

Downloadmaterialien zum Buch

Benedikt Jeßing / Ralph Köhnen

Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft

3. Auflage. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler 2012

Lösungen und Lösungshinweise zu den Arbeitsaufgaben

Die Lösungen und Lösungshinweise sind teils eher knapp formuliert und können nicht erschöpfend sein, fassen aber die wichtigsten Stichworte zusammen. Das genauere Nachforschen ersetzen sie nicht!

Kapitel 2.2 bis 2.4	Seite 1
Kapitel 3.2 bis 3.5	Seite 10
Kapitel 4.2	Seite 22
Kapitel 5.1 bis 5.6	Seite 27
Kapitel 6.2 bis 6.11	Seite 31

Kapitel 2.2

1. Erörtern Sie die epochale Differenz zwischen den beiden Dichter-Konzepten *poeta doctus* und *Genie*!

Der *poeta doctus* als die bestimmende Dichtervorstellung im Renaissance-Humanismus, im sogenannten literarischen Barock und in Früh- und Hochaufklärung fordert vom Dichter einerseits Gelehrsamkeit (»der gelehrte Dichter«). Der Dichter muss über Wissen verfügen: Natürlich gehören biblisches und mythologisches, aber auch historisches, naturwissenschaftliches, geographisches, philosophisches und moralisches Wissen dazu, aber auch Wissen um die Regeln zur Verfertigung poetischer Texte (die etwa in der *Poetik* des Aristoteles, in Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* oder in Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* niedergelegt sind). Dieses Wissen soll im dichterischen Text, je nach Gattung breiter oder konzentrierter, vermittelt werden: Literatur soll belehren und erbauen, soll Wissen übermitteln und zur Tugend erziehen im Sinne religiös-moralischer Überzeugungen – und soll nur in zweiter Linie erfreuen.

Das Genie grenzt sich von dieser Dichtervorstellung scharf ab: Beim Genie geht es nicht mehr um die Vermittlung von Wissen, um Belehrung und Erbauung, Literatur ist autonom geworden von diesen äußeren Zwecken. Ebenso versteht der Dichter sich als autonom von den Regeln der *Poetik*: Er schöpft sowohl die Regeln für sein Kunstwerk als auch die Welt, die er erschafft, im emphatischen Sinne aus sich selbst.

2. Was versteht man unter Schwulstkritik? Von wem ging sie aus, gegen wen richtete sie sich?

Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* ist durch die Abwehr ›barocker‹ Schreibweisen und stilistischer Momente gekennzeichnet. Gottsched fasst den stark ornamentalen Stil der Dramen z.B. Daniel Casper von Lohensteins oder der lyrischen Texte Christian Hofmann von Hofmannswaldaus als ›schwülstig‹ auf: Ornamentale Redeweisen, bloßer rhetorischer Schmuck (Schwulst, Tumor-Stil) verstelle oder verunklare den eigentlichen Aussagegehalt dichterischer Rede, im Geiste vernünftiger Rede müsse auf diesen Schwulst verzichtet werden!

3. Erörtern Sie die epochale Leistung von Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey*!

Die große Leistung von Martin Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* ist der Anschluss der deutschen Literatursprache an die europäische Renaissance: Die Entwicklung volkssprachlicher Umsetzungsmöglichkeit antiker metrischer und formaler Vorgaben war in Italien und Frankreich spätestens im 16. Jahrhundert erfolgt, Opitz entwickelte im Hinblick auf die Metrik eine ›Übersetzung‹ des quantifizierenden metrischen Systems der antiken Sprachen Griechisch und Latein (Längen und Kürzen konstituierten die metrischen Einheiten im Vers) auf die akzentuierende deutsche Sprache. Die Länge im antiken Metrum wird mit einer akzentuierten, betonten Silbe (Hebung), die Kürze mit einer nicht-betonten Silbe (Senkung) besetzt. So ließ sich – nach nicht erfolgreichen oder nicht durchsetzungsfähigen Versuchen im 16. Jahrhundert (etwa bei Paul Rebhun: *Susanna*, 1535) – endlich die antike Formensprache in der deutschen Literatursprache abbilden. – Darüber hinaus liefert Opitz im *Buch von der Deutschen Poeterey* für viele kleine literarische Gattungen (Sonett, Ode, Elegie u.a.) Musterübersetzungen aus dem Französischen, Italienischen oder Lateinischen, an denen ihm nachfolgende Dichter sich orientieren konnten.

4. Was ist unter Autonomieästhetik zu verstehen?

Der Begriff ›Autonomieästhetik‹ gehört zu der Programmatik des (modernisierten) Klassizismus, einer der wichtigsten literarischen Strömungen unmittelbar nach der Französischen Revolution, welche hauptsächlich von Schiller und Goethe geprägt wurde. Während dieser Strömung sind die Literatur sowie die bildende Kunst und die Architektur der Antike die mustergültigen Vorbilder, welche gemäß den aktuellen Bedingungen produktiv aufgegriffen werden sollen. Insbesondere Goethe und Schiller bestanden dabei auf den grundsätzlich zweckfreien Charakter jedes künstlerischen Werkes. Die utopische Vorwegnahme einer sinnhaften, unentfremdeten Identität wird in der zweckfreien Schönheit des Kunstwerks sichtbar. Das künstlerische Werk wird zur spielerischen Erprobung von Autonomie und Selbstbestimmung. Die Kunst, die diesem Gedanken der Autonomieästhetik folgt, begreift sich zwar losgelöst vom tagespolitischen Geschäft, sieht sich jedoch auch als Medium einer (ästhetischen) Erziehung, die eine Revolution überflüssig machen würde. Damit ist die Programmatik Goethes und Schillers trotz ihrer zunächst unpolitischen Erscheinung eine Reaktion auf die Französische Revolution.

