Dabei ist sichtbar geworden, dass die Schattenexistenz von Frauen (...) der Effekt eines regelförmigen Vergessens ist, Produkt aktiven Ausgrenzens und Verschweigens durch die Literaturgeschichtsschreibung, Ergebnis eines zumeist unbewussten Vorgangs, der sich über die etablierten Werturteile, Wahrnehmungsweisen und Begriffe herstellt (Weigel 2004:690).

Bei der Konstruktion der Literaturgeschichte durch die Auswahl, Ordnung und Darstellung des Materials wurde die Dominanz der männlichen Stimme und männlichen Blicks, ohnehin in literarischen Texten sichtbar, reproduziert und noch verstärkt, so dass darin selbst anerkannte und viel gelesene Schriftstellerinnen nur noch Nebenrollen besetzten bzw. in den Bereich der Trivalliteratur verwiesen wurden.

Das Vorhaben, die Geschichte der Literatur von Frauen zu rekonstruieren, gleicht einem archäologischen Projekt; denn es gilt dabei, durch die Schichten der Überlieferungen hindurch die Spuren eines verdrängten Wissens von und über eine weibliche

⁶¹ Vgl. dazu die (allerdings spätere) Studie von Elisabeth Bronfen (1994).

⁶² Die dualen stereotypen Frauenbilder untersucht u. a. S. Bovenschen in ihrer einschlägigen Studie (1979).

Kulturgeschichte zu entziffern. Insofern kann es bei diesem Projekt nicht um eine Komplettierung der Literaturgeschichte gehen, sondern um eine Re-Lektüre der Regeln des literaturhistorischen Diskurses (Weigel 2004:690, 691).

Die Bloßstellung des patriarchalischen Universalismus, der die Ausscheidung der Frauen aus Wissenschaft, Kultur und Kunst verursacht hat, ist ein dauerhafter Verdienst der Frauenforschung.

Ein verwandtes Forschungsziel dieser Zeit war, die Spezifik der „weiblichen Schreibweise“ (franz. *écriture féminine*, ein Termin von Helene Cixous) zu definieren. Man versuchte festzustellen, ob und inwieweit sich die Texte der weiblichen von den männlichen Autoren unterscheiden, z. B in der Wahl der literarischen Gattung, Sprache (Verschweigungen, Metapherntyp), Manifestation des Geschlechts u. a. Eine große Aufmerksamkeit schenkte man in der Forschung auch der Darstellung des weiblichen Körpers, meistens als Objekt der männlichen Begierde (Łebkowska 2006:374-376).

Die wichtigsten Forscherinnen sind Helene Cixous, Luce Irigaray, Kate Millet; auch die Arbeiten von Julia Kristeva⁶³ übten einen großen Einfluss auf die Frauenforschung aus.

14.3 Themen und Ansätze der Gender und Queer Studies

Seit den 1980er Jahren reicht die feministische Forschungsperspektive nicht mehr aus. Es erschienen neue Ansätze, die die bisher bestehende binäre Opposition männlich-weiblich hinterfragten. Wegen der breiteren und teilweise veränderten Problematik erwiesen sich die Bezeichnungen wie „Frauenforschung“ bzw. „feministische Literaturkritik“ als nicht mehr adäquat, sie wurden durch den Begriff „Gender Studies“ ersetzt. Trotzdem ist es nicht zu übersehen, dass die Gender Studies die feministische Forschung ablösen bzw. sie fort schreiben (Schößler 2006:110).

Die Frauenbildforschung führte zur Erkenntnis, dass an den stereotypen Weiblichkeitsvorstellungen in der Literatur nicht ausschließlich Männer, sondern auch Frauen beteiligt waren, also dass im Entwurf der Bilder und Vorstellungen über Weiblichkeit unabhängig von dem Geschlecht des Autors die männliche Sicht vorherrschte. Diese Einsicht führte zu einer Verschiebung der Untersuchungsperspektive. Die Frage lautete nunmehr, wie Frauen mit den vorgefundenen Mustern

⁶³ Die Psychoanalytikerin und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva hat in ihrer Studie zur „Revolution der poetischen Sprache“ („La révolution du langage poétique“, Paris 1974) in Ergänzung zu Helene Cixous untersucht, inwiefern sich „weibliche Schreibweisen“ auch bei Männern nachweisen lassen.

umgehen, ob sie sie reproduzieren, kritisieren, hinterfragen o. a. Das Interesse der Forschung verlagerte sich von den stereotypen Bildern hin zu den kulturgeschichtlichen Bedingungen für Erschaffung und Funktion der Frau als Bild. Die Geschichte des Weiblichen wurde – bezogen auf die Geschichte des männlichen Subjekts – zum Studium der anderen Seite der Gesellschaft. Die Lektüre von Mythen, verstanden als „kulturelles Gedächtnis“ verbindet in diesem Punkt die Literaturforschung mit der Wissenschaftskritik anderer Disziplinen: Anthropologie, Medizin, Psychoanalyse und Re-Lektüre der Geschichte von Philosophie und Ästhetik, deren Theoreme nicht selten mit Hilfe der Geschlechtsdifferenz symbolisch dargestellt und mit Berufung auf die „Natur“ legitimiert werden. Diese Zusammenhänge werden sichtbar z. B. bei der Untersuchung von literarischen Entwürfen wie Konstruktion des weiblichen Geschlechtcharakters (z. B. Keuschheit, Sensibilität, als „typisch weibliche“ Qualitäten), Unschuld der Frauenfiguren im bürgerlichen Trauerspiel, und ihre Verbindung mit ästhetischen und moralischen Modellen („Tugendhaftigkeit“, „Anmut“, vgl. Weigel 2004:689, 692).

Das ursprünglich einheitliche Bild der Frau, die in den 1970er Jahren als Monolith dem Mann gegenüber gestellt war, differenzierte im nächsten Jahrzehnt weiter. Der Kritik war die Tatsache unterzogen, dass im Blickfeld der Forschung bisher eine weiße heterosexuelle Frau aus der sozialen Mittelklasse stand (Łebkowska 2006:385).

Geschlecht wird – so die neuere Position – unter Berücksichtigung weiterer Koordinaten wie Race und Class, also ethnischer Zugehörigkeit und Klassenordnung, definiert und damit pluralisiert. Eine schwarze Frau bewegt sich in anderen gesellschaftlichen Kontexten als eine weiße, eine Frau aus der Mittelschicht in anderen Zusammenhängen als eine aus dem proletarischen Milieu. Gender, Race und Class bilden in Gender-Untersuchungen gemeinhin eine Trias (Schößler 2006:110).

Daneben tritt das Interesse an der Männlichkeit und an den Männer-Bildern. Parallel zu den Erkenntnissen der Frauenbildforschung setzte sich das Bewusstsein durch, dass auch Männlichkeit ein nach Zeiten und Regionen unterschiedliches Konstrukt ist, das kritisch hinterfragt werden muss. Zum Objekt der Analyse wird der Stereotyp der Männlichkeit in Texten von männlichen wie weiblichen Autoren. Bemerkt wurden Symptome der Inkohärenz mit dem patriarchalischen System, Schwierigkeiten mit der männlichen Identitätsbildung, die aus der Opposition Frauen, Kindern und Homosexuellen gegenüber resultierte. Untersucht wurden u. a. Probleme bei der Integration in eine männliche Gruppe, sowie Typen der Männlichkeit in Epochen wie Macho, Dandy, feminisierter Mann. In der Forschung wurde zunehmend betont, dass das patriarchale System nicht nur für Frauen, sondern in manchen Fällen auch für Männer oppressiv war (Łebkowska 2006:383-384).

Dank der Einbeziehung der männlichen Problematik wurde der Separatismus der feministischen Literaturforschung überwunden. Es wurde erkannt, dass sowohl Weiblichkeit als auch Männlichkeit nicht nur als biologischer Status, sondern auch als soziales, psychologisches und kulturelles Konstrukt aufzufassen sind und historischen Veränderungen unterliegen. Die Gender Studies nehmen die Gründe der Geschlechterverhältnisse in den Blick und fragen nach Machtstrukturen, die sie kreieren. Sie zeugen von der Einbettung der Literaturwissenschaft in den kulturhistorischen und in den allgemein-geisteswissenschaftlichen Kontext.

Eine neue Erweiterung des Forschungsspektrums erfolgte in den 1990er Jahren durch die Einbeziehung der Problematik von ausgeschlossenen sexuellen Minderheiten und Randgruppen, die man als Queer Studies bezeichnete. Queer Studies innerhalb der Literaturwissenschaft konzentrieren sich auf solche Darstellungen der Geschlechter in literarischen Werken, die außerhalb der heterosexuellen Matrix ihren Platz finden. Das wichtigste von ihnen war lange Zeit männliche und weibliche Homosexualität; die frühere Bezeichnung hieß dementsprechend „Gay and Lesbian Studies“ (schwul-lesbische Studien). Gegenwärtig werden die Queer Studies bald als ein separates Forschungsfeld betrachtet und parallel mit der Gender-Forschung erwähnt („Gender und Queer Studies“), bald für ein Teilgebiet der Gender Studies gehalten.

Die Queer-Forschung geht, ähnlich wie der ältere Feminismus, von der Prämisse aus, dass die körperlichen Geschlechtsmerkmale bei der Herausbildung der psychischen und sozialen Geschlechtsidentität wie des heterosexuellen Begehrens nicht entscheidend sind. Die am meisten verbreitete (und besonders umstrittene), konstruktivistische Version der Queer Theory (Judith Butler, Teresa de Lauretis, vgl. unten) macht aber noch einen Schritt weiter, indem sie behauptet, dass Gender ein soziales Konstrukt ist, und keine biologische Determinante. Die Geschlechtsidentität entsteht infolge von kultureller Praxis im Sozialisationsprozess und hat lediglich einen performativen Charakter, d. h. sie wird aus unabsehbaren Wiederholungen kultureller Praktiken wie Mimik, Gestik, Kleidung u. a. Inszenierungen erzeugt. Geschlecht ist ein Werden und Konstruieren durch Mimikry, Imitation, ein Prozess, welcher stets offen ist für Verschiebungen wie Bewusstwerden der verdrängten Homosexualität oder Travestie (Schößler 2006:123).

