

evsl SKriptum zur Lehrveranstaltung Einführung in die Literatuwissenschaft

Institut für Europäische und Vergleichende und Sprach-Literaturwissenschaft Abteilung Finno-Ugristik

Was ist Literatur?

Lernziele: Begriffsbestimmungen von Literatur kennenlernen. Besonderheiten der wissenschaftlichen Beschäftgung mit Literatur. Begriffsklärungen

Was ist Literatur?

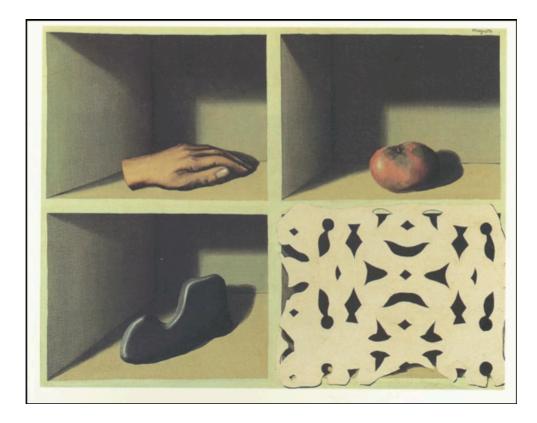
Die Frage danach, was Literatur eigentlich ist bzw. wie wir diesen Begriff verstehen und einsetzen, ist wichtig. Insbesondere die unterschiedlichen Definitionen dessen im Alltagsverständnis und im wissenschaftlichen Umgang der Literatur wird deutlich machen, was uns im Laufe eines literaturwissenschaftlichen Studiums erwartet. Will man/frau es extrem formulieren, so ist das Anliegen der Literaturwissenschaft, den genüsslichen Umgang mit literarischen Werken zu erschweren, den analytischen Zugang dazu auf Dinge zu richten, die uns bei der angenehmen Lektüre wenig interessieren. Kurz gesagt: sie ist auf die formale Seite der Literatur gerichtet, nicht auf den Inhalt (also was beispielsweise in einem Roman als Handlung erzählt wird). Wir kommen darauf gleich wieder zurück.

Um das zu illustrieren, sollten wir vielleicht ein Bild von Rene Magritte (1889 -1967, surrealistischer Maler) heranziehen.



Abgebildet finden wir eine Pfeife – ergänzt wird die Darstellung dieses Gegenstandes durch die schriftliche Aussage: "Das ist keine Pfeife". Warum? Der Maler will uns hier klarmachen, dass wir es nicht mit einem wirklichen Gegenstand – in diesem Fall mit der Pfeife – zu tun haben, sondern mit einem BILD einer Pfeife. Natürlich wissen wir das, dennoch sollten wir uns deutlichen machen, welche Auswirkungen das eigentlich für den Betrachter oder die Betrachterin hat. Wir neigen ja dazu, Abbildungen als real zu betrachten oder zu interpretieren. Die Hauptaufgabe des Surrealismus war es, herkömmliche Erfahrungs-, Denk- und Sehgewohnheiten zu erschüttern und Wirklichkeit mit Traum zu vermischen. Dies gelang Magritte, indem er zwar naturalistische Darstellungen von Gegenständen malte, aber diese durch deren ungewöhnliche Zusammenstellung fremd machte

Ein weiteres Beispiel von Rene Magritte:

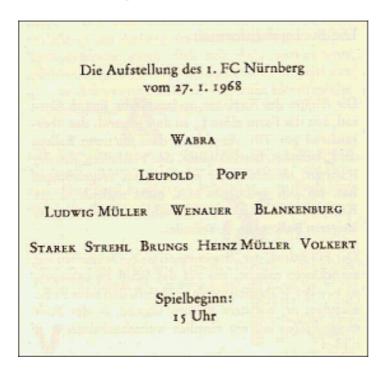


In einer Quizsendung würde sich jetzt die Frage stellen, was sich denn wohl hinter dem vierten Kästchen verbirgt. Die richtige Antwort in diesem Fall lautet natürlich: nichts. Es ist ja nichts dahinter. Hier wird unsere selbstverständliche Betrachtungsweise von Bildern infrage gestellt, indem unser Zugang dazu verändert werden soll. Und ebenso, wie in der Bildenden Kunst, müssen wir in der Literaturwissenschaft unseren "alltäglichen" Zugang beim Lesen von Texten in Frage stellen lernen.

Mit dem Surrealismus und dem etwa zeitgleich entstehenden Formalismus (Beginn des 20. Jahrhunderts) ändert sich ganz grundlegend die Herangehensweise der Literaturwissenschaft an ihren Gegenstand. Sie hinterfragt wie gesagt unseren selbstverständlichen, alltäglichen Umgang mit Texten bei unserer Lektüre. Sie stellt z.B. die Frage, WIE ein Text etwas erzählt,

welche Strategien beim Erzählen eingesetzt werden und nicht, WAS unser dieser Text erzählt.

Diesmal ein Beispiel aus der Literatur:



Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27.1.1968. aus: Peter Handke. Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt (1968)

Sie werden vielleicht einwenden, dass das kein Beispiel aus der Literatur sei. Dennoch behauptet dies der Autor selbst, indem er diesen Text in eine seiner Gedichtsammlungen aufgenommen hat. Anhand dieses Beispiels könnte als ein Definitionsversuch für Literatur gesagt werden: Etwas ist Literatur, wenn es sich in einem entsprechenden Kontext befindet. Eine zweite könnte sein: Literatur ist, wenn der Produzent dies behauptet. Beide Antworten finden sich in der Literaturwissenschaft.

So ganz zufriedenstellend ist das jedoch noch nicht. Versuchen wir es anders. In einem Lexikon literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe finden wir die folgende Definition von Literatur:

"Literatur, […] häufig v.a. für geistesgeschichtlich bedeutsame und stilistisch hochstehende […] Schriftwerke, oft auch speziell nur für Sprachkunstwerke […] gebraucht." (Metzler Literatur-Lexikon. Stichwörter zur Weltliteratur. Hg. Von Günther und Irmgard Schweikle. Stuttgart 1984, 258)

oder in einem anderen:

"Literatur

[lateinisch littera, »Buchstabe«, litteratura, »Buchstabenschrift«, »Schreibkunst«] die, -/-en, 1) im weitesten Sinne alle geschriebenen bzw. gedruckten Texte (Literalität gegenüber Oralität); 2) in einem engen Sinn alle (belletristischen) Texte, die den vorrangigen Gegenstand der Literaturwissenschaft und der Literaturkritik bilden. Der Begriff wird 3) auch angewendet für das Fachschrifttum eines bestimmten Gebiets" (Brockhaus Enzyklopädie Online)

Annäherungen an den Begriff

Schon aus diesen ersten Hinweisen wird klar, dass der Begriff Literatur kein ausdefinierter ist, sondern je nach Quelle und Standpunkt eher vage angegeben wird. Definitionen von Literatur verwenden daher meist Adjektive wie ästhetisch oder schöngeistig, stilistisch oder belletristisch, um literarische Texte von Gebrauchstexten wie etwa Telefonbüchern, Bedienungsanleitungen, Zeitungen etc. abzugrenzen.

Textbegriff

Etymologisch (s. Definition Brockhaus) kommt das lateinische Wort "litteratura" von "littera" (Buchstabe), womit jene kleinste Einheit bezeichnet wird, aus der unsere Schrift aufgebaut ist.

Das Wort *Text* dagegen ist mit dem Wort "Textil" verwandt und bedeutet soviel wie *Gewebe*: analog zum Geflecht von Fäden, aus denen ein Stoff aufgebaut ist, wird der Text als sinnvolles, zusammenhängendes Geflecht von Wörtern und Sätzen begriffen. Also gibt auch die Herkunft der beiden zentralen Begriffe der Literaturwissenschaft (Literatur bzw. Text) kaum Aufschluss über deren Wesen.

Literatur und Text als historisches Phänomen

Wir können die beiden Begriffe jedoch auch als historisches Phänomen betrachten. Zwar ist das Literarische eng an die Schrift (Schriftlichkeit) gebunden, steht jedoch in enger Wechselwirkung zu anderen Medien wie Bühne (Drama), Malerei, Film und Musik. Sie alle sind Ausdruck eines kreativen Wunsches, etwas zu hinterlassen, das losgelöst von eine bestimmten Individuum existieren kann (für sich) und damit den Urheber/die Urheberin überdauert. Sehr frühe Manifestationen dieses Wunsches sind wahrscheinlich die prähistorischen Höhlenmalerein, in denen "verschlüsselte" Informationen durch visuelle Zeichen übermittelt werden.



Die visuelle Komponente ist eng mit der Literatur verknüpft, auch wenn dies in der Gegenwart kaum mehr erkennbar ist. doch noch während des Mittelalters waren Texte stets mit Bildmalerei verknüpft.



Schriftlichkeit – Mündlichkeit

Für uns ist es selbstverständlich, dass Literatur – Texte allgemein – schriftlich vor uns liegen. Alles in unserer Welt ist schriftlich! Dennoch war dies nicht immer so. Früher wurden Texte vor allem mündlich überliefert (sog. oral poetry) – ein Barde oder Rhapsode hatte einen auswendig gelernten Text in seinem Gedächtnis gespeichert, den er bei Bedarf abrufen und rezitieren konnte. Wir können davon ausgehen, dass die meisten antiken und mittelalterlichen Epen auf diese Weise entstanden sind und erst in einer späteren Phase schriftlich fixiert wurden. Ein wichtiges Beispiel dafür ist zweifellos *Homer* (um 800 v.Chr.), der allgemein auch als der erste Dichter des Abendlandes bezeichnet wird. Seine Epen (*Ilias, Odyssee*) sind in einer Zeit entstanden, in der die Schrift in Griechenland noch nicht bekannt war. Es gibt zwar immer noch Zweifel, ob eine Person namens Homer wirklich gelebt hat. Wer immer aber der Schöpfer dieser beiden Epen gewesen sein mag – er war wohl ein Sänger, der seine Dichtungen den Zuhörern mündlich vorgetragen hat.

Diese mündliche Komponente der Literatur findet aktuell wieder Eingang in Medien, wie etwa der Audioliteratur, Radioliteratur, Hörbücher und ähnlichen Entwicklungen.

Die oben bereits angedeutete visuelle Komponente der Literatur, deren Blüte wohl die mittelalterlichen Handschriften waren, wurde in den letzten Jahrhunderten immer stärker in den Hintergrund gedrängt. "Reine" Schrift wird zusehends als abstraktes, unverfälschtes Medium stilisiert, dem keine körperlichmateriellen Elemente mehr anhaften. Nur im Drama lebt diese Einheit von Wort und visuellem Ausdruck ungehindert weiter. Das jüngste Medium, in dem sich diese Einheit findet, ist der Film: in ihm werden Wort und Bild dauerhaft fixiert, sie könen wie in einem Buch jederzeit wieder abgerufen werden.

Fiktion

Auch wenn Literatur, Poesie (="schöne Literatur") zumal, zumeist (aber nicht zwangsläufig) >mimetisch
 = >nachahmend

 (von μίμησις/ Mimesis = griech. >Nachahmung

) arbeitet und die Illusion erweckt, Menschen und deren Verhalten zu schildern, ist sie doch zuallererst in ihrer Eigengesetzlichkeit zu begreifen und darf nicht ohne konkreten Grund an den Regeln der Lebenswirklichkeit gemessen bzw. damit verwechselt werden.

Daher ist es möglich, in Literatur Sätze zu formulieren, die in der Alltagswelt widersinnig wären. So heißt es z.B. in *Thomas Hettches* (*1964) Roman *Nox* (1995): »Da war ich längst tot«. Was in der materiellen Wirklichkeit undenkbar ist (dass ein Toter seiner Mörderin auf ihrem Weg durch Berlin folgt), kann trotzdem ERZÄHLT werden, weil Literatur nicht auf die Regeln der normalen Realität verpflichtet ist, sondern alternative Wirklichkeiten erfinden (FINGIEREN) darf. – Zwischen der Literatur und der Lebenswelt besteht also eine grundsätzliche Differenz, die darin gründet, was wir weiter oben schon angedeutet haben: dass Texte nicht aus Dingen, sondern aus ZEICHEN bestehen (siehe das Beispiel des Bildes von Magritte, in dem dies verdeutlicht wird).

Schon der griechische Philosoph (384 – 322 v.Chr.) Aristoteles hat im 9. Kapitel seiner Poetik (ca. 330 v. Chr.) bei der Unterscheidung zwischen historischen und literarischen Texten auf das wichtige Kriterium der Fiktionalität hingewiesen:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.

Literatur ist demnach immer fiktional, auch wenn sie (speziell in der Epoche des Realismus zwischen ca. 1848 und 1890) die Lebenswelt möglichst genau wiedergeben will. In der Literatur darf deshalb ›gelogen‹ werden: So fingiert etwa Shakespeare in seinem Drama The Winter's Tale (vermutlich 1611 uraufgeführt) ein Böhmen, das am selben Meer wie Sizilien liegt.



Die Tatsache, dass alle LeserInnen ganz fraglos dieses "Lügen" in der Literatur akzeptieren, ja voraussetzen, hat der Dichter, Literaturkritiker und Philosoph Samuel Taylor Coleridge (1772 – 1834) als "suspension of disbelief" bezeichnet. In der Literatur geht es also gar nicht darum, die reale Lebenswelt abzubilden, sondern darzustellen, was – wie Aristoteles es formuliert – geschehen hätte können. Um mit dem englischen Literaturtheoretiker Terry Eagleton zu sprechen, kann "Literatur als imaginatives Schreiben im Sinne von 'Fiktion' [definiert werden] – als ein Schreiben, das nicht im wörtlichen Sinne wahr ist."

Entpragmatisierung / Entfunktionalisierung

Das Kriterium der Fiktionalität reicht jedoch nicht aus, um die Eigenart von Literatur zu bestimmen. Entscheidend ist vielmehr, dass Literatur (im Sinne von Dichtung/Poesie) keinen direkten/materiellen Bezug zur Wirklichkeit hat bzw. diesen suspendiert. Wenn in Johannes Mario Simmels (1924–2009) Roman *Es muß nicht immer Kaviar sein* (1960) Kochrezepte eingefügt werden, so sind diese (in der Art einer Gebrauchsanweisung) zwar faktisch richtig und jeder Leser/jede Leserin könnte nach ihrer Anleitung sachgerecht kochen. Im Kontext des Romans sind die Kochrezepte jedoch in einen speziellen ästhetischen Zusammenhang eingebettet: Wer sie dort liest, wird sie nicht als Rezepte gebrauchen (einen Roman liest man mit anderem Interesse als ein Kochbuch). Ob ein Text >poetisch< ist oder nicht, hängt mithin nicht nur davon ab, ob er fiktional ist oder nicht, sondern immer auch von dem jeweiligen Zusammenhang und den Rahmenbedingungen, die subjektiv variabel sein können: Begreift man einen Text als Handlungsanweisung oder nicht?

Was ›literarisch‹ (= poetisch) ist, hängt also weniger von seiner unmittelbaren Bedeutung ab als von der Art und Weise, wie ein Leser ihn wahrnimmt: in praktischem Interesse oder nicht? LITERARIZITÄT stellt also keine objektiv vorhandene Eigenschaft dar, sondern besteht in einem bestimmten Wahrnehmungsmodus bzw. in einer spezifischen Kommunikationssituation. Ein und denselben Text kann man daher als Gebrauchstext oder als Gedicht behandeln (je nachdem, wie bzw. ob er auf Wirklichkeit bezogen wird). Das verdeutlicht Peter Handkes (geb.1942) Gedicht Die Aufstellung des 1. FC Nürnberg vom 27. 1. 19684. Als literarisches ›ready-made‹ nach dem Vorbild der Bildenden Kunst wird die fußballgeschichtlich authentische Aufstellung des 1. FC Nürnberg in einem Gedichtbuch nicht mehr direkt auf die Lebenswelt bezogen, während sie in anderem Zusammenhang (z.B. in einer Stadionzeitung) pragmatischen Wert hat (sie teilt dann mit, welcher Spieler auf welcher Position eingesetzt wird).

Mit Literarizität werden wir uns noch im Zusammenhang mit verschiedenen literaturtheoretischen Ansätzen genauer auseinandersetzen. Das bislang Gesagte soll an dieser Stelle ausreichen.

Gattung

In der Literaturwissenschaft wird – ähnlich wie z.B. in der Biologie – von Evolution oder Entwicklung bestimmter Formen bzw. von Klassifikationskriterien für verschiedene Gattungen gesprochen. Das erste nennt man Literaturgeschichte, das zweite Poetik. Wir müssen uns auch um diese beiden Gebiete kümmern, da sie untrennbar mit der Frage nach dem Wesen der Literatur verbunden sind – wir treffen unweigerlich auf Fragen der Unterscheidung verschiedener Textformen wie z.B. Roman, Gedicht oder Theaterstück.

Daher wird häufig auch zwischen den klassischen Formen Epos, Lyrik und Drama unterschieden (als klassisch bezeichnet man diese Formen deshalb, weil ihre Definition und Beschreibung bereits in der griechischen Antike vorgenommen wurde, besonders durch den schon erwähnten Aristoteles). Für uns verwirrend mag bei dieser Unterscheidung sein, dass auch das Epos in Versen verfasst ist, aber nicht zur Lyrik gezählt wird. Der Grund liegt natürlich darin, dass das Epos durch gewisse Merkmale wie Handlungsverlauf, Erzählperspektive etc. als Vorläufer des modernen Romans – also der Prosa – gilt. Angesichts der Verdrängung des klassischen Versepos spricht man daher heutzutage auch eher von den drei Gattunge Prosa, Lyrik und Drama.

Textsorte

Unter dem Einfluss der Sprachwissenschaft hat sich auch der Begriff der Textsorte etabliert. Dieser Begriff ist viel weiter gefasst, als die Texte der drei klassischen Gattungen. Angesichts der Beschäftigung der Sprachwissenschaft vor allem mit Texten ausserhalb des klassischen literarischen Kanons hat auch die Literaturwissenschaft damit begonnen, sich mit früher als eher wertlos und uninteressant betrachteten Texten zu beschäftigen. Unter dem Begriff Textsorte

verstehen wir jegliche Art von Gebruchstexten bis hin zu wissenschaftlichen Texten, aber auch solche, die den klassischen Gattungen zuzurechnen sind. Wir haben es hier also mit einem sehr weit gefassten Begriff zu tun.

Diskurs

Einen weiteren Begriff müssen wir noch kennenlernen, weil er eingang in das Fachvokabular der Literaturwissenschaft gefunden hat, nämlich jenen des Diskurses. Ähnlich wie Textsorte wird er als Oberbegriff verstanden, diesmal für jegliche Form klar diffenrenzierbaren sprachlichen Ausdrucks. In gewissenm Sinne ist der Begriff eine recht nützliche Worthülse für die unterschiedliche Sprachverwendung verschiedener gesellschaftlicher Gruppen, darüberhinaus auch für jenen unterschiedlicher inhaltlicher und thematischer Sprachverwendung. Wir sprechen beispielsweise von weiblichen, sexuellen, ökonomischen, philosophischen oder historsichen Diskursen. Verstanden wird Sprachverwendung, die je spezifische Erscheinungsformen sprachlichen Ausdrucks, die sich aufgrund von Inhalt, Lexik, Syntax, aber auch von anderen Elementen wie Stil und Rhetorik beschreiben lassen. Diskurs bezieht sich sowohl auf mündliche als auch auf schriftliche Praxis, während der Begriff Textsorte eher auf schriftliche Texte angewendet wird.

Primär- und Sekundärliteratur

Vor allem in der Literaturwissenschaft sind noch zwei weitere Begriffe gebräuchlich, nämlich jene der Primärliteratur und der Sekundärliteratur. Damit unterschieden werden das künstlerische Objekt (z.B. ein Gedicht) und die wissenschaftliche Abhandlung dazu. Mit Primärliteratur bezeichnen wir daher jene Texte, die den Gegenstand der wissenschaftlichen Auseinandersetzung, ihrer Analyse darstellen. Jene Texte, die durch den analytischen Umgang entstehen, bezeichnen wir als Sekundärliteratur, also Aufsätze in Sammelbänden und Fachzeitschriften, eigenständige Monographien (= Buchpublikationen) und Rezensionen.

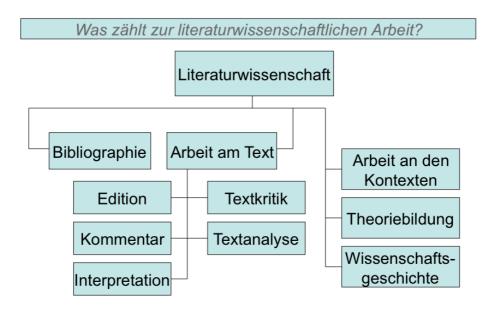
Und was ist dann Literaturwissenschaft?

Literaturwissenschaft besteht in einem reflektierten, also regelmethodengeleiteten Umgang mit Literatur, der einen problemorientierten Zugang zu literarischen Texten ermöglicht. Dabei wird in der Hauptsache nicht mehr nach dem WAS eines Textes gefragt, sondern nach seinem WIE: Eine unwissenschaftliche Lektüre z.B. von Theodor Storms Der Schimmelreiter (1888) versteht die Novelle als (gewiss fiktionale) Darstellung der Geschichte von Hauke Haien, der sich aus einfachen Verhältnissen zum Deichgrafen empor arbeitet und zuletzt mit seiner Familie zugrunde geht; hieran könnten sich Fragen nach einer etwaigen Schuld Hauke Haiens oder nach den gesellschaftlichen Lebensbedingungen seiner Zeit ergeben. Eine literaturwissenschaftliche Analyse des Textes problematisiert diese Deutung hingegen: Genau besehen wird die Geschichte Hauke Haiens nicht einfach als Vorgang erzählt, sondern über drei in sich geschachtelte Erzählinstanzen mitgeteilt, was v.a. die Gültigkeit bzw. Glaubwürdigkeit der Binnengeschichte fragwürdig macht: Ein alter Mann erzählt von einer Erzählung, die er vor ca. 50 Jahren in einer Zeitschrift gelesen hat; darin ist erzählt worden, wie ein Schulmeister einem Reisenden die Geschichte von Hauke Haien erzählt hat, wobei hinzu gesagt wird, dass man diese Geschichte auch ganz anders erzählen könnte (nicht so rationalistisch-aufgeklärt, wie der Schulmeister das getan haben soll).

Es ergibt sich also bei genauerem Hinsehen eine hochkomplexe Erzählsituation, die nicht mehr erlaubt, die erzählte Geschichte beim Wort zu nehmen. Wichtiger ist vielmehr die Frage nach denjenigen Eigenschaften des Textes, die dessen einfaches Verständnis verhindern (es geht also nicht so sehr um die Geschichte als vielmehr darum, wie sie präsentiert wird: durch welche Erzähler mit welcher Gültigkeit? auf welchen Zeitebenen etc.).

Zum Gebiet der Literaturwissenschaft zählen daher verschiedene Aufgaben, je nachdem, in welchem Bereich geforscht und analysiert wird. Diese reichen von eher "formalen" Aufgaben wie die Erstellung von Bibliographien (= Erstellung von Verzeichnissen von Literaturnachweisen) über die Aufgaben der Edition (Ziel der Edition ist es, dem Leser/der Leserin einen vertrauenswürdigen Text zur Verfügung zu stellen) bis zu Tehoriebildung und Wissenschaftsgeschichte.

Im folgenden Bild ist dies schematisch dargestellt:



Aufgaben der Literaturwissenschaft

Von den in diesem Schema angeführten Arbeiten werden einige im Laufe der Vorlesung näher erläutert.

Zusammenfassend möchte ich nochmals den schon erwähnten Literaturtheoretiker Terry Eagleton zitieren:

Jeder Glaube, dass das Studium der Literatur das Studium einer stabilen, wohldefinierten Entität sei, so wie die Entomologie das Studium der Insekten ist, kann als Schimäre abgetan werden. Manche Fiktion ist Literatur, andere nicht; teilweise ist die Literatur fiktional, teilweise nicht; manche Literatur nimmt sprachlich auf sich selbst Bezug, während andererseits manch höchstverschlungene Rhetorik keine Literatur ist. Literatur im Sinne einer Liste von Werken mit gesichertem und unveränderlichem Wert, die sich durch gemeinsame inhärente Merkmale auszeichnen, gibt es nicht. Wann immer ich von jetzt an die Wörter 'literarisch' und 'Literatur' im vorliegenden Buch verwenden werde, habe ich sie gleichzeitig stets mit unsichtbarer Tinte durchgestrichen, um anzuzeigen, dass diese Termini nicht wirklich ausreichen, wir im Augenblick aber keine besseren zur Verfügung haben.

Wiederholungsfragen

- 1. Nennen sie 2 Defintionen für Literatur
- 2. Suchen Sie weitere Definitionen für Literatur
- 3. Erläutern Sie den Begriff "Diskurs"
- 4. Was versteht man in der Literaturwissenschaft unter "Gattung"
- 5. Welche Aufgaben der Literaturwissenschaft kennen Sie?

Begleitende Lektüre

- Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 1997
- Rainer Grübel u.a.: BA-Studium Literaturwissenschaft. Ein Lehrbuch. Reinbek: Rowohlt 2005

Weiterführende Lektüre

Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft, 6. Aufl. Paderborn: Fink 2008

2. Literaturtheoretische Ansätze

Lernziele: Kennenlernen der wichtigsten literaturtheoretischen Ansätze der Gegenwart. Fähigkeit, diese zu kategorisieren

Einleitung

Unter Literaturtheorie versteht man die systematische Beschäftigung mit Texten unter dem Gesichtspunkt einer Auseinandersetzung mit Begriffen, Methoden und Verfahrensweisen dieser Texte. Während sich also Literaturwissenschaft oder auch die Literaturkritik mit den Primärtexten beschäftigt, sie interpretiert oder bewertet, versucht die Literaturtheorie sich darüber klar zu werden, wie denn Texte verfahren, um als Literatur gelten zu können. Sie ist damit eine Teildisziplin der Textwissenschaft, die sich mit wissenschaftstheoretischen und philosophischen Grundlagen des eigenen Faches beschäftigt.

Diese Art der Befassung mit Texten hat natürlich wieder historische Voraussetzungen und Vorgänger. Sie ist zurückzuführen auf den religiösmagischen und den juristischen Bereich. In diesem Umfeld hat man sich sehr frühzeitig mit der Fixierung und Auslegung von "Texten" im weitesten Sinne beschäftigt. Historisch gesehen liegen deren Anfänge in der Auslegung von Orakelsprüchen, aber auch Träumen. Diese Grundstrukturen finden ihre Fortsetzung in der Beschäftigung mit den sogenannten Heiligen Texten der großen (Buch)Religionen.

Beim Orakel empfängt eine in Trance oder Ekstase versetzte Person (=Medium) von einer göttlichen Instanz verschlüsselte Informationen über die Zukunft. Orakelsprüche wurden in Versen gefasst, da durch die Reimform der Wortlaut eines solchen "Textes" nicht so leicht verändert werden konnte. Eine solche mündliche Aussage konnte also in dieser Form "gespeichert" und später durch Erinnerung wieder "abgerufen" werden. Wichtig ist an dieser Stelle, dass der Wortlaut des Orakelspruches als feststehender Text interpretiert oder "ausgelegt" werden konnte.

Grundlage ist dabei die Vorstellung, dass diese Texte verschlüsselte Informationen enthielten, die durch bestimmte Verfahren (Exegese) erst verständlich gemacht (=interpretiert, ausgelegt) werden konnten. Dieses Verfahren finden wir in allen Religionen unabhängig, ob sie in der Form von mündlichen Überlieferungen oder schriftlich fixierten und durch die Auslegung kanonisierten Büchern vorliegen. Wichtig ist also – und das wird zur Grundlage, zum zentralen Aspekt der Interpretation von literarischen Texten –, dass es sich um verschlüsselte Informationen handelt, die erst über den Umweg der Interpretation Sinn erhalten und damit persönlich erfahrbar werden. Die Textwissenschaften haben als ihren historischen Ursprung in dieser religiösmagischen Praxis. Sie findet sich auch heute noch in der Theologie und der Bibelwissenschaften.

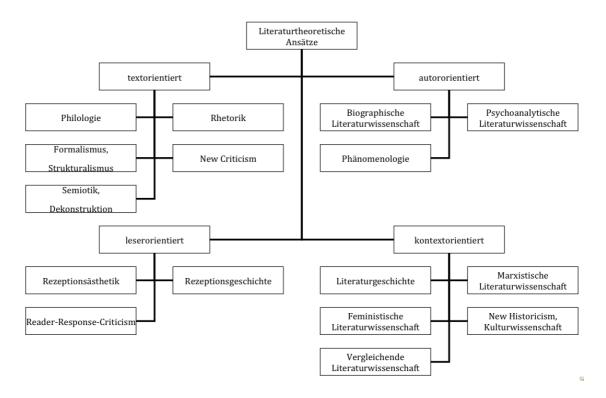
Ein zweiter Bereich, in dem sich dieses "Verfahren" der Auslegung historisch entwickelt hat, ist die Rechtswissenschaft. Auch Rechtstexte müssen ausgelegt

werden – sie sind verschlüsselt, allgemein abgefasst und durch die Interpretation auf die jeweilige Situation anzuwenden, zu interpretieren. In der Form von Gesetzeskommentaren ist diese Praxis auch heute noch üblich.