5. Grenzen Sie die Begriffe ›Klassik‹ und ›Klassizismus‹ voneinander ab!

Der Begriff ›Klassik‹ bezieht sich auf die Antike. Als klassisch bezeichnet man beispielsweise die *Poetik* von Aristoteles. ›Klassizistisch‹ hingegen ist diejenige Literatur (Architektur, bildende Kunst etc.), welche die Literatur (Architektur, bildende Kunst etc.) der Antike als vorbildlich und mustergültig auffasst und dementsprechend die Stoffe und Formen der griechisch-römischen Klassik adaptiert oder nachahmt. Dabei ist zu bemerken, dass man zwar von ›der Klassik‹ sprechen kann, aber nicht von ›dem Klassizismus‹, da verschiedene Epochen und Strömungen als klassizistisch zu bewerten sind. Neben dem (modernisierten) Klassizismus der Aufklärung (siehe Aufgabe 4) gibt es beispielsweise auch den Klassizismus der Renaissance, bei dem die antike Literatur (Architektur, Skulptur) zum Ideal erhoben und nachgeahmt wurde.

6. Erörtern Sie grundsätzliche Probleme und Aspekte literarhistorischer Periodisierungsversuche!

Die Periodisierung der Literatur durch Epochenbegriffe stellt eines der wesentlichen Kategorisierungssysteme dar, mit dem Literatur geordnet wird. Der Begriff ›Epoche‹ stammt vom griechischen *εποχή*, was ›Einschnitt‹ und ›Hemmung‹ bedeutet. In diesem Sinne bezeichnet der Begriff ›Epoche‹ ein bestimmtes Ereignis, das als Abschluss eines Zeitraums oder als Beginn eines neuen gesehen wird. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts setzte sich die heutige Bedeutung des Begriffs durch. Als ›Epoche‹ bezeichnet man seitdem den Raum zwischen zwei Einschnitten bzw. Daten. Da der Abschluss einer Epoche die Voraussetzung für ihre Benennung ist, können Epochenbezeichnungen nur im Rückblick vergeben werden. Epochenbegriffe setzen Gemeinsamkeiten einer bestimmten Textgruppe in einem bestimmten Zeitraum und Merkmale, welche die Texte eines Zeitraums von denen der angrenzenden Zeiträume unterscheiden, voraus. Die Kriterien zur Abgrenzung der Epochen untereinander und zur Zuordnung der Epochenbegriffe zu bestimmten Zeiträumen können unterschiedlich akzentuiert werden.

Zur Periodisierung von Literatur können politik- oder sozialgeschichtliche Unterscheidungskriterien (wie z.B. Literatur der DDR) oder literaturinterne Kriterien, also ästhetisch-programmatische wie stilistische Konzepte (wie z.B. Texte des Sturm und Drang) gewählt werden. Epochenbezeichnungen können philosophie-, ideen- und religionsgeschichtlich sein (z.B. Literatur der Reformation). Auch aus den Einschätzungen viel späterer Zeiten resultieren Epochenbegriffe, welche die Rezeptions- und Kanonisierungsgeschichte der Literatur dokumentieren und meist nicht aus den Texten selbst abgeleitet wurden, sondern aus der Stilisierung und Verklärung von Autoren oder Werken resultieren (z.B. Weimarer Klassik).

Aus diesen unterschiedlichen literaturinternen und – externen Kriterien sind mehrere Orientierungssysteme abzuleiten, deren verschiedene Epochengliederungen oft voneinander abweichen, weshalb es zu Überschneidungen von Epochen und zum zeitgleichen Ablauf mehrerer Epochen kommt. Epochenbegriffe erlauben also keine genaue Trennung zwischen tatsächlichen Zeiträumen, sondern sind als wissenschaftliche Konstruktionen anzusehen. Trotz ihres Konstruktcharakters benötigt die Literaturwissenschaft die Epochenbegriffe, da sie die wissenschaftliche Verständigung über Literatur im historischen Prozess erleichtern und auf unterschiedliche Weise das Verständnis der Literatur aus ihrer Zeit, ihrer Sozial-, Ideen- und Stilgeschichte heraus ermöglichen.

7. Erörtern Sie die Problematik der Epochenbegriffe ›Barock‹ und ›Klassik‹!

Der Begriff ›Barock‹ stammt vom portugiesischen *barocco* und bezeichnete zunächst nur Schmuckperlen als ›unregelmäßig‹ oder ›bizarr‹, bevor er als Stilbegriff metaphorisch auf andere Kunstgegenstände übertragen wurde. In der Kunstgeschichte wurde er später verwendet um den schwülstigen, in seinen Schmuckelementen übertriebenen ›Tumor‹-Stil des 17. Jahrhunderts zu beschreiben. Die Übertragung des Begriffs auf die Literaturgeschichte, also die Bezeichnung der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts als literarischen Barock, ist allerdings problematisch, da der Begriff ›Barock‹ als literarische Epochenbezeichnung ungenau ist. Er gliedert zwar die humanistisch geprägten Formen der weltlichen Literatur zwischen Naturpoesie und Liebeslyrik und den unterschiedlichen Gattungen geistlicher Literatur ein, schließt aber scheinbar in seinem engen stiltypologischen Sinne einen größeren Teil der literarischen Produktion des Jahrhunderts, nämlich alle Texte, die nicht dem barocken ›Tumor‹-stil entsprechen, aus. Um diese Problematik zu umgehen, greift man auch auf den in der Geschichtswissenschaft geläufigen Terminus ›Frühe Neuzeit‹ zurück, der die gesamte Literatur von der Reformation bis zur Hochaufklärung umfasst. Das zentrale Kennzeichen dieser Epoche ist der Versuch durch, die Orientierung der Poetik an antiken Vorbildern sowie an der europäischen Renaissance Anschluss an der literarischen Kultur Europas zu suchen. Die Barockliteratur steht im Zeichen der humanistischen Gelehrtenkultur, bekommt aber ihr Spezifikum durch die Katastrophenerfahrung des Dreißigjährigen Krieges (zur Problematik des Klassik-Begriffes vgl. v.a. Borchmeyer 1994, S. 13ff.)