Störungen in der Geschlechtsidentität wie homosexuelle Beziehungen, Transgender und Transsexuelle, Hermaphroditismus, Cross-Dressing sind deswegen die zentralen Themen der Queer-Forschung. Es wird nach Themen und Figuren gesucht, an denen die Ambivalenzen der Geschlechter-Kodierung sichtbar sind, wie die Figur des Cherubin bei Beaumarchais oder Mignon in Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“. Die Travestie stellt einen besonders beliebten Forschungsgegenstand, weil Cross-dresser, also Männer, die sich wie Frauen kleiden und umgekehrt, grundlegenden Aufschluss über kulturelle Geschlechtsprakti-

ken geben, darüber, was einen Mann zum Mann, eine Frau zur Frau macht. Ein reiches Forschungsmaterial zu diesem Thema findet man in Shakespeares Komödien. In „Die zwölfte Nacht, oder Was ihr wollt“ herrscht beispielsweise ein wahrer Regen an Kostümwechseln, deren Wirkung dadurch gesteigert wird, dass auf dem elisabethanischen Theater Frauenfiguren von männlichen Schauspielern dargestellt wurden (ebenda:132).

Ein Roman, der geschlechtliche Performanzen in besonders eindringlicher Weise vorführt, ist Virginia Woolfs „Orlando. Eine Biographie“ (1928), der erste große literarische Erfolg der Autorin, einer der prominentesten Klassiker der englischen Moderne. Orlando, im 16. Jh. als Mann und Aristokrat geboren, macht auf dem Königshof Karriere, ist Schriftsteller und verheiratet. Für seine Verdienste wird er in den Herzogstand erhoben und mit einem Orden ausgezeichnet. Während des Festakts kommt es zu Tumulten; Orlando fällt darauf in einen 7-tägigen Schlaf, aus dem er als Frau erwacht. Sie/er widmet sich erneut der Literatur, heiratet einen Mann, und bringt einen Sohn zur Welt. Sie/er hat Liebesbeziehungen zu beiden Geschlechtern und verkleidet sich auch nach der „Verweiblichung“ oft als Mann. Die Handlung endet im Zeitpunkt der Gegenwart, 1928. Orlando ist damals 36 Jahre alt, aber seine/ihre fiktive „Lebenszeit“ beträgt über 350 Jahre. V. Woolfs Roman spielt mehrfach auf Shakespeares Komödie „Wie es euch gefällt“ an: Auch dort gibt es den Protagonisten Namens Orlando, die Erbschaft spielt eine zentrale Rolle und mehrfaches Kleiderwechsel findet statt. Der Roman gehört zu den kanonischen Texten der Gender und Queer Studies. Zunächst mit biographischen Ansätzen (homoerotische Beziehung der Autorin zur Schriftstellerin Vita Sackville-West, deren Lebenslauf und Lebenssituation vielfältige Übereinstimmungen mit Orlando aufweisen) im feministischen Sinne der 1970er Jahre gedeutet, bildet der Roman auch für die Lektüre im Sinne der Queer Theory (Travestie, willkürlicher Tausch der Geschlechtsidentität, konstruktiver Charakter des Geschlechts) ein dankbares Thema.⁶⁴

Seit einigen Jahrzehnten verwischt sich die Grenze zwischen literarischen und Sachtexten, Literatur wird erweitert aufgefasst. Diesem Trend folgen Gender Studies, indem sie sich mit Vorliebe der Analyse solcher Texte widmen, wie populäre Unterhaltungsliteratur, Trivilliteratur (hier insbesondere triviale Liebesromane), Autobiographien (vgl. Łebkowska 2006:379, 380), Tagebücher und neulich auch Blogs.

Die Gender und Queer Forschung (ähnlich wie andere kulturelle Theorien der Literaturwissenschaft, z. B. Postkoloniale Studien oder Minderheitsdiskurse) basiert programmatisch auf einem praktisch uneingeschränkten Pluralismus der Methoden und Forschungsansätze, die die Forscher nach Belieben miteinander kombinieren können. In dieser Hinsicht sind Gender Studies ein sehr gutes

⁶⁴ Vgl. Schöffler 2006:133-139, und 1999.

Beispiel für den Umgang der heutigen Literaturwissenschaft mit dem literarischen Text, den man, je nach der Position des Forschers, immer wieder neu zu interpretieren sucht. Als Beispiel dafür nennt A. Burzyńska (2006a:82) das Lexikon der kulturellen Theorie von Peter Brooker, in dem sich Termini aus traditionell literaturwissenschaftlichen Bereichen wie Poetik, Literaturkritik, ästhetische Analyse mit Begriffen aus Feminismus, Marxismus, Theorie der Information, Diskurstheorie, Postmodernismus u. v. m. verbinden. Die methodischen Vorlieben und Anknüpfungspunkte reichen von der Psychoanalyse über die historische Diskursanalyse (M. Foucault) bis zur Dekonstruktion (J. Derrida, R. Barthes).

Darunter nimmt die Psychoanalyse (Freud, Lacan) einen besonderen Platz ein. Diese Position war vor allem für die feministische Literaturkritik von Bedeutung. Obwohl ständig kritisiert, liefert sie weiterhin wichtige Impulse für die Forschung, ihr wird sogar der Status einer zentralen Referenztheorie der Geschlechterforschung zuerkannt (Schößler 2006:110, 113). Eine neuere Methode, besonders in der amerikanischen Forschung, ist die Dekonstruktion.⁶⁵ Die dekonstruktivistischen Verfahren der Textanalyse und die Praxis des Gegen-den-Strich-Lesens haben sich beim Aufspüren der verschütteten geschlechtlichen Kodierungen in literarischen Texten als besonders effektiv erwiesen, so dass Gender und Queer Studies zur dekonstruktivistischen Literaturwissenschaft schlechthin geworden sind.

In den Gender und Queer Studies sind männliche Forscher selten. Eine namhafte Frauen- und Gender-Forscherin ist Helene Cixous (geb. 1937), sie wurde dank den Untersuchungen der Spezifik der „weiblichen Schreibweise“ (in dem Buch „Weiblichkeit in der Schrift“, deutsch 1980) bekannt.

Die wichtigste Theoretikerin der Gender Studies ist Judith Butler (geb. 1956), deren Arbeiten seit der Periode der feministischen Literaturkritik maßgebend sind. Sie selbst positioniert sich im Feld der Geschlechterforschung als feministische Theoretikerin, wird aber oft dem Bereich der Queer Studies zugeordnet. Die

⁶⁵ Beide Ansätze: Psychoanalyse (Lacan) und Dekonstruktion (Derrida) waren auch schon früher von der feministischen Literaturforschung benutzt und dienten als Ausgangspunkte für die Theorie des Phallogozentrismus, (ein Begriff von Derrida) die sich mit der Verwendung der Sprache im Kontext des Geschlechts beschäftigt. Das wichtigste Theorem ist hier, dass alle Frauenbilder aus der Perspektive des Mannes entworfen werden, was sich vor allem in einer „phallogozentrischen“ (abgeleitet von „Phallus“) Sprache zeigt und die Einteilung in zwei menschliche Geschlechter eigentlich aufhebt. Im Grunde genommen gibt es, der Sprache nach urteilend, nur ein einziges Geschlecht, nämlich das männliche, welches als universeller Bezugspunkt dient. Die Grundbausteine für Phallogozentrismus legte Luce Irigaray (u. a. „Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts“, dt. 1974 und „Unbewusstes, Frauen, Psychoanalyse“, dt. 1977). Ihrer Meinung nach werden Frauen in der Literatur nur als Spiegel des Mannes verstanden und nicht als eigenständiges Geschlecht wahrgenommen. Sie behauptet, dass dem gesamten System der Bedeutungen (dem Sprachsystem) eine männliche Ideologie zugrunde liegt und bemüht sich, eine weibliche Gegensprache zu finden, um eine positive sexuelle Identität für Frauen zu ermöglichen (vgl. Sigmund-Wild 2000:37-47).

Kernthemen ihres Werkes sind Diskurstheorie, Subjekttheorie, kritische Analyse der Geschlechterdifferenz, damit verbundene Fragen von Materialität, Körper und Sexualität im Kontext politischer Fragestellungen (Villa 2003:14).

In ihrem Buch „Das Unbehagen der Geschlechter“ (engl. „Gender Trouble“, 1990, deutsch 1991) kritisiert sie, dass die feministische Forschung fälschlicherweise Frauen als eine Gruppe mit gemeinsamen Merkmalen und Interessen betrachte. Dabei werden trennende (ethnische, kulturelle, klassenspezifische u. a.) Differenzen zwischen Frauen übersehen, wodurch das binäre System der Geschlechterbeziehungen männlich-weiblich, das Fundament der patriarchalen Kultur, nur verfestigt wird. Die Hervorhebung der Differenz der Geschlechter stehe zudem der feministischen Forderung nach Gleichheit grundsätzlich entgegen, denn dadurch werde die maskuline Asymmetrie der Geschlechter lediglich umgekehrt.

Ihr wichtigster Beitrag zur Queer-Theory ist das „performative Modell des Geschlechts“, in welchem die Kategorien „männlich“ und „weiblich“ als Wiederholung von Handlungen verstanden werden und nicht als natürliche oder unausweichliche Absolutheiten. Die These, mit der Butler berühmt wurde, ist ihre Absage an die Existenz eines biologischen, „natürlichen“ und vor-sozialen Geschlechts. Sie leugnet die Zweiteilung der Geschlechtskategorie in *sex* und *gender* und vollzieht den *linguistic turn* in der Geschlechterforschung. Butler lehnt die Annahme ab, Geschlecht sei eine natürliche Eigenschaft von Körpern, die die Grundlage für eine natürliche Geschlechterordnung bilde. Nach ihr ist das biologische Geschlecht eine soziale Konstruktion, die dem Körper ein biologisches Geschlecht zuschreibt. Diese beruht auf gesellschaftlichen Vereinbarungen und wird diskursiv produziert. Die scheinbar natürliche Geschlechterordnung sei lediglich von diskursiven Machtmechanismen und politischen Interessen konstruiert, und als natürlich verschleiert. Auf der sprachtheoretischen Ebene argumentierend, leugnet sie die Existenz des natürlichen Geschlechtskörpers und wendet sich von der Unterscheidung zwischen dem sozialen und biologischen Geschlecht ab (vgl. Schößler 2008:91-102). Ihre weiteren wichtigen Texte sind „Körper von Gewicht“ (1993), „Psyche der Macht“, (1997), „Hass spricht“ (1997), „Gender Turbulency“ (2000).