Aus diesen beiden Textwissenschaften – Bibelauslegung und Rechtsprechung – hat die Literaturwissenschaft das Verfahren der Interpretation als wichtigsten Aufgabenbereich übernommen. Aber bereits in der Antike war man der Auffassung, dass Texte neben ihren wörtlichen Bedeutungen noch eine zweite Ebene, eine übertragene und allegorisch-symbolische besitzen – denken sie an den "Auszug Israels aus Ägypten", den man einerseits als wahre historische Begebenheit, als auch als Allegorie einer möglichen Rettung des Menschen aus Elend und Not verstehen – interpretieren – kann. Wir werden uns mit diesem Themenkomplex noch in einem weiteren Kapitel über die Hermeneutik (= Lehre von der Auslegung, Interpretation von Texten) beschäftigen.

Literaturtheoretische Ansätze

Es lassen sich aus den interpretatorischen Verfahrensweisen vier grundlegende literaturtheoretische Ansätze herausschälen, die als Schema zur Einordnung unterschiedlicher Strömungen dienen können. Je nach deren Schwerpunktsetzung spricht man heutzutage von sogenannten text-, autor-, leser- und kontextorientierten Ansätzen.



Textorientierte Ansätze beschäftigen sich vor allem mit Fragen der Textkritik, der Stilistik (Erzähltechnik) und dem formalen Aufbau (Erzählstruktur). Die autororientierten Richtungen legen das Hauptaugenmerk auf den Autor, die Autorin, um Zusammenhänge zwischen Werk/Text und Biographie oder Geschlecht zu analysieren. Leserorientiertes Herangehen beschäftigt sich vor allem mit der Rezeption von Texten durch eine allgemeine oder bestimmte Leserschaft. Zudem steht die Wirkung eines literarischen Werkes im Mittelpunkt

der Betrachtung. Der kontextorientierte Ansatz schließlich versucht, Texte in ihren historischen, sozialen und politischen Hintergrund zu setzen.

Es ist festzuhalten, dass dieses Schema ganz reduktionistisch komplexe Theorien auf einfache Grundmuster zurückführt. In den meisten Fällen ist ein literaturtheoretischer Ansatz niemals ausschließlich einem einzigen Ansatz zuzuordnen ist, Überlagerungen und Kombinationen sind immer gegeben.

Textorientierte Ansätze

Die textorientierten Ansätze stehen im Wesentlichen in der Tradition der schon oben erläuterten Wurzeln der Textwissenschaft. Sie hat die meisten theoretischen Ansätze hervorgebracht. Wollen wir es einfach ausdrücken, so stehen in ihnen ausschließlich die textlichen Aspekte eines literarischen Werkes im Vordergrund. Alle außertextlichen Aspekte wie Autor, Publikum oder Kontext werden ganz bewusst ausgeklammert. Natürlich ist der Text in allen literaturtheoretischen Schulen Ausgangspunkt des Denkens, in allen anderen Ansätzen als den textorientierten treten jedoch außertextliche Komponenten in den Vordergrund der Beschäftigung, während die textorientierten insbesondere die formalen Besonderheiten dieser Texte interessieren. Die traditionelle *Philologie* interessiert sich dabei für die "materiellen" Elemente, Rhetorik und Stilistik für die übergreifenden Bedeutungs- und Sinnzusammenhänge. Die sogenannten formalistisch-strukturalistischen Schulen versuchen dagegen, Grundmuster von Texten zu erkennen bzw. die Literarizität – was macht einen Text zum einem literarischen – zu bestimmen.

Philologie

Unter diesem Begriff verstehen wir jenen Zweig der traditionellen Literaturwissenschaft, der sich mit Problemen der Edition Textrekonstruktion beschäftigt. Sie war bis ins 19. Jahrhundert die dominante Richtung. In ihrem Zentrum steht die Editionsphilologie, d.h. die Rekonstruktion der materiellen Basis eines literarischen Werkes. Zurückzuführen ist sie auf die Bemühungen, antike Texte, die in einer Vielzahl von Versionen, oft auch nur fragmentarisch überliefert waren, zu "rekonstruieren". Aber auch die Werke z.B. Shakespeares bieten hier ein reiches Betätigungsfeld. Ziel der Editionsphilologie ist dabei, aus diesen vielfältigen Überlieferungen und verschiedenen Formen, Text herauszufiltern, der dann Auseinandersetzung dienen kann. Eine spezielle Entwicklung erfuhr die Philologie im Zuge der Entwicklung der Naturwissenschaften, denen man ganz eigene positivistisch-empirische Methoden für die Geisteswissenschaften zur Seite stellen wollte. Resultate solcher Ansätze waren z.B. umfangreiche Wortlisten (=Konkordanzen), die die exakte Frequenz und Verwendung des Wortschatzes bei einzelnen Autoren dokumentieren sollten. Ahnliche Ansätze wurden auch zu Beginn der sogenannten Computerphilologie im 20. Jahrhundert verfolgt. Die Möglichkeit, riesige Textmengen wie das Gesamtwerk eines Autors/einer Autorin oder gar alle Texte einer Epoche über computergestützte

Methoden durch Wortfrequenzanalysen und andere statistische Untersuchungen zusammenzufassen, war hier ausschlaggebend.

Rhetorik und Stilistik

Unter diesen beiden Begriffen fassen wir die Auseinandersetzung mit der Form (Textstruktur, Erzählstruktur, Perspektive, Handlung) und dem Stil (Figuren, Wortwahl, Satzstellung, Metrum) zusammen. Da wir diese beiden Richtungen im Zusammenhang mit der historischen Entwicklung von Theorien zur Textproduktion noch eigenständig behandeln werden, sollen sie an dieser Stelle nicht näher behandelt werden.

Formalismus und Strukturalismus

Unter diesen beiden Begriffen werden eine Vielzahl von theoretischen Richtungen vor allem des 20. Jahrhunderts zusammengefasst. Ihr Hauptanliegen ist das Studium des formalen und strukturellen Aufbaus von literarischen Texten. Diese Konzentration auf die formalen Aspekte von Texten ist als bewusste Abwendung von der philologisch orientierten Tradition zu verstehen. Historisch gibt es mehrere, aufeinander folgende Schulen wie den russischen Formalismus, den Prager Strukturalismus, den New Critism und den Poststrukturalismus. Alle zeichnen sich durch eine (weitgehende) Ausklammerung inhaltlicher Aspekte und der Betonung formal-struktureller Dimensionen eines Textes aus.

Die Dichotomie zwischen Form und Inhalt war schon in der antiken Tradition bekannt. Im Ansatz bezeichnet diese Dichotomie, dass Dinge in der Welt nur dadurch existieren, dass die ungeordnete Materie durch Form eine Struktur erhält. Die Form dient sozusagen als Behälter, in dem Inhalte dargeboten werden. Daher ist auch die strukturelle von der inhaltlichen Ebene getrennt und kann auch getrennt betrachtet werden. Diese philosophische Vorstellung findet sich schon in Ansätzen in der Poetik des Aristoteles und ist im übrigen auch die Grundlage für die Festlegung gattungsspezifischer Merkmale von literarischen Texten. Die einen Richtungen der Ansätzen beschäftigen sich also mit dem Was?, während Formalisten und Strukturalisten das Wie? der Texte zu analysieren versuchen.

Der russische Formalismus, der zu Beginn dieser Entwicklung steht (während bzw. nach dem Ersten Weltkrieg) versucht, die Literarizität eines Textes zu analysieren, also sich mit der Frage zu beschäftigen, welche Formen dafür verantwortlich sind, dass ein Text zum literarischen Text wird. Einer der Hauptvertreter, Roman Jakobson, drückte es so aus: "Der Gegenstand der Literaturwissenschaft ist nicht die Literatur in ihrer Ganzheit, sondern die "Literaturhaftigkeit", nämlich das, was ein gegebenes Werk zu einem literarischen Werk macht." Der Ansatz der Formalisten vernachlässigt ganz bewusst historische, biographische oder psychologische Elemente und propagiert einen werkimmanenten Ansatz, der das Kunstwerk als etwas Eigenes betrachtet. Es werden daher also phonetische Strukturen, Rhythmus, Reim, Metrum und Ton als bedeutungstragende Elemente in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt. Ein wesentlicher Begriff ist dabei der der Verfremdung. Darunter verstehen die

Ein wesentlicher Begriff ist dabei der der Verfremdung. Darunter verstehen die Formalisten, dass gewisse strukturelle Elemente eines Textes dem Gewöhnungsprozess der Alltagssprache entgegenwirken und dadurch den literarischen vom nicht-literarischen Diskurs trennen. Als klassisches Beispiel kann der Roman Tristram Shandy (1759-1767) von Laurence Steren (1713-1768) herangezogen werden, der sich durch eine große Zahl von verfremdenden Elementen auszeichnet. Traditionelle Erzähl- und Handlungsstrukturen werden in diesem Werk bewusst hervorgehoben und parodiert, z.B. dadurch, dass das Vorwort und die Widmung in der Mitte des Romans erscheinen oder dass die Kapitel 18 und 19 erst auf das Kapitel 25 folgen; es finden sich leere Seiten im Text, die sozusagen durch die Vorstellung der Leser gefüllt werden sollen. Durch diese Verfahren sollen Strukturen bloßgelegt und an die Künstlichkeit des Romans erinnert werden. Hier spielt also nicht nur die Fiktion der Erzählung, sondern vor allem einzelne sprachliche und strukturelle Elemente eine Rolle. Allgemein bezeichnen wir solche Verfahren auch als Metafiktion, durch die ein literarischer Text die eigenen strukturellen Element wie Sprache, Erzählung und Handlung reflektiert. Dazu zählen auch Verfahren der sogenannten Intertextualität (= Verweis auf andere literarische Texte), die vor allem im postmodernen Roman des späten 20. Jahrhunderts Anwendung finden werden. Der Formalismus versuchte aber auch, Elemente, die traditionellerweise der inhaltlichen Ebene zugerechnet wurden, strukturell zu analysieren. Bedeutend waren dabei die Versuche Vladimir Propovs (1895-1970), eine Typologie einer begrenzten Anzahl von Charkteren zu erstellen, auf die alle Erscheinungsformen literarischer Charaktere (also der fiktiven Personen literarischer Werke) zurück zu führen sind. Die vielfältigen Erscheinungsformen werden dabei auf eine kleine Zahl abstrakter Typen reduziert (Bösewicht, Geber, Helfer, Prinzessin, Held usw.). Anwendung findet dieses Verfahren auch in der Analyse von Mythen (Mutter-Sohn-Beziehung, Vatermord usw.) und Märchen. Aufbauend darauf wurde die Charaktertypologie von Claude Lévi-Strauss (1908-2009) in seiner Strukturalen Anthropologie weitergeführt, in der er auf mythologische Grundstrukturen zur Beschreibung und Analyse von Kulturen zurückgreift. So wurde nicht nur in der Psychologie durch C.G. Jung (1875-1961) die Archetypusforschung etabliert, sondern diese fand vermittelt auch in die literaturwissenschaftliche Analyse Eingang. Wie fruchtbar dieser Ansatz sein kann, können wir erkennen, wenn wir diese auf populäre Werke wie etwa Harry Potter anwenden. In dieser Serie finden sich eine Vielzahl von Archetypen in den Handlungsmustern oder Motiven wieder (Tod der Initiationsriten, weise alte Männer und Betrüger etc.)

In allen Kulturen, Religionen und deren Mythen lassen sich immer weiderkehrende "Urbilder" oder Archetypen finden, die wie eine gemeinsame, unterbewusste Sprache Grundängste und Hoffnungen transportieren. Damit fügt sich die Archetypenforschung nahtlos in die Methodik des Formalismus ein, Oberflächen literarischer Texte zu verlassen und deren wiederkehrende Grundund Tiefenstrukturen herauszuarbeiten.

New Critisism

Unbeeinflusst von den europäischen Strömungen des Formalismus und Strukturalismus bildete sich in den 30er und 40er Jahren des 20. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten die Strömung des New Criticism aus. Er wurde zur alles

dominierenden Schulmethode der Literaturwissenschaften in den USA. Die wichtigsten Merkmale dieser Richtung waren einerseits die Unterscheidung von Literaturkritik und Quellenarbeit, sozialgeschichtlichen Hintergrundstudien, Motivgeschichte, biographischen und psychologischen Ansätzen und Rezeptionsforschung. Auch die Vertreter des New Criticism wollten die literaturwissenschaftliche Forschung von den extrinsischen Faktoren lösen und ihr vorrangiges Interesse auf den literarischen Text selbst lenken.

Zwei Begriffe sind dabei für ihre Kritik an der traditionellen Literaturwissenschaft von Bedeutung: affective fallacy und intentional fallacy. Die affective fallacy (= Irrglaube der Wirkung) bezeichnet die Einbeziehung emotionaler Reaktionen der LeserInnen bei der Interpretation eines Textes. Um Objektivität zu erreichen, muss sich der Kritiker/die Kritikerin auf die textlichen Merkmale konzentrieren. Die intentional fallacy (= Irrglaube der Autorintention) richtet sich im wesentlich gegen jene Richtungen, die in den literarischen Texten die ursprünglichen Anliegen der AutorInnen ergründen wollten. Für die Vertreter des New Criticism stellte sich ein Text wie eine Flaschenpost ohne Absender, Datierung oder Adressaten dar.

Es ist nicht überraschend, dass die Analysen des New Criticism vor allem auf Erscheinungen wie Mehrdeutigkeiten, Paradoxien, Ironien, Wortspiele oder rhetorische Figuren richteten – also auf kleine, isolierbare Elemente des Textes. Ein zentraler Begriff in diesem Zusammenhang ist der *close readings*. Wie der Name schon sagt, geht es dabei um das genaue Lesen am Text entlang, um seine elementaren textlichen Merkmale erkennen zu können. Ebenso kaum überraschend ist, dass die Analysen des New Criticism ihre Anwendung besonders in der Lyrik gefunden haben. Die vorrangigen gattungsspezifischen Merkmale der Lyrik wie Reim, Metrum und rhetorische Figuren unterstreichen die besonderen Bemühungen, gerade diese Merkmale zu isolieren und als konstitutiv für den literarischen Text auszuweisen. Da die Regeln des New Criticism besonders rigide vertreten wurden und darüber hinaus eine nachvollziehbare Methode darstellten, konnte sich dieser sehr schnell als Schulmethode etablieren. Deswegen hat er auch bis in die sechsziger Jahre des 20. Jahrhunderts besonders die englischsprachige Literaturwissenschaft dominiert.

Semiotik und Dekonstruktion

Ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts etablieren sich Richtungen der textorientierten Literaturtheorie, die einen Text vor allem als ein System von Zeichen betrachten – Semiotik (=Zeichenlehre) und Dekonstruktion.

Ihre theoretische Grundlage dieser Richtungen ist im Sprachmodell des Linguisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) begründet. Dieser nahm an, dass Sprache durch Repräsentation funktioniert, wobei eine geistige Vorstellung verbal abgebildet, repräsentiert wird. Bevor ein Mensch das Wort "Hund" verwenden kann, muss er schon ein geistiges Bild von einem Hund besitzen. Ausgehend davon teilte Saussure Sprache in zwei grundlegende Komponenten ein: in das Signifikat (also der geistigen Vorstellung einer Sache) und den Signifikanten als die sprachliche Manifestation dieser Idee (also die Zeichenfolge H U N D).

Semiotik und Dekonstruktion setzen nun bei diesem sprachlichen Zeichen an und gehen davon aus, dass nichts außerhalb des Textes existiert – anders gesagt: unsere Wahrnehmung der Welt ist eine textliche.

Zeichen ergeben nur in einem System mit anderen Zeichen einen Sinn, vergleichbar mit Schachfiguren, die nur in einem Schachspiel einen Sinn haben. Die Vertreter von Semiotik und Dekonstruktion verstehen nun Sprache – genauer: Texte – als ein solches System. Ihre Elemente erhalten nur dann Bedeutung, wenn sie in einer Wechselwirkung zueinander stehen und sich durch Merkmale voneinander unterscheiden. Das Grundprinzip dieser Annahme basiert auf der sogenannten binären Opposition. Darunter verstehen wir die grundsätzliche Verschiedenheit einzelner (sprachlicher) Zeichen, die einen Unterschied in ihrer Bedeutung bewirken. Illustriert können wir das z.B. an den beiden Wörtern Haus – Maus, die sich nur durch ein einziges Zeichen voneinander unterscheiden – also nur ein einziger Buchstabe ist für den Bedeutungsunterschied dieser Zeichenkombinationen verantwortlich.

Dieser Ansatz unterscheidet sich nicht wesentlich vom traditionellen Strukturalismus, als dessen Begründer ja de Saussure gilt. Was Semiotik und Dekonstruktion jedoch als neue theoretische Methoden kennzeichnet ist, dass sie den traditionellen Textbegriff auch auf Zeichensysteme anwenden, die nicht sprachlichen Ursprungs sind. So können wir semiotische Analyseverfahren auch in der Anthropologie, der Analyse von Popkultur, in der Werbung, der Architektur oder der Filmgeschichte finden. Gebäude, Mythen und Bilder werden als Systeme von einzelnen elementen betrachtet, die ähnlich wie Texte aus Buchstaben, Wörtern und Sätzen aus einer Reihe von Zeichen aufgebaut sind. Die Dekonstruktion, die ähnlich der Semiotik diese Bausteincharakter eines geht davon aus, dass ein Text in seine Zeichen Textes betont, "zerlegt" (destruiert) und wieder zusammengesetzt (konstruiert) werden kann. Dabei ist der Text nach seiner Rekonstruktion ein "anderer", da durch die Analyse der Zeichen nach der "Dekonstruktion" (= Neuordnung durch "Interpretation") der Text "weitergeschrieben" wurde.

Herausragendste Vertreter dieser Strömung sind der französische Philosoph Jacques Derrida (1930-2004) und der amerikanische Literaturwissenschaftler Paul de Man (1919-1983). Obwohl die Dekonstruktion keine genauen Richtlinien für ihre Verfahren vorschreiben und sich selbst nicht als einheitliche Methode versteht, wurde sie zu einer der bedeutendsten literaturtheoretischen Richtungen der 70er und 80er Jahre des 20. Jahrhunderts, ihre Terminologie und ihre Grundgedanken erweisen sich heute als integrale Bestandteile des wissenschaftlichen Diskurses.

Wie wir oben gesehen haben, ist nach Saussure die Entstehung von Bedeutung vor allem der Wechselwirkung von Signifikat und Signifikant zu verdanken. Derrida stellt hingegen die Vorstellung des Signifikats in Frage. Semiotik und Dekonstruktion beschäftigen sich ganz auf den Signifikanten. Als Beispiel dient dabei eine Enzyklopädie: Jeder Eintrag (=Signifikant) verweist auf ein Netz von anderen Einträgen (Signifikanten) bzw. Querverweisen. Jeder Verweis beinhaltet weitere. Die Erklärung eines Begriffes erfolgt durch die Verweisungen auf andere Begriffe, sie kann dadurch auch nie zu einem Ende kommen. In seiner Wortneuschöpfung différance spielt Derrida mit den beiden französischen

Wörtern différence (Unterschied) und différer, das auch "aufschieben" bedeuten kann.

Diese theoretischen Richtungen sind als direkte Reaktion bzw. Fortführung der oben besprochenen formalistisch-strukturalistischen Methoden zu verstehen und werden auch unter dem Begriff Poststrukturalismus zusammengefasst. Während bei den erstgenannten die Herausarbeitung textlicher Strukturen (Erzähltechnik, Handlungsaufbau, Erzählperspektive, Stil usw.), aber auch die Unterschiede zwischen Alltagssprache und literarischer Sprache im Vordergrund stehen, war die besondere Leistung letzterer die Ausdehnung des Textbegriffes auch auf außersprachliche Zeichensysteme.

Autororientierte Ansätze

Wie wir wohl vermuten können, sind die Strömungen des Formalismus und Strukturalismus als Reaktion auf Methoden zu verstehen, die historisch früher entstanden sind und im 19. Jahrhundert vor allem durch die biographische Literaturwissenschaft ihren ersten Höhepunkt erreichte. Im Mittelpunkt ihres Interesses stand vor allem alles was mit der Biographie von AutorInnen in Zusammenhang steht: Daten, Fakten und Ereignisse aus deren Leben. Sie versucht, diese Zahlen und Fakten mit Ereignissen in den literarischen Texten zur Deckung zu bringen und so eine Wechselwirkung zwischen Leben des Autors/der Autorin und deren Werke herzustellen. Zu diesem Umkreis gehören auch Forschungen zu den Bibliotheken der AutorInnen, um so zu eruieren, welche Werke Einfluss auf die eigene Arbeit ausgeübt haben. Die Erforschung der Briefwechsel von SchriftstellerInnen dient einem ähnlichen Zweck. Über die Kenntnisse über Personen, mit denen sie in Beziehung gestanden haben, erwarteten sich die Vertreter der biographischen Literaturwissenschaft Aufschlüsse über die literarischen Werke. Dazu gehören autobiographische Elemente in den Werken ebenso, wie unbewusst in diese einfließende biographische Tatsachen. Als Beispiel für ein solches Verfahren können Interpretationen der Werke Franz Kafkas gelten, in denen versucht wird, das gestörte Verhältnis des Schriftstellers zu seinem Vater für die Analyse seiner Werke nutzbar zu machen.

Viele AutorInnen wehren sich ganz bewusst gegen diese Wege der Interpretation, indem sie z.B. ihr Privatleben von der Öffentlichkeit geheim halten. Eine Gefahr der Mythologisierung der Autorperson besteht vor allem bei sogenannten kanonischen Figuren der Literatur wie etwa Shakespeare, Goethe oder Dante. Eine extrema Ausformung der biographischen Ansätze erfahren diese, wenn durch sie der "Geist" des Dichters aus den Werken rekonstruiert werden soll – er ist sozusagen in verschlüsselter Form in seine Werken präsent, die daraufhin gelesen werden, ihn darin wieder zu entdecken. Die AutorIn soll durch den Text sichtbar gemacht werden.

Einen etwas anderen Ansatz verfolgt die psychologische oder psychoanalytisch geprägte Literaturwissenschaft, die unter dem Einfluss von Sigmund Freud (1856-1939) entstanden ist. Auch hier werden Texte als Symptome der psychischen Verfasstheit der Autorfigur benützt, doch richtet sich das Interesse vorrangig auf andere Aspekte. Figuren der Literatur (also fiktionale Figuren!)

werden wie tatsächlich existierenden Personen behandelt und analysiert. Als Beispiele dafür dienen zum Beispiel die Figur des Hamlet oder E.T.A. Hofmanns Erzählung "Der Sandmann", beides geht auf die unmittelbare Beschäftigung Freuds mit diesen Texten zurück.

Eine Weiterentwicklung des psychologischen Ansatzes fand durch den französischen Analytikers Jacques Lacan (1901-1981) statt. Diese Konzepte Lacans finden besonders in der Filmwissenschaft Anwendung.

Leserorientierte Ansätze

Als Reaktion vor allem auf den New Criticsm entstand in den 60er Jahren des 20. **Jahrhunderts** Strömung, Rezeptionsästhetik eine die als literaturwissenschaftlichen Diskurs gefunden Weitere Eingang Bezeichnungen sind z.B. Rezeptionstheorie oder Reader-Response-Theory. Die Begriffe werden zumeist synonym verstanden und bezeichnen Ansätze, die in ihren interpretatorischen Ansätzen von der Figur des Lesers ausgehen. Für sie existiert so etwas wie ein objektiver Text nicht, dieser wird erst durch die individuellen Leseprozesse hergestellt.

Die Namen, mit denen diese Ansätze untrennbar verbunden sind, sind die deutschen Literaturwissenschaftlicher Hans Robert Jauss (1921-1997) und Wolfgang Iser (1926-2007). Sie haben maßgeblichen Einfluss auf die Ausarbeitung der Rezeptionsästhetik geübt.

Die Rezeptionsästhetik wendet sich direkt gegen die affective fallacy des New Criticism. In starkem Kontrast dazu betont sie die den subjektiven Faktor beim Lesen eines Textes. Dabei untersucht die Rezeptionsästhetik nicht nur diese subjektiven Faktoren, sondern erstmals auch systematisch verschiedene Lesergruppen – welche Lesergruppen lasen welche Texte wann und warum. Lesegewohnheiten rücken in das Interesse der Forschung, aber auch Praktiken des Lesens bestimmter sozialer Schichten oder gar Nationen. Immer wieder wird versucht, den Leseprozess selbst zu analysieren, deren Mechanismen, wie denn Leser aus den Zeichen auf dem Papier Informationen bilden und erst daraus ein sinnvoller Text entsteht.

Ein zentraler Begriff ist der von Wolfgang Iser geprägte *implizite Leser*. Darin wird in jedem Text ein Leser angenommen, der vom Autor/der Autorin in den Text mit eingeschrieben wird. Iser nimmt in jedem Text sogenannte Leerstellen an, die erst vom Leser/der Leserin mit Sinn gefüllt werden müssen. Texte erfüllen oder enttäuschen darüber die Erwartung der LeserInnen. Besonders deutlich wird dieses Verfahren bei Kriminalromanen, die ganz explizit mit den jeweiligen Erwartungen der Leserschaft "spielen". In jeder Phase des Lesens versucht der Leser/die Leserin das noch Kommende durch die eigenen Erwartungen zu füllen. Die Bedeutung der rezeptionstheoretischen Ansätze wurde vor allem von den schon behandelten Methoden der Smiotik und der Dekonstruktion zurück gedrängt.

Kontextorientierte Ansätze

Die letzte Gruppe, die es zu behandeln gilt, ist jene der sogenannten kontextuellen Ansätze. Darin zusammengefasst sind alle theoretischen Methoden, die einen literarischen Text nicht als etwas Autonomes betrachten, sondern diesen in einen größeren Zusammenhang stellen möchten. Je nach Ansatz kann dieser Zusammenhang historisch, politisch, sozial, national, gattungspezifisch oder geschlechtsspezifisch sein. Zu diesen Richtungen gehört auch die traditionelle Literaturgeschichtsschreibung, die einen Zusammenhang zwischen der Entwicklung der Literatur bzw. deren gattungsspezifischen Element mit der historischen Entwicklung der jeweiligen Gesellschaft herstellen möchte. Es geht dabei auch um die Datierung von Werken und deren Zuordnung, auch um den Nachweis gegenseitigen(!) Einflusses.

Unter den sozio-politischen Ansätzen gilt die marxistische Literaturwissenschaft als die einflussreichste. Dabei werden Texte als Ausdruck ökonomischer und sozialer Verhältnisse in einer gegebenen Gesellschaft. Zusammenhänge zwischen den gesellschaftlichen Produktionsbedingungen und der Literatur werden analysiert, so z.b. die Durchsetzung der Romangattung im 18. Jahrhundert mit den veränderten ökonomischen Bedingungen von AutorInnen wie LeserInnen und den sozialen Entwicklungen am Ende der feudalen Gesellschaft in Zusammenhang gebracht.

Nachhaltigen Einfluss auf die Literaturtheorien haben die Vertreter der sogenannten Frankfurter Schule Theodor W. Adorno (1900-1969) und Jürgen Habermas (1929-) gehabt. Der Einfluss der marxistischen Literaturtheorie hat unabhängig vom Niedergang des Kommunismus ist in den letzten Jahrzehnten zurückgegangen, was jedoch nicht darüber hinweg täuschen darf, dass dieser Ansatz wichtige Beziehungen zwischen Literatur und den sozialen Verhältnissen aufgezeigt hat. Zudem übt er weiterhin großen Einflussa uf die neuere Theoriebildung, vor allem im Zusammenhang mit Gendertheorien und den kulturwissenschaftlichen Ansätzen.

Kulturwissenschaften und New Historicism; Postkoloniale Theorie

Beide gehören zu den neueren Methoden des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Der New Historicism ist in den USA entstanden und baut auf den theoretischen Ansätzen der poststrukturalistischen Theorien auf. Er versucht jedoch eine vielkritisierte Lücke zu überbrücken, indem sie Aspekte der historischen Entwicklung mit einbringt. So werden z.B. literarische Texte mit historischen Dokumenten in Zusammenhang gebracht, wie etwa Werke Shakespeares mit Dokumenten zur Entdeckung Amerikas. Dabei werden historische Hintergründe nicht etwa nur mit den Texten in Verbindung gebracht, sondern Geschichte selbst als Text "gelesen" wird. Es zeigt sich in solchen Studien, dass gewisse Machtmechanismen in Shakespeares Dramen tief verwurzelte kulturelle Strukturen offenlegen, die sowohl die Entwicklung der Geschichte als auch der Literatur beeinflussten.

Ähnlich wie der New Historicism dehnen die Kulturwissenschaften (Cultural Studies) ihre textwissentlichen Analysen auf verschiedene Bereiche der

kulturellen Ausdrucksmöglichkeiten wie Werbung, Film, Mode, Architektur, Musik und sogenannte subkulturelle Bereiche aus. Darin ist eine Verwandtschaft zu den Ansätzen der Semiotik zu erkennen.

Die Kulturwissenschaften haben jedoch eine lange Tradition und sind nicht erst in den letzten beiden Jahrzehnten entstanden. Schon Jakob Burkhardt (1818-1897) hat die ganzheitliche Sichtweise der Kulturwissenschaften in seinen Studien zur italienischen Renaissance vorweggenommen. Die theoretische Fundierung ist Raymond Williams (1921-1988) zu verdanken. In *Culture and Society* (1958) legt er klar, dass kulturelles Verständnis nicht aus der isolierten Betrachtung einzelner Teile der Kultur entsteht, sondern dabei die Gesamtheit kultureller Produktion Berücksichtigung finden muss.