8. Erarbeiten Sie, in welchem Maße die Literatur zwischen 1500 und 1770 heteronom war!

Die **Literatur zwischen 1500 und 1770** war durchgängig an die Literatur der Antike angelehnt, adaptierte diese oder ahmte sie nach. Während Renaissance und Humanismus (zwischen Reformation und Dreißigjährigem Krieg) orientierte man sich an der Antike, ahmte die antike Architektur, Skulptur und Literatur nach und pflegte die antiken Sprachen und Kulturen. Zu den literarischen Produktionen gehörten die Bibelübersetzung und die neulateinische Gelehrtenliteratur. Der *poeta doctus* war die bestimmende Dichtervorstellung, welche Gelehrsamkeit vom Dichter forderte und Regeln zur Verfertigung poetischer Texte vorsah. Auch die Intentionen von dichterischen Texten waren vorgängig festgelegt (siehe Aufgabe 1). Fremdbestimmt war die Literatur hier also in dem Sinne, dass sie sich selbst Regeln auferlegte, die sie der antiken Literatur entlehnte.

Auch **während des Dreißigjährigen Krieges** (Barock, 17. Jahrhundert) setzte sich der *poeta doctus* als bestimmende Dichtervorstellung durch. Opitz übertrug mit seiner Regelpoetik den Klassizismus der neulateinischen Literatur auf die deutschsprachige Literatur und entwickelte eine Art Übersetzung des metrischen Systems der antiken Sprachen Griechisch und Latein auf die akzentuierende deutsche Sprache (siehe Aufgabe 3). Die gesamte literarische Produktion des Barock orientierte sich auch hier an den Mustern der antiken Literatur und ist in diesem Sinne weitgehend fremdbestimmt.

Fortgesetzt wird dies **während der Aufklärung** (18. Jahrhundert) unter anderem durch Gottsched, der sich ebenfalls an dem *poeta doctus* orientierte und in dem *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* das Stilideal der Reinheit und Transparenz der Antike propagierte. Er wird der Strömung des ›Rationalismus‹ zugeordnet, die ebenfalls als fremdbestimmt durch ihre Orientierung an die Antike und durch ihre Voraussetzung des *poeta doctus* anzusehen ist. Diese (selbstgewählte) Fremdbestimmung löste sich etwa 1770 mit dem Aufkommen der Strömungen ›Empfindsamkeit‹ und ›Sturm und Drang‹ auf. Die Dichtervorstellungen Genie (künstlerische Originalität, gottgleiche Kreativität) und autonomes Künstlerobjekt (Schöpfung von Regeln aus sich selbst heraus) ersetzen den *poeta doctus*. Die Literatur wird autonom von äußeren Zwecken, und der Dichter wird autonom von den Regeln der Poetik (siehe Aufgabe 1).

Gegen die eindeutige Vorbildfunktion, die der Antike zugewiesen wurde, setzte die Literatur von **Sturm und Drang und Empfindsamkeit** neue Vorbilder und Stoffe: Gegenstände der deutschen Geschichte oder der eigenen Gegenwart wurden die Themen von Roman und Drama. Auch der darauffolgende (modernisierte) Klassizismus ist nicht als heteronom zu bewerten, obwohl dieser die Antike wieder als vorbildlich und mustergültig auffasst. Die Literatur des (modernisierten) Klassizismus greift zwar die Literatur der Antike gemäß den zeitgenössischen, aktuellen Bedingungen produktiv auf, ahmt diese aber nicht sklavisch nach. Auch die Programmatik der Autonomieästhetik (siehe Aufgabe 4) spricht dafür, dass die Fremdbestimmung der Literatur nach 1770 nicht fortgesetzt, sondern Literatur als autonom aufgefasst wird.

Kapitel 2.3

1. Welche Antworten hatte die deutschsprachige Literatur auf die Ereignisse der Französischen Revolution?

Die folgenreichste Reaktion war die von Goethe und Schiller (aber auch anderen Autoren in ihrem Umfeld), entgegen der vorherrschenden Tagespolitik der Französischen Revolution mit ihren negativen Begleiterscheinungen auf eine ›sanfte‹ Evolution des Individuums und der Gesellschaft durch Kunst zu setzen. Im Vordergrund stand dabei die Ausbildung des ›ganzen Menschen‹, die Kultivierung der Einbildungskraft und des Verstandes (all dies vermittelt durch ein ansonsten autonom stehendes Kunstwerk). Es gab aber auch politisch engagierte Reaktionen im Sinne der Revolution bzw. Parteinahmen für die Jakobiner (Schubart, Forster). Eine Zwischenposition nahmen etwa Hölderlin (Versöhnung von individuellem Anspruch und überindividuellem Geschehen in Themengestaltung von

Natur, Geist, Gott, Gesellschaft) oder Jean Paul ein, der im Napoleonischen Gesetzeswerk des *Code Civil* eine Chance sah, elementare humane Rechte zu sichern und Bildungsideen im Blick auf eine ganzheitliche Persönlichkeit politisch umzusetzen. Damit sind auch grundsätzlich zwei Optionen für das Literatursystem benannt – als Orientierung auf das Kunstsystem selbst (Selbstreflexion und Autonomie) oder auf die Umwelt (Politik, Soziales, aber auch andere Wissensgebiete wie Medizin, Jurisprudenz, Ökonomie, Psychologie etc.).

2. Benennen und erläutern Sie die Leitbegriffe, die die Romantik für die moderne Ästhetik gegeben hat!

Einbildungskraft bzw. nicht selten übersteigerte Subjektivität der Wahrnehmung, die zunehmend gegen die äußere Welt und damit auch gegen Mimesis-Konzepte gestellt wird.

Autonomie: »Poesie ist Poesie« behauptet Novalis mit einer tautologischen Formel, um damit Dichtung (und allgemein Kunst) gegen Ansprüche anderer Systeme abzugrenzen: Kunst soll sich selbst die Gesetze geben und diese nicht durch andere Wertsphären beziehen (Moral, Pädagogik, Ökonomie, Wissenschaften etc.).

Selbstreferenz: In je verschiedener Weise sind Kunstwerke in der Lage, über sich selbst bzw. ihre Entstehung zu reflektieren und ihre Konstruktion offenzulegen. Dies kann programmatisch durch Künstleräußerungen, aber auch durch auffällige Formenverwendung im Kunstwerk selbst geschehen.