Andere wichtige Forscherinnen sind:

- Teresa de Lauretis (geb. 1938), italienisch-amerikanische Literaturwissenschaftlerin. Sie trug wesentlich zur Entwicklung der Queer Theory und der feministischen Literaturtheorie bei, ihr Interesse gilt u. a. lesbischen Beziehungen („The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire“, 1994).
- Gayle S. Rubin (geb. 1949), US-amerikanische Feministin. In ihrer Schrift „The traffic in woman“ (1975) unterschied sie zum ersten Mal das biologische vom kulturellen Geschlecht, sie plädiert darin für eine genderlose Gesellschaft, in der männliche und weibliche Merkmale vereinigt und zugeschriebene

Geschlechtsrollen aufgehoben werden. Daneben beschäftigt sie sich mit Sexualpolitik. In „Thinking Sex“ (1984) plädiert sie für einen sexuellen und theoretischen Pluralismus und zeigt, wie Sexualpraktiken hierarchisiert und manche von ihnen negativ bewertet werden, was zur Diskriminierung angeprangerter Gruppen führt.

- Eve Kosofsky Sedgwick (1950-2009), US-amerikanische Literaturwissenschaftlerin. Ihre Arbeiten, u. a. von Marxismus und Dekonstruktivismus beeinflusst, waren grundlegend für die Queer Studies. Ihre Hauptwerke sind „Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire“ (1985) und „Epistemology of the Closet“ (1990). In ihren Publikationen beschäftigt sie sich mit der (vor allem männlichen) Homophobie und untersucht, wie diese die moderne westliche Kultur, insbesondere Konzepte von Sexualität, Intimität, Familie und Geschlechterrollen geformt hat. Ihre These ist, dass die moderne westliche Kultur nicht ohne Berücksichtigung der Trennung von Homo- und Heterosexualität erklärt werden kann. Sie prägte den Begriff „Homosozialität“, mit dem sie betonen will, dass die Beziehungen zwischen gleichen Geschlechtern weit über die sexuelle Sphäre hinaus schreiten und das gesellschaftliche Leben bestimmen. Das Verhältnis von Männern untereinander wirkt auf die Gesellschaft normativ zurück. Die Gesellschaft wird von Männergruppen bestimmt, die Interessen der Männer artikulieren.

Der Beitrag der Gender Studies zur Literaturdidaktik betrifft vor allem Lerninhalte (Decke-Cornill 2004:193-198). Die Forscher/innen plädieren dafür, den bisherigen Lektürekanon zu revidieren und für ausgeschlossene Autorinnen zu öffnen. Vorgeschlagen wird die Behandlung von Themen wie Frauenbilder, kulturelle Konstruktionen von Weiblichkeit und Männlichkeit, Darstellungen der von der heterosexuellen Matrix abweichenden Geschlechtsidentitäten im Literaturunterricht und damit auch von Texten, die diese Thematik ansprechen. Eine andere Forschungsrichtung ist die Einbeziehung der Geschlechtsthematik in die empirische Lese- und Unterrichtsforschung. Dabei handelt es sich vor allem um Feststellung von geschlechtsbedingter Spezifik in der Rezeption literarischer Texte (Geschlechtssozialisierung und Leseverhalten: „männliches“ vs. „weibliches“ Lesen) und Aufspüren der gender-bedingten Verhaltensweisen im Unterricht (z. B. Stil der Gesprächsführung im Lerngespräch). Genderorientierte Unterrichtsvorschläge bevorzugen die dekonstruktivistische Art der Lektüre und machen auf Probleme der sexuellen Minderheiten aufmerksam. Es wird ihnen allerdings vorgeworfen, dass sie die vorgeprägten Interpretationsmuster forcieren und politisch motivierte Ideologien in den Unterricht transportieren (Donnerstag 1996:149-150).

14.4 Übungen

Bekenntnisse einer Literaturwissenschaftlerin		Autor, Titel, Epoche/ Info A, B, C ...
1 Ich habe vor eine namhafte Forscherin zu werden		
2 <u>2) drum habe ich mich den 1) Gender und Queer Studies ergeben</u>	1 C	
3 <u>3) ob mir durch Geistes Kraft und Mund</u>	2	
4 <u>nicht manch Geheimnis würde kund</u>		
5 ich erzähle neu die <u>Gretchentragödie</u>	3 Goethe Faust I	
6 <u>mit 4) Marxismus und 5) Psychoanalyse jonglierend</u>	4 5	
7 so dass sie für eine 6) <u>lesbische Negerputzfrau</u> faszinierend wirkt	6	
8 Promotion		
9 in der Schlange warten schon vor Ungeduld trippelnd		
10 <u>7) die trojanische Helene und die 8) blonde Isolde</u>	7 8	
11 Habilitation		
12 <u>9) Effi Briest</u> liest begeistert in <u>10) Virginia Woolf</u>	9 10	
13 <u>11) Fräulein Else</u> kleidet sich in Eile wieder an	11	
14 Professur		
15 große Sorge macht mir allerdings		
16 die berufliche Situation meiner Herren Kollegen		
17 <u>12) weißer heterosexueller Männer</u>	12	
18 aus ihrer 13) <u>anachronistischen Machtposition</u>	13	
19 wurde die ganze Literatur(geschichte) geschrieben		
20 die ich nun fleißig 14) <u>korrigieren und ergänzen muss</u>	14	
21 Nobelpreis		
22 nicht jeder wird wohl bereit sein		
23 die moderne Forschungsposition zu beziehen		
24 um das bisher streng gehütete Geheimnis		
25 der 15) <u>wahren Beziehungen</u>	15	
26 zwischen 16) <u>Winnetou</u> und Old Shatterhand	16	
27 endlich ans Licht zu holen		
28 <u>17) sie werden sich voraussichtlich</u>	17	
29 <u>auf Kernphysik umstellen müssen</u>		

Einfache Unterstreichung bezieht sich auf Figuren, Zitate und Situationen aus Literatur.

Doppelte Unterstreichung bezieht sich auf die literaturwissenschaftlichen Begriffe, die für die Gender und Queer Studies relevant sind.

Achtung: Im Punkt 16 (Zeile 26) gehört „Winnetou“ zu den beiden Kategorien, einmal als Figur, einmal als Romangattung.

Übung 1. Aufgaben zur Literatur

1. Aus welchem Werk (Autor, Titel, Szene, Figur, Situation, Epoche) stammt das leicht veränderte Zitat im Punkt 2 (Zeilen 2-4)? Wie lautet das Zitat richtig? Welche im obigen Text erwähnten Figuren treten in diesem Werk noch auf?
2. Erinnern Sie sich an die Geschichte der erwähnten Frauenfiguren (Autor, Titel, Epochen). Welcher Art waren ihre Beziehungen zu den männlichen Figuren? Lassen sich Gemeinsamkeiten erkennen?
3. Welche „typisch männlichen“ Eigenschaften repräsentieren Winnetou und Old Shatterhand? Was hat das wohl mit Punkt 13 („Machtposition“) zu tun?
4. Zu welcher Kategorie der Literatur gehört die Romanreihe von Karl May (1842-1912), in der die beiden erwähnten Figuren auftreten (u. a. „Winnetou“ I-III, 1983, „Old Surehand“ I-III, 1897, „Der Schatz im Silbersee“, 1894)?

Aufgaben zu den Gender und Queer Studies**Übung 2.**

1. Ausgehend von der Definition der Gender Studies erklären Sie, warum sich die erwähnten Frauenfiguren ausgezeichnet eignen, zu Objekten der Gender Forschung zu werden. Was könnte man (frau) untersuchen?
2. Formulieren Sie Themen einer Gender-Arbeit über die genannten literarischen Frauen- und Männerfiguren. Machen Sie andere Themenvorschläge für die Arbeiten über Figuren aus Pflichtlektüren, z. B.: „Das Männerbild in Leutnant Gustl“.

Übung 3. Ordnen Sie die folgenden Informationen den Punkten in der rechten Spalte zu und tragen Sie die entsprechenden Buchstaben (A, B, C ...) in die richtige Zeile ein.

- A. Seit den 1960er Jahren verwischt sich in der Literaturwissenschaft die Grenze zwischen literarischen und Sachtexten. Literatur wird erweitert aufgefasst. Diesem Trend folgen Gender Studies, indem sie sich mit Vorliebe der Analyse solcher Texte widmen, wie populäre Unterhaltungsliteratur, Trivialliteratur (hier insbesondere triviale Liebesromane), Autobiographien, Tagebücher und neulich auch Blogs.
- B. Eine Forderung der Gender Studies ist eine neue Beleuchtung der Literatur und Literaturgeschichte aus der Frauenposition. Auf diese Weise wird gegen den „Phallogozentrismus der Literatur“ gekämpft. Übergeordnete Forschungsziele sind seit den 1970er Jahren: Umformulierung des Begriffs Literatur, Erweiterung des Kanons um literarische Werke der weiblichen Autorinnen, Umwertung und Umschreibung der Literaturgeschichte. Man (frau) will sich nicht mehr zufrieden geben mit der männlichen Forschung über Frauen, denn diese sei zu sehr belastet durch die spezifisch männliche Sicht. Frauen wollen selbst

das Wort ergreifen und mit ihrer Stimme über sich sprechen. Denn, so Simone de Beauvoir, es lässt sich nicht mit der Wissenschaft vermitteln, was es bedeutet, Frau zu sein – das kann man nur aus der eigenen Erfahrung wissen.