Eine andere Variante dieses Ansatzes findet sich in der Postkolonialen Theorie, die untrennbar mit dem Namen Edward Said (1935-2003) verbunden ist. In der Postkolonialen Theorie findet das Konzept des "Anderen" oder der Peripherie Anwendung. So analysierte Said in seinem Werk *Orientalism*, wie der Westen den Orient als stereotypes Andere stilisiert. In seinem Gefolge richtet sich das Interesse der Literaturtheorie auf nationale, regionale oder ethnische Minderheiten, wobei der Begriff der Minderheit nicht zahlenmäßig zu verstehen ist, sondern als in einer gegebenen Gesellschaft marginalisierte Gruppe.

Gender Theorie

Die Gender Theorie zählt zu den wichtigsten und produktivsten theoretischen Richtungen der Gegenwart. Sie hat sich fast allen Wissenschaften etabliert. In ihr wird von der Annahme ausgegangen, dass Geschlechterdifferenz einen traditionell vernachlässigten Aspekt darstellt; daher werden texte vor allem aus einer geschlechterspezifischen Perspektive neu analysiert.

Die Gender Theorie geht auf die feministisch orientierten theoretischen Ansätze der späten 60er Jahre des 20. Jahrhunderts zurück, die sich vor allem auf die vernachlässigten Aspekte der stereotypen Frauenbilder in einer von Männern dominierten literarischen Welt konzentrierten. Doch nahmen feministischen Theoriebildungen noch viel weitergehende Entwicklungen. Auf ein Phase einer feministisch orientierten Literaturgeschichtsschreibung, die sich vor allen Dingen eine Kanonrevision (Literaturgeschichte mit Schwerpunkt auf eine weibliche Tradition) zur Aufgabe machte, folgte der französische **Feminismus** mit seiner Hinwendung zu textlichen Geschlechterdifferenz sollte sich im Akt des Schreibens, also auf den Ebenen von Stil, Inhalt und Handlungsverlauf aufweisen lassen. Damit findet ein Zusammenschluss mit den Ansätzen aus den formalistisch-strukturalistischen Schulen statt. Geschlechtsspezifische Gegensätze finden ihren Niederschlag im Schreibstil, die Biologie der Autorinnen bewirkt eine geschlechtsspezifische Schreibart (écriture féminine)

Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts verschieben sich diese Ansätze hin zur Gender Theorie, indem bewusst die Stellung von Männern bzw. "Männlichkeit" mit in die Analyse einbezogen werden. Der Schwerpunkt bewegt sich weg vom Konzept des biologischen Geschlechts (sex) hin zum gesellschaftlichen Geschlecht (gender). Die Wechselwirkung zwischen beiden Geschlechtern, aber auch die besonderen Aspekte der Homosexualität bei Frauen

und Männern, spielen eine Hauptrolle bei der Analyse. Neben dem Begriff der Geschlechterdifferenz tritt nun auch jener der Geschlechteridentität.

Die Gender Theorie nimmt Ansätze der Dekonstruktion auf, indem sie das Konzept einer stabilen Geschlechterdifferenz hinterfragt. Geschlecht wird damit zu einer Konstruktion, an der verschiedene Elemente innerhalb der sozialen Systeme beteiligt sind (Judith Butler, 1956-). Zentrale Kategorie ist die Geschlechterkonstruktion: Mann und Frau nehmen die Rolle der Signifikanten ein, deren Bedeutungen durch das Netzwerk der Beziehungen mit anderen Signifikanten gebildet werden.

Vor allem die theoretischen Ansätze der feministischen Literaturtheorie und der Gender Theorie zeigen sehr deutlich, dass eine strikte Einteilung in text-, autor-, leser- und kontextorientierte Konzepte nicht möglich ist. Während in der ersten Phase vor allem autorzentrierte bzw. kontextuelle Aspekte im Vordergrund standen, waren es in der nächsten Phase des Konzepts der écriture féminine poetisch-ästhetische Reflexionen. In der Gender Theorie finden sich dann auch leserorientierte Theoriebildungen, indem die Geschlechterbeziehungen für die literarische Produktion und Rezeption analysiert werden.

Wiederholungsfragen

- 1. Welche Einteilungsmöglichkeiten für literaturtheoretische Ansätze kennen Sie?
- 2. Was verstehen wir unter Dekonstruktion
- 3. Was ist ein Signifikant?
- 4. Welche Theorie beschäftigt sich vorrangig mit den LeserInnen?

Begleitende Lektüre

Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 1997

Weiterführende Lektüre

- Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. 4. Aufl. Stuttgart: Metzler 1997
- Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft, 6. Aufl. Paderborn: Fink 2008
- Achim Geisenhanslüke: Einführung in die Literaturtheorie. Von der Hermeneutik zur Medienwissenschaft, Darmstadt: WBG 2003
- Aleida Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft. 3. Aufl. Berlin: Erich Schmidt 2011

3. Regeln des Textverstehens - Hermeneutik

Lernziele: Überblick über die Geschichte der Hermenetik; Kennenlernen der wichtigsten Grundbegriffe.

Einleitung

Hermeneutik leitet sich etymologisch vom griechischen Wort *hermeneúein* ab, dessen Bedeutung "verkünden", "dolmetschen" oder "auslegen" ist. Wenn man die Hermeneutik kurz zusammenfassen will, bedeutet sie die *ars interpretandi*, die Kunst der Auslegung, der Interpretation.

Der Begriff Hermeneutik bezieht sich möglicherweise auch auf den Namen des Götterboten Hermes, dessen Aufgabe es war, die Botschaften der Götter, ihr Wort, den Menschen zu bringen und auch zu übersetzen. Diese Erklärung weist auf die wirkliche Aufgabe der Hermeneutik hin, nämlich Worte und Texte nicht nur zu lesen, sondern auch richtig zu verstehen, also zu deuten.

Die Hermeneutik als Kunst des Interpretierens, der ars interpretendi und als "Theorie" der Interpretation kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Sie beginnt in der Antike, geht über die Exegese - die Auslegung - religiöser Texte und entwickelt sich von der Methode des Interpretierens zur Philosophie des Verstehens. Ausgehend vom Werk Aristoteles De interpretatione mit dem Verstehen als theoretisches intellegere wird sich das Interpretieren später auf das Verständnis der Gesamtheit der sozialen, historischen und psychologischen Welt ausdehnen.

Der Begriff Hermeneutik hingegen wird erst in der Neuzeit geprägt.

Geschichte der Hermeneutik

Im Zeitalter des Rationalismus veröffentlichte Johann Conrad Dannhauer 1654 die Hermeneutica sacra sive methodus exponendarum sacrarum litterarum. Die Hermeneutik wird somit zum ersten Mal in einem Buchtitel aufgeführt. Bereits im Jahr 1630 hatte sich Dannhauer in den Idea bonis interpretis... mit der Kunst des Lesens und der Interpretation von Texten beschäftigt. Nach Dannhauer muss es für alle Wissenschaften eine allgemeine Wissenschaft des Interpretierens geben. Diese philosophische Hermeneutik im Rahmen der Propädeutik hätte somit einen universellen Anspruch in ihrer Anwendbarkeit für alle Wissenschaften.



Im Zeitalter der Romantik arbeitete Friedrich Schleiermacher im Rahmen seiner Lehrtätigkeiten als Theologieprofessor und Gräzist in den Jahren 1805 bis 1834 eingehend an Fragestellungen der Hermeneutik. Entsprechende wissenschaftliche Arbeiten hat er - mit Ausnahme eines Vortrags im Jahr 1829 mit dem Titel Über den Begriff der Hermeneutik mit Bezug auf F.A. Wolfs Andeutungen und Asts Lehrbuch - jedoch nicht publiziert.

Schleiermacher gilt als der Begründer einer allgemeinen Hermeneutik in Bezug auf alle Produkte des menschlichen Geistes - Texte und Kunstwerke - quasi als psychologische Kunst, die Erfahrung des schöpferischen Aktes als Betrachter und Interpret des Kunstwerks nachzuempfinden.

Diese problematische Konstellation eines späteren Wiedererlebens, Nachempfindens des Schöpfungsaktes durch den Betrachter wird von Wilhelm

Dilthey am Ende des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Er versuchte, der Hermeneutik die Rolle einer **Epistemologie** allgemeinen Geisteswissenschaften zuzuschreiben als historischen fundamentaler Methode der Wissenschaften zur expliziten Darstellung des menschlichen Während die Geistes. Naturwissenschaften bestrebt sind, die "positiv" erkennbaren Gegebenheiten der Welt von außen zu erklären, ist es Aufgabe der Geisteswissenschaften,



die "Erscheinungen" der Welt von innen zu verstehen. Diltheys Bestreben, eine universelle Methodik der auf "geschichtlichen Seelenvorgängen" beruhenden Geisteswissenschaften zu entwickeln und diese abzugrenzen von den Gegenständen und Arbeitsweisen der Naturwissenschaften, hat einen nachhaltigen Einfluss ausgeübt, besonders auf die Literaturwissenschaft, die sich ja vorrangig mit der Auslegung von Texten beschäftigt.

Bei Martin Heidegger wird die Hermeneutik zur ontologischen Hermeneutik,



zur Hermeneutik der Faktizität, zu einer universell verstandenen Hermeneutik. Heidegger benennt das Hauptthema seiner gesamten Vorlesungsaktivitäten ab den Jahren 1919/1920 mit dem Titel Hermeneutische Faktizität. Der Modus der Erschließung eines Textes oder Werkes entspricht dem Verstehen unseres Daseins in der Welt. Heidegger hat zu seiner neuen Hermeneutik der frühen Zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zunächst

nichts publiziert, erst sein Hauptwerk Sein und Zeit (1927) behandelt diese Fragestellungen.

Hans-Georg Gadamer (1900 - 2006) als Schüler Heideggers hat u.a. in *Wahrheit und Methode* (1960) die Hermeneutik weiterentwickelt - als globale Erfahrung, die der Mensch in der Welt macht, mit der Schwierigkeit des notwendig werdendes Objektivierens von Bedeutungen bei einer hermeneutischen Betrachtungsweise gleichzeitig mit der Unmöglichkeit hinsichtlich seiner Zugehörigkeit zum historischen zeitlichen Ablauf, worauf letztendlich die Kunst des Verstehens basiert.



Beide – Heidegger und Gadamer, behaupten, dass nicht nur unser Wissen über Texte und geistige Produkte, sondern alles Wissen auf einem Verstehen beruht, das in einer Auslegung unseres Wissens erläutert (oder artikuliert) wird. Mit dieser Erweiterung des Hermeneutikbegriffs entsteht erneut eine Beziehung zum Wahrheitsbegriff. Die auslegende Verstehensaneignung wird zu einer Aneignung der Wahrheit dessen, auf das wir uns verstehen, und nur weil wir auf

diese Weise "bereits in Wahrheit sind", können wir überhaupt irren. Die hermeneutische Philosophie wird zu einer Lehre von der **Historizität des Menschen**, d. h. zu der Lehre, dass sich der Mensch als ein In-der-Welt-Seiender "immer schon" in Verstehenssituationen befindet, die er in einem geschichtlichen Verstehensprozess auslegen und korrigieren muss

Diese Problematik wurde von Paul Ricœur aufgegriffen und weiter entwickelt. Er schlägt vor, die Hermeneutik auf die ursprüngliche Funktion der



Textinterpretation zurückzuführen. Die Bedeutung, die der Interpret dem Text beimisst, gibt nicht allein die ursprüngliche Intention des Verfassers wieder, sondern das Werk ist auch eine textliche Vorrichtung (dispositif) als solche. Ricœur nennt diese die Welt des Textes, die der Interpret im Text sieht. Sie steht im direkten im Kontext mit dem Verstehen. Ricœur überträgt die Methodologie der Textinterpretation auf menschliche Erkenntnisgewinnung. Menschliche Handlungen und Texte sind quasi unvollendet, der

Sinn bleibt in der Schwebe. Eine Textanalyse macht eine semantische Tiefen-Analyse erforderlich. Diese stellt nicht dar, was der Autor zum Ausdruck bringen wollte, sondern gibt die eigentliche *Welt des Textes* wieder. Das Verstehen stellt sich als Bezug des Textes zur Weltbedeutung dar. Diese Bedeutung erschließt sich über den Text. Der Text ist Ausgangspunkt zu einer neuen Weltansicht. Laut Ricœur existiert eine solche Tiefensemantik in gleicher Weise für soziale Phänomene.

Grundbegriffe der Hermeneutik

Die hermeneutische Differenz

Der Ausdruck hermeneutische Differenz oder auch Distanz macht auf ein Grundproblem aller sprachlichen Kommunikation wie auch der reflektierten Interpretation aufmerksam: Das was verstanden bzw. gedeutet werden soll, ist zunächst fremd, abständig, distanziert, und muss erst im Verstehens- bzw. Deutungsakt angeeignet werden. Dabei sind graduelle Unterschiede sehr erheblich: In der eingelebten Alltagskommunikation wird die hermeneutische Differenz nicht oder nur punktuell, im Falle einer Störung bewusst. Deshalb ist, wie schon der Philosoph Schleiermacher bemerkte, bei "Wettergesprächen" in der Regel keine Hermeneutik nötig (die Differenz gleich Null). Am anderen Extrem ist keine Hermeneutik möglich, wo die Differenz unendlich wird: etwa bei einer Äußerung in einer uns völlig unbekannten Sprache. Hermeneutik findet demnach, einer berühmten Formulierung von Hans-Georg Gadamer folgend, "zwischen Fremdheit und Vertrautheit" statt: "In diesem Zwischen ist der wahre Ort der Hermeneutik."

In literaturwissenschaftlicher Sicht sind drei verschiedene Varianten oder Komponenten der hermeneutischen Differenz von besonderem Gewicht.:

Linguistische Differenz: Verstehen und Auslegung setzen die Zugehörigkeit zur Sprachgemeinschaft der jeweiligen Äußerung bzw. die spezifische Sprachkompetenz voraus. Deshalb ist die Übersetzung von Werken in eine andere Sprache einerseits Voraussetzung der Interpretation, aber auch selbst schon ein interpretierender Akt.

Historische Differenz: Sie gerät oft als erste in den Blick und 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 (z. B. veraltete Wörter und Ausdrucksformen, Bedeutungsveränderungen) wie in sachlicher (z.B. erklärungsbedürftige Fakten, Namen, Zusammenhänge) Hinsicht. Diese Erklärungen bereitzustellen ist traditionell Aufgabe des philologischen Kommentars.

Schließlich ist, besonders für die literaturwissenschaftliche Hermeneutik, auch eine *poetologisch/rhetorische Differenz* zum üblichen Sprachgebrauch relevant: die Tatsache also, dass besonders (aber nicht nur) dichterische Texte 'künstliche' Ausdrucksformen, z. B. rhetorische Mittel benutzen. Deren Funktion und Bedeutungspotential muss erkennen, wer den Text verstehen und angemessen interpretieren will.

Vielfach spielen diese Differenz-Komponenten 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, die dann auch die inhaltlichen Verstehensprobleme bearbeiten kann und eine spezifisch protestantische Auslegung ermöglichen. Dabei sind auch die sprachlichen, peotologischen und rhethorischen Mittel des Textes zu beachten. So benutzt etwa das biblische Hohe Lied eine ausgeprägte erotische Metaphorik, die jedoch auf religiöse Sachverhalte verweist und deshalb angemessen ausgelegt werden muss.

Der hermeneutische Zirkel

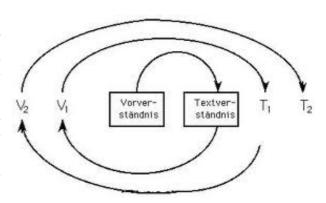
Eine hermeneutische Grundregel besagt, dass das Ganze aus dem Einzelnen und das Einzelne aus dem Ganzen verstanden werden muss. Dieses Prinzip wird traditionell als hermeneutischer Zirkel bezeichnet. Es ist zurückzuführen auf die antike Rhetorik, genauer auf den Topos: Es kann von den Teilen auf das Ganze geschlossen werden.

Der hermeneutische Prozess bzw. Zirkel enthält ein **Paradox**: das, was verstanden werden soll, muss schon vorher irgendwie verstanden worden sein Verstehen ist nach **Dilthey** eine Untersuchungsmethode der Humanwissenschaften. Die **wissenschaftlich kontrollierte Interpretation** stellt eine höhere Form des Verstehens dar, die durch den hermeneutischen Zirkel gerechtfertigt ist. Es handelt sich dabei um eine wiederkehrende, kreisförmig verlaufende Bewegung, eben eine Zirkelbewegung, bei der die Einzelelemente nur aus dem Gesamtzusammenhang verständlich sind und sich das Ganze wiederum nur aus den Teilen ergibt.

Andererseits kann man einen Text nur dann verstehen, wenn bereits ein gewisses Vorverständnis vorhanden ist. Man kann nicht vollkommen voraussetzungslos an einen Text herangehen, sondern muss das eigene

Vorverständnis in seiner Geschichtlichkeit erkennen. Mit dem Verstehen des Textes erfährt das zugehörige Vorverständnis eine Korrektur und Erweiterung, so dass wiederum ein besseres Textverständnis entsteht usw.: "Nur wo der Interpret sich selbst in der Wirklichkeit versteht, die erkannt werden soll, kam, es zu dem Austausch kommen, in dem das Vor-Verständnis in wiederholtem Wechsel von dem Textsinn überwunden wird und die Wahrheit des Textes sich durchsetzt" (Heidegger 1963).

Korrekterweise sollte man beim hermeneutischen Verstehen eher von einer spiralförmigen als von einer zirkelartigen Bewegung sprechen, denn die Momente, zwischen denen das Verstehen hin- und herläuft, erfahren eine ständige Korrektur und Erweiterung. Das erste Verständnis eines Textes wird



durch nochmaliges Lesen erweitert; der Leser ist nun in der Lage, sein anfängliches Verständnis unter Berücksichtigung des erweiterten Verständnisses zu beurteilen

"Item so eyn mensch mit eynem vihe, mann mit mann, weib mit weib, vnkeusch treiben, die haben auch das leinen verwürckt, vnd man soll sie der gemeynen gewonheyt nach mit dem fewer vom leben zum todt richten" (aus Die Peinliche Gerichtsordnung Kaiser Karl V. von 1532; ' 116)

Einzelne Wörter, wie "vihe", "verwürckt" oder "fewer" sind für sich allein heute unverständlich. Aber im Zusammenhang des Textes wird ihre Bedeutung schnell erkannt und verstanden, so wird dann der gesamte Text verstanden.

Einzelne, wichtige Begriffe lassen sich häufig erst aus dem Zusammenhang, aus dem Textganzen erschließen, während das vollständige Verstehen des Gesamttextes das Verstehen dieser Begriffe zur Voraussetzung hat Die hermeneutische Spirale besteht also auch darin, dass der Teil vom Ganzen her verstanden, korrigiert oder erweitert wird und sich umgekehrt das Ganze von den Teilen her bestimmt.

Um den Zuwachs an Verständnis im Rahmen der hermeneutischen Spirale zu forcieren fordert Jürgen Bolten, die Entscheidung für philologisches oder literarisches wirkungsgeschichtliches Verstehen oder zugunsten "integrativen Verstehens" aufzuheben. "Einen Text verstehen heißt demzufolge, Merkmale der 'Textstruktur' bzw. des '-inhaltes' und der 'Textproduktion' unter Einbeziehung der 'Text-' und 'Rezeptionsgeschichte' sowie der Reflexion des eigenen 'Interpretationsstandpunktes' im Sinne eines wechselseitigen Begründungsverhältnisses zu begreifen. Daß es dabei weder 'falsche' noch 'richtige', sondern allenfalls mehr oder minder angemessene Interpretationen geben kann, folgt aus der [...] Geschichtlichkeit der Verstehenskonstituenten und der damit zusammenhängenden Unabschließbarkeit der hermeneutischen Spirale. [...] Der Spiralbewegung entsprechend, unterliegt die Interpretation hinsichtlich ihrer Hypothesenbildung diesbezüglich einem Mechanismus

der Selbstkorrektur. Daß dieses Verfahren stets dem roten Faden eines spezifischen Erkenntnisinteresses folgen und man dementsprechend bei der Behandlung der Interpretationsaspekte nicht methodenpluralistisch-additiv, sondern durchaus selektiv vorgehen sollte, versteht sich von selbst."

Wiederholungsfragen

- 1. Nennen Sie einige bedeutende Vertreter der Hermeneutik
- 2. Was versteht man unter hermeneutischer Differenz?
- 3. Was ist der hermeneutische Zirkel?

Begleitende Lektüre

Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Fink, 2008

Weiterführende Lektüre

• Jürgen Bolten: Die Hermeneutische Spirale. Überlegungen zu einer integrativen Literaturtheorie, in: Poetica 17 (1985), H. 3/4.

4. Regeln und Theorien der Textproduktion - Rhetorik und Poetik

Lernziele: Überblick über die Geschichte von Rhetorik und Poetik; wichtigste Grundbegriffe; rhetorische Figuren; Phasen der Rede; Geschichte der Poetik

Einleitung

Zusammenfassend gesagt ist die Rhetorik die Lehre von der Redekunst, die Poetik die Lehre von der Dichtkunst und die Ästhetik die Lehre vom Sinnlichen und Sinnhaften. Im Bezug auf den Text, seine Produktion und Analyse stehen die drei deshalb in sehr engem Zusammenhang, weil sie sich auf unterschiedliche Bereiche konzentrieren und zusammen ein Ergebnis präsentieren. Sie alle befassen sich, auf ihre Weise, mit der Beschreibung und Kritik literarischer Texte. Zur Analyse von Literatur braucht man Kenntnisse der Regeln, die sie selbst voraussetzt.

Bis zum 18. Jahrhundert war die Rhetorik Grundlage für alle sprachlichen Aktivitäten. Nicht nur die verschiedenen Reden, sondern auch Gedichte, Briefe und Dramen basierten auf ihren Regeln. Hier spielte die Poetik eher eine Nebenrolle, als Regelwerk. Erst mit der Herausbildung der Ästhetik als eigene Disziplin konnte auch die Poetik aus dem Schatten der Rhetorik heraustreten. Die Ästhetik wird zwar auf sie angewandt, doch die Dichtkunst nahm von da an neue Formen an und entwickelte sich separat weiter.

Rhetorik

Was ist Rhetorik



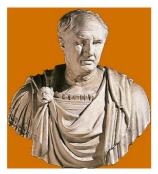
Der Ausdruck kommt vom griechischen rhetorike (techne), was soviel wie Redekunst bedeutet. Zu den ursprünglichen Aufgaben der Rhetorik gehört, das Gegenüber von etwas zu überzeugen oder es etwas zu bringen. Da Reden stets schriftlich festgehalten werden tragen sie allein dadurch zur Entwicklung Textproduktion der Außerdem war bis Mitte

des 18. Jahrhunderts die Rhetorik maßgebliche Grundlage für die Textproduktion an sich. Das Wort Rhetorik bedeutet also eigentlich Redekunst, aber sie ist viel mehr. Sie hat Einfluss auf die Produktion einer Rede, sowie den Vortrag. Sie ist historische Grundlage aller Textproduktion (wenn man das Sich Abwenden ab Ende des 18. Jahrhunderts auch als Entwicklung aus ihr herausbetrachtet) und auch heutzutage sehr gefragt (vor allem in Bereichen von Politik und Wirtschaft).

Geschichte der Rhetorik

Bereits in der Antike begannen sich die Griechen mit der Redekunst auseinanderzusetzen. Da griechische Vollbürger ein gewisses Mitbestimmungsrecht hatten und es wichtig war dieses wahrzunehmen, musste man sich mit politischen und juristischen Situationen auseinandersetzen können.

Nur männliche Vollbürger besaßen in Athen das Recht, in der Volksversammlung über Gesetze und wichtige Entscheidungen abzustimmen. Als Vollbürger galten nur Männer über 18 Jahre, die auch das athenische Bürgerrecht besaßen. Folglich waren Frauen, Sklaven und in Athen wohnende Fremde sowie die übrigen Bewohner des attischen Seereichs von den Entscheidungen in der Volksversammlung ausgeschlossen. Man schätzt die Bevölkerung Attikas damals auf 270.000-300.000 Personen, davon war etwa ein Viertel wahlberechtigt. Die Zahl der Männer, die sich tatsächlich an den Volksversammlungen beteiligten, lag immer unter 10.000, meist eher um die 2.000 bis 3.000. Es existierten keine Parteien.



Auch vor Gericht gab es viele rhetorische Regeln und Gebräuche. Wenn man diese nicht beherrschte, musste man sich einen Gelehrten suchen, der die Rede verfasste. Einer dieser Gelehrten (wenn nicht der erste) war Korax, der im 5. Jahrhundert v. Chr. erstmals eine Lehre von der Kunst der Rede entwickelt haben soll, auf der diese noch heute basiert. Auch Platon setzte sich in seinen Texten mit der Rhetorik auseinander und Aristoteles schrieb gar eine eigene systematische Abhandlung

darüber. Die "Rhetorik" von Aristoteles stellt heute noch die größte Grundlage dieser gesellschaftlichen Praxis dar. "Nach der antiken Auffassung müssen für die Ausbildung zum Redner drei Voraussetzungen erfüllt sein: Erstens muss der angehende Redner eine gewisse natürliche Begabung ("natura") besitzen, die zweitens durch eine theoretische Ausbildung ("doctrina, ars") entwickelt wird und schließlich drittens in der rednerischen Erfahrung zum praktischen Können heranreift."

Ungefähr im 1. Jahrhundert v. Chr. bildet sich der Kanon der sieben freien Künste (septem artes liberales) in Rom heraus. Die Römer hatten die Rhetorik durch griechische Redner kennen gelernt und von Persönlichkeiten wie Marcus Tullius Cicero noch weiter für das römische Gemeinwesen perfektioniert. Die sieben Studienfächer werden zu den Grundlagen des akademischen Lehrbetriebs und bestehen aus: Rhetorik, Dialektik, Grammatik (dem so genannten Trivium) und Geometrie, Astronomie, Arithmetik, Musik (dem so genannten Quadrivium). Daran lässt sich bereits erkennen, was für eine wichtige Position die Rhetorik in

der Antike einnahm. Auch die sieben freien Künste haben sich bis weit über die Antike gehalten, man könnte sagen, sie bilden sozusagen die Grundlage der Allgemeinbildung.

Sieben freie Künste. Die Artes waren in der römischen Antike jene Wissenschaften, die von "freien" Bürgern studiert wurden. Sie gehen auf die griechischen ightarrow Sophisten zurück. ightarrowSeneca spricht von den artes liberales (epistula 88), die keine technisch-handwerkliche Fertigkeiten, sondern geistiges Wissen vermitteln. Sie dienten zunächst als Propädeutik der Philosophie. Erst spät, vor allem durch Martianus Capella (spätes 4. Jh. n. Chr.), bildete sich ein fester Kanon von sieben Disziplinen heraus. Bei Varro (116 v. Chr.) waren es noch neun. Er rechnete noch Architektur und Medizin dazu. Die septem artes liberales gliederten sich zweifach: 1. (auch untere Stufe) das Trivium (vgl. "trivial"); 2. (auch höhere Stufe) das Quadrivium. Das Trivium bestand aus Grammatik, Rhetorik und Dialektik. Das Quadrivium aus Arithmetik, Geometrie, Musik (oder Harmonia) und Astronomie. Was sich hinter diesen Disziplinen inhaltlich genau verbarg, variierte im Verlauf des Mittelalters erheblich (Boethius, Martianus Capella, Cassiodor, Hugo von St. Viktor u. a.). An den mittelalterlichen Universitäten wurde die Grammatik zur Sprachlogik und die Dialektik zur Philosophie entwickelt. Niemand konnte Recht, Medizin oder Theologie studieren, wer nicht zuvor das Studium der artes durchlaufen hatte. Um allgemeinbildende Studienrichtungen zu bezeichnen, spricht man im angelsächsischen Raum noch heute von "liberal arts".

Die mittelalterliche Rhetorik bezieht ihre Grundlagen eher aus der römischen als der griechischen Rhetorik. Das Trivium bildete im Mittelalter die Basis des Hochschulstudiums. Ciceros Schriften wurden studiert und gelehrt. Die griechische Rhetorik war kaum bekannt und die Humanisten ahmten die Redekunst Ciceros und Quintilians nach.



Die moderne politische Redekunst entwickelte sich besonders im Rahmen des englischen Parlamentarismus, der bereits im Mittelalter entstand. Durch seine stark religiös geprägte Natur stand natürlich im Mittelalter auch das Verfassen von Predigten im Vordergrund, sie wurden im Stil von Festreden verfasst.

In der frühen Neuzeit basierten immer noch viele Teile der Bildung auf der lateinischen Gelehrtenkunde. Daher wurden auch Texte mit Hilfe rhetorischer Mittel verfasst und Dichter strengen rhetorischen Regeln unterworfen.

Mit der Epoche des Sturm und Drang, Ende des 18. Jahrhunderts, erfuhr die Anwendung der Rhetorik eine Abwertung. In dieser so genannten Geniezeit wurden die Emotionen in den Vordergrund gestellt, die Rhetorik wurde als zu technisch angesehen und daher immer weiter in den Hintergrund gedrängt. Reden und Texte sollten nun überzeugend sein, weil sie von Herzen kamen. Berühmte Gegner der Rhetorik waren zum Beispiel Goethe und Kant.