Progressive Universalpoesie: Insbesondere Friedrich Schlegel strebt eine Mischung von kunst- und naturinspirierten Prosaformen an, die dann zusammenwirken und aus Poesie, Prosa, Philosophie oder Rhetorik Mischformen bilden sollen. Beteiligt ist an diesem Kunstwerk im Prozess nicht nur der Autor, sondern im sympraktischen Verhältnis zu ihm auch der Leser, der nicht nur passiv rezipieren, sondern auf konstruktive Weise lesen und idealerweise das Kunstwerk weiterschreiben soll.

Fragment: Ganzheiten werden bezweifelt, die romantische Moderne ist von der Brüchigkeit des Daseins und auch der Kunstformen überzeugt. Die Verbindung von Teil und Ganzem scheint nicht mehr gegeben, das Einzelne scheint vom Allgemeinen getrennt. Nicht das abgeschlossene Werk, sondern das ständige Fortschreiben wird zum Ziel, wodurch eine Reihe offener Formen (Aphorismen, Essays oder im Roman) oder gemischter Gattungen hervorgebracht werden, die als Gegenpol zur klassizistischen Ganzheit verstanden werden. Diese Haltung wird begleitet von der romantischen Ironie, die selbstbezweifelnd, aber humorvoll eigene Tendenzen zur Ganzheitsbildung auflöst.

Gesamtkunstwerk: Lebensweisen können selbst zum Kunstwerk erklärt werden, auch alternative Lebensformen (Ehe zu viert). Die Rolle der Frau wird entscheidend aufgewertet.

3. Die ›Kunstreligion‹ der Romantik gerät zunehmend in Gegensatz zu den gesellschaftlichen Wirklichkeiten (vgl. etwa: ›Poesie des Herzens‹ vs. ›Prosa der Verhältnisse‹). Skizzieren Sie diese!

Die ›Poesie des Herzens‹ als Hegel'scher Inbegriff der Subjektivität steht in Opposition zur ›Prosa der Verhältnisse‹, die sich als gesellschaftliche Zustände wie folgt skizzieren lassen:

- Revolutionsunruhen, Wirren nach den Napoleonischen Eroberungskriegen, zugleich politische Reformen;
- die erste Phase der Industrialisierung, langsam zunehmende Maschinisierung der Arbeitswelt, technische Erfindungen (die Eisenbahn beschleunigt das Lebenstempo);
- Restauration der politischen Bedingungen nach dem Wiener Kongress, faktisch dadurch Unterdrückung, Zensur;
- zunehmende Ausdifferenzierung der Lebensbereiche und Berufswelten; konfligierende Ansprüche des beruflichen und gesellschaftlichen Lebens motiviert eine Flucht ins Idyllische.

4. In welchen Punkten unterscheidet sich der poetische Realismus von der Fotografie?

Von einer deutlichen Medienkonkurrenz motiviert, lautete der Vorwurf der poetischen Realisten gegen die Fotografen, diese würden nur oberflächlich das Sichtbare der Dinge kopieren, ohne an deren Wesentliches

oder Inneres zu rühren. Fotografie sei wahllos, zufällig (kontingent) und gehe ohne jede ästhetische Motivation vor. Sie könne keinen Zusammenhang stiften, isoliere die Dinge und lasse sie zum Stillleben erstarren, Literatur hingegen könne diese lebendig ausgestalten und überformen. Das Mimesis-Verständnis der Literatur wird hier gerade nicht fotografisch, sondern konstruktiv-überformend verstanden.

5. In welcher Strömung wird ausdrücklich die soziale Umwelt zum Thema – und welches sind die Grundsätze, unter denen man sie darstellen will?

Die politische Welt in einem allgemeineren Sinn wird bereits im Jungen Deutschland thematisiert, mit deutlichen Wendungen ins Sozialpolitische besonders bei Georg Büchner. Dieser wird in den 1880er Jahren wiederum zum Vorbild für die Naturalisten, bei denen die soziale Frage in den Mittelpunkt gerät. Deren Konzept lässt sich wie folgt beschreiben:

- vorherrschend ist ein wissenschaftlich-empirisches Selbstverständnis mit Aufzeichnung von ›Fakten‹, die auf ihre Gesetzmäßigkeit hin untersucht werden;
- die Determination des Individuums durch das Milieu soll gezeigt werden;
- gesucht wird die Nähe zur fotografischen (auch phonographischen) Detailaufzeichnung, um Großstadtrealitäten ungeschminkt und möglichst getreu darzustellen (Arno Holz: »Kunst = Natur – x«);
- Sprachregister werden erweitert durch Soziolekt, Dialekt, Fachsprache, Imitation der situationellen gesprochenen Sprache oder spontane Rede.

6. Gibt es einen Zusammenhang der Lebensbedingungen um 1900 und der teilweise radikalen Wendung der Literatur auf sich selbst (Ästhetizismus, Symbolismus)?

Die zweite Phase der Industrialisierung ist abgeschlossen (Landflucht, starkes Wachstum der Großstädte); technische Erfindungen (Phonograph, Telefon, Fotografie, Kino, Röntgenstrahlung) prägen das Alltagsleben, das auch durch Verkehrsmittel zunehmend beschleunigt wird. Der Soziologe Georg Simmel hat dies zusammengefasst mit der Wendung von der »Steigerung des Nervenlebens«, womit er eine großstädtische Lebensbedingung beschreibt, mit Chancen (Anregungen für die künstlerische Wahrnehmung) und Risiken (Versachlichung der Verhältnisse, Fremdsein, Ich-Dissoziation), die auch durch den Geldverkehr der Städte und neue Beschäftigungsverhältnisse aufgebracht werden. Der Druck dieser Lebensverhältnisse hat in den Künsten auf verschiedene Weise einen antimimetischen Impuls bewirkt: Einige Autoren ziehen die Sprache ganz aus dem Wirklichkeitsbezug ab und richten sie auf sich selbst, sie experimentieren mit Sprachzeichen, die aus ihren gewohnten Zusammenhängen gerissen und in neue Kontexte überführt werden. Die Sprachkepsis, die einige Autoren kultivieren, wird dann zur Suche nach einer neuen Sprache, aus der Kunstwelt heraus sollen neue Perspektiven auf die Wirklichkeit gegeben werden.