- C. Gender und Queer Studies innerhalb der Literaturwissenschaft konzentrieren sich auf unterschiedliche Formen der kulturellen Repräsentationen des Geschlechts in der Literatur.
- D. Neuere Ansätze der Gender Studies differenzieren das ursprünglich einheitliche Bild der Frau, die noch in den 1970er Jahren als Monolith dem Mann gegenüber gestellt war. Der Kritik war die Tatsache unterzogen, dass im Blickfeld der Forschung bisher eine weiße heterosexuelle Frau aus der sozialen Mittelklasse stand. „Geschlecht wird – so die neuere Position – unter Berücksichtigung weiterer Koordinaten wie Race und Class, also ethnischer Zugehörigkeit und Klassenordnung, definiert und damit pluralisiert. Eine schwarze Frau bewegt sich in anderen gesellschaftlichen Kontexten als eine weiße, eine Frau aus der Mittelschicht in anderen Zusammenhängen als eine aus dem proletarischen Milieu. Gender, Race und Class bilden in Gender-Untersuchungen gemeinhin eine Trias“ (Schößler 2006:110).
- E. Für die Gender Studies ist die Freudsche Psychoanalyse von großer Bedeutung. Obwohl ständig kritisiert, liefert sie wichtige Impulse für die Forschung, ihr wird sogar der Status einer zentralen Referenztheorie der Geschlechterforschung zuerkannt.
- F. Historisch gesehen wurzeln die Gender Studies in der sozio-kulturellen Bewegung des Feminismus. In der Literaturwissenschaft verdanken sie ihre Entstehung der feministischen Literaturkritik und verbinden sich mit den Namen von Virginia Woolf und Simone de Beauvoir. Die erste wies auf die patriarchalischen Verhältnisse hin, die die Frauen aus der Literatur ausschlossen, so dass es kaum Schriftstellerinnen gab. Die zweite machte u. a. auf die kulturelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau aufmerksam, die bei der Herausbildung der persönlichen Geschlechtsidentität entscheidend ist. „... Gender Studies lösen die feministische Forschung ab bzw. schreiben sie fort“ (Schößler 2006:110).
- G. Die aufgrund der patriarchalischen ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse dominierende Position der Männer führte zum Ausschluss der Frauen aus der geistigen Aktivität. Wissenschaft, Kultur und Kunst (darunter Literatur) waren Gebiete, zu denen nur Männer Zutritt hatten. Das männliche Prinzip ist Geist, das weibliche – Natur: Diese Matrix bildet die gesamte Literatur ab, Ausnahmen sind selten. Das ist die Erklärung dafür, dass Frauen als Autorinnen in Handbüchern der Literaturgeschichte kaum vorkommen.
- H. Queer Studies innerhalb der Literaturwissenschaft konzentrieren sich auf solche Darstellungen der Geschlechter in literarischen Werken, die außerhalb der heterosexuellen Matrix ihren Platz finden. Störungen in der Geschlechts-

identität wie homosexuelle Beziehungen, Transgender und Transsexuelle, Cross-Dressing sind die zentralen Forschungsthemen. Das wichtigste von ihnen war lange Zeit männliche und weibliche Homosexualität; die frühere Bezeichnung hieß dementsprechend „Gay and Lesbian Studies“ (schwul-lesbische Studien).

- I. In den Gender- und Queer Studies sind vorwiegend Frauen namhafte Forscherinnen: Helene Cixous wurde dank der Untersuchungen der Spezifik der „weiblichen Schreibweise“ (in dem Buch „Weiblichkeit in der Schrift“) bekannt. Eine andere berühmte Theoretikerin ist Judith Butler („Das Unbehagen der Geschlechter“, engl. *Gender Trouble*, 1990). Judith Butler ist auch für die Queer-Forschung maßgebend („Psyche der Macht“, deutsch 2001), andere Forscherinnen sind Gayle S. Rubin, Teresa de Lauretis und Eve Kosofsky Sedgwick.
- J. Ein unbestrittener Verdienst der Gender-Forscherinnen besteht darin, dass sie auf folgende Tatsache aufmerksam machten: Sowohl literarische Texte als auch Literaturgeschichte wurden fast ausnahmslos von Männern geschrieben. Die Autoren gehören zur weißen Rasse und bestätigen mit ihren Texten die traditionelle Rollenverteilung und heterosexuelle Geschlechtsidentität von Mann und Frau.
- K. Die Gender-Forschung (ähnlich wie andere kulturelle Theorien der Literaturwissenschaft, z. B. Postkoloniale Studien oder Minderheitsdiskurse) basiert programmatisch auf einem praktisch uneingeschränkten Pluralismus der Methoden und Forschungsansätze, die die Forscher nach Belieben miteinander kombinieren können. Als Beispiel dafür kann das Lexikon der kulturellen Theorie von Peter Brooker dienen, in dem sich Termini aus traditionell literaturwissenschaftlichen Bereichen wie Poetik, Literaturkritik, ästhetische Analyse mit Begriffen aus Feminismus, Marxismus, Theorie der Information, Diskurstheorie, Postmodernismus u. v. m. verbinden.

Lösungen zu den Übungen

Kapitel 1.

Übung 1.

LITERATURWISSENSCHAFT

LITERATURGESCHICHTE

Editionswissenschaft

Komparatistik

Literarische Volkskunde

LITERATURTHEORIE

Methodologie

Poetik

Stilistik

Rhetorik

Verslehre

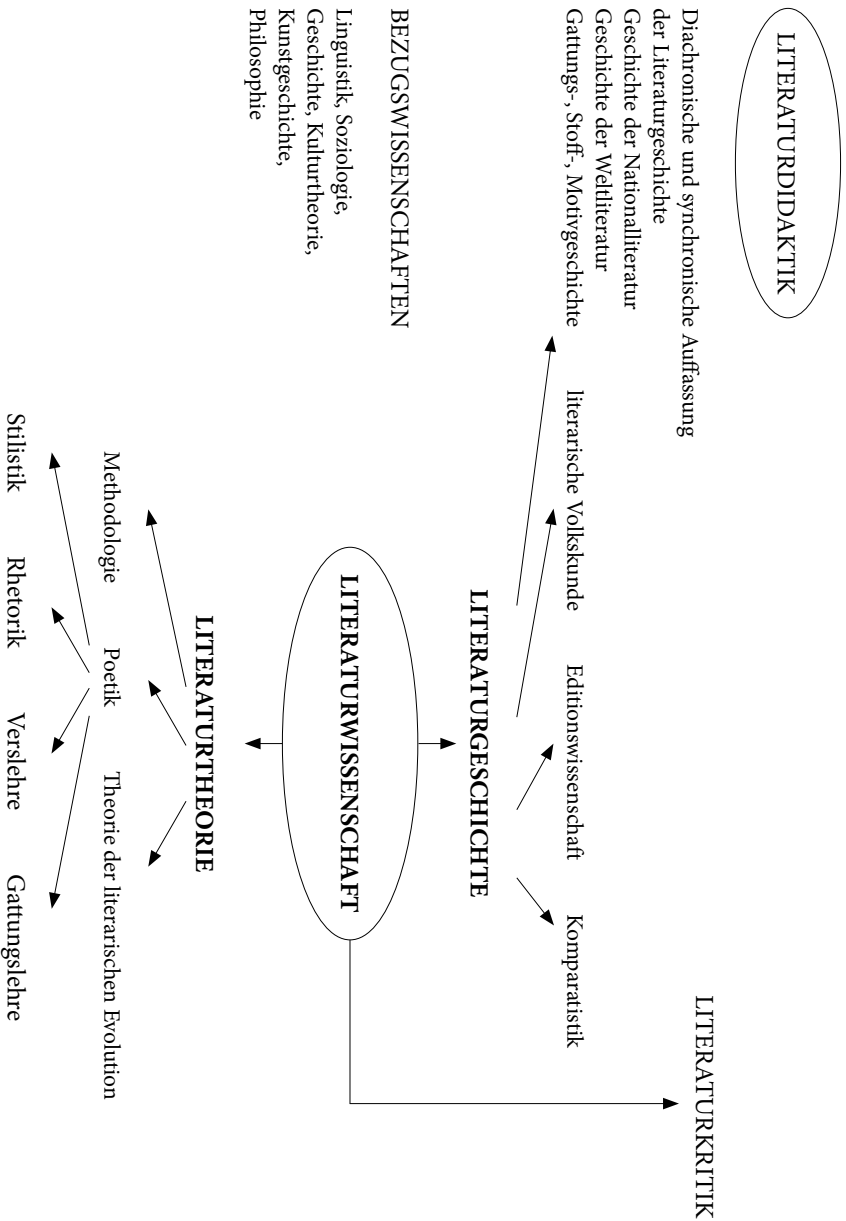
Gattungslehre

Theorie der literarischen Evolution

LITERATURKRITIK

BEZUGSWISSENSCHAFTEN

Linguistik, Soziologie, Geschichte, Kulturtheorie, Kunstgeschichte, Philosophie



Graphik 6. Literaturwissenschaft-Cluster. Lösung.

Übung 2.

LITERATURGESCHICHTE

- Bezüge zwischen Autorenbiographien und dem literarischen Schaffen
- Schaffen von einzelnen Schriftstellern
- das literarische Werk als ein Ganzes und in seinen Bestandteilen
- Nationalliteratur in ihrer Entwicklung von der Entstehung bis zur Gegenwart
- Weltliteratur
- literarische Epochen und Strömungen
- Entwicklung literarischer Gattungen in Epochen
- Bedeutung der Biographie des Autors für die Werkinterpretation
- Briefe und Tagebücher der Schriftsteller
- Psyche der Schriftsteller
- Rolle der Lektüre für den Schaffensprozess
- Entstehungsgeschichte von literarischen Werken
- Analyse und Interpretation von Einzelwerken in vergangenen Epochen
- Beschreibung und Interpretation des Gesamtwerks eines Schriftstellers
- Anwendung von Kunstmitteln in literarischen Werken in Epochen
- Literarische Konventionen in Epochen
- Typische Themen, Stoffe, Schreibtechniken in den jeweiligen literarischen Epochen
- Literarische Kultur
- Erscheinungsformen des literarischen Lebens
- Persönlichkeiten des literarischen Lebens, Mäzene
- Rolle von Verlagen, Presse, Bibliotheken
- Soziale Zusammensetzung des Lesepublikums (Leseschichten, Lesekreise)
- Erwartungen der Leser und ihre Bedeutung für die literarische Produktion
- Zensur von literarischen Werken
- Soziale und nationale Funktion der Literatur
- Literatur als Bestandteil der Kulturtradition einer Nation
- Kritik der literarischen Werke in vergangenen Epochen

Editionswissenschaft, Textkritik

- Untersuchung der Geschichte von einzelnen literarischen Texten vom Manuskript bis zu unterschiedlichen Einzelausgaben
- Veränderungen im Text
- Textfehler

Komparatistik

- Vergleich von Tendenzen in den einzelnen Nationalliteraturen
- Beziehungen und Kontakte zwischen den einzelnen Nationalliteraturen
- Einflüsse der einzelnen Nationalliteraturen aufeinander
- Stoff- und Motivgeschichte

Literarische Volkskunde

- Sammlung, Beschreibung und Analyse der literarischen Tradition des Volkes
- Motive der Volksdichtung
- Gattungen der Volksdichtung

LITERATURTHEORIE

Methodenlehre

- Reflexion über Grenzen der Literaturwissenschaft
- Wesen, Grundsätze, Gegenstand der Literaturwissenschaft
- Untersuchungsmethoden des literarischen Werkes
- Theorien der literaturwissenschaftlichen Forschung
- Wie kann man das literarische Werk erkennen?
- Welcher Art ist die Existenz des literarischen Werkes?