Kommunikation geschieht heute durch so viele Medien und wurzelt doch immer in der Rhetorik. Sie spielt eine große Rolle in der Politik, aber auch vor Gericht, im Fernsehen und hat natürlich wesentlich zur Entwicklung der Textproduktion beigetragen. Im täglichen Leben ist es immer wichtiger sich präsentieren zu



können und dazu gehört eine gewählte Ausdrucksweise genauso wie die richtige Gestik und Mimik während eines Vortrages. Das sind alles Themen die die Rhetorik schon seit fast 3000 Jahren behandelt. Wie wichtig das alles ist, lässt sich auch daran erkennen, dass es Kurse und Weiterbildungen auf dem Gebiet gibt und bereits in der Schule werden Referate vorgetragen. Dennoch wird Rhetorik kaum als eigenes Fach an Universitäten gelehrt. Vielmehr

tritt sie als Teilbereich sowohl in der Sprach- als auch der Literaturwissenschaft auf. Prominente, die sich im 20. Jahrhundert mit Rhetorik auseinandergesetzt haben sind zum Beispiel Roland Barthes oder Kenneth Burke.

Die Rede

Die angestrebte Wirkung einer Rede kann sein, ein Gefühl des Erfreuens (delectare), ein Gefühl des Berührtseins/Bewegtseins (movere) auszulösen oder jemanden zu belehren (docere). Während es sich bei den ersten beiden Ergebnissen um Gefühlsregungen handelt, zielt das Dritte auf den Verstand ab. Es gab die politische Beratungsrede (genus deliberativum), die sich an die Volksversammlung richtete und die eine Entscheidung über eine zukünftige Sache erreichen wollte. Dann existierte die Gerichtsrede (genus iudicale) – sie hatte eine Anklage beziehungsweise eine Verteidigung zur Grundlage und richtete sich auf ein Urteil aus. Die dritte klassische Gattung war die Lobrede (genus demonstrativum). Die Lobrede richtete sich an eine Gruppe von Zuhörern und hatte zum Ziel, eine bestimmte, gegenwärtige Situation zu loben (oder zu tadeln).

Die so genannten rhetorischen Arbeitstechniken gliedern sich in:

die Auffindung des Stoffes (inventio)

Gliederung des Stoffes (dispositio), die Gliederung teilt sich wiederum in fünf Schritte:

die Einleitung (exordium)

die Darlegung des Sachverhalts (narratio)

die Argumentation, dies geschieht entweder antithetisch oder kausal oder temporalreihend (argumentatio)

die Widerlegung der Gegenargumente (refutatio)

und die Schlussfolgerung (conclusio)

daraufhin folgt die sprachliche Gestaltung (elocutio)

dann das Auswendiglernen (memoria), das mittels bildlicher Vorstellung geschah,

und schließlich der Vortrag (**pronuntiatio**), in dem natürlich die Mimik und Gestik eine große Rolle spielten.

Die ersten beiden Punkte beziehen sich auf die Gedanken (res), die darauf folgenden drei beziehen sich auf die Sprache (verba). Für die Textproduktion sind nur die ersten drei relevant.

Die sprachliche Gestaltung ist natürlich ein wichtiger Aspekt, um einer Rede das gewisse Etwas zu geben. In der Antike wurden vier Sprach- oder Stilqualitäten unterschieden:

```
puritas - Reinheit/grammatikalische Richtigkeit
claritas - Verständlichkeit/Klarheit
aptum - Angemessenheit der Stilhöhe (es gibt drei Stilhöhen:)
genus humile – leichter, niedriger Stil (Alltag)
genus mediocre – mittlerer Stil (gepflegte Konversation)
genus grande – gehobener Stil (feierliche Anlässe)
ornatus (Schmuck)
```

Es gibt mehrere Kategorien von sprachlichem Schmuck. Die Schönheit einer Rede wird durch die Stilistik ermittelt und ergibt sich aus vielen verschiedenen Aspekten, unter anderem geht es darum, die sprachlichen Besonderheiten eines Textes zu erkennen und exakt zu benennen.

Rhetorische Stilmittel

Rhetorische Stilmittel werden zur Ausgestaltung eines Textes oder einer Rede verwendet. Sie dienen dazu die Aufmerksamkeit des Zuhörers/Lesers zu wecken, vom eigenen Standpunkt zu überzeugen und auf das eigene Sprachgeschick hinzuweisen. Wir unterscheiden dabei die sogenannten Tropen und die Figuren.

Tropen – sind Wörter oder Wendungen, die nicht im eigentlichen, sondern in einem übertragenen, bildlichen Sinne gebraucht werden

Figuren - Stilfiguren zur Verdeutlichung, Veranschaulichung, Verlebendigung oder Ausschmückung einer sprachlichen Aussage durch syntaktische Besonderheiten, ohne wesenhafte Änderung des gemeinten eigentlichen Wortlautes

Einige Beispiele sollen das veranschaulichen.

Tropen

Bezeichnung	Beispiel
Metapher - Übertragung; hier wird ein Wort	Mutter Natur, Vater Staat
durch ein anderes ersetzt, das mit diesem	
vergleichbar ist oder es beschreibt.	
Metonymie - Vertauschung; ein Wort wird	Alexander eroberte Persien
durch ein anderes aus dem gleichen	
Sachbereich ersetzt	
Synekdoche – Ersetzung eines Wortes durch	Der Deutsche liebt die Ordnung;
einen Begriff aus dem gleichen Begriffsfeld	Deutschland hat Angst vor der
	Vogelgrippe

Ironie – Verstellung, eine Sache wird mit Intelligent wie er ist, hat er sich betrügen einem Wort bezeichnet, das das Gegenteil lassen meint

Figuren

Bezeichnung	Beispiel
Akkumulation – Anhäufung	Feld, Wald und Wiese
Anadiplose – Verdopplung	Mit dem Schiffe spielen Wind und Wellen,
	Wind und Wellen spielen nicht mit seinem
	Herzen." (Johann Wolfgang von Goethe)
Anapher – Wiederaufnahme	"Wie lieb ich dich!/ Wie blickt dein Aug!/
	Wie liebst du mich!" (Goethe)
Epipher – Zugabe	"Doch alle Lust will Ewigkeit, will tiefe,
	tiefe Ewigkeit" (F. Nietzsche)
Alliteration – Stabreim	"veni, vidi, vici" (Caesar)
Assonanz – Anklang, vokalischer Halbreim	"die rote Sonne, über Soho" (B. Brecht)
Pleonasmus – Überfluss	"alter Greis", "weißer Schimmel"
Tautologie – synonyme Wortwiederholung	"Immer und Ewig", "voll und ganz"
Ellipse – Auslassung	"Wer? Ich!
Anakoluth – ohne Folge, Unterbrechung, der	"Korf erfindet eine Mittagszeitung,
syntaktischen Reihenfolge	welche, wenn man sie gelesen hat, ist man
	satt." (Christian Morgenstern)
Inversion – Umstellung	Ein Dieb ist er!
Antithese – Gegensatz	"Er konnte alles, aber er konnte das nicht."
Klimax – Leiter, Steigerung	"Sie arbeiten zehn, zwölf, ja vierzehn
	Stunden täglich am Erfolg."
Oxymoron – scheinbar Widersprüchliches	bittersüß, alter Knabe
verbunden	
Allegorie – anders ausgedrückt	Tod als Sensenmann
Parallelismus – Wiederkehr einer Wort- und	"Vogel fliegt, Fisch schwimmt, Mensch
Gedankenstellung	läuft." (E. Zátopek)

Die Stilmittel haben heute keinesfalls an Bedeutung verloren, die oben angeführten sind nur eine Auswahl aus unzähligen, doch sie vermitteln einen Eindruck und anhand der Beispiele lässt sich zweifellos erkennen, wie allgegenwärtig diese rhetorischen Figuren sind.

Die Rede hat sich natürlich weiterentwickelt und so gibt es eine Menge "Eselsbrücken" und Hilfestellungen, um Präsentationen jeglicher Art zu erleichtern. Eine relativ prominente Version ist die AIDA- Methode, die ursprünglich als Werbemittel galt, aber sehr häufig auf Reden umgemünzt wird:

- A = Aufmerksamkeit: am Anfang einer Rede muss man die Aufmerksamkeit der Zuhörer gewinnen, indem man sie anspricht
- I = Interesse: Daraufhin sollte man das Interesse der Zuhörer wecken, um sie dazu zubringen weiter zuzuhören.
- D = Definition der Grundgedanken: Als nächstes wird alles Wichtige genannt. Man definiert die Grundgedanken und erläutert das eigentliche Thema des Vortrages.
- A = Abschluss: das Ende sollte so formuliert sein, dass die Zuhörer etwas in Erinnerung behalten, gegebenenfalls wiederholt man zusammengefasst noch einmal die wichtigsten Punkte.

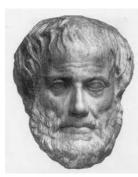
Es gibt verschiedenste Methoden, die heute angewandt werden, um zu lernen wie man sich richtig präsentiert, um jemanden von sich und seiner Meinung, seinen Vorhaben und Absichten zu überzeugen, doch alle beruhen auf der antiken Rhetorik.

Poetik

Die Bezeichnung Poetik leitet sich vom altgriechischen Wort "poietike techne" ("Dichtkunst") ab und meint die Lehre, bzw. die Theorie der Dichtkunst. Zu den zentralen Themenbereichen der Poetik gehören: der Ursprung der Dichtung, deren Beziehung zu den anderen Künsten sowie ihr Verhältnis zur Lebenswirklichkeit und ihre ethisch-soziale Rechtfertigung, das System der Gattungen und deren ästhetische Gesetze, die Eigenschaften des wahren Dichters und die Entstehungs- sowie Rezeptionsbedingungen der Werke, die Bestimmung unterschiedlicher Stillagen und ihre Eignung für die jeweiligen Gegenstände, die Verslehre sowie die Voraussetzungen für literarische Kritik und Hermeneutik

Poetik der Antike

Ihren Ausgangspunkt hat die poetologische Reflexion im 4. Jahrhundert v. Chr. bei der Frage nach dem sozialen Wert von Dichtung genommen. Abgesehen von den vereinzelten Bemerkungen der »Vorsokratiker« wie Demokrit , der das Dichten aus einer der religiösen Ekstase ähnlichen Begeisterung erklärte, oder Gorgias von Leontinoi , der Ansätze zu einer Theorie der Kunstprosa entwickelte,

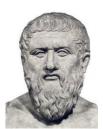


muss als erste Poetik im eigentlichen Sinn die um 335 v. Chr. entstandene und nur fragmentarisch erhaltene »Poetik« des Aristoteles gelten. Sie bestimmt in polemischer Absetzung von Platon die anthropologische Basis des Dichtungsvermögens und sucht alle Gattungen durch ihren spezifischen gesellschaftlich-moralischen Nutzen zu legitimieren. Dichtung wird als »mimesis praxeos« verstanden, d. h. nicht vorrangig als kunstvoll geformtes Sprechen, sondern als *Nachahmung* menschlichen Handelns. Deutlich wird das an der Gegenüberstellung von

Geschichtsschreibung und Poesie. Dabei gesteht Aristoteles dem Historiker nur das sachlich korrekte Erfassen einzelner Ereignisse zu, während die »philosophischere« Dichtung - im Rahmen der Wahrscheinlichkeit - auch erfinden darf und demzufolge die Möglichkeit besitzt, statt bloßer faktischer Richtigkeit allgemeingültige Wahrheiten darzustellen .

Die Poetik des Aristoteles beschäftigt sich in teils grundsätzlicher, teils spezieller Art und Weise mit der Dichtkunst und ihren Gattungen. Sie beschränkt sich nicht auf Texte in schriftlicher Form, sondern meint jede Art eines dichterischen Vortrags: "Die Epik und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen. Sie unterscheiden sich jedoch in dreifacher Weise voneinander: entweder dadurch, daß sie je verschiedene Mittel, oder dadurch, daß sie je verschiedene Gegenstände, oder dadurch, daß sie auf je verschiedene und nicht auf dieselbe Weise nachahmen." (S. 5) An dieser Stelle ist schon das zentrale Stichwort gefallen: Die Nachahmung ist das Wesen der Dichtung. Die Dichter "ahmen handelnde Menschen nach. Diese sind notwendigerweise entweder gut oder schlecht. Denn die Charaktere fallen fast stets unter eine dieser beiden Kategorien; alle Menschen unterscheiden sich nämlich, was ihren Charakter betrifft, durch Schlechtigkeit und Güte. Demzufolge werden Handelnde nachgeahmt, die entweder besser oder schlechter sind, als wir zu sein pflegen, oder ebenso wie wir."

Demgegenüber hatte Platon das Dichten als Folge einer göttlichen Inspiration begriffen, die nicht mehr der rationalen Kontrolle unterliegt und insofern primär sinnlich ist. Daraus war von ihm die Befürchtung abgeleitet worden, die Poesie verderbe die Charakterstärke; sie führe zumal bei der Jugend zu einer Verweichlichung und folglich zu einer Vernachlässigung der sozialen Pflichten. Deshalb wollte er in seinem idealen Staat

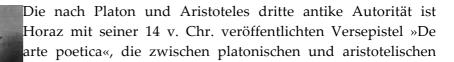


ausschließlich eine obrigkeitlich kontrollierte Zweckpoesie zur Steigerung des Kampfesmutes dulden. Neben diesem rezeptionstheoretischen Argument, das allein schon die Verbannung der Poesie aus einem gut regierten Staat begründete, hat Platon die Dichtung auch mit einem erkenntnistheoretischen Argument zurückgewiesen: Jede poetische Darstellung stehe als Nachahmung zufälliger Realitätspartikel in doppelter Distanz zur Wahrheit der außerzeitlichen Ideen und führe von deren Betrachtung ab. Aristoteles hält dem entgegen, dass das Nachahmen dem Menschen angeboren sei und folglich keiner weiteren Rechtfertigung bedürfe. Gerade aufgrund ihrer Affektwirkung sei die Dichtung zudem in der Lage, das Publikum sittlich zu stärken. Denn insbesondere die Tragödie führe zu einer Reinigung der Seele, bei der sich die tragischen Affekte auf ein sozialverträgliches Mittelmaß einpendeln und gesellschaftlich erwünschtes Verhalten erleichtern . Die »Poetik« des Aristoteles leistet darüber hinaus eine an den Gattungsdifferenzen orientierte Systematisierung der dichterischen Formen. Dabei kommt der höchste Rang der Tragödie und dem Epos zu, weil deren Helden die Durchschnittsmenschen sittlich überragen, um der Mimesis in solcher Idealisierung ihre philosophische Dimension zu verleihen. Der hier skizzierte Gegensatz zwischen Platon und Aristoteles zieht sich durch die gesamte weitere Geschichte der Dichtungstheorien. Vor allem Aristoteles ist mit der Katharsis-Theorie, mit der Kontrastierung von Tragödie und Epos und mit dem Anspruch auf eine philosophische Wahrheit der Dichtung seit der Wiederentdeckung seiner »Poetik« im italienischen Humanismus bis ins späte 18. Jahrhundert zentraler Orientierungspunkt geblieben.

Der griechische Begriff 'Mimesis' wird häufig mit 'Nachahmung' übersetzt. Die literaturtheoretische Diskussion bezieht sich dabei - wie so oft - auf Aristoteles.

Der hatte in seiner Poetik die "nachahmende Darstellung einer Handlung" als wichtiges Charakteristikum der Literatur bezeichnet. Die Motivation sieht er in einem allgemein-menschlichen Bedürfnis nach Nachahmung begründet. Sie funktioniert auf der Grundlage einer gewissen Ähnlichkeit "Strukturhomologie") zwischen der realen und der fiktiven Welt (vgl. Fiktionale und faktuale Texte). Die 'mimetische' Darstellung hat zur Folge, daß sich der Zuschauer im Theater - denn Aristoteles hat vor allem die Tragödie vor Augen in eine Handlung einfühlen kann. Er empfindet gemeinsam mit den dargestellten Figuren "Furcht und Mitleid" und wird dadurch von solchen Gefühlen "geläutert". (Aristoteles spricht von Katharsis, was im Griechischen 'Reinigung' bedeutet.) Analog kann man auch von narrativen Texten sagen, daß 'mimetisches' Erzählen - also die möglichst genaue Darstellung der Wirklichkeit dem Leser die Möglichkeit zur Identifikation mit den Figuren und der Handlung eröffnet.

An dieser Problematik hat sich ein Streit entzündet, der bis heute anhält: Muß der Dichter die Wirklichkeit 'nachahmen', indem er sie gewissermaßen "kopiert"? Oder bedeutet 'Mimesis' nicht viel mehr eine "darstellende Hervorbringung", wobei der Akzent auf der Produktion einer neuen, literarischen Wirklichkeit liegt? Im Laufe der (Literatur-) Geschichte sind unterschiedliche Auffassungen vertreten worden. Viele Schriftsteller und Theoretiker - wie beispielsweise Brecht - haben sich sogar entschieden gegen eine 'mimetische' Kunst ausgesprochen. Statt auf die "Nachahmung des Natürlichen" haben sie großen Wert gelegt auf den künstlichen Charakter, das Gemacht-Sein der Werke. Sie wollten gerade nicht, daß der Zuschauer oder Leser sich einfühlt, sondern daß er eine kritische Distanz zum Dargestellten entwickelt. Allerdings stößt die 'mimetische' Darstellung in erzählenden Texten noch auf ein anderes, grundsätzliches Problem. Wenn 'Mimesis' die Nachahmung der Welt menschlicher Handlungen bedeutet, dann kann mit der Sprache eine Handlung, also eine nichtsprachliche Erscheinung, überhaupt nicht angemessen 'nachgeahmt'werden. Es sei denn, bei den dargestellten Handlungen handle es sich bereits um "Sprachhandlungen", also um die Wiedergabe von Worten, die von den Figuren gesprochen werden. Hinsichtlich der 'Mimesis' muß man also unterscheiden zwischen der Erzählung von Handlungen / Ereignissen und der Erzählung von Worten. Im Unterschied zur theatralischen Darstellung auf der Bühne, wo Handlungen tatsächlich 'nachgeahmt' werden, kann die Erzählung nur einen möglichst hohen Grad an Wirklichkeitsillusion erzeugen. Roland Barthes, ein französischer Zeichentheoretiker und Schriftsteller, hat in diesem Zusammenhang von einem "effet de réel", dem "Wirklichkeitseffekt" gesprochen. Er kommt in narrativen Texten vor allem dadurch zustande, daß der Erzähler detaillierte Beschreibungen der Räume und der nichtsprachlichen Handlungen liefert. 'Mimesis' kann bei der Erzählung von Ereignissen also immer nur Mimesis-Illusion bedeuten. Anders verhält es sich bei der Erzählung von Worten. Hier wird die Figurenrede, also sprachlich bereits vorgefertigtes Material, in der Erzählung lediglich "wiederholt". Daher ist es möglich, in diesem Fall von 'Mimesis' im eigentlichen Wortsinne zu sprechen. Allerdings kann der Erzähler die Rede seiner Figuren unterschiedlich genau wiedergeben. Er kann sie originalgetreu "kopieren" oder auch zusammenfassen und kommentieren. Deswegen sollte man bei der Erzählung von Worten unterschiedliche Grade von 'Mimesis' unterscheiden.



Positionen vermittelt. Im Unterschied zu seinen griechischen Vorläufern setzt sich Horaz weniger mit den Voraussetzungen von Produktion und Rezeption als mit der Sprachgestalt eines poetischen Werks auseinander. Dazu fasst er die Regeln einer vernünftigen Dichtung zusammen, die er im wesentlichen aus dem Vergleich mit den bildenden Künsten ableitet. Indem er die klassische Literatur der Griechen zum Maßstab nimmt, hat Horaz einerseits die Ideale von Einheit, Schlichtheit und Angemessenheit kodifiziert. Andererseits betont er den doppelten Wirkungszweck der Poesie in der Verbindung von Lehrhaftigkeit und sinnlichem Vergnügen: »aut prodesse volunt aut delectare poetae« ("die Dichter wollen entweder nützen oder unterhalten"). Im Interesse einer solchermaßen sachgerechten Dichtung plädiert Horaz für eine strenge literarische Kritik zur Abwehr des Dilettantismus und erhebt Einspruch gegen die Überschätzung des poetischen »Enthusiasmus«.

Poetik in der Neuzeit

Mit Ausnahme von Horaz sind alle diese Theorien seit der römischen Kaiserzeit, als die Poesie von der Rhetorik überlagert wurde, mehr oder weniger in Vergessenheit geraten. Weil die Dichtung zumeist nur noch als - nach Kunstregeln erlernbares - Sprechen in Versen galt, trat das Interesse an der Poesie ebenso zurück wie deren Wertschätzung überhaupt. Im System der sieben freien Künste war weder für Poesie noch für Poetik Platz; infolgedessen gab es bis ins 12. Jahrhundert keine selbständigen Poetiken mehr. Die Beschäftigung mit gebundener Sprache beschränkte sich auf den Unterricht in der Versifikation nach rhetorischen Prinzipien und machte als Vorübung nur einen Teilbereich des Grammatikunterrichts aus. Diese Schriften geben Anleitungen für die Konzeption von Dichtungen und erläutern stilistische Regeln im Zusammenhang mit dem jeweiligen Gegenstand; darüber hinaus sammeln sie rhetorische Tropen und Figuren, die sie auch an mustergültigen Texten der Antike illustrieren .

Obwohl sich in der Literatur des Mittelalters die allmähliche Ausprägung eines Problembewusstseins von Fiktionalität und Poetizität beobachten lässt, so ist es doch erst im italienischen Humanismus wieder zu einer ernsthaften und systematischen Auseinandersetzung mit Dichtung als solcher gekommen. Dabei gilt weiterhin das »movere« als dritte Aufgabe der Dichtung neben dem horazischen Doppelzweck »prodesse«/»delectare«; als unbedingtes Richtmaß wahren Dichtens fungieren die antiken Poeten, deren Nachahmung fruchtbarer sein soll als die der Natur.

Nicht der Dichter steht hier im Mittelpunkt, sondern sein Werk, nach dessen strukturellen Gesetzmäßigkeiten gesucht wird, um sie als Regeln der künftigen Produktion vorzuschreiben. Die folgenreichste Neuerung der Poetik des 16. Jahrhunderts in Italien besteht in der Wiederbeschäftigung mit Aristoteles, der 1498 durch Giorgio Valla erstmals in einer philologisch befriedigenden lateinischen Version präsentiert und schnell durch vielfältige Kommentare erschlossen wurde. Für die folgenden Jahrhunderte ausschlaggebend ist dabei

die Tendenz, die aristotelischen Bestimmungen normativ zu präzisieren; dies bedeutet auch, dass sich die poetische Theorie des 16. Jahrhunderts auf die bei Aristoteles prominenten Gattungen konzentriert und insbesondere das Problem der Wahrscheinlichkeit bzw. das Verhältnis zwischen der Natur und ihrer Nachahmung diskutiert. Nach der ersten eigentlichen Renaissance-Poetik wird der Höhepunkt durch Lodovico Castelvetros umfangreich kommentierte Übersetzung der aristotelischen »Poetik« ins Italienische markiert . Zum ersten Mal erfasst Castelvetro die drei »aristotelischen Einheiten« der Tragödie ; er wird damit vor allem dem französischen Regelklassizismus des 17. Jahrhunderts die Orientierung liefern.

Als Hauptwerk der italienischen Renaissancepoetik sind freilich Julius Caesar

Scaligers »Poetices Libri VII« anzusehen, die den Wissensstand auf lange Zeit kanonisiert haben. Anders als Aristoteles stellt Scaliger das Epos über die Tragödie, wobei er die verschiedenen Gattungen streng nach Kriterien des sozialen Rangs ihres Personals gliedert. Folgenreich ist vor allem seine Abwertung des aristotelischen Katharsis-Theorems zugunsten einer generellen Verpflichtung der Dichtung auf die moralische Besserung ihres

Publikums gewesen. Die originellste These Scaligers bezieht sich auf den Dichter selbst: Ihn bestimmt er in Anlehnung an die platonische Inspirationslehre als »alter deus« . Damit präludiert er die Genie-Lehren des 18. Jahrhunderts - die Leistung des Dichters erscheint nun als das Erschaffen einer neuen Welt. Dennoch bleibt diese Gottähnlichkeit des Poeten bei Scaliger noch rückgebunden an seine Gelehrsamkeit und behält auf diese Weise ihr rationales Fundament.

Im 17. Jahrhundert ist es dann die französische Poetik, die an Eigenständigkeit und europäischem Einfluss gegenüber der italienischen gewinnt. Sie intensiviert deren Tendenz zur Reglementierung, nimmt sich dabei aber eher das Rom der frühen Kaiserzeit als das klassische Athen zum Muster.

Zu zentralen Begriffen avancieren der »Verstand« und die davon abhängige »Wahrscheinlichkeit« . Die erste Ausformulierung dieser »doctrine classique« findet sich bei Jean Chapelain . Die Musterhaftigkeit der Antike wird hier ebenso nachdrücklich betont wie die Verpflichtung der Poesie auf die Prinzipien der Vernunft und damit auf Regeln. Als die beiden poetologischen Hauptwerke des französischen Klassizismus gelten aber die »Pratique du Theätre« des Abbe d'Aubignac sowie Nicolas Boileaus Versdichtung »L'art poetique« . Während sich Hedelin auf bühnenpraktische Überlegungen beschränkt und die bis weit ins 18. Jahrhundert hinein befolgten "Vernunftgesetze" einer klassizistischen Dramaturgie entwirft, bietet Boileau eine umfassende Poetik, die sich auf Horaz stützt und mit »clarte« und »bien-seance« diejenigen Kategorien propagiert, die den Geist der französischen Klassik am besten resümieren. Den gemeinsamen Nenner der rationalistischen Dichtungslehre des 17. Jahrhunderts definiert allerdings nicht Boileaus »Art poetique«, sondern seine »Epistre IX«. In ihr wird das Schöne der Vernunft untergeordnet und damit den Gesetzmäßigkeiten der Logik unterworfen: »Rien n'est beau que le vrai« - »Nur das Wahre ist schön«.

Erst die zu Beginn des 18. Jahrhunderts in England aufkommende sensualistische Ästhetik sollte dieses Prinzip umkehren und in Shaftesburys Formel »All beauty is truth« - »Alle Schönheit ist Wahrheit« die Distanzierung vom

Regelklassizismus einleiten. Aus diesem neuplatonischen Ansatz erwächst die anti-aristotelische Strömung, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts als Konkurrenz zum französischen Regelkanon etablierte. Schon seit Sir Philip Sidneys »Defence of Poesie« war die englische Poetik speziell an der dichterischen Produktion interessiert gewesen und hatte im Gegensatz zum Mimesis-Theorem das schöpferische Handeln des inspirierten Poeten betont. Dass damit auch eine Distanzierung von der verpflichtenden Vorbildhaftigkeit der Antike verbunden war, hatte sich bereits in John Drydens Dialogessay »Of Dramatick Poesy« manifestiert. Dort wird die »moderne« Literatur gerade in ihrer Abkehr von den alten Regeln legitimiert; das entscheidet den 1687 in Frankreich von Charles Perrault entfachten Streit um den Vorrang entweder der antiken oder der neuzeitlichen Dichtung zugunsten der neuzeitlichen. So wie sich während des 18. Jahrhunderts der aufklärerische Sensualismus gegen den barocken Neustoizismus durchsetzte, so erwies sich auch die englische Ästhetik und Poetik als Alternative zum italienisch-französischen Klassizismus und schuf



die Voraussetzungen für die Distanzierung vom beiden Aristotelismus. Sowohl anhand der "Musterautoren" Shakespeare und Milton als auch in der religiös fundierten Genie-Lehre namentlich Edward Youngs hatte diese Bevorzugung des »Natürlichen« gegenüber dem Vernünftigen europaweiten Erfolg; insbesondere Deutschland leitete sie die Abkehr von den kulturellen Normen Frankreichs ein.

Der **Sensualismus** ist eine besonders in England, davon ausgehend aber auch in Frankreich, heimische philosophische Richtung, die Erfahrung auf individuelle Sinneseindrücke (d.h. aus neurophysiologischen Reizen) bzw. Wahrnehmungen bezieht. Der Sensualismus ist damit eine spezifische Form des Empirismus

Beim Neustoizismus, der auf der traditionellen Affektenlehre beruht, handelt es sich um das dominierende Ethik-Paradigma des 17. Jahrhunderts. Wie jeder Ethik geht es auch dem Neustoizismus um eine Lehre des guten Lebens bzw. richtigen Verhaltens. Sein Tugend-Ideal läuft auf die Freiheit der Vernunft hinaus, d. h. auf die Kontrolle der Affekte durch den menschlichen Geist. Der Mensch soll sein Verhalten vernünftig und insofern auch affeit gestalten

Im deutschen Bereich hat eine kontinuierliche und systematische Beschäftigung mit der Frage nach dem richtigen Dichten und dessen Sinn erst im 17. Jahrhundert eingesetzt, was sich nicht zuletzt am Verzicht auf das vormals obligate Latein zugunsten des Deutschen dokumentiert. Alle Vorläufer seit dem Mittelalter und auch noch im Humanismus hatten die an Horaz anschließenden Dichtungslehren rhetorischer Prägung fortgeführt. Gleiches gilt für die wenigen poetologischen Schriften des 16. Jahrhunderts, die keine autonome Traditionslinie ausbilden konnten. Aus diesem Grund bemühen sich die meisten deutschen Literaturtheoretiker im 17. Jahrhundert vor allem darum, den

italienisch-französischen Theoriestandard in die deutsche Literatur zu übertragen. Dabei ist es zunächst nur darum gegangen, die klassizistischen Normen so auf die deutschen Gegebenheiten zu übertragen, dass sich auch die deutsche volkssprachliche Poesie als gleichrangig neben dem Lateinischen, Italienischen und Französischen behaupten konnte. Genau hierin liegt der erfolgreiche Ansatzpunkt von Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*: Er übernimmt die zeitgenössischen Theorien aus dem Ausland und postuliert die Möglichkeit, die deutsche Dichtung an diesen Vorbildern auszurichten. Auf diese Weise erläutert er das Gattungssystem, führt den Alexandriner als vorherrschendes Versmaß ein und zielt mit der Forderung nach dem "natürlichen" Wortakzent auf eine würdevolle Hochsprache ab. In dieser Tradition verstehen sich alle deutschen Barock-Poetiken als Anweisungsschriften, die vom Dichter zuallererst die Befolgung der Regeln verlangen.