7. Arbeiten Sie an wichtigen Gedichten des Expressionismus (Gottfried Benn: *Kleine Aster*, Georg Heym: *Gott der Stadt*, Ernst Stadler: *Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht*) Stilmittel heraus, mit denen Autoren das moderne Leben darstellen!

- **Benn:** ›Sektionslyrik‹ – Sektion menschlicher Organe als Thema, aber auch Schnitt durch die Zeilen und Bilder, Umwertung aller Werte, Verdinglichung des toten Menschen, Personifikation von Dingen (Aster), Ästhetik des Hässlichen.
- **Heym:** Mythologeme (Baal, Korybanten/Priester) versinnbildlichen die Dynamik des Stadtlebens; die regelmäßige Form des Gedichts (fünfhebige Jamben in vierzeiligen Strophen) steht komplementär zum chaotischen Inhalt.
- **Stadler:** Reihungsstil, Wahrnehmungsprotokoll der Assoziationen und Einzelbilder, die übersteigert werden, ebenso der neue Gebrauch von Satzzeichen: Ausrufezeichen, auch Auslassungspunkte werden gestuell aufgeladen, haben weniger grammatische Aufgaben.

Kapitel 2.4

1. Was bedeutet Robert Musils Begriff des ›Möglichkeitssinns‹, auch mit Blick auf die Postmoderne? Anhaltspunkte finden Sie in Kapitel 4 und 5 von Musils *Mann ohne Eigenschaften*.

Es geht um die Wahlfreiheit der Perspektiven, durch die hindurch man die Welt wahrnimmt, die die eigene Weltsicht ausmachen und die nicht durch objektive Maßstäbe vorgegeben, sondern durch die subjektive Ansicht gewonnen sind. Wenn bereits Musils Törleß äußert, man könne die Dinge bald von dieser, bald von jener Seite ansehen, so wird im *Mann ohne Eigenschaften* vollends die Relativität der Wahrnehmung deutlich gemacht, woraus dann auch Lebensstile (hier verbildlicht in den verschiedenen Architekturstilen) gewonnen werden können. Die Hauptfigur des Romans, Ulrich, ist entsprechend ein äußerst vielseitiger, nicht festgelegter Charakter – geradezu prototypisch für die postmoderne Forderung nach Anerkennung von Pluralität oder ›anything goes‹. Damit werden Vorstellungen von abgeschlossenen Weltbildern wie auch einer abgeschlossenen personalen Identität verabschiedet: Zielgerichtete, große Entwürfe empfindet man als Totalitäten, die Gewalt produzieren; dagegen wird eine multiple, stets im Prozess befindliche, offene Identität gefordert.

2. Können Sie Textbelege für den etwas anzweifelbaren Befund einer ›Stunde Null‹ bzw. eines ›Kahlschlags‹ in der Literatur finden?

Günter Eichs Gedicht *Inventur* (1945), Wolfgang Borcherts Drama *Draußen vor der Tür* (1947) und Wolfgang Weyrauchs Prosaanthologie *Tausend Gramm* (1949) sind wohl die bekanntesten Belege aus den drei Gattungen; in letzterem findet sich der Begriff des ›Kahlschlags‹, vgl. auch Heinrich Bölls *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* (1947). Hans Werner Richter äußerte programmatisch in der Zeitschrift *Der Ruf* (Jg. 1): »Das Kennzeichen unserer Zeit ist die Ruine [...] Die Ruine lebt in uns wie wir in ihr [...] Um diesen Menschen zu erfassen, bedarf es neuer Methoden der Gestaltung, neuer Stilmittel, ja einer neuen Literatur.« Skepsis hegt aber bereits Urs Widmer in seiner Studie *1945 oder die neue Sprache* von 1966, in der er zeigt, dass die ›neue Sprache‹ ein Mythos gewesen ist und die Sprachverstrickung tiefer reichte, als die Autor/innen es wahrhaben wollten.

3. Inwiefern ist die ›innere Emigration‹ eine problematische Haltung?

›Innere Emigration‹ ist lediglich ein vages Etikett für Publikationsabstinenz in einer Diktatur und bedeutet zunächst Indifferenz. Ferner wird damit eine Situation der Unterdrückung suggeriert, die aber oft auf freiwillige Anpassung hinauslief. Autoren wie Frank Thiess oder Gottfried Benn reklamierten diese Haltung für sich, um nach 1945 mehr oder weniger aggressiv Vorwürfe gegen die Emigranten zu formulieren, von denen sie ihrerseits Vorwürfe erwarteten. Im ›Wendestreit‹ nach 1990 spielte der Begriff bei einigen Autor/innen ebenfalls eine Rolle, um den Verzicht auf eigenen Widerstand zu begründen.

4. Gibt es ästhetische Techniken, die sich vom Dadaismus bis zu Gegenwartskunst und digitalem *sampling* durchziehen?

Der Schnitt, das Zerlegen von Ganzheiten in Teile oder Elemente sowie deren Neuzusammensetzung bzw. Montage (gelegentlich auch Dekomposition und Rekomposition genannt) sind basale ästhetische Strategien, die sich bis in die Musikkultur der Gegenwart durchziehen. Vorbildlich sind dafür Erik Saties musikalische Bausteintechnik und die Zerlegung der sichtbaren Dinge durch die Malerei des Kubismus ebenso wie die Verwendung von Wortsplittern und Fertigteilen durch die Dadaisten. Wichtig ist dabei auch, dass es sich um vorgefundene, also bereits existierende Teile handelt (im größeren Maßstab ready-made, objètrouvé), die dann durch Zusammenfügung eine neue Qualität bekommen (sollen).

5. Wie beurteilen Sie Adornos strenges Diktum, dass nach Auschwitz keine (schöne) Lyrik mehr möglich sei? Diskutieren Sie dies am Beispiel von Paul Celans *Todesfuge*!