Poetik

- Normen für das Schaffen der einzelnen Literaturgattungen
- Kunst als Mimesis, Nachahmung der Wirklichkeit
- Was ist literarische Fiktion und wie kommt sie zustande?
- Verbindungen zwischen Fiktion und der außerliterarischen Realität
- Komposition des literarischen Werkes
- literarische Konventionen
- intertextuelle Beziehungen zwischen literarischen Texten

Stilistik und Rhetorik

- Arten von literarischen Stilen
- Stil des jeweiligen Autors
- Bezüge des Stils einer Epoche zu anderen Stilen
- Wortbildungsmittel und syntaktische Stilmittel
- Rhetorische Figuren, Tropen

Verslehre

- Rhythmik
- Metrum
- Reim
- Strophenbau

Gattungslehre

- Grundgattungen: Epik, Lyrik, Dramatik
- Epische, lyrische und dramatische Gattungen
- Qualitätsbezeichnungen: das Epische, das Lyrische, das Dramatische
- Probleme bei der Unterscheidung der Grundgattungen
- Kategorien der Epik: Erzählvorgang, Erzähler, Figur, Handlung, u. a.
- Kategorien des Dramas: Figuren, Geschehen, Schauplatz u. a.
- Kategorien der Lyrik, z. B. das lyrische Subjekt
- Aufbau der klassischen Tragödie
- Arten der Tragödie und der Komödie. Komik und Tragik

Theorie der literarischen Evolution

- Bezüge zwischen der politischen Geschichte, den gesellschaftlichen Verhältnissen und Literatur
- Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen historischen Epochen, kulturellen Epochen und literarischen Epochen
- Unterschiede zwischen literarischen Strömungen und literarischen Epochen
- Bestimmung von Zäsuren zwischen den einzelnen literarischen Epochen
- Begriff und Charakteristik der literarischen Strömung
- Gegenseitige Beeinflussung der literarischen Strömungen

LITERATURKRITIK

- Information von Neuerscheinungen
- Auswertung der gegenwärtigen literarischen Produktion

Kapitel 2.

Übung 1.

KÜNSTLERISCHE SPRACHE: 4, 5, 7, 9, 10

FORM: LITERARISCHE GATTUNG: 3, 11

FIKTIONALITÄT: 1, 6, 12

INTERTEXTUALITÄT: 8, 13

AUTOREFLEXIVITÄT: 2

Kapitel 3.

Übung 1.

DAS EPISCHE	DAS LYRISCHE	DAS DRAMATISCHE
■ langsames, ruhiges Erzählen ■ Personenbeschreibungen ■ Naturschilderungen ■ epische Breite: breit angelegte Schilderung der Handlung ■ Komplexität ■ Vielschichtigkeit der dargestellten Welt ■ Stellung des Erzählers außerhalb des Erzählten	■ Subjektivität ■ Gefühl ■ Erlebnis ■ Stimmung ■ Schilderung der inneren Welt ■ Reflexion ■ Äußerung des geistigen Zustands ■ Erinnerung ■ Verschmelzung des Sprechers mit der dargestellten Welt	■ konfliktreiche, zugespitzte Handlung mit Höhe- und Wendepunkten ■ Darstellung von Ursache-Wirkung-Relation ■ heftige Emotionen ■ verborgene Beweggründe ■ Spannung ■ subjektiv-emotionelle Darstellung von geistigen Zuständen der Figuren

Übung 2.

EPIK	LYRIK	DRAMATIK
■ Erzähler ■ Erzählvorgang ■ Erzählstoff ■ vergangen und abgeschlossen ■ Vorhandensein der von dem Autor erschaffenen, in sich geschlossenen Welt	■ „Sprache des Gefühls“ ■ poetisch strukturierte sprachliche Aussage ■ deutliche ästhetische Kodierung der Sprache ■ Innere Erlebnisse ■ Eindrücke, Emotionen, Ansichten ■ Ausdruck von inneren Zuständen ■ Das lyrische Subjekt als kompositorisches Prinzip ■ Zeitlosigkeit ■ Monolog als typische Form der Äußerung	■ Dominanz der Figurenrede ■ stark ausgeprägte Handlung ■ audio-visuelle, inszenierte bzw. szenische Texte ■ Abwesenheit des übergeordneten sprechenden Subjekts ■ Die dargestellte Welt präsentiert sich unmittelbar in den Handlungen der Figuren ■ Figuren meistens nur mittelbar charakterisiert: im Handeln oder in Monologen

Kapitel 7.

Übung 1.

1. Die Rhetorik ist in Syrakus auf Sizilien im 5. Jh. v. u. Z. entstanden und erlebte gleichzeitig in Athen ihre Blütezeit.
2. Ihre Entstehung ist mit der Abschaffung der Tyrannei und Entwicklung der demokratischen Gesellschaftsordnung verbunden.
3. Die erste systematische Darstellung der Rhetorik findet man in der „Rhetorik“ von Aristoteles.
4. Die Kenntnis der Rhetorik bildete die Grundlage der Poetik, der Theorie der Produktion von literarischen Werken.
5. Die Rhetorik war ursprünglich praxisorientiert. Mit dem nach rhetorischen Regeln ausgeführten Text hatte der Redner zum Ziel, die Rezipienten des Textes zu einer bestimmten Überzeugung zu bringen.
6. Für die Literaturwissenschaft ist vor allem das dritte Produktionsstadium des Textes, die elocutio, von Bedeutung.
7. Von den vier Prinzipien der elocutio ist ornatus, d. h. die sprachliche Ausschmückung der Rede für die ästhetische Qualität der Sprache relevant.
8. Tropen sind Formen der uneigentlichen Rede, übertragene Ausdrücke. Sie entstehen durch Verschiebungen auf der semantischen Ebene.
9. Rhetorische Figuren entstehen durch Veränderungen auf der Satzebene. Hier geht es nicht um den eigentlichen oder uneigentlichen Sinn, sondern um die Anordnung der Wörter im Satz.
10. Zu den Tropen werden auch bildliche Redeweisen gezählt: Allegorie, Personifikation, Symbol.
11. Die Hyperbel ist eine Figur der Steigerung, sie ersetzt den eigentlichen Ausdruck durch Übertreibung.
12. Das Gleichnis ist ein ausgebauter Vergleich.
13. Die Metapher kann als eine verkürzte Form des Vergleichs aufgefasst werden.
14. Die Allegorie ist Verbildlichung, Konkretisierung von abstrakten Begriffen durch Bezüge zu Personen, Gegenständen oder Prozessen.
15. Das Asyndeton entsteht durch Reihung gleichartiger Satzglieder ohne Konjunktion, das Polysyndeton – durch Verknüpfung mit gleicher Konjunktion.

Kapitel 8.

Übung 1.

ALTHOCHDEUTSCHE LITERATUR	750-900
MITTELHOCHDEUTSCHE LITERATUR	1170-1500
HOCHMITTELALTER	1170-1250
SPÄTMITTELALTER	1250-1500
RENAISSANCE/HUMANISMUS, REFORMATION	1470-1600
BAROCK	1600-1700
AUFKLÄRUNG	1700-1785
STURM UND DRANG	1767-1785
WEIMARER KLASSIK	1786-1805
ROMANTIK	1797-1830
BIEDERMEIER	1815-1850
JUNGES DEUTSCHLAND/VORMÄRZ	1830-1850
REALISMUS	1850-1890
NATURALISMUS	1880-1900
LITERATUR DER JAHRHUNDERTWENDE	1890-1920
EXPRESSIONISMUS	1910-1925
WEIMARER REPUBLIK UND EXIL	1918-1945
LITERATUR DER NACHKRIEGSZEIT	seit 1945

Konkurrierende Bennennungen für Literatur der Jahrhundertwende sind:

MODERNE 1880-1920

SYMBOLISMUS, IMPRESSIONISMUS 1890-1910

Übung 2. Bestimmung von Grenzdaten.

1. Welche Zäsuren in der Literaturgeschichte sind mit den Ereignissen aus der politischen Geschichte und zugleich aus der literarischen Entwicklung legitimiert?
Z. B.: Hochmittelalter, Weimarer Republik, Exil, Nachkriegszeit.
2. Welche Zäsuren werden ausschließlich nach literarischen Ereignissen bestimmt?
Z. B.: Sturm und Drang, Weimarer Klassik, das Anfangsdatum der Romantik.
3. Grenzdaten welcher Epochen haben einen rein konventionellen Charakter?
Z. B.: Spätmittelalter, Humanismus/Reformation, Barock, Biedermeier, Realismus, Literatur der Jahrhundertwende.

Übung 3. Benennung von Epochen.

1. Welche Epochen werden nach der Sprachentwicklung benannt?
Althochdeutsche und mittelhochdeutsche Literatur.
2. Welche Benennungen verraten Probleme mit der Bestimmung von dominanten Tendenzen?
Literatur der Jahrhundertwende, Literatur der Nachkriegszeit.
3. Welche Benennungen stammen nicht aus dem Bereich des literarischen Lebens? Aus welchen Gebieten wurden sie entlehnt?
Z. B.: Hochmittelalter, Spätmittelalter – politische Geschichte;
Barock, Rokoko, Symbolismus, Impressionismus, Expressionismus – bildende Kunst;
Junges Deutschland/Vormärz, Weimarer Republik – Politik.

Übung 4. Literarische und kulturelle Epochen.

Welche literarischen Epochen sind zugleich kulturhistorische Epochen?
Humanismus, Barock, Aufklärung, Romantik.

Kapitel 9.

Übung 1.

- 1) Positivismus 2) Antipositivistische Wende 3) Hermeneutik 4) Strukturalismus
- 5) Linguistische Wende 6) Poststrukturalismus 7) Poststrukturalistische Wende
- 8) Dekonstruktivismus 9) Erzähltheorie 10) Narratologische Wende 11) Neopragmatik 12) Kulturelle Wende 13) Gender Studies, Postkoloniale Studien.