Grundsätzlich lassen sich dabei zwei Tendenzen unterscheiden. Die von Opitz inaugurierte aristotelisierende Richtung vertritt strikt die Musterhaftigkeit der Antike und betrachtet den Dichter weniger als Schöpfer denn als talentierten Handwerker. Dagegen bemühen sich die stärker auf die sinnliche Kraft der bildhaften Sprache verweisenden Nürnberger Poetiker um Georg Philipp Harsdörffer - in Affinität zu Platon - um ein freieres Verhältnis zur Antike und kultivieren aktuelle Formen und Stilprinzipien des 17. Jahrhunderts wie das Emblem. Harsdörffers Poetischer Trichter hält zwar am Postulat der Verbindung Ergötzen fest, gliedert jedoch insbesondere Nutzen und Dramengattungen in Analogie zur Gesellschaftsstruktur und betont die sinnliche Wirkung der poetischen Sprache. Grundsätzlich bleibt die Dichtung bei ihm jedoch rückgebunden an eine christlich bestimmte Ethik, die ihr Ziel im Verweis auf das Jenseits sieht und deshalb der Beherrschung der Affekte dienen will. Aus diesem Grund spielt das aristotelische Katharsis-Theorem während des 17. Jahrhunderts keine große Rolle, sondern tritt - im Interesse der »constantia« hinter Strategien der Gemütsabhärtung zurück. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts richtet sich die Aufmerksamkeit wieder stärker auf die antiken Quellentexte und führt allmählich zu einem tatsächlichen Neuansatz.

Auf der Grundlage des von Leibniz vertretenen, von Wolff popularisierten

Vernunftoptimismus hat insbesondere Johann Christoph Gottsched im Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen die erste genuin deutsche Poetik entwickelt. Er verknüpft die herkömmliche Verpflichtung der Dichtung auf sittliche Besserung ihres **Publikums** strikt der rationalen Einsicht in das richtige Handeln und vertraut darauf,



dass fiktionale Texte als Exempel rezipiert werden und insofern einen moralischen Lehrsatz illustrieren, der den Willen des Rezipienten prägen muss. Alle Gattungen haben demselben Prinzip zu folgen: Sie versinnbildlichen eine didaktische Fabel und genügen dem logischen Gesetz vom zureichenden Grund. Diese rationalistische Fundierung der Dichtung und ihre moralistische Instrumentalisierung stellen in der Geschichte der Poetik ein Novum dar. Zugleich war Gottscheds Critische Dichtkunst die letzte systematische Dichtungstheorie, die ihre Bestimmungen als allgemeingültig und überzeitlich verstand. Trotz der gleichen rationalistischen Prämissen haben Gottscheds Schweizer Antipoden Johann Jacob Bodmer und Johann Jacob Breitinger der dichterischen Phantasie größere Freiheit zugestanden: Wo Gottsched auf der Nachahmung der Wirklichkeit beharrt, verlangen die Schweizer unter Berufung auf Leibniz die Nachahmung »möglicher Welten« und wollen weniger durch vernünftige Einsicht als durch die Sprache des Herzens rühren. Der französisch geprägten Verstandeskultur Gottscheds steht hier das an der christlichen Epik Miltons geschulte Prinzip des affektstarken »Wunderbaren« entgegen, das durch die Phantasie hervorgebracht wird.

In der Folgezeit wendet sich die Poetik in Deutschland, in Anlehnung an englische Vorbilder, immer stärker von starren Regeln ab und beginnt, Unterschiede des Geschmacks in Abhängigkeit von Ort und Zeit, "Volkscharakter" und Kultur anzuerkennen. Diese Entwicklung, die in scharfer Rivalität zwischen deutschem und französischem Geschmack ausgetragen wurde, beruht auf der Historisierung der Poetik und schafft die

Voraussetzungen dafür, den Eigenwert der "modernen" Dichtung anzuerkennen. Wie sich insbesondere an Lessing zeigt, spaltet sich die Poetik zur gleichen Zeit in die verschiedenen Gattungspoetiken auf: In Theorien zum Drama, zum Roman, zur Fabel usw. Nun gilt nicht mehr ein einziges Grundprinzip als universal verbindlich, sondern jede Gattung wird nach ihren spezifischen Gesetzen konzipiert. Die



entsprechenden Diskussionsbeiträge gewinnen auch formal an Offenheit: Es handelt sich nicht mehr um systematisch angelegte Traktate, sondern zunehmend um essayistische Reflexionen oder empirisch begründete Studien.

Dieses Aufbrechen der Textsorte geht einher mit der Abkehr vom herkömmlichen Aristotelismus - die poetologische Reflexion nimmt ihren Ausgang nicht mehr bei den tradierten Kategorien, sondern bemüht sich um Aktualität und Praxisnähe.

Wie die Übersetzung ("Behandlung", "Beschäftigung mit") schon verrät, definiert sich die Form des Traktats über die Behandlung eines einzelnen Themas zu einem bestimmten Zweck. Dabei handelt es sich zumeist um religiöse, philosophische, kulturelle, politische, moralische oder (natur-)wissenschaftliche Themen, die in monologisch-systematischer Form abgehandelt werden. Im Gegensatz zum verwandten Essay wird von einem Traktat keine literarisch elegante Gestaltung erwartet. Der Traktat ist auch historisch gesehen die deutlich ältere Form und stammt bereits aus der Antike. Da er seine Blütezeiten während der Durchsetzung des institutionalisierten Christentums in der Patristik und im scholastischen Mittelalter erlebte, diente er zumeist didaktisch-dogmatischen Zwecken. Im Deutschen hat der Begriff Traktat deshalb - im Gegensatz zum englischen tract oder französischen traité - einen negativen Beiklang: das wird vor allem im Diminutiv Traktätchen als Bezeichnung für kleinere moralisch-religiöse Erbauungsschriften deutlich. Die gelungenen Beispiele der Traktat-Literatur zeichnen sich dem gegenüber gerade durch Überschaubarkeit, Klarheit, Verständlichkeit und eine stringente Durchführung ihres Themas aus.



Bevor sich aber diese Tendenz in Deutschland durchsetzen kann, vollzieht sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts erst noch die nachdrücklichste mit Auseinandersetzung der aristotelischen Michael »Poetik«. Auf Conrad Curtius' ausführlich kommentierte Übersetzung folgt die eindringliche, wenngleich historisch Interpretation in Lessings Hamburgischer kritischer Spiegelung Dramaturgie. In zeitgenössischen Theaterpraxis wird dort eine des sensualistische Ausdeutung Katharsis-Prinzips präsentiert: »Katharsis« bezeichne die »Verwandlung der Leidenschaften in tugendhafte Fertigkeiten«. Auf der Grundlage anthropologischen Optimismus versteht Lessing die Affektreinigung als wechselseitiges Sich-

Austarieren der beiden tragischen Leidenschaften »Furcht« und »Mitleid« auf ein sozialverträgliches Maß; deren wirkungsstrategische Voraussetzung liegt in der unwillkürlichen Identifikation des Zuschauers mit dem sittlich »mittleren« Helden auf der Bühne . Darüber hinaus übernimmt Lessing vorsichtig auch schon denjenigen poetologischen Begriff, der die Dichtungstheorie in den folgenden Jahren am nachhaltigsten verändern sollte: »Genie«.

Als Gegenentwurf zu den aristotelischen »Regeln« und damit zum französischen Klassizismus verschiebt die Genie-Idee den Akzent von der aufklärerischen Wirkungs- und Werkpoetik auf die Seite der Produktion: 1710 hatte Shaftesbury in »Soliloquy or Advice to an Author« erklärt: »Such a poet is indeed a second

Maker, a just Prometheus under Jove [d. i. Jupiter]«. In der Fortsetzung dieser »Prometheus«-Metapher gilt der Dichter den Autoren des »Sturm und Drang« als gottgleicher Schöpfer einer eigenständigen Welt. Nicht mehr die Wirklichkeit wird in der Dichtung nachgeahmt, sondern die Schaffenskraft Gottes. Diese Auffassung eliminiert die Regeln aus der Poetik - das Genie handelt aus einer nicht hinterfragbaren, individuell wirksamen Naturkraft heraus. Dichtungstheorien verlieren demgemäß jeden Anspruch darauf, die poetische Produktion zu lenken, und können nur noch im nachhinein das Verständnis des Geschaffenen koordinieren.

Dass in diesem Zusammenhang der soziale Nutzen der Dichtung ins Hintertreffen gerät , hat das Risiko eines Auseinanderdriftens von Ethik und Ästhetik bewusst gemacht. Dieses Defizit wird in der Weimarer Klassik korrigiert, wenn insbesondere Friedrich Schiller die versittlichende Kraft der schönen Dichtung hervorhebt. Im Unterschied zu den Wirkungsstrategien der Frühaufklärung geht es nun jedoch nicht mehr um direkte, begrifflich fassbare Belehrungen, sondern um die Erfahrung eines unentfremdeten Zustands der Versöhnung von Vernunft und Sinnlichkeit, von Einzelnem und Gattung

Status quo

Man mag den poetologischen Diskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Endphase dieser geschichtlichen Entwicklung verstehen, weil jetzt der zweitausendjährige Konsens über den Gegensatz von Theorie und Praxis der Dichtung ebenso obsolet geworden ist wie die Überzeugung von der Musterhaftigkeit der Antike. Allerdings bringen das 19. und 20. Jahrhundert eine zuvor nie dagewesene Fülle an dichtungstheoretischer Reflexion hervor. Insbesondere entwickelt sich die poetologische Diskussion im 19. Jahrhundert in Deutschland wie in den anderen europäischen und europäisch beeinflussten Ländern - zum Medium der Auseinandersetzung mit der jeweils aktuellen Literaturproduktion. Im gleichen Maß, in dem der rhetorisch-normative Charakter verlorengeht, konkretisiert sich die Poetik als Literaturästhetik, der es um die Begründung des Schaffens statt der Regeln geht. In den zahllosen Essays, Manifesten und individuellen Stellungnahmen seit dem Realismus beschränkt sich das dichtungstheoretische Denken zumeist auf die Legitimation und Explikation des eigenen Vorgehens. Dabei stehen ethische, politische, religiöse oder naturwissenschaftliche Grundannahmen im Mittelpunkt und tragen die poetologischen Schlussfolgerungen. Gehen solche Überlegungen zum Teil in die poetischen Werke selbst ein, so zeigt sich parallel zu dieser Individualisierung auch die Tendenz zur Verwissenschaftlichung: einerseits im Sinne einer Geschichtsschreibung der Poetik, andererseits im literaturästhetischen Interesse der Suche nach der spezifischen Seinsweise der Poesie oder als allgemeine Literaturwissenschaft. Hier hat sich nach den ontologischen Bemühungen während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor allem in Osteuropa mit dem Formalismus und dem Strukturalismus eine neue Sichtweise durchgesetzt. Sie geht von sprach- und kommunikationstheoretischen Ansätzen aus und fragt zum einen nach den apriorischen Differenzen zwischen verschiedenen

Zeichensystemen; zum anderen geht es um die Ermittlung eines neuartigen Textbegriffs, der durch Typologisierung das objektive Erfassen der Ȋsthetischen« Qualität ermöglichen soll und die Gesetzmäßigkeiten der literarischen Evolution erforschen will.

Indem seit Roland Barthes nicht mehr der Autor, sondern der Leser als der eigentliche Produzent des Textes gilt, der seine je individuelle Sinn-Realisation leistet, erweist sich stets von neuem die Unmöglichkeit eines eindeutigen bzw.



intersubjektiv verbindlichen Textsinns. Deshalb verweigert die Poetik nunmehr der Dichtung die - normgebende oder erläuternde - Unterstützung und kapriziert sich vielmehr auf die subversive Aktivität der Dekonstruktion von Sinnkonventionen. Eine fundamentale Differenz zwischen der alltäglichen und der poetischen Sprache wird in dieser Perspektive nicht mehr anerkannt; insofern spricht die Poetik der Poesie derzeit gern die Qualität des Besonderen ab.

Wiederholungsfragen

- 1. Figuren und Tropen erklären Sie diese beiden Begriffe?
- 2. Wo kommen sie zur Anwendung?
- 3. Spielt Rhetorik auch heute noch eine Rolle?
- 4. Welches sind die historischen Entwicklungsstadien der Poetik
- 5. Was sagt Ihnen der Begriff der Mimesis?
- 6. Was soll Katharsis bewirken?

Begleitende Lektüre

Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Fink, 2008

Weiterführende Lektüre

5. Die literarischen Gattungen

Lernziele: Die wichtigsten Kenntnisse der 3 "großen" Gattungen Prosa, Lyrik und Dramatik soll verstanden werden

Wir haben nun schon mehrfach über die sogenannten literarischen Gattungen gesprochen, deren klassische Einteilung als bekannt voraus gesetzt werden kann: schon seit der Antike wird gesprochen von den Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik. Auch wenn in neuerer Zeit die Gültigkeit dieser Einteilung mehr und mehr in Frage gestellt wird, können wir für die Zwecke der Vorlesung daran festhalten.

Die drei Dichtungsgattungen haben verschiedene Merkmale und leisten Unterschiedliches.

In einem erzählenden (= epischen) Text beispielsweise kann der Autor für den Leser eine ganze Welt entwerfen, sie mit zahllosen Figuren bevölkern, Phantasiegebilde auftauchen lassen, willkürlich über Raum und Zeit gebieten. Er kann eine Handlung in verschiedenen Erdteilen spielen lassen, er kann Vergangenes nachholen und auf Zukünftiges verweisen. Zur Wirklichkeit wird diese erzählte Welt im Kopf des Lesers - und nur dort. Das Geschehen existiert nur, indem es erzählt wird.

Anders verhält es sich mit der dramatischen Literatur. Sie ist meist nicht zum Lesen gedacht, sondern eine Handlungsanweisung für Regisseure und Schauspieler. Die Handlung und die Figuren, die der Autor dabei schafft, gewinnen sozusagen objektive Realität - nämlich auf der Bühne. Das hat den Vorteil, dass die Wirkung auf die Zuschauer eine unmittelbare ist, erlegt dem Autor aber auch Beschränkungen auf. So kann man z.B. ein sich gleichzeitig zur Haupthandlung an einem anderen Ort abspielendes Geschehen kaum - und noch weniger zur gleichen Zeit - auf die Bühne bringen; das Gleiche gilt für vergangene Geschehnisse oder Vorgänge, die sich im Inneren der handelnden Figuren abspielen. Nur durch Kunstgriffe wie Mauerschau, Botenbericht und Monolog lassen sich diese Schwierigkeiten mehr oder minder überwinden.

Der Film ist aufgrund der damit verbundenen technischen Möglichkeiten in der Lage, die speziellen Leistungen der Epik mit denen der Dramatik zu verbinden. Die Lyrik ist in mehrerer Hinsicht die subjektivste der drei Dichtungsgattungen. Gedichte haben - abgesehen von den Balladen, die der Epik verwandt sind - weder handelnde Personen noch eine Handlung, oft ist sogar schwer zu sagen, was denn eigentlich der Inhalt eines Gedichtes ist. In einem lyrischen Text spricht sich ein nicht näher bezeichnetes Ich monologisch über seine Eindrücke, Gedanken und Empfindungen aus. Sprachlich geschieht dies in sehr viel höherem Ausmaß als in den anderen Gattungen durch Bilder, die sich häufig so sehr verselbstständigen, dass ihnen keine vorstellbare Welt mehr entspricht. Gedichte gelten daher oft als schwer verständlich, und es geschieht häufiger als bei anderen literarischen Texten, dass man mit einem Gedicht überhaupt nichts anfangen kann. Eine genaue, die Details berücksichtigende Analyse des Textes und ein Sich-Bewusstmachen der eigenen Assoziationen sind daher für das Verständnis von Gedichten unerlässlich.

Die Epik (oder: Erzählende Literatur)

Epos, griech.: das Wort, die Erzählung

Epik, griech.: das Epos betreffend: erzählende Literatur Zur Epik gehören Texte unterschiedlicher Art wie z.B. Romane, Novellen, Märchen, Sagen, Kurzgeschichten, Kalendergeschichten.

Sie alle haben eines gemeinsam: Es wird erzählt. Aus Geschehen, Raum, Zeit und Figuren baut ein Erzähler eine fiktionale Welt. Fiktionalität meint dabei nicht unbedingt, dass die Geschichte erfunden wurde, sondern dass so erzählt wird, dass der Leser oder Zuhörer nicht nach einem Bezug außerhalb des Erzählten fragt. (\rightarrow Fiktionalität).

Der Erzähler kann in Er-Form oder Ich-Form erzählen und verschiedene Standpunkte gegenüber der Geschichte wählen (Perspektive: z.B. außerhalb des Geschehens stehend; oder: Sichtweise der Haupt- oder einer Nebenfigur) und gegenüber dem Erzählten verschiedene Haltungen einnehmen (z.B. neutral, ironisch).

In den epischen Kurzformen (z.B. Kurzgeschichten) wird in der Regel eine besondere Situation erzählt, während in Romanen meist eine Entwicklung (z.B. eines Menschen) oder das Fehlen einer Entwicklung dargestellt wird.

Im Folgenden werden einige formale Merkmale der Epik aufgeführt. So spannend es ist, die Inhalte und die Hintergründe bei der Entstehung formaler Besonderheiten im gesellschaftlichen und historischen Zusammenhang zu betrachten, so sprengt dies doch den Rahmen einer Einführungsvorlesung.

1. Der Erzähler

Es wird häufig angenommen, dass der Erzähler mit dem Autor eines Textes identisch ist. Wie an dem folgenden extremen Beispiel (Gulliver bei den Lilliputanern) deutlich wird, ist es aber sinnvoll, einen Unterschied zu machen.

Mittlerweile fühlte ich, wie sich etwas auf meinem linken Bein bewegte, irgendein Geschöpf rückte leise vorwärts und kam vorsichtig über meine Brust bis fast an mein Kinn. Als ich die Augen, so weit es ging, nach unten wandte, erkannte ich in demselben eine Menschengestalt von noch nicht sechs Zoll Höhe, mit Bogen und Pfeil in der Hand und mit einem Köcher auf dem Rücken.

Jonathan Swift, Gullivers Reisen. S.19

Der Erzähler ist also nicht identisch mit dem Autor, sondern eine Kunstfigur, eine Erfindung, die mehr oder weniger deutlich zu erkennen gibt, dass die Erzählung erzählt wird.

Natürlich ist das Erzähler-Ich nie mein privates Ich, natürlich nicht, aber vielleicht muss man schon Schriftsteller sein, um zu wissen, dass jedes Ich, das sich aus- spricht, eine Rolle ist. Immer. Auch im Leben... Jeder Mensch erfindet sich früher oder später eine Geschichte, die er, oft unter gewaltigen Opfern, für sein Leben hält, oder eine Reihe von Geschichten, die mit Namen und Daten zu belegen sind, so dass an ihrer Wirklichkeit, scheint es, nicht zu zweifeln ist

Max Frisch in: Bienek. S.27

Die Herausarbeitung des Erzählers ist der zentrale Schlüssel zur Analyse eines epischen Textes.

Im Folgenden werden einige Möglichkeiten dargestellt, wie man den Erzähler charakterisieren kann. Obwohl die hier verwendeten Fachbegriffe weit verbreitet sind, gibt es keine einheitlichen Definitionen. Außerdem treten – vor allem in neueren literarischen Texten – auch in einem einzelnen Werk verschiedene Merkmale (z.B. auktorialer und personaler Erzähler) gleichzeitig auf, so dass eine eindeutige Zuordnung zu einem Werk nicht immer möglich ist.

1.1 Er-Erzähler und Ich-Erzähler (Erzählform)

Die Erzählform bietet ein erstes Einteilungsprinzip für epische Texte. Bei der Er-Form erzählt ein Erzähler die Geschichte anderer Figuren.

Hierauf sprang die Mutter auf, küsste ihn und die Tochter und fragte, indem der Vater über ihre Geschäftigkeit lächelte, wie man dem Grafen jetzt diese Erklärung augenblicklich hinterbringen solle?

Heinrich von Kleist, Die Marquise von O... S.118

Bei der Er-Form ist es nicht ausgeschlossen, dass der Erzähler sich beiläufig als Ich ins Spiel bringt, wie etwa in dem folgenden Beispiel:

Es wird meinen Leserinnen nicht unangenehm zu erfahren sein, dass der Bräutigam jetzo einen lederfarbenen Ehrenfrack anthat.

Jean Paul, Siebenkäs

Bei der Ich-Form ist das erzählende Ich auch handelnde Figur.

Ich-Erzählungen wirken auf den Leser zunächst wie eine Autobiographie. Sie vermitteln nicht so sehr das Erlebnis einer fiktionalen Welt, sondern scheinen Aussagen über die Wirklichkeit zu machen. Häufig sind aber gerade die unwahrscheinlichsten Geschichten in Ich-Form geschrieben, geben eine subjektive Sicht der Welt (Nähe zum lyrischen Ich). Beispiele: Swift, Gullivers Reisen; Karl Mays Reiseerzählungen. Die übrigen Figuren erhalten kein Eigenleben (es gibt keine erlebte Rede, keine Verben innerer Vorgänge). Sie werden nur in ihrer Beziehung zum Ich-Erzähler gesehen.

Ich weiß von jemandem, der...

Ich lief mit großer Eilfertigkeit durch die Stadt, um mich sogleich wieder in dem Gartenhause zu melden, wo die schöne Frau gestern abend gesungen hatte. Auf den Straßen war unterdes alles lebendig geworden, Herren und Damen zogen im Sonnenschein und neigten sich und grüßten bunt durcheinander, prächtige Karossen rasselten dazwischen, und von allen Türmen läutete es zur Messe, dass die Klänge über dem Gewühl wunderbar in der klaren Luft durcheinander hallten.

Eichendorff, Aus dem Leben eines Taugenichts. S. 1117

Die Handlung spielt in Italien, wo Eichendorff nie gewesen ist. Es handelt sich hier also auch um einen fiktiven Erzähler, der eine fiktive Geschichte erzählt.

Bei der Ich-Erzählung unterscheidet man erzählendes und erlebendes (= erzähltes) Ich. Gerade wenn das erzählende Ich ein lange zurückliegendes Erlebnis erzählt, müssen diese beiden Ichs unterschieden werden.

Eben habe ich "ich" hingeschrieben, habe gesagt, dass ich am 7. Juni 1913 mir mittags einen Fiaker nahm. Aber dies Wort wäre schon eine Undeutlichkeit, denn jenes "Ich" von damals, von jenem 7. Juni, bin ich längst nicht mehr, obwohl erst vier Monate seitdem vergangen sind, obwohl ich in der Wohnung dieses damaligen "Ich" wohne und an seinem Schreibtisch mit seiner eigenen Hand schreibe. Von diesem damaligen Menschen bin ich, und gerade durch jenes Erlebnis, ganz abgelöst, ich sehe ihn jetzt von außen, ganz fremd und kühl.

Stefan Zweig, Phantastische Nacht. S.175

Ein Sonderfall ist die Ich-Erzählung, in der das Ich etwas erzählt, was es gar nicht wissen kann, weil es z.B. vor seiner Geburt geschah (L.Sterne, Tristram Shandy; G.Grass, Die Blechtrommel). Hier führt der Erzähler den Leser an der Nase herum.

1.2 Auktorialer, personaler und neutraler Erzähler (Erzählverhalten)

Der Erzähler bringt sich über das reine Erzählen der Handlung hinaus häufig dadurch ein, dass er kommentiert, reflektiert, urteilt, den Leser anspricht. In diesem Fall spricht man von einem auktorialen Erzähler (auctor, lat., Urheber), weil der Erzähler das Erzählen, den Erzählvorgang selbst, zum Gegenstand macht. Häufig ist der auktoriale Erzähler auch allwissend in dem Sinn, dass er deutlich macht, dass er schon im Voraus weiß, wie das Geschehen verlaufen wird und warum die Figuren so und nicht anders handeln.

Der Mann ohne Eigenschaften, von dem hier erzählt wird, hieß Ulrich, und Ulrich - es ist nicht angenehm, jemand immerzu beim Taufnamen zu nennen, den man erst so flüchtig kennt, aber sein Familienname soll aus Rücksicht auf seinen Vater verschwiegen werden - hatte die erste Probe seiner Sinnesart schon an der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters in seinem Schulaufsatz abgelegt, der einen patriotischen Gedanken zur Aufgabe hatte. Patriotismus war in Österreich ein ganz besonderer Gegenstand. Denn deutsche Kinder lernten einfach die Kriege der österreichischen Kinder verachten, und man brachte ihnen bei, daß die französischen Kinder die Enkel von entnervten Wüstlingen seien, die zu Tau- senden davonlaufen, wenn ein deutscher Landwehrmann auf sie zugeht, der einen großen Vollbart hat.

Robert Musil, Der Mann ohne Eigenschaften. S. 18

Hier ist auch das Präsens im ersten Satz ein Hinweis darauf, dass die Ebene der Handlung verlassen wird und der Erzähler sich äußert. Auktoriales Erzählen ist das klassische Verhalten des Er-Erzählers.

Von einem neutralen Erzähler spricht man dagegen, wenn er das Geschehen wie ein außenstehender Beobachter erzählt und so die Fiktionalität des Erzählens nicht in den Vordergrund gerückt wird.

Das erste Hotel, in dem er um ein Zimmer fragte, wies ihn ab, weil er nur eine Aktentasche bei sich hatte; der Portier des zweiten Hotels, das in einer Nebengasse lag, führte ihn selbst hinauf in das Zimmer. Während der Portier noch am Hinausgehen war, legte sich Bloch auf das Bett und schlief bald ein.

Peter Handke, Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. S.8

Die Mutter, die eine zweite Vermählung ihrer Tochter immer gewünscht hatte, hatte Mühe, ihre Freude über diese Erklärung zu verbergen, und sann, was sich wohl daraus machen lasse. [...]

Kleist, Die Marquise von O... S. 117. S. 129

In dieser Erzählung kennt der Erzähler zwar die Gedanken aller Erzählfiguren, schildert ansonsten das Geschehen aus der Außenperspektive, als ob er ein Beobachter wäre.

Neutrales Erzählen liegt auch dann vor, wenn (fast) nur direkte Rede vorliegt. Es kann auch in Ich-Erzählungen vorkommen.

Nach dem Essen brachten wir sie dazu, sich hinzulegen, und wir fuhren mit Justus zu dem alten, halbverfallenen Gasthof, wo man ihm die Aale aus der Fischereigenossenschaft räucherte. Er bekam ein großes, in Zeitungspapier gewickeltes Paket. Er machte uns mit den Tieren des Hofes bekannt, einem alten, halb- blinden Hund und einer verwilderten misstrauischen Katze, der er ein Mittel gegen die Räude mitgebracht hatte.

Christa Wolf, Nachdenken über Christa T. S.160

Der personale Erzähler ist handelnde Figur und erzählt die Welt aus ihrer Sicht.

Als die Tanzpause gekommen war und Tänzerinnen wie Tänzer wieder auf ihren Plätzen saßen, sah Simrock, vier Tische entfernt, eine Frau, die ihm gefiel. Sie schien älter als die meisten der Mädchen, die allein in das Lokal gekommen waren; Simrock schätzte sie auf dreißig. Die drei anderen Frauen, mit denen sie an einem Tisch saß, kannte sie offenbar nicht, denn deren Gespräch ging an ihr vorbei. Sie fächelte sich mit der Speisekarte Luft zu. Simrock beobachtete, dass sie mit niemandem im Blickwechsel stand, auch dass sie wie viele Leute, die sich ihrer Einsamkeit schämen – versuchte, einen beschäftigten Eindruck zu erwecken. Er ließ sie nicht aus den Augen und saß, seine eigene Scham unterdrückend, auf dem Sprung, bis er bemerkte, dass die Kapelle das Podium verlassen hatte.

Jurek Becker, Schlaflose Tage. S.64 f.

Koffer packen. Hatte er je etwas anderes getan?! Er schüttelte sich ein bisschen, um den Opernton loszuwerden. In einer Schreibtisch-Schublade suchte er den Zwischenstecker für englische Steckdosen. Er hatte wirklich nicht daran gedacht, dass er sofort auf ein Bild seiner Kinder stoßen würde. Sofort wirft er die Schub- lade wieder zu. Das Bild hat sich schon eingebrannt

Martin Walser, Jenseits der Liebe. S.23

Auch wenn hier die Geschichte ausschließlich aus der Perspektive einer Figur erzählt wird, zeigt sich im letzten Satz, dass der Erzähler mehr weiß als die

Erzählfigur: Er kennt die über den erzählten Augenblick hinausgehende Wirkung.