Adornos zunächst in *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951, GS 10/1, S. 11-30) geäußertes strenges Diktum, dass nach Auschwitz keine Lyrik mehr möglich sei, ist gegen alle Kunst gerichtet, die Schönheit oder Harmonie illusioniert und leichthin konsumierbar ist. Nur radikale, ins Rätsel getriebene Kunst biete eine Möglichkeit, autonom zu bleiben – Kunstwerke sollen nicht durch Interpretationen vereinnahmt und entschärft werden, sondern ihre Autonomie bewahren (*Ästhetische Theorie*, 1970). Auch wenn Adorno seine Festlegung später etwas variiert hat, bleibt im Kern die These: Hermetische Texte seien besser als engagierte Texte dazu geeignet, ein Gedächtnis der Katastrophen zu bilden, wofür unter anderem Becketts Dramen oder Celans Lyrik angeführt werden. Die *Todesfuge* ist zwar weithin verständlich gefasst, erschöpfend zu deuten sind die Bilder aber nicht: Sie geben literarische und biblische Anspielungen, eröffnen einen weiten Verweishorizont und halten den Blick zugleich immer auf die konkreten Vorgänge – Abstraktion und Konkretion wirken hier zusammen. In der eingängigen, dem Gesang nahen Fugenform wird ein eklatanter Kontrast zum Inhalt des historischen Geschehens deutlich. Damit wird die Katastrophe eingängig vermittelt.

Grundsätzlich bleibt die Frage, wie dann eine einfacher verstehbare Kunst (auch populäre, farbenfrohe oder heitere Kunst) einzuschätzen ist und ob sie nicht gerade aufgrund ihrer Verstehbarkeit auch wichtige Funktionen übernehmen kann. Man sollte ihr nicht generell die Fähigkeit absprechen, dass sie zur Aufklärung beitragen kann, wenn sie engagiert Position bezieht und obendrein vielleicht unterhaltend ist.

6. Vergleichen Sie Ernst Jandls *Übe!*-Variante zu Goethes Vorlagegedicht *Ein Gleiches* – welchen Gewinn bringen die Sprachexperimente?

Jandls im Kontext der Wiener Gruppe entwickelte experimentelle Poesie ironisiert Goethes Gedicht (das zu den berühmtesten in deutscher Sprache gezählt werden kann). Die Naturerfahrung eines sich dabei erlebenden Subjekts, das vom alltäglichen Berufstreiben Abstand gewinnen bzw. sich in höhere Zusammenhänge »einschreiben« möchte und auf kontemplative Weise zu sich finden will, wird von Jandl extrem verzerrt. Zerlegung in die elementaren Lautbestandteile, Wiederholungen und Lautvariationen bringen dabei Verfremdungseffekte mit sich, zugleich entstehen neue (alltägliche, sexuelle usw.) Konnotationen. Insofern ist mit dem Etikett »Unsinnspoesie« vorsichtig umzugehen: Jandl hält in seiner intertextuellen Auseinandersetzung mit dem Vorlagentext den Blick auf Goethes Gedichtbedeutungen gerichtet, doch baut er einen starken Kontrast auf zum eigenen modernen Lebensgefühl, das mit diesen Werten nicht mehr unbedingt vereinbar ist. Zugleich wird beim Zelebrieren der Rezitation ein Lautgenuss möglich, der für sich selbst Gültigkeit hat.

7. Die meisten »Wende-Romane« sind zwar dickleibig. Dennoch: Versuchen Sie, eine Zeitungsrezension zu Thomas Brussigs *Wie es leuchtet* oder Ingo Schulzes *Neue Leben* zu verfassen!

Um die journalistischen »W«-Fragen zu präzisieren (wer, was, wo, wann, wie, warum), sollten Sie auf folgende Aspekte achten, die nicht katalogartig abzuarbeiten sind, sondern je nach Adressat bzw. Publikationsort berücksichtigt werden sollten:

- **Datenvor- oder abspann:** Autor, Titel, Erscheinungsjahr, Verlag, Preis, ggf. Zielgruppe;
- **Inhaltsaspekte:** Figurenkonstellationen, Handlungsübersicht (Skizze), Problemschwerpunkte, ggf. Einzelstellenkommentare – aber nicht als Nacherzählung;
- **Darstellungsformen:** Erläuterung zu den benutzten Darstellungsmitteln (Perspektive, Raum-Zeitgestaltung etc.), Stilistika, Syntax, Auffälligkeiten der Gestaltung oder der medienspezifischen Formen; ggf. Einzelbeispiel;
- **Einbau in Zusammenhänge:** Stellung im Gesamtwerk des Autors, evtl. Hinweise auf dessen Leben/Rolle im literarischen Leben, Zusammenhänge mit der Entstehungsepoche oder Stilrichtung, evtl. motivische, stilistische oder problemorientierte Bezugnahmen auf Traditionen;

- **Selbstaussagen**, Poetologisches (mit dem Text vergleichen);
- **Kritik**: eigene Wertungen sind möglich (aber mit Wertungsmaßstäben), Hinweise auf aktuelle Diskussionen um das Werk; abschließende Empfehlung (oder negative Ablehnung).

8. Arbeiten Sie an wenigen aus dem Internet gewählten Beispielen Stilmerkmale der *weblogs* bzw. des Tagebuchschreibens heraus!

Die Schreibhaltungen und Stilstika sind höchst heterogen: Sie reichen von der trivialen Alltagsnotiz, die den elektronischen Schreibweg nur zur (potenziellen) Weiterverbreitung nutzt und ansonsten wenig formale Raffinessen bietet, über solche Texte, die sich formal selbst reflektieren und auch Experimente wagen (Darstellungen in Listenform, Syntaxauflösung, Essaypassagen, vgl. Rainald Goetz: *Abfall für alle*, 1998/99) bis hin zu gewünschter Interaktivität (Leser kommunizieren mit Autoren) sowie die Möglichkeit, akustische und Bilddateien anzufügen. Bei einer hohen Zahl von *weblogs* dominiert die Annäherung an die gesprochene Sprache bzw. an schnörkellose, direkte Alltagssprache mit Tendenz zu Kurzsätzen.

Kapitel 3.2

1. Erörtern Sie knapp die Problematik und die Funktionen literarischer Gattungsbegriffe!

Wie den Epochenbegriffen wohnt auch den Gattungsbegriffen eine Ordnungsfunktion inne: Sie bilden innerhalb der umfangreich vorhandenen Textmenge Textgruppen nach formalen Kriterien.