Übung 2.

1. Richtig.
2. Falsch. Korrekt heißt es:
Infolge der antipositivistischen Wende wurde die Hermeneutik zur legitimen Methode der Geisteswissenschaften, darunter der Literaturwissenschaft.
3. Falsch. Korrekt heißt es:
Die Literaturtheorie des Strukturalismus zeigte alle Merkmale einer modernen wissenschaftlichen Theorie: Sie war autonom, objektiv, ganzheitlich, systematisch und in einer neutralen Metasprache verfasst.
4. Richtig.
5. Falsch. Korrekt heißt es:
Die Narratologie entdeckte typisch literarische Erzählverfahren in Sachtexten, vor allem in der Geschichtsschreibung und Philosophie.
6. Richtig.

7. Richtig.
8. Falsch. Korrekt heißt es:
Der Strukturalismus ist, ähnlich wie der Dekonstruktivismus, ein textbezogener Forschungsansatz.
9. Falsch. Korrekt heißt es:
Der New Criticism, in Deutschland als die Werkimmanente Methode bekannt, konzentriert sich auf den Text allein, ohne Berücksichtigung des historisch-sozialen Kontextes.
10. Richtig.

Kapitel 10.

Übung 2.

Hier einige Vorschläge von Antworten, die sich aus Lexikonartikeln (Aufgabe 1) nicht direkt ergeben:

3. Die Assoziationen der Leser sind natürlich weitgehend frei und individuell. Ich assoziiere z. B. die an politischen Ideologien ausgerichteten Interpretationsschulen (v. a. marxistische, aber auch postkoloniale und feministische Interpretation) mit den schwersten Maschinen, die zum Durchbrechen der Tore verwendet werden. Wie ich marxistische Interpretationen in Erinnerung habe, waren sie nur in Ausnahmefällen subtil und geistreich, die Interpreten waren nicht gerade wählerisch in den Mitteln, die vorausgesetzte These zu „beweisen“. Dekonstruktivistische Interpretation dagegen ist m. E. höchst ausgeklügelt und bedarf des Geschicks, wie Einbruch in einen Safe – dafür könnte der Dietrich stehen. Psychoanalytisch fundierte Interpretationen sind für mich irrational, deswegen habe ich Zaubersprüche, Schamanen und Telepathie erwähnt.
5. Was würde Literaturwissenschaft weiter tun, wenn man **eine richtige** Interpretation herausfände? Alle professionellen Interpreten müssten sich sofort umqualifizieren! Nur das unaufhörliche Spiel der Interpretationen hält die Literaturwissenschaft am Leben! :-)
7. Der kommunistische Dichter Władysław Broniewski (1897-1962), in der PRL-Zeit jedem Schulkind bekannt, ist der Autor des Gedichts „Pokłon Rewolucji Październikowej“, aus dem die drei Verse stammen. Im Original lauten sie:
„Kłaniam się rosyjskiej rewolucji / Czapką do ziemi / Po polsku ...
Sein Gedicht drückt eine unkritische Begeisterung und Bewunderung aus, und hat dabei einen feierlich-pathetischen Ton. Die Anspielung darauf verstärkt die (ironisch gemeinte) Ehrfurcht des lyrischen Ichs vor der hermetischen Dichtung. Die Zusammenstellung der einst verbindlichen kommunistischen Ideologie mit der aktuell vorherrschenden Überzeugung, hermetische

Dichtung sei die höchste Kunst des Wortes, unterstreicht die distanziert-ironische Aussage des Textes (hoffe ich).

Zitate und Allusionen waren in der Literatur seit jeher gebräuchlich, heute bezeichnet man sie gerne mit dem Modewort „Intertextualität“ (vgl. Kap. 2.1). Mit der Collage- und Montagetechnik, eingesetzt in Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ (Neue Sachlichkeit) hat das zwar nur wenig Gemeinsames, aber es ist eine gute Gelegenheit, Ihr literaturgeschichtliches Wissen auf die Probe zu stellen.

Dies sind natürlich nur Vorschläge einer möglichen Deutung aus der Autorsicht, alles andere als verbindlich, denn, wie spätestens seit Barthes, Roland Barthes und seinem Essay (1968) bekannt, der Autor ist ja tot ... :-)

Kapitel 11.

Übung 1.

Zeile 4: Martin Heidegger „Sein und Zeit“, 1927; Verstehen ist Dasein, ontologische Wende der Hermeneutik.

Zeile 7: Platon, antikes Griechenland, 428-348 v. u. Z., Exegese der Orakelworte.

Zeile 8: Aristoteles, antikes Griechenland, 384-322 v. u. Z., „Peri hermeneias“, das zweite Buch des „Organon“; Hermeneutik – Teil der philologischen Textanalyse, eine philologische Arbeitstechnik.

Zeile 9: antikes Rom, juristische Hermeneutik (*hermeneutica iuris*), Auslegung und eindeutiges Verständnis der juristischen Formeln.

Zeile 10: religiöse Hermeneutik: die hellenistische jüdische (Philon von Alexandria) und die frühchristliche (Origenes, Augustinus). Bibelinterpretation im Mittelalter, biblische Hermeneutik der Reformationszeit.

Philon von Alexandria, um 20 v. u. Z.-50 u. Z. war der bedeutendste Denker des hellenistischen Judentums. Seine allegorische Exegese stammt aus der griechischen Homer-Interpretation und wird auf die jüdischen Religionschriften angewendet. Philon kennt zwei Schriftsinne: den Literalsinn und daneben den allegorischen Sinn.

Origenes, (185-253/4 u. Z.), ein frühchristlicher Gelehrter und Theologe, lebte und wirkte in Alexandrien (Ägypten), später in Cäsarea (Palästina).

Augustinus (354-430) war Bischof von Hippo Regius (heute Annaba in Algerien). Er war der wichtigste Philosoph und Theologe an der Epochen-schwelle zwischen Spätantike und Frühmittelalter, in der westlichen christlichen Kirche wird er heute als Heiliger verehrt.

Zeile 11: Die Lehre vom vierfachen Schriftsinn: einem wörtlichen, allegorischen, moralischen und anagogischen, d. h. geistigen, endzeitlichen Sinn; Cassianus, 4./5. Jh.

Zeilen 12-13: Friedrich Schleiermacher (1768-1834), Begründer der philosophischen Hermeneutik, „Hermeneutik und Kritik“, posthum, Deutschland; Hermeneutik als Methode der Interpretation und Philosophie des Verstehens. Verstehen der Intention des Autors vor dem psychologischen und historischen Hintergrund.

Zeile 14: Wilhelm Dilthey (1833-1911), „Die Entstehung der Hermeneutik“ (1900); allgemeine Voraussetzungen der Interpretation, Hermeneutik als Philosophie des Verstehens (Teil der Erkenntnistheorie im Rahmen der Lebensphilosophie) und legitime Methode der Geisteswissenschaften zur Erklärung von Kultur und Geschichte.

Zeilen 15, 18: Gadamer; mehrere Auslegungen möglich, ein einziger, überzeitlicher Sinn existiert nicht.

Zeilen 19-21, 23: Derrida, „Grammatologie“, „Die Stimme und das Phänomen“, „Die Schrift und die Differenz“ (1967); „Dissemination“, „Positionen“ und „Randgänge der Philosophie“ (1972). Es ist unmöglich, einen einheitlichen Sinn zu finden. Sinnzusammenhänge in Texten existieren nicht.

Kapitel 12.

Übung 1.

Zeilen 4-5 F

Zeilen 6-9 I

Zeile 10 E

Zeile 11 C

Zeilen 12-13 G

Zeile 14 B

Zeile 15 H

Zeile 16 A

Zeile 17 D

Übung 2.

Zeilen 1-3.

Hugo von Hofmannsthal: „Ein Brief“, veröffentlicht zum ersten Mal in der Berliner Zeitung „Der Tag“, 1902. Es ist der Brief eines fiktiven Schriftstellers, Lord Philipp Chandos an Francis Bacon, den berühmten Rationalisten, datiert auf den 22. August 1603, das Ende der elisabethanischen Epoche. Chandos entschuldigt sich darin bei seinem Mentor für das Ausbleiben seiner literarischen Produktion und rechtfertigt sich mit der Schaffenskrise. Der viel zitierte Satz (hier Z. 1-3) ist zugleich ein poetisches Manifest der (Wiener) Moderne

und ein Ausdruck der Sprachkrise, die zur Weltverlust führt: Chandos ist nicht mehr in der Lage, die Ereignisse des alltäglichen Lebens zu verstehen.

M. E. gibt es Parallelen zwischen der Sprachkrise der Moderne und dem postmodernen dekonstruktivistischen Denken:

- Den Dekonstruktivisten ist die besagte Fähigkeit ebenso abhanden gekommen: Sie sehen keine Zusammenhänge mehr, sondern lauter Widersprüche.
- Sprachkrise bzw. Sprachverlust – Unmöglichkeit, etwas in Worte zu fassen. Derrida meint, Bedeutungen wechseln ständig, Bezeichnendes kann deswegen nie Bezeichnetes adäquat benennen (*différance; dissemination*). Die Konsequenz davon ist
- der Zerfall des Sprachsystems, (Struktur), aber auch
- der bisherigen Weltvorstellung (*vide* Derridas Kritik der Philosophie, des Wissens). Und schließlich
- Widersprüchlichkeit des Textes. Von der Unmöglichkeit, Realität sprachlich darzustellen, schreibt Chandos in einer klaren, übersichtlichen Form, formuliert Gedanken logisch und zusammenhängend, stellt den Sprachverlust wortgewandt dar – ein Idealfall für eine dekonstruktivistische Lektüre, die Inkohärenzen aufspürt.

Zeile 7.

Andreas Gryphius' „Es ist alles eitel“, ein Sonett aus der Epoche des Barock, thematisiert Vergänglichkeit und Scheinhaftigkeit des Diesseits. Derrida spricht von der Scheinhaftigkeit der Struktur und der sprachlichen Darstellung.

Kapitel 13.

Übung 1.