Das Zurücktreten des Erzählers und die Beschränkung auf ein personales Medium (auch wenn diese Perspektive nie konsequent durchgehalten ist, wie das Beispiel von Martin Walser zeigt) ist typisch für den Roman im 20. Jahrhundert. Zum einen erhält der Leser die Illusion, er befinde sich selbst auf dem Schauplatz des Geschehens, zum anderen können Einblicke in das Innenleben und das Unbewusste gegeben werden. Das führt auch dazu, dass nur mehr kürzere Zeiträume erzählt werden.

Erzählformen

		Er-Erzähler	Ich-Erzähler			
Auktorialer Erzähler						
• Stand	punkt des Erzählers	Ein allwissender Erzähler	Ein erzählendes Ich organisiert			
	halb des Geschehens,	erzählt Raum, Zeit, Handlung,	bzw. beurteilt die Elemente			
• erken:	nbare Distanz des	Äußeres und Inneres der	einer Geschichte, in der es als			
Erzäh	lers (und damit des	Figuren in Er-Form und kann	erzähltes Ich auftritt. In der			
Lesers	s) zum Erzählten,	auch kommentieren und	erzählten Geschichte wird			
• Offen	legen von Erzähler-	beurteilen. Er kann sich auch	aber (im Unterschied zur			
Entscl	heidungen (z.B. über	als Erzähler in der 1. Person	auktorialen Er-Erzählung) nur			
Ausw	ahl,	("Ich") als Figur zu erkennen	die Innensicht des erzählten			
Vorau	ısdeutungen usw.),	geben.	Ich eingenommen.			
• Komn	nentare und					
Reflex	cionen des Erzählers.	→ Das ist der klassische				
 Anrede des Lesers 		finktionale Erzähler				
Neutraler Erzähler						
• Stand	punkt außerhalb des	Der Erzähler erzählt so, als ob	Selten: Der Ich-Erzähler			
Gesch	iehens,	er das Geschehen von aussen	erzählt so, als ob er das			
• keine	Kenntlichmachung	beobachtet	erinnerte Geschehen von			
des Ei	rzählvorgangs		aussen beobachtet			
Personale	r Erzähler					
 Stand 	punkt innerhalb des	Der Erzähler erzählt aus dem	Erzählendes und erlebendes			
Gesch	ehens, Sicht einer	Blickwinkel einer Person und	Ich fallen zusammen, so dass			
	der Handlung	ist selbst handelnde Figur	nur gegenwärtig Erlebtes			
• Versu	ch, zwischen Leser		erzählt wird (z.B. Tagebuch,			
	rzählung		Briefroman)			
Unmi	ttelbarkeit der					
	nehmung		→ klassischer Ich-Erzähler			
	stellen					
	Kommentare oder					
	terungen des					
Erzäh	lers					

Beispiele

Auktorialer Er-Erzähler

Die Erinnerung an Torre di Venere ist atmosphärisch unangenehm. Ärger, Gereiztheit, Überspannung lagen von Anfang an in der Luft, und zum Schluss kam dann der Choc mit diesem schrecklichen Cipolla, in dessen Person sich das eigentümlich Bösartige der Stimmung auf verhängnishafte und übrigens menschlich sehr eindrucksvolle Weise zu verkörpern und bedrohlich zusammenzudrängen schien. Dass bei dem Ende mit Schrecken (einem, wie uns nachträglich schien, vorgezeichneten und im Wesen der Dinge liegenden Ende) auch noch die Kinder anwesend sein mussten, war eine traurige und auf Missverständnis beruhende Ungehörigkeit für sich, verschuldet durch die falschen Vorspiegelungen des merkwürdigen Mannes. Gottlob haben sie nicht verstanden, wo das Spektakel aufhörte und die Katastrophe begann, und man hat sie in dem glücklichen Wahn gelassen, dass alles Theater gewesen sei.

Thomas Mann, Mario und der Zauberer. S.793

Neutraler Ich-Erzähler

Günter war langsam auf dem Fussweg durch das Kleine Eichholz bis zum Weitendorfer Weg herangegangen; dort setzte er sich wartend an den Rand ins Gras. Vor ihm lag die weite Mulde mit Saatgrün in der Mittagssonne, hinter der Kuppe des Bergs stand dünn und zitternd die Spitze des Weitendorfer Kirchturms gegen den Himmel; die Weidenköpfe waren viel grösser da oben.

Uwe Johnson, Ingrid Babendererde. S.31

Personaler Er-Erzähler

K. kümmerte sich nicht lange um ihn und die Gesellschaft auf dem Gang, besonders da er etwa in der Hälfte des Ganges die Möglichkeit sah, rechts durch eine türlose Öffnung einzubiegen. Er verständigte sich mit dem Gerichtsdiener darüber, ob das der richtige Weg sei, der Gerichtsdiener nickte und K. bog nun wirklich dort ein. Es war ihm lästig, dass er immer einen oder zwei Schritte vor dem Gerichtsdiener gehen musste, es konnte wenigstens an diesem Ort den Anschein haben, als ob er verhaftet vorgeführt wurde. Er wartete also öfters auf den Gerichtsdiener, aber dieser blieb gleich wieder zurück.

Franz Kafka, Der Process. S.77

Autorialer Ich-Erzähler

Als ich fünfzehn war, hatte ich Gelbsucht. Die Krankheit begann im Herbst und endete im Frühjahr. Je kälter und dunkler das Jahr wurde, desto schwächer wurde ich. Erst mit dem neuen Jahr ging es aufwärts. Der Januar war warm, und meine Mutter richtete mir das Bett auf dem Balkon. Ich sah den Himmel, die Sonne, die Wolken und hörte die Kinder im Hof spielen. Eines frühen Abends im Februar hörte ich eine Amsel singen.

Mein erster Weg führte mich von der Blumenstraße, in der wir im zweiten Stock eines um die Jahrhundertwende gebauten, wuchtigen Hauses wohnten, in die Bahnhofstraße. Dort hatte ich mich an einem Montag im Oktober auf dem Weg von der Schule nach Hause übergeben. Schon seit Tagen war ich schwach gewesen, so schwach wie noch nie in meinem Leben. Jeder Schritt kostete mich Kraft. Wenn ich zu Hause oder in der Schule Treppen stieg, trugen mich meine Beine kaum.

Bernhard Schlink, Der Vorleser. S.5

Neutraler Ich-Erzähler

Da sprach sie mir von ihren Schülern. Wir gingen vom Marx-Engels-Platz zum Alex. Wir standen am Zeitungskiosk und ließen die Hunderte von Gesichtern an uns vorbeitreiben, wir kauften uns die letzten Osterglocken am Blumenstand. Viel- leicht sind wir ein bisschen vom Frühling betrunken, sagte sie. Aber sie bestand darauf, nüchtern zu sein und zu wissen, was sie sagte.

Christa Wolf, Nachdenken über Christa T. S.160

Personaler Ich-Erzähler

Lieber Wilhelm, ich bin in einem Zustande, in dem jene Unglücklichen gewesen sein müssen, von denen man glaubte, sie würden von einem bösen Geiste umhergetrieben. Manchmal ergreift mich's; es ist nicht Angst, nicht Begier – es ist ein inneres unbekanntes Toben, das meine Brust zu zerreißen droht, das mir die Gurgel zupresst! Wehe! wehe! und dann schweife ich umher in den furchtbaren nächtlichen Szenen dieser menschenfeindlichen lahreszeit.

J. W. von Goethe, Die Leiden des jungen Werther, Brief vom 12. Dezember, S.119

1.3 Ironie (Erzählhaltung)

Der Erzähler kann sehr verschiedene Haltungen zu dem Erzählten einnehmen. Zum Beispiel kann er in der Rolle des Chronisten erzählen, der möglichst genau und objektiv berichtet.

Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie habe ich nur berichtet.

Franz Kafka, Bericht für eine Akademie. S. 174

Häufig nimmt der Erzähler eine ironische Haltung ein, die nicht immer leicht zu erkennen ist, da sie sehr genaues Lesen voraussetzt.

Ironie (griech.: Verstellung, Anschein von Unwissenheit) Unter Ironie im engeren Sinne versteht man: Es wird das Gegenteil von dem gesagt, was man meint.

Beispiel: Das ist ja eine schöne Bescherung.

In der Epik findet man öfter Ironie als eine Haltung, durch die der Erzähler sich mehr oder weniger unauffällig von dem Verhalten der Romanfiguren, sogar seiner Helden, distanziert.

Er sah nun, dass nun nichts fehle, als eine Dame zu suchen, in die er sich verlieben könne, denn ein irrender Ritter ohne Liebe sei ein Baum ohne Laub und Frucht, ein Körper ohne Seele. Er sprach zu sich selbst: Wenn ich nun zur Strafe meiner Sünden oder zu meinem Glücke gleich hier auf irgendeinen Riesen treffe - wie dies denn gewöhnlich irrenden Rittern begegnet - und ich ihn in einem An- laufe niederrenne oder ihn mitten durchhaue, oder kurz, ihn überwinde und bezwinge, wär es nicht gut, jemand zu haben, zu dem ich ihn schicke, sich zu präsentieren?

Miguel de Cervantes Saavedra, Leben und Taten des scharfsinnigen Edlen Don Quixote von la Mancha. S.14

Der Held wird hier dadurch lächerlich gemacht, dass er in einer Phantasiewelt lebt, die er sich bei der Lektüre zahlloser Ritterromane angeeignet hat. Cervantes entlarvt seinen Helden und eine vielgelesene Literaturgattung seiner Zeit.

Dagegen schwebte Wilhelm glücklich in höheren Regionen...

Seine Bestimmung zum Theater war ihm nunmehr klar; das hohe Ziel, das er sich vorgesteckt sah, schien ihm näher, indem er an Marianens Hand hinstrebte, und in selbstgefälliger Bescheidenheit erblickte er in sich den trefflichen Schauspieler, den Schöpfer eines künftigen Nationaltheaters, nach dem er so vielfältig hatte seufzen hören. Alles, was in den innersten Winkeln seiner Seele bisher geschlummert hatte, wurde rege. Er bildete aus den vielerlei Ideen mit Farben der Liebe ein Gemälde auf Nebelgrund, dessen Gestalten freilich sehr ineinanderflossen; dafür aber auch das Ganze eine desto reizendere Wirkung tat.

J.W. von Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. S.35 f.

Der Held wird hier lächerlich gemacht, indem die Diskrepanz zwischen seiner Gemütsverfassung und der tatsächlichen Situation, in der er sich befindet, spöttisch herausgestellt wird.

Überhaupt stammt sie aus einer Familie von einzeln in der Landschaft stehenden Signalmasten. Es gibt wenige von ihnen. Sie pflanzen sich nur zäh und sparsam fort, wie sie auch im Leben immer zäh und sparsam mit allem umgehen.

E. Jelinek, Die Klavierspielerin. S. 19

Hier entsteht die Distanz zwischen Erzähler und Erzählfiguren durch die Wortwahl, die die Familie der Klavierspielerin aus dem Menschlichen herausrückt.

1.4 Innen- und Außenansicht (Erzählperspektive)

Das Verhältnis von Innenwelt und Außenwelt ist sehr unterschiedlich. In den epischen Texten, die viele innere Monologe und Bewusstseinsströme enthalten, besteht der Hauptteil der Handlung in der Schilderung der inneren Vorgänge (Innenwelt), für die die äußeren Ereignisse nur Anstöße liefern (z.B. Joyce, Ulysses; Schnitzler, Fräulein Else).

Das war ein guter Abgang. Hoffentlich glauben die Zwei nicht, dass ich eifersüchtig bin. – Dass sie was miteinander haben, Cousin Paul und Cissy Mohr, darauf schwör' ich. Nichts auf der Welt ist mir gleichgültiger. – Nun wende ich mich noch einmal um und winke ihnen zu. Winke und lächle. Sehe ich nun gnädig aus?

A. Schnitzler, Fräulein Else. S.41 f.

Ganz im Gegensatz dazu stehen Texte, in denen das Innenleben der Erzählfiguren völlig ausgespart und stattdessen die Außenwelt minutiös geschildert wird.

Das Hemd ist aus steifem Stoff, einer sergeartigen Baumwolle, deren Khakifarbe infolge häufigen Waschens ein wenig verschossen ist. Unter dem oberen Rand der Tasche verläuft eine erste waagerechte Naht, die von einer zweiten Naht in Form von zwei symmetrischen, liegenden, in der Mitte unten spitz zusammenlaufenden Schlangenlinien verstärkt wird. Unten an der Spitze ist der Knopf angenäht, der normalerweise zum Schließen der Tasche bestimmt ist. Es ist ein Knopf aus gelblichem Kunststoff - der Faden, der ihn befestigt, erscheint in seiner Mitte als ein kleines Kreuz.

Alain Robbe-Grillet, Die Jalousie oder die Eifersucht. S.63

Hier registriert der Erzähler die Außenwelt wie mit einer Kamera. Es gibt kaum noch Handlung.

1.5 Allwissender Erzähler (Erzählstandort)

Unter dem Standort des Erzählers, dem point of view, versteht man sein räumliches Verhältnis zu Figuren und Vorgängen. Er kann sie aus großer Nähe beschreiben (Beobachtung von Details), aber auch aus großer Entfernung. Er kann deutlich machen, dass er das Ganze des Geschehens, vielleicht auch Vor-

und Nachgeschichte (Vorausdeutung) kennt, ja sogar in alle Figuren hineinblickt, ihre Gedanken und Gefühle kennt. In diesem Fall spricht man von Allwissenheit.

Ach was, dachte er, deine Nase ist eine Zumutung. Eine angenähte Zumutung. Und er sagte laut: Innerlich sind Sie wie die Geranien, wollen Sie sagen. Ganz symmetrisch, nicht wahr? Dann ging er die Treppe hinunter, ohne sich umzusehen.

Sie stand am Fenster und sah ihm nach. Da sah sie, wie er unten stehen blieb und sich mit dem Taschentuch die Stirn abtupfte. Einmal, zweimal. Und dann noch einmal. Aber sie sah nicht, dass er dabei erleichtert grinste. Das sah sie nicht, weil ihre Augen unter Wasser standen. Und die Geranien, die waren genauso traurig. Jedenfalls rochen sie so.

Wolfgang Borchert, Die traurigen Geranien. S.9

Der Erzähler erzählt hier die Gedanken von Mann und Frau, gibt sich aber als Erzähler nicht ausdrücklich zu erkennen. Häufig kommentiert der allwissende Erzähler auch und macht deutlich, dass erzählt wird. Er ist gleichzeitig auch auktorialer Erzähler (s. 1.2).

2. Darbietungsweisen

2.1 Epischer Bericht / Erzählerbericht

Obwohl der ganze epische Text erzählt wird, ist es doch sinnvoll, zwischen dem Erzählerbericht und der Figurenrede, in der die handelnden Figuren zu Wort kommen, zu unterscheiden.

Zum Erzählerbericht gehören alle Teile eines Textes, die nicht Äußerungen von Figuren sind: Handlungswiedergabe, Beschreibung von Personen, Räumen, Gegenständen, aber auch Erzählung innerer Zustände und Gedanken der Figuren (vgl. S.14, Don Quijote).

Die Stadt, kurz vor Herbst noch in Glut getaucht nach dem kühlen Regensommer dieses Jahres, atmete heftiger als sonst.

Christa Wolf, Der geteilte Himmel. S. 7

Wenn die Liebe, wie ich allgemein behaupten höre, das Schönste ist, was ein Herz früher oder später empfinden kann, so müssen wir unseren Helden dreifach glücklich preisen, dass ihm gegönnt ward, die Wonne dieser einzigen Augenblicke in ihrem ganzen Umfange zu genießen.

J.W. v. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. S. 12

Im Erzählerbericht erkennt man den Erzähler am deutlichsten. Bei Christa Wolf gibt er sich durch das lyrische Stimmungsbild zu erkennen, bei Goethe direkt durch das Personalpronomen "ich", das ironische Verhältnis zur Hauptperson und das Aussprechen allgemeiner Überlegungen.

2.2 Erzählerkommentar

Erzählerkommentare sind vor allem in auktorialen Erzählungen zu finden (vorangegangener Goethe-Text; Musil, Der Mann ohne Eigenschaften). Der

Erzähler steht in Distanz zum erzählten Geschehen, ironisiert die Figuren, die Handlung, reflektiert seine Erzählweise usw.

2.3 Figurenrede

Bei der Figurenrede tritt der Erzähler mehr oder weniger in den Hintergrund. Er gibt den Figuren die Möglichkeit, sich zu äußern und Stellung zu beziehen. Sie können den zeitlichen Ablauf des Geschehens unterbrechen und Rückblicke, Ausblicke, Kommentare und andere Sichtweisen des Geschehens äußern. Aber der Erzähler begleitet die Figurenrede in der Regel, indem er eine Auswahl trifft und die Rede ergänzt durch einen Einleitungssatz und Mimik, Gestik, Tonfall usw. der sprechenden Figur.

Bei direkter Rede werden die Äußerungen der Figuren wörtlich wiedergegeben. Durch das, was sie zu sagen haben, und durch die Art, wie sie sprechen, geben sie sich zu erkennen.

Sie rieb sich den Hals: "Ich lach mir schief. Bleib man ruhig liegen. Mir störste nich." Sie lachte, hob ihre fetten Arme, steckte die Füße mit Strümpfen aus dem Bett: "Ick kann nischt dafür."

A. Döblin, Berlin Alexanderplatz. S.26

Nur in wenigen epischen Texten verselbstständigt sich der Dialog so, dass der Text in die Nähe von dramatischen Texten rückt (in Fontanes Roman Die Poggenpuhls sind 60% des Textes Dialoge).

"Gewiss ist es der Richtige. Das verstehst du nicht, Hertha. Jeder ist der Richti- ge. Natürlich muss er von Adel sein und eine Stellung haben und gut aussehen."

"Gott, Effi, wie du nur sprichst. Sonst sprachst du doch ganz anders."

"Ja, sonst."

"Und bist du auch schon ganz glücklich?"

"Wenn man zwei Stunden verlobt ist, ist man immer ganz glücklich. Wenigstens denke ich es mir so."

Theodor Fontane, Effi Briest. S.182

Eine Erzählung, die vollständig in Figurenrede geschrieben ist, ist *Gehen* von Thomas Bernhard.

Die Zustände werden durch unser Denken naturgemäß, sagt Oehler, zu immer noch unerträglicheren Zuständen. Denken wir, wir machen die unerträglichen Zustände zu erträglichen Zuständen, so müssen wir bald einsehen, dass wir die unerträglichen Zustände nicht zu erträglichen und auch nicht zu erträglicheren Zuständen gemacht haben (machen haben können), sondern nur noch zu noch unerträglicheren Zuständen. Und mit den Umständen ist es wie mit den Zuständen, sagt Oehler, und mit den Tatsachen ist es dasselbe. Der ganze Lebensprozess ist ein Verschlimmerungsprozess, in welchem sich fortwährend, dies Gesetz ist das grausamste, alles verschlimmert.

Th. Bernhard, Gehen. S. 11

Bei allen anderen Formen der Figurenrede greift der Erzähler stärker ein.

Die **indirekte Rede** ermöglicht es, die Erzählung zu raffen, da nur wenige Äußerungen ausgewählt werden, und die Personenrede ohne Bruch in das fortlaufende Geschehen zu integrieren. Die zitierte Aussage wird dabei auf den Inhalt reduziert, persönliche Merkmale gehen verloren, und es wird eine größere Distanz zur Erzählfigur erzeugt. Dadurch wird die Spannung zwischen Personen und Erzähler gemindert.

Der **Redebericht** fasst die Äußerungen der Personen zusammen.

Als Wilhelm seine Mutter des anderen Morgens begrüßte, eröffnete sie ihm, dass der Vater sehr verdrießlich sei und ihm den täglichen Besuch des Schauspiels nächstens untersagen werde.

J. W. v. Goethe, Wilhelm Meisters Lehrjahre. S.9

Hier erfährt der Leser nur mehr die Essenz (= das Wesentliche) des Gesagten. Beim **inneren Monolog** werden in der Form der direkten Rede (Ich-Form, Präsens, Indikativ) Gefühle, Gedanken, Ahnungen Vorstellungen wiedergegeben. Innere Monologe werden auch häufig mit Formulierungen wie *dachte er* eingeleitet oder abgeschlossen.

Dies ist es, dass ich leben werde! Es wird leben ... Und dass dieses Es ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird. So ist es, so ist es! ... Warum?

Thomas Mann, Buddenbrooks

Eine Weiterentwicklung des Inneren Monologes ist der **Bewusstseinsstrom** (stream of consciousness), die scheinbar unmittelbare und unkontrollierbare Ausbreitung des Bewusstseins einer Romanfigur.

Ich nehme den weißen Schal, der steht mir gut. Ganz ungezwungen lege ich ihn um meine herrlichen Schultern. Für wen habe ich sie denn, die herrlichen Schultern? Ich könnte einen Mann sehr glücklich machen. Wäre nur der rechte Mann da. Aber Kind will ich keines haben. Ich bin nicht mütterlich. Marie Weil ist mütterlich. Ich habe eine edle Stirn und eine schöne Figur. - 'Wenn ich Sie malen dürfte, wie ich wollte, Fräulein Else.' - Ja, das möchte Ihnen passen. Ich weiß nicht einmal seinen Namen mehr. Tizian hat er keineswegs geheißen, also war es eine Frechheit.

A. Schnitzler, Fräulein Else. S.66

Die **erlebte Rede** steht zwischen Erzählerbericht und Figurenrede. Es ist eine Mischung aus direkter und indirekter Rede (Er-Form, meist Präteritum, Indikativ).

Direkte Rede: Sie fragte: "Muss ich wirklich in den Garten?" Indirekte Rede: Sie fragte, ob sie wirklich in den Garten müsse.

Erlebte Rede: Musste sie wirklich in den Garten?

Andererseits spricht der Erzähler selbst, auch wenn er die Sichtweise einer Erzählfigur wählt. Für den Leser erkennbar ist die erlebte Rede an der Innensicht, Stilmitteln wie Ausrufen, Fragen und Angleichungen an die charakteristische Sprechweise der betreffenden Erzählfigur. Den äußeren Vorgängen wird der erlebte Eindruck gegenübergestellt.

Er blickte in sich hinein, wo so viel Gram und Sehnsucht war. Warum, warum war er hier? Warum saß er nicht in seiner Stube am Fenster und las in Storms 'Immensee' und blickte hie und da in den abendlichen Garten hinaus, wo der alte Walnussbaum schwerfällig knarrte? Das wäre sein Platz gewesen. Mochten die anderen tanzen und frisch und geschickt bei der Sache sein!.

Th. Mann, Tonio Kröger. S.315

In der modernen Literatur werden die Anführungszeichen bei direkter Rede häufig weggelassen. Die verschiedenen Arten der Figurenrede und der Erzählerbericht sind oft nicht mehr zu unterscheiden.

Die Mutter forscht, weshalb Erika erst jetzt, so spät, nach Hause finde? Der letzte Schüler ist bereits vor drei Stunden heimgegangen, von Erika mit Hohn über- häuft. Du glaubst wohl, ich erfahre nicht, wo du gewesen bist, Erika. Ein Kind steht seiner Mutter unaufgefordert Antwort, die ihm jedoch nicht geglaubt wird, weil das Kind gern lügt. Die Mutter wartet noch, aber nur so lange, bis sie eins zwei drei gezählt hat.

E. Jelinek, Die Klavierspielerin. S. 7

Die Figuren erhalten hier wenig Eigenleben. Die Erzählerin hält die Erzählung fest in der Hand. Der Satz *Die Mutter wartet noch, aber nur so lange, bis sie eins zwei drei gezählt hat* kann auf verschiedene Weisen verstanden werden, je nachdem, ob man ihn als Erzählerbericht oder als direkte Rede liest.

3. Stoff, Thema und Motiv

Grundlage des Erzählens, wie aber auch der anderen literarischen Gattungen, ist der Stoff, den der Erzähler gestaltet. Zu ihm gehören Raum, Zeit, Figuren und Handlung, bevor sie literarisch verarbeitet wurden. Der Stoff geht häufig auf reale Geschehnisse (eigenes Erleben des Autors, Berichte) oder Überlieferungen (historische Ereignisse, Sagen, Mythen) zurück.

Diesen Stoff gestaltet der Erzähler, indem er eine Auswahl trifft und in einer bestimmten Form erzählt.

Den Stoff organisiert der Erzähler im Hinblick auf ein Thema. Darunter versteht man den Hauptgedanken eines [literarischen] Werkes bzw. den Gegenstand, mit dem sich eine Abhandlung befasst.

Die Erzählung kann meist aus sich verstanden werden, ohne einen Bezug zur Wirklichkeit des Lesers herzustellen, obwohl sie teilweise vom Leser als reale Schilderung (z.B. einer Landschaft) gesehen wird.

Es ist aber eine künstliche Welt, die der Erzähler erzeugt, in der alles mit Bedeutung versehen ist. Einen Zugang erhält man z.B. über die Motive, die entweder - im Vergleich mit anderen literarischen Texten - den Blick auf die allgemeine Situation lenken oder auf die inhaltlichen Bausteine der Erzählung.

Unter einem **Motiv** (lateinisch: antreibend, bewegend) versteht man eine typische Situation, die in einem literarischen Text individuell gestaltet wird.

Ausgewählte Beispiele für Motive:

Frau zwischen zwei Männern oder umgekehrt (Goethe, Die Leiden des jungen Werther)

Feindliche Brüder (Th. Storm, Die Söhne des Senators)

Doppelgänger (Jean Paul, Siebenkäs)

Der gerechte Räuber (F. Schiller, Der Verbrecher aus verlorener Ehre) Tyrannenmord (C.F.Meyer, Jürg Jenatsch)

Motive sind in der Regel wesentlich für den Handlungsverlauf. Nur in Kriminalromanen haben blinde Motive die Funktion, den Leser irrezuleiten.

Unter dem aus der Musik entlehnten Begriff Leitmotiv versteht man ein Motiv, das in Abständen immer wieder auftaucht (Schaukel in Fontanes Effi Briest; die Blonden und Blauäugigen in Th. Manns Tonio Kröger).

Die Untersuchung von Stoff und Motiv ist vor allem für die Literaturgeschichte wichtig (In welcher Zeit wurden welche Stoffe und Motive bevorzugt? Wie wurden sie gestaltet?) und für die Interpretation der besonderen Aussage eines Dichters, wenn er ein traditionelles Motiv aufgreift (z.B. Kafka, Das Schweigen der Sirenen).

Stoff	Rohmaterial, das der Schirftsteller in der Natur, Geschichte oder Kunst findet und zu				
	einem Werk verarbeitet				
Thema	Grundgedanke oder Leitidee, welche der Schriftsteller im Stoff entdeckt und worau				
	er das Konzept zu seiner Gestaltung entwickelt				
Motiv	Häufig in der Literatur vorkommende Elemente (typische menschliche Situationen,				
	Figuren, Zustände), die der Schriftsteller als "Bauteile" verwendet				

4. Zeitgestaltung

4.1 Erzählzeit und erzählte Zeit

Erzählende Dichtung gibt wie die dramatische (Theater) Zeitabläufe wieder. Vorgänge auf der Bühne dauern meist so lange wie ähnliche Vorgänge in der Realität auch. Sobald die Handlung erzählt wird, fallen aber die Zeit, die der Leser zur Lektüre braucht (*Erzählzeit*), und die Zeit, die im Inhalt der Erzählung abläuft (*Erzählte Zeit*), auseinander.

Der gleiche Stoff kann in verschiedenen Zeitspannen erzählt werden. Z.B. wird in den folgenden Romanen das Leben mehrerer Generationen in unterschiedlichen Zeitspannen erzählt:

Ina Seidel, Lennacker Erzählte Zeit: 400 Jahre Theodor Fontane, Die Poggenpuhls Erzählte Zeit: 3/4 Jahr Spitteler, Conrad der Leutnant Erzählte Zeit: 1 Tag

Der Erzähler trifft eine Auswahl, konzentriert sich auf einzelne Szenen und bildet dadurch Phasen in der Erzählung. So wird deutlich, wo er seine Schwerpunkte setzt.

Das Verhältnis von Erzählzeit und erzählter Zeit kann sein:

Zeitdeckung	Ungefähre Entsprechung von Erzählzeit und erzählter Zeit (z.B.					
	Wiedergabe direkter Rede)					
Zeitdehnung	Die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit (wie etwa bei der Zeitlupe					
	im Film; Darstellung schnell ablaufender Bewusstseinsströme, Träume,					
	Gedanken)					
Zeitraffung	Große Zeitspannen der erzählten Zeit werden übersprungen,					
	ausgelassen, gerafft. (Ein Menschleben wird auf wenigen Seiten oder					
	sogar in wenigen Sätzen geschildert)					

4.2 Erzähltempus und Tempuswechsel

Im Unterschied zur mündlichen Rede, in der Vergangenes im Perfekt erzählt wird, wird im Schriftlichen das **Präteritum** (= Imperfekt) bevorzugt. Es ist zum einen distanzierend (als Vergangenheit), zum anderen betont es die Nähe zur Gegenwart. Außerdem gibt das Präteritum stilistisch mehr Möglichkeiten (Ablaut (laufen – lief), Stellung des Verbs im Satz, Personalform). In der Er-Erzählung rückt das im Präteritum Erzählte stärker in die Gegenwart, in der Ich-Erzählung überwiegt die Vergangenheitsfunktion (Rückblick auf vergangenes Leben). Der Zeitbezug dieses **epischen Präteritums** ist so weit verloren gegangen, dass sogar Zukünftiges darin ausgedrückt werden kann: Morgen war Sonntag. Das *Präsens* wird benutzt, um Gegenwärtiges, Vergangenes und Zukünftiges auszudrücken. Es ist die Zeitstufe der Vergegenwärtigung und Distanzlosigkeit. Plötzlicher Übergang ins Präsens innerhalb eines im Präteritum erzählten Textes (sog. **historisches Präsens**) rückt den Vorgang direkt vors Auge.