In einem weiten Sinn ergeben sich dadurch die großen Textgruppen Lyrik, Drama und Epik (erzählende Prosa); der Gattungsbegriff stellt somit einen Sammelbegriff dar. Werden innerhalb dieser drei großen Textgruppen weitere Untergruppen nach formalen Kriterien gebildet, spricht man von einem engeren Gattungsbegriff; die hierbei entstehenden Untergruppen (in der erzählenden Prosa z.B. Roman, Novelle, Komödie u.a.) lassen sich mit dem Begriff des Genre beschreiben. Der enge Gattungsbegriff bezeichnet schließlich die Unterteilung eines Genres in weitere Untergruppen; diese werden entweder nach formalen oder historischen Merkmalen unterschieden (z.B. barockes oder bürgerliches Trauerspiel).

Die aus den Gattungsbegriffen resultierenden Kriterien, die mit den verschiedenen Genres und Untergruppen einzelner Gattungen verbunden sind, machen den normativen Sinn des Gattungsbegriffs insofern deutlich, als er letztlich alle formalen und inhaltlichen Bestimmungen darstellt, an die sich der Autor bei der Verfertigung eines Textes zu halten habe. Darüber hinaus können Gattungsbegriffe zuletzt auch die Funktion der Rezeptionslenkung erfüllen, da sie den spezifischen Erwartungshorizont des Rezipienten bedingen und damit die Rezeption beeinflussen können.

Da es sich bei den Gattungsbegriffen jedoch immer um wissenschaftliche Konstruktionen handelt, sind sie in gewisser Weise problematisch, denn sie sind Abstraktionen, die vom einzelnen Text her gesehen immer nur Näherungen sein können. Geht man aber von einzelnen Texten aus und erarbeitet gemeinsame Merkmale, lässt sich ein deskriptiver Gattungsbegriff gewinnen.

2. Suchen Sie in einer historisch-kritischen oder Studienausgabe der Werke Goethes die erste und die zweite Fassung des Gedichts *Willkomm und Abschied* heraus und erarbeiten die dort beobachtbaren Gestaltungsmerkmale lyrischer Rede!

Die erste Fassung des Gedichts (*Es schlug mein Herz*, 1771) ist in seiner Ausdrucksqualität durch die Innerlichkeit der Empfindung des lyrischen Ich geprägt. Die erste Hälfte des Gedichts (Strophe 1 und 2) ist durch Dynamik und Leidenschaftlichkeit bestimmt: Das lyrische Ich ist auf dem Hinweg zu seiner Geliebten und dabei allein auf sich bezogen; intensive Bilder der leidenschaftlichen Bewegung, die anthropomorphe Darstellung der Natur, der Spondeus im zweiten Vers sowie Auflösungsmetaphern (»Mein ganzes Herz zerfloß in Glut«) erzeugen einen dynamischen wie unmittelbaren Eindruck. Allein das präteritale Tempus kontrastiert den Eindruck der Unmittelbarkeit, wodurch der Gestus des Gedichts zu einem reflexiven wird.

Die beschriebene Dynamik wird in der zweiten Hälfte (Strophe 3 und 4) aufgehoben: Die Natur wird nicht mehr anthropomorph beschrieben, vielmehr ist es der Mensch, der mit der Natur beschrieben wird, wodurch eine unmittelbare Beziehung zwischen Mensch und Natur hergestellt wird. Hatten in der ersten Hälfte noch der Selbstbezug des lyrischen Ich und der Hinweg im Vordergrund gestanden, sind es nun der Bezug auf die Liebe bzw. die geliebte Person, das Dasein und der Abschied.

In der zweiten Fassung (*Willkomm und Abschied*, 1789) liegt eine Modifizierung der in der ersten Fassung vorherrschenden Ausdrucksqualität insofern vor, als hier der leidenschaftliche und dynamische Gehalt der lyrischen Rede in wesentlich reduzierterer Form vorliegt. In der ersten Gedichthälfte sorgen zum Teil nur kleine Umformulierungen dafür, dass die extreme Leidenschaftlichkeit und Dynamik bzw. Hektik enorm gemildert werden: Der den Vers beschleunigende Spondeus im zweiten Vers wird zu einem regelmäßigen Jambus, die anthropomorphen Naturdarstellungen werden entschärft und Auflösungsmetaphern werden gänzlich vermieden.

Auch in der zweiten Gedichthälfte lassen sich markante Änderungen feststellen. Mussten in der ersten Fassung noch Worte gleichsam neu erfunden werden, um die sehnsuchtsvoll-leidenschaftlichen Empfindungen ausdrücken zu können, wird hier auf derartige Neologismen verzichtet. Die Inversionen

erzeugen darüber hinaus eine neue Wichtigkeit, die weibliche Geliebte des lyrischen Ich steht dadurch mehr im Vordergrund als in der ersten Fassung.

3. Suchen Sie in einer historisch-kritischen oder Studienausgabe der Werke Mörikes das Gedicht *Auf eine Lampe* heraus und erarbeiten die dort beobachtbaren Gestaltungsmerkmale lyrischer Rede!

Auf eine Lampe

Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.
Auf deiner weißen Marmorschale, deren Rand
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflieht,
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.
Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form –
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst.

Eduard Mörike: *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Band 1, München 1967, S. 735.

Mörikes *Auf eine Lampe* ist in einem reimlosen 6-hebigen Jambus verfasst, die Versendung, also die Kadenz, ist immer männlich. Scheinbar beschreibt das Gedicht einen Gegenstand: Eine schöne Lampe aus einer Marmorschale, die durch Bemalung (Efeukranz, tanzende Kinder) geschmückt ist und die im Festsaal eines Hauses hängt. Dieser Festsaal aber ist »fast vergessen« – d.h., die Zeit, in der hier Fest gefeiert wurden, ist lange vorbei, die Lampe ist also Schmuck- und Ausstattungsstück einer vergangenen Zeit.