Zeile 1 E

Zeile 3 A

Zeile 4 G

Zeilen 4-6 B und D

Zeile 6 H

Zeile 7 C

Zeile 8 F

Übung 2. In der obigen Reihenfolge des Gedichts:

E. II. Wenn der Roman das Zusammenspiel seiner Blickpunkte verweigert ...

A. III. ... literarische Gegenstände kommen dadurch zustande ...

G. IV. Die Leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs ein Manko ...

- B. V. Unser dritter Schritt der Betrachtung muss dem historische Phänomen gelten ...
- D. VI. Wir können uns über den hohen Unbestimmtheitsbetrag ...
- H. VIII. Fiktionale Texte sind bekanntlich mit wirklichen Situationen nicht identisch ...
- C. VII. Literarische Texte besitzen keine genaue Gegenstandsentsprechung ...
- F. I. Der Unbestimmtheitsbetrag in literarischer Prosa stellt das wichtigste Umschaltelement ...

Kapitel 14.

Übung 1. Aufgaben zur Literatur

1. Goethe: „Faust I“, Nacht, Zeilen 377-9: „Drum habe ich mich der Magie ergeben ...“. Gretchen in Faust I, Helene in Faust II.
2. Gretchen – Goethe, Faust I, Romantik; Helene – Homer, Ilias, Antike, und Faust II, Gottfried von Straßburg – Tristan und Isolde, Hochmittelalter; Effi Briest – Theodor Fontane, Realismus; Fräulein Else – Arthur Schnitzler, Impressionismus.

Alle wurden von Männern ins Unglück gestürzt (auch Helene: In Faust II soll sie von ihrem Ehemann Menelas als Opfer getötet werden, dann ist sie Zeugin des Todes ihres Sohnes, worauf sie ihm in den Hades folgt). Drei von ihnen: Effi, Gretchen und Else sterben als „Ersatzopfer“ für Männer (d. h. wegen männlicher Schuld, für welche Männer unbestraft bleiben); Else, im gewissen Sinne auch Isolde sind Opfer männlicher Begierde.

3. Sie sind ausgezeichnete Kämpfer: mutig, kampfbereit, entschlossen; neben diesen kämpferischen Tugenden repräsentieren sie männliche Loyalität: sind ehrlich und ideale Freunde. Sie sind Anführertypen, unterwerfen sich die Umwelt, zwei von ihnen führen die Ordnung „weißer heterosexueller Männer“ in die Neue Welt ein, u. s. w.
4. Trivialliteratur, Abenteuerroman.

Aufgaben zu den Gender und Queer Studies

Übung 3.

- Punkt 1, Zeile 2 Gender und Queer Studies C.
- Punkt 4, Zeile 6 Marxismus, Methodenpluralismus K.
- Punkt 5, Zeile 6 Psychoanalyse E.
- Punkt 6, Zeile 7 lesbische Negerputzfrau D.
- Punkt 10, Zeile 12 Virginia Woolf F.

Punkt 12, Zeile 17 weißer heterosexueller Männer J.

Punkt 13, Zeile 18 aus ihrer anachronistischen Machtposition G.

Punkt 14, Zeile 20 die ich nun fleißig korrigieren und ergänzen muss B.

Punkt 15, Zeile 25 die wahren Beziehungen H.

Punkt 16, Zeile 26 Winnetou Abenteuerroman A.

Punkt 17, Zeilen 28-29 werden sich umstellen müssen I.

Bibliographie

- Abraham, Ulf/Kepser, Matthis: Literaturdidaktik Deutsch. Eine Einführung. Erich Schmidt Verlag, Berlin 2006.
- Allkemper, Alo/Eke, Norbert Otto: Literaturwissenschaft. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006.
- Babka, Anna/Pooselt, Gerard: Dekonstruktion. In: Produktive Differenzen. Forum für Differenz- und Genderforschung. Glossar. 2003, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=3> [Juni 2009].
- Baumann, Barbara/Oberle, Brigitta: Deutsche Literatur in Epochen. Max Hueber Verlag, München 1985.
- Belgrad, Jürgen/Fingerhut Karlheinz (Hrsg.): Textnahes Lesen. Annäherungen an Literatur im Unterricht. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 1998.
- Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1994.
- Biermann, Heinrich u. a. (Hrsg.): Texte, Themen und Strukturen. Grundband Deutsch für die Oberstufe. Cornelsen Verlag, Berlin 1993.
- Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.
- Bredella, Lothar/Delanoy, Werner/Surkamp, Carola (Hrsg.): Literaturdidaktik im Dialog. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004.
- Bredella, Lothar: Literaturdidaktik im Dialog mit Literaturunterricht und Literaturwissenschaft. In: Bredella, Lothar/Delanoy, Werner/Surkamp, Carola (Hrsg.): Literaturdidaktik im Dialog. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 21-64.
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche: Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Verlag Antje Kunstmann, München 1994.
- Brussis, Jutta: Methode. Microsoft® Encarta® Online-Enzyklopädie 2009, <http://de.encarta.msn.com> [Juni 2009].
- Burzyńska, Anna: Dekonstrukcja i interpretacja. Universitas, Kraków 2001.
- Burzyńska, Anna: Kulturowy zwrot teorii. In: Markowski, Michał Paweł/Nycz, Ryszard (Hrsg.): Kulturowa teoria literatury. Universitas, Kraków 2006(a), S. 41-92.
- Burzyńska, Anna: Anty-teoria literatury. Universitas, Kraków 2006(b).
- Burzyńska, Anna/Markowski, Michał Paweł: Teorie literatury XX wieku. Wydawnictwo Znak, Kraków 2006.
- Chrzastowska, Bożena/Wysłouch, Seweryna: Poetyka stosowana. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1987.
- Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Philipp Reclam jun., Stuttgart 2002.
- Dahlerup, Pil: Dekonstruktion. Die Literaturtheorie der 1990er Jahre. Walter de Gruyter, Berlin 1998.

- Decke-Cornill, Helene: „Identities that cannot exist“: Gender Studies und Literaturdidaktik. In: Bredella, Lothar/Delanoy, Werner/Surkamp, Carola (Hrsg.): Literaturdidaktik im Dialog. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 181-206.
- Detsch, Roland: Theorie. Microsoft® Encarta® Online-Enzyklopädie 2009, <http://de.encarta.msn.com> © 1997-2009 Microsoft Corporation [Juni 2009].
- Dieckmann, Detlef: Wirkungsgeschichte. In: WiBiLex. Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet. 2007, <http://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/w/referenz/43327///cache/b3858bc76e/> [Juni 2009].
- Dilthey, Wilhelm: Die Entstehung der Hermeneutik. In: Gunter Reiß, Materialien zur Ideologieggeschichte der deutschen Literaturwissenschaft, Band 1, S. 55-68. Max Niemeyer-Verlag, Tübingen 1973, <http://www.stangl-taller.at/ARBEITSBLAETTER/ERZIEHUNGSWISSENSCHAFTGEIST/HermeneutikDilthey.shtml> [Juni 2009].
- Donnerstag, Jürgen: Gender als Kategorie in einer fremdsprachlichen Literatur- und Kulturdidaktik. In: Christ, Herbert/Legutke, Michael K.: Fremde Texte verstehen. Festschrift für Lothar Bredella. Gunter Narr Verlag, Tübingen 1996, S. 148-160.
- Dybel, Paweł: Granice rozumienia i interpretacji. O hermeneutyce Hansa-Georga Gadamera. Universitas, Kraków 2004.
- Einheitliche Prüfungsanforderungen in der Abiturprüfung Deutsch. Beschluss der Kultusministerkonferenz vom 01.12.1989 i. d. F. vom 24.05.2002, http://www.teachsam.de/pdf_free/pruefungen/abitur/epa_deutsch.pdf [Juni 2009].
- Gadamer, Hans-Georg: Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1973.
- Gather, Claudia: Simone de Beauvoir, eine Klassikerin der feministischen Soziologie. Labyrinth. International Journal for Philosophy, Feminist Theory and Cultural Hermeneutics. Special Issue: Simone de Beauvoir: 50 Years after the „Second Sex“. Vol. 1, Winter 1999, <http://h2hobel.phl.univie.ac.at/~iaf/Labyrinth/Gater.html> [Juni 2009].
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Drama? Philipp Reclam jun., Stuttgart 1992.
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man einen Roman? Philipp Reclam jun., Stuttgart 1993(a).
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte? Philipp Reclam jun., Stuttgart 1993(b).
- Gelfert, Hans-Dieter: Wie interpretiert man ein Gedicht? Philipp Reclam jun., Stuttgart 1994.
- Glazinski, Bernd/Bleikertz, Torben: Metapher, Wahrheitstheorie, Korrespondenztheorie. In: Glazinski, Bernd/Kramer, Josef (Hrsg.): Kairos. Berichte des Instituts für angewandte Managementforschung 1/2008. Verlag für Angewandte Managementforschung, Köln 2008, S. 66-105.
- Głowiński, Michał/Okopień-Sławińska, Aleksandra/Sławiński, Janusz: Zarys teorii literatury. Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1975.

- Grossheim, Michael: Politischer Existentialismus. Subjektivität zwischen Entfremdung und Engagement. Mohr Siebeck, Tübingen 2002.
- Hammermeister, Kai: Hans-Georg Gadamer. C. H. Beck, München 2006.
- Handke, Ryszard: O czytaniu. Krótki zarys wiedzy o dziele literackim i jego lekturze. WSiP, Warszawa 1984.
- Handke, Ryszard: W świecie tekstów i wartości. Szkice z teorii lektury. Omnitech Press, Warszawa 1991.
- Iser, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 1975, S. 228-252.
- Japp, Uwe: Hermeneutik. In: Bracker, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 581-593.
- Jaß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, Rainer (Hrsg.): Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Wilhelm Fink Verlag, München 1975, S. 126-162.
- Korte, Barbara: Poststrukturalismus und Dekonstruktion. In: Schneider, Ralf (Hrsg.): Literaturwissenschaft in Theorie und Praxis: Eine anglistisch-amerikanistische Einführung. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 41-59.
- Kraler, Albert: Hermeneutik. 2002, http://evakreisky.at/onetexte/nachlese_hermeneutik.php [Juni 2009].
- Krzyżanowski, Julian: Nauka o literaturze. Zakład Narodowy im. Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław i in. 1984.
- Langermann, Detlef (Hrsg.): Basiswissen Schule Literatur. Paetec Verlag für Bildungsmedien/Dudenverlag, Berlin-Mannheim u. a. 2002.
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Steiner, Stuttgart 1990.
- Łebkowska, Anna: Gender. In: Markowski, Michał Paweł/Nycz, Ryszard (Hrsg.): Kulturowa teoria literatury. Universitas, Kraków 2006.
- Link, Jürgen: Elemente der Lyrik. In: Bracker, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 86-117.
- Löser, Hans: Zwischen Wort und Wort. Interpretation und Textanalyse. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2006.
- Luckscheiter, Christian: Der Igel auf der Datenautobahn. Der Erwählte auf der Insel, mit Derrida gelesen. Dekonstruktion. In: Lörke, Tim/Müller, Christian (Hrsg.): Vom Nutzen und Nachteil der Theorie für die Lektüre. Das Werk Thomas Manns im Lichte neuer Literaturtheorien. Königshausen & Neumann, Würzburg 2006, S. 213-224.
- Markiewicz, Henryk: Główne problemy wiedzy o literaturze. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1980.
- Martyn, David: Dekonstruktion. In: Bracker, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 2004, S. 664-677.