Tempuswechsel in einem Text sind deshalb häufig nicht nur Zeitenwechsel, sondern auch Perspektivwechsel.

Daselbst fiel ein großer toller Hund, der schon mehrere Menschen beschädigt hatte, über zwei, unter einer Haustür spielende, Kinder her. Eben zerreißt er das jüngste, das sich, unter seinen Klauen, im Blute wälzt;

Heinrich von Kleist, Mutterliebe. S.277

5. Formen der Epik / der Prosa

Hier sollen nur einige Beispiele angeführt werden:

Märchen	Wir können Volksmärchen von Kunstmärchen unterscheiden, wobei in						
	beiden Fällen die selben typologischen Merkmale gelten: Erzä						
	wunderbarer Begebenheiten ohne zeitlich, räumliche und kausale						
	Festlegung in der Wirklichkeit. Naturgesetze gelten nicht (sprechende Tiere,						
	verwunschene Prinzessinnen usw.) Das Märchen arbeitet mit typisierten						
	Gestalten, hat eine einfache Erzählweise mit starken (moralisierenden)						
	Kontrasten (schwarz-weiss, gut-böse etc.).						
	Die Urspränge des Märchens liegen wahrscheinlich im "Orient", von wo sie						
	zur Zeit der Völkerwanderung nach Europa gekommen sind. Bekannteste						
	Sammlung dürfte wohl jene der Gebrüder Grimm sein.						
Fabel	Eine allgemeine Wahrheit oder ein moralischer Satz wird anhand eines						
	überraschenden Beispiels (Übertragung menschlicher Verhaltensweisen vor						
	allem auf Tiere) dargestellt. Eine Erläuterung innerhalb der Fabel ist meist						
	überflüssig, da die Bedeutung leicht entschlüsselt werden kann. Die Fabel						
	hat einen lehrhaft- sozialkritischen Charakter. In der Zeit der Reformation						
	stand sie im Dienst der religiösen Erneuerung. In der Aufklärung hatte sie						

	ihren Höhepunkt und war Ausdruck einer rational verstandenen Weltordnung.
Parabel	Gleichniserzählung, die bildhaft einen Einzelfall (meist aus dem gewöhnlichen Leben) erzählt, dem aber eine höhere, allgemeinere Bedeutung beigemessen wird. Die Analogiebildung erstreckt sich dabei nicht (wie in der Fabel) über alle Einzelheiten, sondern beschränkt sich meist auf einen Vergleichspunkt. Im Unterschied zum Gleichnis (so wie) enthält die Parabel keine direkte Verknüpfung mit der Hintergrundbedeutung. Typische Beispiele für Parabeln sind die fälschlich als Gleichnisse benannten kleinen Geschichten des Neuen Testamentes und die Ringparabel von Lessing (Nathan der Weise).
Anekdote	Ursprünglich eine Klatschgeschichte, die im Geheimen verbreitet wurde. Eine bekannte Persönlichkeit wird durch eine zugespitzte sprachliche Äußerung oder Geste charakterisiert. Mit dem Witz gemeinsam hat sie die Zuspitzung auf eine überraschende Pointe hin. Sie wurde zu einem subtilen Instrument von Gesellschaftskritik.
Novelle	Darstellung einer unerhörten Begebenheit, die früher der Unterhaltung eines adligen Hörerkreises diente: Was gibt es Neues? (Boccacio, Decamerone). Im 19. Jahrhundert erhielt die Novelle ihre strenge Form. Sie soll die menschliche Natur und ihre inneren Verborgenheiten auf einen Augenblick eröffnen (Goethe). Der Handlungsablauf ist wie im klassischen Drama kunstvoll auf einen Höhepunkt, Krisenpunkt (Peripetie) hin komponiert. Der Drehpunkt der Handlung wird häufig durch ein Dingsymbol (Falke nach Boccaccios gleichnamiger Novelle) vergegenständlicht, das die einzelnen Erzählabschnitte verbindet. Gedrängte Darstellung und objektiver Berichtstil ohne Einmischung des Erzählers sind Merkmale der Novelle. Die unerhörte Begebenheit hat symbolischen Charakter. Im 20. Jahrhundert lockert sich die strenge Form, die Handlung wird fragmentarisch und erhält ihren Impuls aus seelischen Konflikten (Schnitzler, Spiel im Morgengrauen).
Kurzgeschichte	Kurze Erzählung aus dem Alltagsleben. Sie verzichtet auf Einleitung (unmittelbarer Einstieg), Motivierung und Entwicklung. Sie stellt häufig einen (z.B. psychologisch) entscheidenden Augenblick dar, ist straff auf den Schluss hin komponiert, der häufig unerwartet ist und nicht alles klärt (offener Schluss). Häufig ist die Mittelpunktfigur ein Außenseiter.
Epos	Älteste epische Großform in gehobener Sprache, häufig mit festem Metrum und Reimschema, mit vielen Wiederholungen und feststehenden Formeln. Es berichtet von den Schicksalskämpfen und Taten von Göttern und Helden und verherrlicht historische Ereignisse und Personen. Die Gestalten sind ohne individuelle Eigentümlichkeit, der Erzähler kommt kaum zu Wort (das Epos erzählt sich selbst), er überschaut alles. Das Epos wurde feierlich vorgetragen und musikalisch untermalt.
Roman	Epische Großform, die seit dem 17. Jahrhundert in Deutschland das Epos ersetzt. Der Roman ist in Prosa geschrieben. Seine Helden sind keine Götter oder besondere Menschen. Nicht nur äußere Taten, sondern innere Entwicklungen bestimmen den Gang der Handlung. Es gibt eine unüberschaubare Fülle von Romanformen. Wichtig z.B. für die deutsche Romangeschichte war der Entwicklungs- oder Bildungsroman (etwa Goethes Wilhelm Meister, 1795/96), in dem die Spannung zwischen Innerlichkeit und sozialer Bewährung gestaltet wird. Auf den Roman trifft in besonderem Maße die Definition von Epik als Gestaltung einer eigenen fiktionalen Welt zu. Der Roman ist eine Form, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln (Goethe). Ähnlich wie der Film hat vor allem der Roman des 19. Jahrhunderts die Tendenz, den Leser in die von ihm geschaffene fiktionale Welt einzubeziehen, so dass eine Vertrautheit zwischen Leser und Romanfiguren entsteht. Heute haben Fernsehserien eine ähnliche Wirkung. Wie diese

wurden	früher	Romane	vielfach	als	eine	Art	Suchtmittel	gesehen	und
bekämpf	t.								

Die Lyrik

Lyrik: geht auf das griechische Musikinstrument der Lyra zurück – damit ist eine Verbindung zum Musikalischen bereits im Ursprung des Wortes gegeben. N der Antike, aber auch noch m Mittelalter trug ein Sänger – begleitet eben von einem Musikinstrument – Gedichte vor.

Die Lyrik zählt damit zu den ältesten Literaturformen – die meisten lyrischen Formen, die auch heute noch anzutreffen sind, wurden bereits in der Antike ausgebildet.

Die meisten Definitionsversuche von Lyrik gehen davon aus, dass mit dieser Form Charakteristika wie Metrum, Vers und Reim einhergehen und damit ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zur Prosa (Epik) ausbildet. Obwohl diese Kriterien weitgehend auf die klassischen Formen zutreffen, können diess nur sehr begrenzt auf modernere Formen angewendet werden. (z.B. Prosagedichte, experimentelle Lyrik).

Andere Ansätze, Lyrik näher zu bestimmen, scheinen da sinnvoller zu sein. Sie bringen diese Gattung mit einer bestimmten Form poetischer Sprache in Verbindung, deren lingusitische Merkmale festzulegen sind, Merkmale, die außerhalb von Reim, Metrum usw. liegen und das Schwergewicht auf den bewussten Einsatz von sprachlichen Strukturen, rhetorischen Figuren usw. legen. Wir wissen nun aber bereits, dass solche Merkmale auch in den nicht-lyrischen Gattungen zu finden sind.

Unterschieden wird generell zwischen erzählender Lyrik und Erlebnislyrik. Dabei versteht man unter erzählender Lyrik Gattungen wie Epos, Romanze und Ballade – also Formen, die – wie die Prosa – eine Geschichte mit einer Handlung erzählen. In der (kürzeren) Erlebnislyrik liegt der Schwerpunkt hingegen auf einem Erlebnis, einer Idee, einem Eindruck. Hier wird keine fiktionale Welt erzeugt und keine Zeit gestaltet, ein lyrisches Ich spricht sich aus über seine Gedanken, Eindrücke und Empfindungen. Es stellt einen Sinnzusammenhang her und macht dadurch Aussagen über die Wirklichkeit. Lyrik macht häufiger als die anderen Dichtungsarten Sprache zum Thema.

Ein Text gibt bereits durch seine optische Gestalt zu erkennen, dass es sich nicht um eine sachliche Mitteilung handelt, sondern um ein Gedicht. Jeder erkennt ein Gedicht schon an der Form, wie es sich auf einem Blatt Papier abbildet: verkürzt könnten man nämlich sagen, dass es sich immer dann um ein Gedicht handelt, wenn rechts auf der Seite etwas freibleibt. Würde das folgende Gedicht

Die Bayerwerke in Leverkusen kennen unsere Bedürfnisse. Nicht nur Aspirin produzieren sie, sondern auch das Kopfweh.

Anfrid Astel, Umweltverschmutzung

als Fließtext geschrieben, wäre es nicht mehr von Prosa zu unterscheiden.

Gibt es einen Erzähler?

Die Frage nach dem Erzähler, die uns bei der Prosa beschäftigt, wird in der Lyrik meist mit dem Begriff des Sprechers erfasst. Lyrik wird als Ausdrucksmittel subjektiven Erlebens begriffen – es stellt sich also bei der Analyse von Lyrik die Frage nach dem *lyrischen Ich*. Wie Goethe meinte, ist in einem Gedicht *kein Strich enthalten, der nicht erlebt, aber kein Strich so wie er erlebt worden ist*

Natürlich haben alle Gedichte einen Verfasser. Diese Tatsache verleitet oft dazu, das Ich, das in vielen Gedichten ausdrücklich in Form eines Personalpronomens genannt wird - so z.B. in Nähe des Geliebten und Mondnacht - mit dem Autor gleichzusetzen. Das ist jedoch falsch. Zum einen nämlich ist der Autor selbst dann, wenn er in einem Gedicht seine eigenen momentanen Gefühle ausspricht, nicht immer derselbe (der frisch verliebte Zwanzigjährige ist nicht identisch mit dem in die Betrachtung der Natur versunkenen Siebzigjährigen), zum anderen kann das Ich des Gedichts auch eine gänzlich andere Person bezeichnen.

Der Spinnerin Lied (Brentano)

Es sang vor langen Jahren Wohl auch die Nachtigall; Das war wohl süßer Schall, Da wir zusammen waren.

Ich sing und kann nicht weinen Und spinne so allein Den Faden klar und rein, Solang der Mond wird scheinen.

Da wir zusammen waren, Da sang die Nachtigall; Nun mahnet mich ihr Schall, Dass du von mir gefahren.

So oft der Mond mag scheinen, Gedenk ich dein allein; Mein Herz ist klar und rein, Gott wolle uns vereinen!

Seit du von mir gefahren, Singt stets die Nachtigall; Ich denk bei ihrem Schall, Wie wir zusammen waren.

Gott wolle uns vereinen, Hier spinn ich so allein, Der Mond scheint klar und rein, Ich sing und möchte weinen. Auch wenn dies nicht aus dem Titel hervorginge, wäre aus dem Text dieses Gedichts eindeutig zu entnehmen, dass das Ich nicht der Autor sein kann. Daher bezeichnet man das Ich, das in lyrischen Texten vorkommt, eben neutral als *lyrisches Ich*. Dieses Ich ist auch dann vorhanden, wenn es nicht ausdrücklich in Form des entsprechenden Personalpronomens auftaucht. Es ist die Person, deren Gedanken und Gefühle in dem jeweiligen Gedicht geschildert und veranschaulicht werden.

Sprache der Lyrik, das Gedicht als Kunstgebilde

Die Sprache der Lyrik ist, neben den formalen Merkmalen des Metrums und des Reims, dadurch gekennzeichnet, dass sie in besonders hohem Ausmaß sprachliche Bilder benutzt, um Gefühle und Stimmungen zu vermitteln. Um Neues und Individuelles auszudrücken, werden auch neue Sprachbilder geschaffen.

Das sprachliche Bild beruht auf der Möglichkeit der Übertragung. Ein Wort (oder eine Wortgruppe) aus einem bestimmten Bereich wird zu einem zweiten aus einem anderen in Beziehung gesetzt, und es entstehen für den Leser neue Bedeutungszusammenhänge, die die Wörter bzw. Wortgruppen in der Umgangssprache nicht haben.

Es finden sich hier Strukturen und sprachliche Figuren wie z.B. der Vergleich, die Metapher, Symbole und Allegorien.

Ins Nebelhorn (Paul Celan)

Mund im verborgenen Spiegel, Knie vor der Säule des Hochmuts, Hand mit dem Gitterstab:

reicht euch das Dunkel, nennt meinen Namen, führt mich vor ihn.

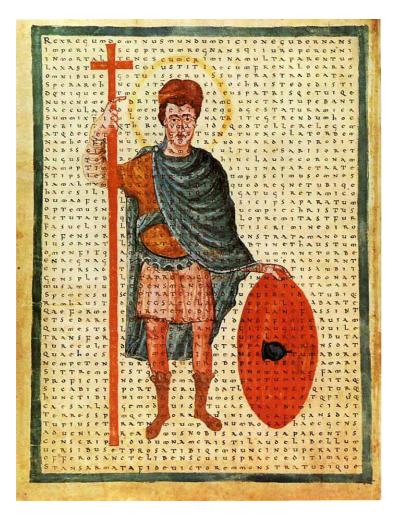
Hier ist ein Bezug zur Realität nicht mehr nachvollziehbar. Es handelt sich um rein sprachliche Bilder, die nur durch die eigenen Assoziationen und durch den Kontext erschlossen werden können. Die erste Strophe benennt drei Körperteile (Mund, Knie, Hand), die hier als selbstständige Wesen angesprochen werden und in einem schwer durchschaubaren Bezug stehen (z.B. Mund im verborgenen Spiegel). Der Doppelpunkt zum Abschluss der Strophe zeigt, dass der Imperativ der zweiten Person Plural (reicht, nennt, führt) in der zweiten Strophe sich auf die vorher angesprochenen Körperteile bezieht. Diese werden aufgefordert, mit dem lyrischen Ich (meinen, mich) etwas vorzunehmen. Am unklarsten ist der erste Imperativ (reicht euch das Dunkel).

In der zweiten Strophe ist zunächst unklar, worauf sich das Personalpronomen ihn bezieht. Es gibt in dem Gedicht keine männliche Person, bleiben also nur die männlichen Substantive (Mund, Spiegel, Hochmut, Gitterstab, Namen). Am nächsten liegt es, ihn auf das unmittelbar vorangehende Substantiv Namen zu beziehen. Man könnte die folgende Situation konstruieren:

Das lyrische Ich erlebt sich nicht als personale Einheit, sondern als Mund, Knie, Hand, die voneinander getrennt sind, in einem jeweils anderen Bezug stehen, einander fremd sind und sich für das Ich im Dunkel befinden. Identität wird für das Ich nicht durch die Teile des Körpers hergestellt, sondern eher durch den Namen, der ihm unbekannt ist, mit dem es konfrontiert werden will. Versteht man das Gedicht so, dann liefert es Metaphern eines möglichen Identitäts- oder Nicht- Identitätserlebnisses.

Das ist aber nur eine mögliche Deutung aus dem Kontext heraus. Es gibt keinen eindeutigen Objektbezug mehr. Die Objekte sind Vorwände für Wörter. Das Gedicht ist damit ein sprachliches Kunstgebilde.

Bislang haben wir im Wesentlichen von sprachlichen Bildern gesprochen. Eine weitere Ebene ist jedoch auch die visuell-optische, die vor allem in der modernen Lyrik – Konkrete Poesie – eine wichtige Rolle spielt. Wird – wie oben ausgeführt – in der "traditionellen" Lyrik Bildlichkeit als rein sprachliche Umsetzung von Objekten verstanden, geht die Konkrete Poesie durch die Betonung der optischen Gestalt einen Schritt in Richtung visueller Kunst. Die Konkrete Poesie ist eine Strömung des späten 20. Jahrhunderts, blickt aber dennoch auf eine lange Tradition zurück, die bis in die Antike zurück reicht. Wir sprechen in diesen Fällen von sogenannten Bildgedichten.



Bekannt sind besonders die lateinischen Figurengedichte von Hrabanus Maurus (780-856). Sein *De laudibus sanctae crucis* besteht aus Hexameterversen, die traditionell von rechts nach links gelesen werden müssen. In die Textoberfläche sind Figuren gezeichnet, die Teile des Textes hervorheben, die nun wiederum auch von oben nach unten oder von links nach rechts gelesen werden können. Es erinnert ein wenig an ein Kreuzworträtsel und war als Lobgesang auf das Kreuz gedacht.

Im 20. Jahrhundert erlebte diese visuell-optische Seite von Gedichten einen neuen Aufschwung bzw. Höhepunkt. Schon zur Zeit der Avantgarde (etwa in den zwanziger Jahren) hatte man in Frankreich mit Konkreter Poesie experimentiert; in den sechziger wurde dann auch im deutschen Sprachraum damit experimentiert. Ohne interpretatorisch näher darauf einzugehen, ein Beispiel von Wolfgang Lauter aus dem Jahr 1978.

```
Freiheitlich-demokratische Grundordnung
Oreiheitlich-demokratische Grundordnung
Ordiheitlich-demokratische Grundordnung
Ordnheitlich-demokratische Grundordnung
Ordnueitlich-demokratische Grundordnung
Ordnunitlich-demokratische Grundordnung
Ordnung lich-demokratische Grundordnung
Ordnung Oich-demokratische Grundordnung
Ordnung Orch-demokratische Grundordnung
Ordnung Ordh-demokratische Grundordnung
Ordnung Ordn-demokratische Grundordnung
Ordnung Ordnudemokratische Grundordnung
Ordnung Ordnunemokratische Grundordnung
Ordnung Ordnung okratische Grundordnung
Ordnung Ordnung Okratische Grundordnung
Ordnung Ordnung Orratische Grundordnung
Ordnung Ordnung Ordatische Grundordnung
Ordnung Ordnung Ordntische Grundordnung
Ordnung Ordnung Ordnuische Grundordnung
Ordnung Ordnung Ordnunsche Grundordnung
Ordnung Ordnung he Grundordnung
Ordnung Ordnung Oe Grundordnung
Ordnung Ordnung Ordnung Or Grundordnung
Ordnung Ordnung OrdGrundordnung
Ordnung Ordnung Ordnrundordnung
Ordnung Ordnung Ordnundordnung
Ordnung Ordnung Ordnunndordnung
Ordnung Ordnung Ordnung ordnung
Ordnung Ordnung Ordnung Ordnung
```

Sprachliche Ebene der Lyrik

Wie unschwer an Gedichten schon beim Hinschauen zu erkennen ist, sind die wesentlichen sprachlichen Mittel und Formen dieser Gattung rhythmischakustischer Art. Klang und Ton der Wortwahl werden damit zu bedeutungstragenden Elementen. Klangliche Elemente können eine Aussage unterstreichen, in manchen Fällen sogar zur inhaltlichen Aussage selbst werden. Ein Beispiel dafür wäre die Lautmalerei, wie sie immer wieder in Gedichten angewendet wird.

Wesentlich zählen in der Lyrik vor allem rhythmische Elemente, besonders wichtig dabei Metrum und Reim. Auch wenn diese, wie bereits gesagt, ihre dominierende Rolle in lyrischen Texten verloren haben, sind Reim und Metrum in der Literaturwissenschaft schon deswegen von hohem Stellenwert, weil es sich

dabei um leicht objektivierbare und daher einfach zu beschreibende Grössen handelt.

Das kleinste Element des Metrums ist die Silbe, die entweder betont oder unbetont sein kann. Je nach Abfolge von betonten und unbetonten Silben spricht man von verschiedenen Versfüßen, die Anzahl der Versfüße bestimmen das Vermaß und das Metrum. Um das zu analysieren, werden Verszeilen zunächst in Silben eingeteilt, danach wird bestimmt, welches die betonten bzw. unbetonten Silben sind.

Am grauen Strand, am grauen Meer x 'x x 'x x 'x x 'x x 'x

Je nach der Abfolge der betonten und unbetonten Silben kann zwischen verschiedenen Versfüßen unterschieden werden werden.

Die vier wichtigsten Verfüße sind:

- 1. Jambus auf eine unbetonte folgt eine betonte Silbe (x'x)
- 2. Anapäst auf zwei unbetonte folgt eine betonte Silbe (xx'x)
- 3. Trochäus auf eine betonte folgt eine unbetonte Silbe ('xx)
- 4. Daktylus auf eine betonte folgen zwei unbetonte Silben ('xxx)

Will man nun das Metrum einer Verszeile bestimmen, wird der Name des Versfußes und die Anzahl der Versfüße in einer Verszeile angegeben. So bezeichnet man z.B. eine Verszeile, die aus 5 Jamben besteht, als jambischen Pentameter oder fünfhebigen Jambus – dieses Metrum wird auch als *Blankvers* bezeichnet – es ist der natürlichen Sprache am nähesten und daher besonders beliebt.

Ein weiteres wichtiges Merkmal lyrischer Texte kann der *Reim* sein. Unterschieden muss werden zwischen der sogenannten *Alliteration* (Wiederholung eines anlautenden Konsonanten – etwa: Kind und Kegel) und dem *Endreim* (Gleichklang von Silben vom letzten betonten Vokal an).

Die Alliteration war das gebräuchlichste Reimschema der altgermanischen und altenglischen Dichtung. Das häufigere Ist natürlich der Endreim:

Am grauen Strand, am grauen Meer Und seitab liegt die Stadt; Der Nebel drückt die Dächer schwer, Und durch die Stille braust das Meer Eintönig um die Stadt.

Theodor Storm, Die Stadt

Ein weiteres strukturelles Merkmal lyrischer Texte können Strophen bzw. Strophenformen sein. Diese lassen sich auf einige Grundformen reduzieren. Durch die Kombination von zwei Versen mit drei Versen und dem Quartett mit

vier Versen werden die meisten Gedichtformen gebildet. Ein Beispiel für dieses "bausteinartige" Verfahren ist z.B. das *Sonett*. Grundsätzlich werden dabei 2 Variationen unterschieden: das italienische und das shakespeare-Sonett.

Sonettformen

Italienisches Sonett:

besteht traditionellerweise aus 14 Versen in Form von zwei Quartetten mit dem Reimschema abba und zwei Terzetten mit variablem Reimschema.

Shakespeare-Sonett:

besteht aus drei Quartetten und einem Reimpaar – also auch aus 14 Verszeilen. Das Metrum ist der jambische Pentameter, die dem Reimschema abab cdcd efef gg folgen.

Ein – humorvolles – Beispiel eines Sonetts stammt von Robert Gernhardt:

Sonette find ich sowas von beschissen, so eng, rigide, irgendwie nicht gut; es macht mich ehrlich richtig krank zu wissen, daß wer Sonette schreibt. Daß wer den Mut

hat, heute noch so'n dumpfen Scheiß zu bauen; allein der Fakt, daß so ein Typ das tut, kann mir in echt den ganzen Tag versauen. Ich hab da eine Sperre. Und die Wut

darüber, daß so'n abgefuckter Kacker mich mittels seiner Wichserein blockiert, schafft in mir Agressionen auf den Macker.

Ich tick nicht, was das Arschloch motiviert. Ich tick es echt nicht. Und wills echt nicht wissen: Ich find Sonette unheimlich beschissen.

Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs (Robert Gernhardt)

Das Drama (Dramatik)

Geschichtlicher Überblick

Zentraler Begriff und Unterscheidungsmerkmal der Dramatik von den anderen Gattungen ist *Handlung*. Diese Handlung wird auf der Bühne *aufgeführt*.

Während in der Prosa Handlung erzählt wird, sie in der Lyrik keine Rolle spielt, wird im Drama die Handlung durch lebende Personen (den Schauspielern) dargestellt; die Schauspieler repräsentieren dabei Charakter, die in ihrem Zusammenspiel ein Handlungsgeflecht ergeben.



Das Wort Drama stammt wiederum aus dem griech. drao, ein Verb, das tun, handeln bedeutet.

Die Ursprünge des Dramas liegen im rituellkultischen Bereich, der im klassischen griechischen Drama noch bedeutend war. Tragödien und Komödien wurden meist im Rahmen von Festspielen zur Feier des Gottes Dionysos aufgeführt, der in der griechischen Götterwelt als Gott des Weines , der Freude, der Trauben, der Fruchtbarkeit und der

Ekstase fungierte. In der Antike war das Drama die wichtigste literarische Gattung, die dann im Mittelalter stark in den Hintergrund getreten ist. Erst im ausgehenden Mittelalter bildeten sich neue einfach Formen, etwa Mysterienspiele, im deutschsprachigen Raum die sogenannten Fastnachtspiele. Die Mysterienspiele waren religiös motiviert, während die Fastnachtspiele säkularer Natur – sie haben sich nicht aus der religiösen Liturgie entwickelt, sondern aus den Karnevalsumzügen. Der wichtigste deutschsprachige Verfasser von Fastnachtspielen war Hans Sachs (1494-1576).

Im Zeitalter des Barock war vor allem das sogenannte Jesuitendrama bedeutend, in dem vor allem moralisch-religiöse Gesichtspunkte im Vordergrund standen. Es bediente sich religiöser Stoffe vornehmlich des Alten Testaments bzw. Heiligen- und Märtyrerlegenden. Besonders die effektvollen Aufführungstechniken des Jesuitendramas haben ein wesentlichen Einfluss auf die Theaterentwicklung ausgeübt.

Die Entwicklung des späteren Dramas ist also geprägt einerseits von den mittelalterlichen bzw. barocken Dramen, andererseits in besonderem Maße natürlich vom antiken Theater, das hohen Einfluss auf das Drama der deutschen Klassik genommen hat.

Wir haben ja bereits gehört, dass über die Komödie in der antiken Literaturtheorie nichts überliefert ist. Aristoteles beschäftigte sich in seiner *Poetik* vor allem mit der Tragödie und prägte dabei die Begriffe der *Mimesis* (Nachahmung) und der *Katharsis* (Reinigung) – ein "Phänomen", das das Publikum durch die Betrachtung von tragischen Vorgängen auf der Bühne "seelisch" läutert.

Sehr lange steht die Tragödie im Mittelpunkt der Theatergeschichte. Während der Frühen Neuzeit ist sie auch Gegenstand literaturtheoretische Überlegungen. Vor allem die Ständeklausel nimmt hier einen zentralen Stellenwert ein.

Die Ständeklausel ist eine zentrale Norm der Dramentheorie, sie ordnet Figuren des Adels der Tragödie, der unteren Stände hingegen der Komödie zu. Als Legitimation gibt es einerseits die Forderung, hohe Figuren nicht in unwürdigen Situationen zu zeigen, andererseits die Forderung nach Angemessenheit der Darstellung und des Sprachniveaus zum Gegenstand. Entsprechend können eben nur hohe Figuren mit entsprechendem Pathos tragische Konflikte abhandeln, während niedere Figuren in der Komödie agieren.

Historisch findet sich die Forderung nach einem Helden von hohem sozialem, moralischem und ggf. auch geschichtlichem Niveau schon bei Aristoteles, wobei der Begriff der Ständeklausel erst im 20. Jahrhundert belegt ist. Über die Lehre von der Angemessenheit des Sprachstils (Aptum, Drei-Stil-Lehre) wird eine prototypische Verknüpfung von hohem Adel mit der Tragödie und niederem Adel bzw. Bürgern mit der Komödie etabliert, der immer wieder die Koppelung von Moral und Stand unterlegt wird.

Im 18. Jahrhundert brechen diese Zuordnungen auf, denn einerseits verlagert sich der Konflikt in der Tragödie vom Politischen (Haupt- und Staatsaktion) weg und zum Privaten und Familiären hin, andererseits kehrt sich auch die moralische Zuordnung um, so dass die positiven Figuren des bürgerlichen Trauerspiels aus den Schichten des unteren Adels oder Bürgertums stammen und gerade durch Figuren des höheren Adels bedroht werden. Lessings *Emilia Galotti* führt diese Umkehrung exemplarisch vor.

Spätere Konzeptionen der Tragödie und des Dramas zeigen dann auch Bürger und Arbeiter in entsprechenden Konflikten bzw. negieren die Kategorie des Tragischen überhaupt, so dass es nicht mehr angemessen ist, für diese Dramatik mit dem Begriff der Ständeklausel operieren zu wollen.