- Mitosek, Zofia: *Teorie badań literackich*. PWN, Warszawa 2005.
- Müller, Gabriele: *Literarische Texte lesen oder Texte literarisch lesen?* Info DaF 6/1998, S. 727-737.
- Nickel-Bacon, Irmgard: *Positionen der Literaturdidaktik – Methoden des Literaturunterrichts*. In: Groeben, Norbert/Hurrelmann, Bettina (Hrsg.): *Empirische Unterrichtsforschung in der Literatur- und Lesedidaktik. Ein Weiterbildungsprogramm*. Juventa Verlag, Weinheim 2006, S. 95-114.
- Nünning, Ansgar: *Es geht immer auch anders, oder: Unzeitgemäßes Plädoyer für den Nutzen (und die Praxisrelevanz!) literaturwissenschaftlicher Theorien, Modelle und Methoden für die Literaturdidaktik und den Literaturunterricht*. In: Bredella, Lothar/Delanoy, Werner/Surkamp, Carola (Hrsg.): *Literaturdidaktik im Dialog*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 65-97.
- Nünning, Ansgar/Sommer, Roy: *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven*. In: Nünning, Ansgar/Sommer, Roy (Hrsg.): *Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft*. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 9-32.
- Nycz, Ryszard: *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*. In: Markowski, Michał Paweł/Nycz, Ryszard (Hrsg.): *Kulturowa teoria literatury*. Universitas, Kraków 2006, S. 5-38.
- Oliva, Mirela: *Die Lesbarkeit des Ungesagten in Gadammers Hermeneutik*. In: Stoellger, Philipp (Hrsg.): *Genese und Grenzen der Lesbarkeit*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2007, S. 95-107.
- Orłowski, Hubert (Hrsg.): *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*. Czytelnik, Warszawa 1986.
- Paefgen, Elisabeth K.: *Einführung in die Literaturdidaktik*. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 1999.
- Pasterniak, Wojciech: *Metodologia dydaktyki literatury. Wprowadzenie*. PWN, Warszawa–Poznań 1984.
- Perko, Gudrun: *Queer-Theorien als Denken der Pluralität: Kritiken – Hintergründe – Alternativen – Bedeutungen*. In: *Quer. Lesen denken schreiben*. Hrsg. von Frauenrat und Frauenbeauftragten der Alice-Salomon-Fachhochschule für Sozialpädagogik, Nr. 12/06, Berlin 2006.
- Platon: *Ion*. <http://www.e-text.org/text/Platon%20-%20Ion.pdf> [Juni 2009].
- Reinhardt-Becker, Elke/Vogt, Jochen: *Ästhetische Interpretationskritik: Susan Sontag*. In: *Einladung zur Literaturwissenschaft*. Universität Duisburg-Essen 2003, <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/hermeneutik/sontag.htm> [Juni 2009].
- Ricklefs, Ulfert (Hrsg.): *Fischer Lexikon Literatur*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1996.
- Ruchlak, Nicole: *Das Gespräch mit dem Anderen: Perspektiven einer ethischen Hermeneutik*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2004.
- Schmitz, Thomas A.: *Moderne Literaturtheorie und antike Texte. Eine Einführung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.

- Schößler, Franziska: „Als sie ein Knabe war“. Cross-dressing und Poetik in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre und Woolfs Orlando. In: Freiburger Frauenstudien 5 (1999), S. 61-74.
- Schößler, Franziska: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft. A. Francke Verlag, Tübingen–Basel 2006.
- Schößler, Franziska: Einführung in die Gender Studies. Akademie Verlag, Berlin 2008.
- Schüle, Frieder/Stückrath, Jörn: Erzählen. In: Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 54-70.
- Sigmund-Wild, Irene: Anerkennung des Ver-rückten. Zu Luce Irigarays Entwurf einer „Ethik der sexuellen Differenz“. Tectum Verlag, Marburg 2000.
- Sławiński, Janusz (red.): Słownik terminów literackich. Zakład Narodowy imienia Ossolińskich Wydawnictwo, Wrocław i in. 1976.
- Spinner, Kaspar, H.: Brecht dekonstruktivistisch oder Die Chance für einen neuen Zugang zu einem Schulklassiker. In: Förster, Jürgen (Hrsg.): Schulklassiker lesen in der Medienkultur. Klett, Stuttgart u. a. 2000, S. 80-92.
- Spörl, Uwe: Basislexikon zur literaturwissenschaftlichen Terminologie. Fernuniversität Hagen 2002, <http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/> [Juni 2009],
- a) Erzählform
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/9210.htm> [Juni 2009],
 - b) Erzählverhalten
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/9230.htm> [Juni 2009],
 - c) Erzählperspektive
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/9220.htm> [Juni 2009],
 - d) *Point of view*
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/welcome.html?page=/EUROL/termini/9240.htm> [Juni 2009],
 - e) Erlebte Rede
www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/9250.htm [Juni 2009],
 - f) Innerer Monolog
www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/9260.htm [Juni 2009],
 - g) Erzählzeit – erzählte Zeit
www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/9280.htm [Juni 2009],
 - h) Rollengedicht
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/7210.htm> Rollengedicht [Juni 2009],
 - i) Drei Einheiten
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/8220.htm> [Juni 2009].
- Spörl, Uwe: Rhetorik und Stilistik. In: LiGo Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online, 2007,

- a) <http://www.li-go.de/definitionsansicht/rhetorik/elocutiomitornatus.html> [Juni 2009],
- b) <http://www.li-go.de/definitionsansicht/rhetorik/rhetorikanalyse.html>, ff. [Juni 2009].
- Staehe, Ulrich (Hrsg.): Theorie des Dramas. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1973.
- Stelmach, Jerzy: Co to jest hermeneutyka. Ossolineum, Wrocław u. a. 1989.
- Stocker, Karl (Hrsg.): Taschenlexikon der Literatur- und Sprachdidaktik. Scriptor Verlag, Frankfurt am Main 1987.
- Stückrath, Jörn: Figur und Handlung. In: Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn: Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 40-54.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriss der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2005.
- Ueding, Gert: Moderne Rhetorik. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart. C.H. Beck, München 2000.
- Van Hoorn, Tanja: Metrum. In: Einladung zur Literaturwissenschaft. Universität Duisburg-Essen 2003, <http://www.uni-due.de/einladung/Vorlesungen/lyrik/metrum.htm> [Juni 2009].
- Villa, Paula-Irene: Judith Butler. Campus Verlag, Frankfurt–New York 2003.
- Villers, Jürgen: Das Paradigma des Alphabets: Platon und die Schriftbedingtheit der Philosophie. Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.
- Vogt, Jochen: Hermeneutische Differenz. In: Einladung zur Literaturwissenschaft. Universität Duisburg-Essen 2003(a), <http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/Vorlesungen/hermeneutik/hermdif.htm> [Juni 2009].
- Vogt, Jochen: Interpretation. In: Einladung zur Literaturwissenschaft. Universität Duisburg-Essen 2003(b), <http://www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/einladung.htm> [Juni 2009].
- Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn 2008.
- Vollmann, Laurenz: Literaturunterricht als Einladung zum offenen Dialog. Ein Plädoyer für verschiedene Lesearten im Literaturunterricht. In: Bredella, Lothar/Delanoy, Werner/Surkamp, Carola: Literaturdidaktik im Dialog. Gunter Narr Verlag, Tübingen 2004, S. 99-122.
- Wagenknecht, Christian: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. Verlag C.H. Beck, München 2007.
- Waldmann, Günter: Produktiver Umgang mit Lyrik. Schneider Verlag Hohengehren, Baltmannsweiler 1998.
- Wehrli, Beartice: Wenn Frauen lesen. Das doppelte Spiel der Wahrheit. In: Fues, Wolfram Malte/Mausser, Wolfram (Hrsg.): Verbergendes Enthüllen. Zu Theorie und Kunst der dichterischen Verkleidens. Festschrift für Martin Stern. Königshausen & Neumann, Würzburg 1995, S. 41-52.
- Weigel, Sigrid: Geschlechterdifferenz und Literaturwissenschaft. In: Brackert, Helmut/Stückrath, Jörn (Hrsg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 687-699.

- Woolf, Virginia: Ein eigenes Zimmer. Hrsg. und kommentiert von Klaus Reichert. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 2001.
- Žmegač, Viktor/Škreb, Zdenko/Sekulič, Ljerka: Kleine Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Verlag Anton Hain, Frankfurt am Main 1993.

Literaturwissenschaftliche Lexika online:

- LiGo Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online, 2007:
<http://www.li-go.de/definitionsansicht/contents.html> [Juni 2009].
- Literaturwissenschaft-online, ein Projekt der Universität Kiel:
<http://www.literaturwissenschaft-online.uni-kiel.de/start.asp> [Juni 2009].
- Einladung zur Literaturwissenschaft. Ein Vertiefungsprogramm zum Selbststudium. Universität Duisburg-Essen 2003 (ein Pendant online zu Vogt 2008):
<http://www.uni-due.de/literaturwissenschaft-aktiv/einladung.htm> [Juni 2009].
- Spörl, Uwe: Basislexikon zur literaturwissenschaftlichen Terminologie. Fernuniversität Hagen 2002:
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/termini/> [Juni 2009].
- Lexikon Basiswissen Schule Literatur (online-Pendant zu Langermann 2002):
<http://www.schuelerlexikon.de/SID/8cdb5163799c381a767443561e838d91//lexika/literatur/index.htm> [Juni 2009].