Erst im 18. Jahrhundert kommt es zu einem tiefgreifenden Wandel des Dramas. Dieser steht im Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Erstarkung des Bürgertums, das durch die Aufklärung zu einem starken Selbstbewusstsein findet, das sich vor allem und zuerst in der Literatur findet. Während dieser Zeit entsteht das Bürgerliche Trauerspiel, das sich nicht mehr an die Regeln der Ständeklausel hält, sondern eben Bürger zum Mittelpunkt der Handlung macht. Bedeutende Beispiel sind die Dramen Gotthold Ephraim Lessings (1729-1781) – Emilia Galotti (1772) – und Kabale und Liebe (1784) von Friedrich Schiller (1759-1805).

Wie schon die Ständeklausel besagte, war die Komödie das Drama der niederen Stände, sie diente diesem vor allem zur Unterhaltung – schon allein deswegen war sie lange Zeit nicht Gegenstand der literaturtheoretischen Überlegungen, sondern nur als Gegenpol der Tragödie erwähnenswert.

Dennoch zeichnen sich die Komödien z.B. der französischen Literaturdurch ausgefeilte Charakterzeichnungen aus. In Deutschland war es wieder Lessing, der dieser Form als Lustspiel Bedeutung verliehen hat.

Erst im 19. Jahrhundert erlebt die Komödie einen neuerlichen Aufschwung, vor allem durch Zeitgeistsatiren etwas Johann Nestroys (1801-1862). Im 20. Jahrhundert wird diese Gattung primär vom Film aufgenommen.

Elemente des Dramas

Das Drama ist für die Aufführung auf der Bühne gedacht. Es geht daher ganz allgemein über das Textliche der Prosa oder der Lyrik hinaus. Damit geht ein Medienwechsel einher, der in der Analyse des Dramas durch die Berücksichtigung von Text, Transformation und Aufführung beschrieben werden kann.

Text (Dialog, Monolog, Handlung, Setting, Regieanweisungen)

Auf der textlichen Ebene gibt es natürlich einige Überschneidungen mit der Prosa: Figuren, Handlung etc. Zentrale Bedeutung im Drama kommt dem gesprochenen Wort in Form von Dialogen zwischen Figuren bzw. Monologen. Sonderformen wären das Beiseitesprechen, bei dem Informationen an das Publikum weitergegeben werden, die den anderen Figuren auf der Bühne vorenthalten bleiben.

Im Zusammenhang mit der Handlungsstruktur des Dramas werden meist die drei Einheiten von Zeit, Ort und Handlung erwähnt.

Unter den drei Einheiten versteht man die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung, die von klassizistischen Theoretikern in Berufung auf die aristotelische Poetik als Norm etabliert wurden.

Unter der Einheit der Handlung versteht Aristoteles die vollständige Durchführung eines Grundmotives ohne Episoden und Nebenhandlungen. Die Einheit der Zeit als Dichtungsnorm geht auf die beiläufige Feststellung Aristoteles zurück, dass die Zeit des Stückes meist auch der Handlungszeit entspricht. Er selbst machte daraus noch keine Regel, dies geschah erst später, wobei die Begrenzung auf einen Sonnenumlauf die strengere Forderung nach Entsprechung von Spiel- und Handlungszeit ablöste. Die Einheit des Ortes ist bei Aristoteles gar nicht angesprochen, wird aber etabliert, da ein Wechsel des Bühnenbildes nicht nur die Realitätsillusion der Zuschauer, die sich ja nicht bewegen, unterläuft, sondern durch Umbau auch den Ablauf der Vorstellung behindert. Allerdings wurde diese strenge Forderung bald gelockert, entweder auf die Forderung nach Ortswechsel nur zwischen den Akten, oder auf die Beschränkung des Ortes auf ein Haus, eine Stadt, oder eine Gegend

Die Theoretiker verweisen auf die Notwendigkeit der Beschränkung auf die drei Einheiten, da nur so die Vernunft der Zuschauer das Spiel als Realität akzeptieren könne. Allerdings spielen auch bühnenpraktische Überlegungen dabei eine Rolle

Diese aristotelischen Einheiten stammen jedoch nicht von Aristoteles, sondern gehen auf französische und italienische Adaptionen seiner *Poetik* im 16. und 17. Jahrhundert zurück. In Gegensatz dazu entsprachen die Dramen Shakespeares nur selten diesen Regeln, weshalb sie im englischsprachigen Raum nie so strikt respektiert wurden.

In direkter Wechselwirkung zur Handlung steht die einteilung in Akte und Szenen. Dabei findet sich im neuzeitlichen Drama im wesentlichen die antike Einteilung in fünf Akte, die im Idealfall einem Handlungsverlauf von Exposition, Komplikation, Höhepunkt, Umschwung und Auflösung folgten. Erst im 19.

Jahrhundert wurde die Anzahl der Akte auf vier, im 20. Jahrhundert auf drei reduziert.

Vor allem im 20. Jahrhundert treten vermehrt auch nicht-textuelle Aspekte des Theaters verstärkt in den Vordergrund. Nonverbale und räumliche Dimensionen erhalten einem dem Text ähnlich hohen künstlerischen Stellenwert.

Transformation (Regie, Bühne, Requisiten, Beleuchtung)

Unter Transformation verstehen wir alle logistischen und konzeptuellen Schritte, die als *Regie* zusammengefasst werden und im Vorfeld der Aufführung stattfinden. Diese Schritte sind dem Theaterpublikum nicht zugänglich, bestimmt aber alle Elemente der Aufführung. Der Regisseur wählt den Text aus, dem er ein interpretatorisches Gesamtkonzept , das die Besetzung, die Wahl der Bühne und die Bühnengestaltung, die Requisiten, Kostüme und Schminke bis zur Führung der Schauspieler zugrunde legt. Die gesamte künstlerische Koordination der Umwandlung des Textes in eine Aufführung liegt in den Händen des Regisseurs.

Der Beruf des Regisseurs existiert erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, ist also ein sehr junges Phänomen in der Geschichte des Dramas. Regie selbst – also die koordinierende Arbeit, die letztlich in einer Aufführung mündet, ist natürlich so alt wie das Drama selbst. Bis zum 19. Jahrhundert waren aber die Grenzen zwischen Regisseur, Schauspieler, Dramenautor etc. fließend. Es war der Einfluss des Realismus, der den Beruf des Regisseurs entstehen ließ.

Die Stufen der Transformation des Textes müssen auf das jeweilige Publikum abgestimmt werden. Dabei steht die konzeptuelle Idee des Regisseurs am Beginn der Arbeit. Sie ist vergleichbar mit der interpretatorischen Leistung eines Dirigenten beim Lesen einer Partitur. Diese konzeptuelle Leistung steht in direkter Verbindung zum "Zeitgeist", besser den Trends der jeweiligen Epoche. Es ist vor allem die räumliche Ebene, die die beschreibenden Elemente, die wir aus der Prosa kennen, vermittelt. Im Drama werden sie durch dialog, Monolog und vor allem auch durch die Körpersprache umgesetzt, aber auch durch die Wahl der Bühne und des Bühnenbildes.



Schon in der Antike gab es Bühnen, die zur Aufführung der Dramen dienten. Es ist als Amphitheater bekannt und umfasst ein Orchester in der Mitte des Theaters und ein Bühnenhaus (Skene). Die Plätze für das Publikum befanden sich halbkreisförmig um das Orchester angeordnet. Der antike Chor, ein wesentliches Element des griechischen

Dramas befand sich zwischen den Schauspielern und dem Publikum. Alle auftretenden Personen im antiken Theater trugen Masken – der Begriff "Person" geht auf das lateinische Wort *persona* (=Maske) zurück.

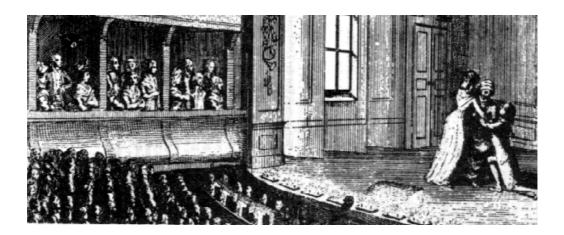
Im Shakespearschen England unterschied sich das Theater stark von den antiken Vorläufern. Schon die Größe spielte eine wichtige rolle. Während Theater der Antike oft mehr als 15.000 Personen fassen konnte, fanden im Globe Theater höchstens 2.000 ihren Platz. Beide Theaterformen aber kamen ohne größere,

aufwendige Bühnenarchitektur aus. Vieles davon, das heute durch Bühnenbild und andere Hilfsmittel realisiert wird, blieb der Phantasie des Publikums überlassen.

Das moderne Theater wird auch als Guckkastenbühne bezeichnet.

Guckkastenbühne

Ihre Entwicklung ist eng mit dem Beginn von Theateraufführungen in geschlossenen Räumen bei künstlichem Licht und unter Verwendung von Kulissen im europäischen Hoftheater des 17. und 18. Jahrhunderts verbunden. Es entsteht hierbei eine Bühnenform, die eigentlich bis heute das Theater bestimmt: Die Bühne, durch Rampe und Bühnenportal mit Vorhang vom Zuschauerraum getrennt, präsentiert sich als dreiseitig abgeschlossener Kasten, dessen vierte Seite (die imaginäre 'vierte Wand') dem Zuschauer Einblick in das Bühnengeschehen erlaubt und ihm die Illusion gibt, als zufälliger Zeuge an einem realen Geschehen teilzunehmen.



Aufführung (Interne u. externe Methoden, Gestik, Mimik, Sprache)

In der Aufführung liegt der Schwerpunkt auf den Schauspielern, die durch ihr Spiel die Idee des Regisseurs dem Publikum vermitteln sollen. Wie schon beim Berufsbild des Regisseurs ist die Geschichte der professionellen Schauspielausbildung relativ jung und ist erst mit dem Ende des 19. Jahrhunderts anzusetzen. Dabei sollten die stark schwankenden Leistungen der Schauspieler durch systematischen Unterricht in Atemtechniken, Haltung, Körperbeherrschung u.a. kompensiert werden.

In der modernen Schauspieltheorie spricht man heute von externer (oder technischer) und interner (wahrheitsgetreuer) Methode. Während in der externen Methode davon ausgegangen wird, dass der Schauspieler in der Lage ist, ohne emotionales Hineinversetzen seine Rolle auf der Bühne darzustellen, baut die interne Methode auf der Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle, also mit der Figur, die er darzustellen hat. Hier geht es um persönliches Erleben und Verinnerlichung.

Textliche Elemente des Dramas

Der Text des Dramas – also das, was wir zu *lesen* bekommen – enthält notwendige Elemente, die in keiner anderen Gattung bekannt ist. Der Text muss nicht nur das Handeln der Figuren auf der Bühne als Dialoge und Monologe wiedergeben, sondern nebenbei auch Anweisungen für die Realisierung geben (Regieanweisungen), die Personen vorstellen. Wir sprechen dabei von Hauptund Nebentext.

Die auf der Bühne zu sprechenden Teile des Dramas heißen Haupttext, die für die Regie bestimmten Anweisungen werden Nebentext genannt. Spricht eine Person des Dramas allein eine längere und relativ zusammenhängen Textpassage, so handelt es sich um einen Monolog, reden mehrere Personen im Wechsel, so liegt ein Dialog vor.

Zu den Bühnenanweisungen (also dem Nebentext) gehören, Titel, Personenverzeichnis, Hinweise auf das Bühnenbild sowie die Anzeige der jeweils redenden Figur etc.

Mein schönes Fräulein, darf ich wagen Meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?		
Bin weder Fräulein, weder schön, Kann ungeleitet nach Hause gehen		
STRASSE		
Faust. Margarete vorübergehend		
FAUST: ,,		
"		
MARGARETE: "		

Zusammenfassung

Zusammenfassend lassen sich folgende Punkte für das Drama aufzählen:

- *Unmittelbarkeit des Dramas*: Wichtigstes Kennzeichen des Dramas ist seine Unmittelbarkeit; es wird weder durch eine Erzählinstanz noch ein anderes Kommunikationssystem oder ein technisches Medium (wie z. B. der Film) vermittelt. Das Dramengeschehen wird im Regelfall direkt auf der Bühne vor dem Zuschauer aufgeführt.
- Wir sollten zwischen *Drama* und *Theater* unterscheiden: Das Drama bezeichnet den Zusammenhang von auf der Bühne gesprochener Sprache und auf der Bühne gezeigter Handlung im Kontext einer Aufführung bzw. Inszenierung. Das Theater bezeichnet die gesellschaftliche

- Institution, deren Funktion es ist, Dramen zu realisieren. Das Theater ist in der abendländischen Kultur der räumliche und soziale Ort des Dramas. Nicht nur die Dramenproduktion, sondern auch das Theater (z. B. seine Architektur) unterliegt starken historischen Wandlungen.
- In diesem Zusammenhang steht auch die Unterscheidung zwischen Lesetext und Aufführung. Der Lesetext, der uns vorliegt, ist die schriftliche Fixierung des Dramas. Dabei darf man nicht vergessen, dass nahezu jeder Dramentext für eine Aufführung geschrieben wird. Der Lesetext repräsentiert daher nur eine Ebene des Dramas. Auch die Aufführung kann als ein Text be- griffen werden, dessen Zeichen aus den Elementen der Inszenierung bestehen. Aus der Differenz von Lesetext und Aufführung ergeben sich zwei Rezeptionsweisen: die literarische Rezeption und die theatralische Rezeption. Es gibt aber auch Dramen, die vornehmlich für die Lektüre und weniger oder gar nicht für eine Aufführung konzipiert sind; man nennt sie Lesedramen.
- Figur Person: "Figur" bezeichnet als Terminus technicus die in narrativen Texten im Rahmen einer fiktionalen Welt Handelnden, also auch die im Rahmen einer Aufführung auf der Bühne Darge- stellten. Wird der fiktionale Aspekt ausgeblendet, kann man, innerhalb des dargestellten Weltausschnitts, von einer Person oder von einem Charakter sprechen.
- Haupttext Nebentext: Der Haupttext bezeichnet den von den Figuren zu sprechenden Text, also die Figurenrede in einem Drama. Der Nebentext bezeichnet die Textteile eines Dramas, die nicht Figurenrede sind, vor allem Schilderungen der Szenerien, Handlungsanweisungen an die Schauspieler und Inszenierungs- bzw. Regieanweisungen generell. Im Theater ist nur der Haupttext für das Publikum wahrnehmbar, der Nebentext ist lediglich indirekt über die Inszenierung erfahrbar.
- Dialog Monolog: "Dialog" und "Monolog" bezeichnen die beiden Formen der Figurenrede. Der Dialog besteht aus Rede und Gegenrede zwischen zwei oder mehr Figuren. Bei der Ana- lyse eines Dialogs ist darauf zu achten, ob sich die Figuren mit dem, was sie sagen, auch tatsächlich aufeinander beziehen, ob sie also miteinander und nicht aneinander vorbei reden. Werden im Dialog abwechselnd und passagenweise kurze, meist nur einzeilige (einversige), sentenzenhafte Äußerungen getätigt, so spricht man von Stichomythie (Zeilenrede). Der Monolog ist die Einzelrede einer Figur, die exponiert, abseits oder allein auf der Bühne steht. Der Monolog ist fiktional unplausibel und wird meist als lautes Nachdenken (Selbstreflexion) gerechtfertigt.

Wiederholungsfragen

- 1. Was verstehen wir unter einem Autoren, was ist der Erzähler?
- 2. Was ist der auktoriale Erzählstandpunkt?
- 3. Benennen Sie einige Formen des Erzählens
- 4. Was versteht man unter "lyrischem Ich"?

- 5. Was ist ein Sonett?
- 6. Was ist in der Dramatik der "Lesetext"?
- 7. Was ist in der Dramatik der "Nebentext"?

Begleitende Lektüre

• Jochen Vogt: Einladung zur Literaturwissenschaft. 6. Aufl. Paderborn: Fink, 2008

Weiterführende Lektüre

6. Epochen der Literatur- und Kulturgeschichte– ein kurzer Überblick

Einleitung

Ein Teil der Literaturwissenschaft – nämlich die Literaturgeschichte – versucht, unterschiedliche Texte aufgrund ähnlicher Merkmale in Struktur, Sprache, inhaltlicher oder kontextueller Hinsicht zusammenzufassen und dadurch eine Periodisierung der Literatur zu erreichen. Auch wenn heutzutage grundsätzliche Zweifel an der Möglichkeit von eindeutiger Periodisierung geäußert werden, ist der Begriff der Epoche weiterhin im Gebrauch. daher soll im Folgenden ein Überblick über diese Epocheneinteilung gegeben werden und zwar vor allem unter dem Aspekt der überregionalen Gültigkeit.

Epochengliederung

Im Wesentlichen sind folgende Epochen Grundlage fast aller Nationalphilologien:

Antike	3. Jahrtausend v.Chr. – 5. Jh. n.Chr.
Mittelalter	5. – 15. Jahrhundert
Renaissance und	15. – 16. Jahrhundert
Humanismus	
Barock	17. Jahrhundert
Aufklärung	18. Jahrhundert
Romantik	Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts
Realismus und	Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts
Naturalismus	
Modernismus	Erster bis Zweiter Weltkrieg
Postmodernismus	60er und 70er Jahre
Sogenannte	70er Jahre -
"Randgruppen"-	
Literaturen	
Postkoloniale	
Literaturen	

Die einzelnen Epochen

Antike

Die Anfänge der Schrift – und das ist in unserem Zusammenhang wichtig – gehen bis ins 3. Jahrtausend vor Chr. zurück. Die Schrift tritt vermutlich zuerst im antike Ägypten und in Mesopotamien auf. Zum ältesten literarischen Schriftdenkmal gehört wohl das *Gilgamesch-Epos*, das mehrere Ausgestaltungen zwischen 2100 – 600 vor Chr. erfährt.

Im westlichen Kulturraum ist die Schrift viel jünger. Etwa um 700 v. Chr. setzt diese und die verschriftlichte Literatur im antiken Griechenland ein. Am Beginn dieser Entwicklung – aber zunächst noch mündlich überliefert – stehen die Epen des Homer: *Ilias* und *Odyssee* (um 700 v. Chr.), die die Geschichte des Falls von Troja und die Irrfahrten des Heerführers Odysseus erzählen. Dazu kommen noch Liebeslyrik der Dichterin Sappho (ca. 600 vor Chr.) sowie die Trinklieder des Anakreon (ca. 580-495 v. Chr.). In der sogenannten Klassischen Zeit kommen dann die Dramen des Sophokles (ca. 497-406 vor Chr.) sowie die Komödien des Aristophanes (445-385 vor Chr.) dazu, die auf die weitere Entwicklung der Literatur großen Einfluss ausgeübt haben.

Von den Römern wurde ein Großteil der schon von den Griechen entwickelten Genres in lateinischer Sprache fortgeführt. Zu erwähnen sind hier die Komödien des Plautus (ca. 250-184 v. Chr.) und Terenz (ca. 185-159 v. Chr.), die Liebeslyrik des Catull (84-54 v. Chr.) und die Satiren des Horaz (65-8 v. Chr.), deren Wirkung bis in die Frühe Neuzeit reicht.

Griechische Texte fanden ihren Weg ins Mittelalter nur über den Umweg über das Lateinische. Die großen Werke der römischen Antike hingegen stellen die Grundlage des mittelalterlichen Literaturverständnisses dar – zu erwähnen sind hier Vergil (70-19 v. Chr.) und Ovid (43 v. Chr. – ca. 17 n. Chr.).

Mittelalter

Nach dem Ende des weströmischen Reiches bilden sich in Europa die ersten "Nationalstaaten" aus, die das Erbe der römischen Antike übernehmen. Sprachlich bleibt trotz der politischen Situation das Lateinische vorherrschend und dies eigentlich bis in die Frühe Neuzeit! Man bezeichnet dies als lingua franca, soviel wie überregionale Sprache meint. Literatur, Wissenschaft und Verwaltung wird davon dominiert. Manche Forscher sprechen daher auch von einer europäischen Literatur des lateinischen Mittelalters (Ernst Robert Curtius). Es entstehen aber auch in manchen Regionen Texte in den jeweiligen Volkssprachen. Dazu zählen z.b. die althochdeutschen Merseburger Zaubersprüche (ca. 10. Jahrhundert. nach Chr.). Alle wichtigen literarischen Gattungen – mit Ausnahme des Dramas – finden sich im Mittelalter wieder. Es entstehen epische Formen (Hildebrandslied - ca. 840 n. Chr., Beowulf, 8. Jh.). Wichtig dabei ist das höfische Epos, das deutlich als Vorgänger des Romans bezeichnet werden kann (Beispiele: Epen aus dem Artusstoffkreis). In der Lyrik finden wir z.B. die Lieder des Oswald von Wolkenstein (ca. 1377-1445). Sehr wichtig - auch für die mittelalterliche Literatur in kulturwissenschaftlicher

Hinsicht – ist die sogenannte Fach- oder Sachliteratur, also im wesentlichen die wissenschaftliche Literatur, etwa Astronomie – aber auch Philosophie und Enzyklopädistik.

Renaissance

Von Italien ausgehend – wo sich das Ende des Mittelalters mit Dantes (1265-1321) Göttlicher Komödie schon im 14. Jahrhundert anbahnt – breitet sich die Renaissance aus. Wie das Mittelalter fühlt sich auch diese Epoche der antiken Literatur und Kultur verpflichtet – diesmal aber auch über die Rezeption der antiken griechischen Schriften. Wie der Name der Epoche schon sagt, verstanden es die Menschen als die "Wiedergeburt" der Antike. Vor allem durch die Wiederentdeckung der griechischen Literatur wurde diese erstmals in Westeuropa verbreitet und zugänglich. Diese erste Phase der Renaissance bezeichnet man auch als Humanismus.

Vor allem Italien setzte auf dem Gebiet der Literatur (aber natürlich nicht nur diese) Maßstäbe; ihre Rezeption im restlichen Europa sollte noch lange andauern. Erstmals tritt seit der Antike auch das Drama wieder in Erscheinung, es wird zum Mittelpunkt der literarischen Entwicklung. Natürlich wird während der gesamten Epoche auch mit anderen literarischen Formen, im wesentlichen Prosaformen experimentiert – wir finden Texte, die stark zwischen philosophisch-theoretischer und literarischer Prägung angesiedelt sind. Dies kann fast als Vorbereitung auch die starken Veränderungen der Prosa vor allem dann später im 18. Jahrhundert verstanden werden.

Barock

Wie schon die Renaissance, kommt auch das Barock aus Italien, wo der Begriff für den ornamentalen Überschwang in der Kunst, Architektur und Literatur verwendet wurde. In Deutschland setzt diese Epoche erst nach der Reformation im 17. Jahrhundert ein. Vor allem für die weitere Entwicklung des Romans als literarischem Genre ist das Barock von großer Bedeutung, man denke nur an die Werke von Cervantes (1547-1616) (Don Quixote) oder an den vielleicht bedeutendsten Roman der Zeit, Simplicissimus von Grimmelshausen (ca. 1621-1676). Aber auch das Drama erlebt einen Höhepunkt während des Barock (Lope de Vega (1562-1635), Jean Racine, Molière (1622-1673)).

Aufklärung, 18. Jahrhundert

Die Aufklärung ist zunächst als Reaktion auf die starke religiöse Prägung des Barock zu verstehen. Unter dem Begriff der Aufklärung fasst man unterschiedliche Strömungen zusammen, die sich vor allem wegen ihrer kritischen Haltung zu traditionellen Normen und Konzepten auszeichnen. Zentraler Begriff der Aufklärung ist die Vernunft, mit der dem Menschen ein eigenständiges, kritisches und eigenverantwortliches Leben zugesprochen wird. Beeinflusst ist die Aufklärung natürlich zunächst von den philosophischen Strömungen in Frankreich und England. Die Aufklärung war aber auch die erste epochale Bewegung, die ihren Weg in die sogenannte "Neue Welt" – also

Amerika – gefunden hat. Die Ausbreitung der Aufklärung basiert auf dem Aufkommen von Zeitschriften (zunächst in England) und der damit verbundenen raschen Verbreitung von Nachrichten, Neuigkeiten und wissenschaftlichen Ergebnissen. Für die Entwicklung des Romans ist diese Epoche die wichtigste. Ausgehend von England verbreitet sich dieses literarische Genre nunmehr auf dem gesamten Kontinent und wird zur dominierenden literarischen Form. Auch das Drama ist durch die Aufklärung beeinflusst: neue Formen wie etwa das Bürgerliche Trauerspiel (Lessing, (1729-1781)) entstehen und bedeuten das Ende solcher Regeln wie etwa der Ständeklausel.

Das späte 18. Jahrhundert ist in Deutschland geprägt zunächst durch den Sturm und Drang (Schiller (1759-1805), Herder (1744-1803), Goethe (1749-1832)). Diese Schriftsteller gehen – zwar noch unter dem Einfluss der Aufklärung stehend – neue Wege, die sich stark aus der Beschäftigung mit der Volkslieddichtung ergeben. Damit und mit der Rezeption der Naturbegeisterung eines Rousseau bereitet der Sturm und Drang die Romantik vor.

Romantik

Als Romantik bezeichnet man den Zeitraum vom Ende des 18. Jahrhunderts bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Romantik ist als Reaktion (wir sehen nun schon, dass die Epochenabfolge immer sehr stark als Reaktion auf die vorangegangene verstanden werden kann) auf die Aufklärung und deren Vernunftprägung zu verstehen. Aber auch die politischen Umbrüche sowohl in Europa als auch in Amerika beeinflussten die Vertreter dieser Epoche stark. Naturlyrik und Volksdichtung sind die prägende Merkmale der zeit.

Realismus, Naturalismus

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzen neue Strömungen ein, deren Gemeinsamkeit durch den Versuch einer möglichst wirklichkeitsnahen Darstellung innerhalb der Literatur bestimmt ist: der Realismus bzw. der Naturalismus. Unterschieden werden können sie dadurch, dass der Realismus die wirklichkeitsgetreue Darstellung vor allem über die Mittel der Sprache umsetzen will, während der Naturalismus sich um eine möglichst getreue Darstellung sozialer und umweltbedingter Einflüsse auf die handelnden Figuren bemüht. Beide Strömungen ziehen sich durch alle literarischen Gattungen, vor allem jedoch im Roman (Realismus) und im Drama (Naturalismus). Um nur einige wichtige Namen zu nennen: Stendhal (1783-1842), Flaubert (1821-1880) in Frankreich, Dickens (1812-1870) in England, Keller (1819-1890) im deutschen Sprachraum, Dostoevskij (1821-1881) in Russland für den Roman, Ibsen (1828-1906, Skandinavien), Hauptmann (1862-1946) im deutschen Sprachraum, Shaw (1856-1950) in England für das Drama.

Modernismus

Der Modernismus wendet sich als Reaktion auf die "naturalistischen" Darstellungsweisen neuen, innovativen Erzählstrukturen zu: stream of consciousness, Kollagen, literarischer Kubismus und Dada: Konkrete

Poesie bzw. Sprachexperimente als innovative Weisen von Weltaneignung. Der begriff des Modernismus umfasst umfangreiche literarische Erneuerungen, die vor allem auch unter dem Einfluss der Psychoanalyse Freuds (1856-1939) stehen. Bedeutende Vertreter dieser Strömung stammen vorwiegend auch aus dem Bereich der (ersten) Exilliteratur nach dem Ersten Weltkrieg, innerhalb derer sich z.B. Zentren der Avantgarde in Paris und in Wien bildeten. Dazu zu zählen sind regionale Strömungen wie etwa der internationale Dadaismus, der italienische Futurismus, aber auch der deutsche Expressionismus.

Postmodernismus

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – nach den Verheerungen durch Nazi-Diktatur und Zweiten Weltkrieg – ist geprägt durch das literarische Phänomen des Postmodernismus, der bei den innovativen Erzählstrategien des Modernismus anknüpft und dabei versucht, indirekt nationalsozialistische Verbrechen, Holocaust und Kalten Krieg erzählerisch zu verarbeiten. Dabei finden vielperspektivische Erzählstrukturen, überlagerte und/oder ineinander verwobene Handlungsstränge und drucktechnische Experimente Anwendung. Ausgangspunkt dieser Bewegung ist Amerika. Postmoderne Romane finden wir in der lateinamerikanischen Literatur (Márques (1928-), Fuentes (1929-), Borges (1899-1986)), im deutschsprachigen Raum zählen die Dramen und Romane Handkes (1942-) oder Max Frischs (1911-1991) dazu.

Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts finden neue Formen und Inhalte Eingang in die Literatur, vor allem spielen hier Gender- und ethnische Fragen eine große Rolle. Damit ist manchmal auch eine Rückkehr zu eher traditionelleren Erzählstrukturen verbunden.

Postkoloniale Literaturen

Nach der Auflösung der kolonialen Herrschaften und den Kriegen um Unabhängigkeit in den Ländern der sogenannten Dritten Welt rücken die Literaturen dieser Länder verstärkt in den Blickpunkt des Interesses. Werke aus den ehemaligen Kolonialgebieten Frankreichs oder Großbritanniens – also Gebiete der Karibik, Afrikas, Indiens und Australiens tragen zu einer Wende der zeitgenössischen Literaturlandschaft bei, die oft durch die Betonung inhaltlicher Dimensionen ein Gegengewicht zu den eher verspielten Innovationen von Modernismus und Postmodernismus darstellen.

Zusammenfassung

Dieser kursorische Gang durch die Literaturgeschichte ersetzt keineswegs ein genaueres Studium der einzelnen Epochen und ihren charakteristischen Entwicklungslinien. Er soll eine erste Orientierung allgemeiner Entwicklungslinien geben und eine chronologische Einordnung der Epochen ermöglichen.