Gleichzeitig ist diese »Beschreibung« durchsetzt mit Redeformen, die das Beschreibende überschreiten: Die Lampe wird angesprochen: »o schöne Lampe, schmückest du« (v. 1), Ausrufung (»Wie reizend alles!«, v. 7) und Frage (»Wer achtet sein?«, v. 9) sind Spuren des lyrischen Sprechers, der nirgends als lyrisches Ich zur Sprache kommt. Die beiden letzten Verse – mit Ausnahme der Frage – überschreiten den Beschreibungsgestus in Richtung zusammenfassender oder sentenziöser, allgemeingültig klingender Feststellungen: Die Lampe wird insgesamt als »Kunstgebild der echten Art« bezeichnet (v. 9); die Sentenz formuliert eine ästhetische Einsicht, die die Selbstbezüglichkeit des Kunstwerks, seine Autonomie zum Ausdruck bringt: »Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst« (v. 10).

Sprachlich ist das Gedicht durch Inversionen der »normalen« Wortfolge im Satz gekennzeichnet (z.B. »An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier«, v. 2)

4. Grenzen Sie das Konzept einer »Erlebnislyrik« von den Konzepten des Symbolismus und der *poésie pure* ab!

Die in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandene Konzeption der Erlebnislyrik versteht das Gedicht als unmittelbaren Gefühlsausdruck eines Subjekts. Dementsprechend steht im Zentrum der Erlebnislyrik der Eigenwert von Innerlichkeit und Empfindsamkeit. Problematisch an dieser Konzeption ist jedoch, dass das Ich des Gedichts hier mit dem historisch-biographischen Ich des Dichters gleichgesetzt wird.

Im Symbolismus, einer von Frankreich ausgehenden Strömung, verzichtet Lyrik auf die Wirklichkeitswiedergabe. Durch die Einführung des Begriffs des lyrischen Ich zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird die Differenz markiert, die zwischen dem Ich im Gedicht und dem Autor-Ich besteht: Das lyrische Ich ist nicht länger identifizierbar mit dem Autor-Ich, wie es noch bei der Erlebnislyrik

Trauerspiel wesentliche Impulse. Dort dominiert die Mitleidsästhetik, indem Standeskonflikte auf Kosten des Bürgertums zugespitzt werden – eine spätere Phase der Aufklärung, mit deutlich politischen Implikationen, die die allgemein-menschheitlichen Fragen Gottscheds wesentlich konkretisieren. Gottscheds Traum eines Theaters als moralischer Anstalt wurde mit Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* reflektiert und dann auch bühnenpraktisch realisiert.

4. Entwerfen Sie ein Bühnenbild und Regieanweisungen zur Schlusszene von Schillers *Kabale und Liebe!*

Möglichkeiten einer Bühnenrealisation lassen sich in einem weiten Spektrum zwischen naturalistischen, symbolischen oder postdramatischen Wegen benennen. Zwischen klassizistischer Werktreue bzw. der Absicht einer historisierenden Inszenierung oder, konträr dazu, einer postdramatischen Fassung, bei der ein Bühnenbild mit abstrakten Formelementen sowie in karger oder zeichenhaft zugespitzter Stilistik zu konzipieren wäre. Bitte beachten: Inszenatorische Ausfälligkeiten sind erlaubt, sollten aber reflektiert sein und in ein Gesamtkonzept der Inszenierung passen.

5. Fassen Sie in einigen Sätzen Grundgedanken und Wirkmittel von Brechts V-Effekt zusammen!

Eine beliebte Klausurfrage, da hiermit eine wesentliche Tendenz des modernen Theaters erfasst werden kann! – Brecht hat in didaktischer Absicht hierzu selbst eine Übersicht gegeben (s. S. 168 f. im Buch), aus der als allgemeine Überzeugungen abgeleitet werden können:

Politisch-emanzipatorisches, sozialrevolutionäres Interesse: Aufdeckung der herrschenden Standpunkte als Ideologien, die durch Analyse und Theateraufführung geändert werden können.

Anti-illusionistischer Impuls: nicht schöne Einfühlung oder passives Mitleiden soll ermöglicht werden, sondern rationale Distanznahme; die Dinge werden nicht als fertige präsentiert, sondern als im Prozess befindliche.

Der V-Effekt fasst die Wirkmittel zusammen, womit zunächst allgemein die Darbietung eines bekannten Stoffes oder Sinninhalte in neuer Fassung gemeint ist, um durch diese neue Perspektive auch ihre Relativität und Veränderbarkeit zu zeigen. Dies kann erreicht werden durch einen Erzähler, der das Stück einleitet oder begleitet, durch einen Chor, durch verfremdende Medien (Lautsprecherdurchsagen, Dia- oder Filmprojektion, Radio), durch direktes Ansprechen des Publikums oder dessen Einbeziehung (Zeitungsverkäufer laufen durch den Zuschauerraum, wodurch die Trennung von Bühne und Zuschauerraum aufgehoben wird), durch Schriftzüge auf der Bühne etc.

6. Von der Dramentheorie zur Schreibpraxis: Was kann alles zu einer guten journalistischen Aufführungskritik gehören?

Die Reihe der journalistischen ›W‹-Fragen zu befolgen (wer, was, wo, wann, wie, warum), reicht nicht aus, gehört aber zum basalen Handwerk. Genauer ist zu achten auf:

- Stückinhalt (auch bei bekannten Stücken zurückhaltend einstreuen);
- Informationen über den Autor (je nach Bekanntheitsgrad oder Wichtigkeit für das entsprechende Schauspielhaus);
- Art der Darbietung, Bühnenbild, Effekte;
- Schauspielerleistungen (punktuell, ggf. mit einem Adjektiv);
- Lokales: Bedeutsamkeit der Inszenierung in der Kulturszene;
- Allgemeine Relevanz der Theaterarbeit, auch überregional: Gibt die Inszenierung Impulse für das Theaterleben?
- Theatertheorie (sparsam dosieren, nicht seminaristisch): Beruft sich der Regisseur auf ein Vorbild (Brecht, Lessing, Heiner Müller etc.), verfolgt er ein Programm (engagiertes Theater, Postdramatik, armes Theater etc.)?

- Schreibstil: Satzlängen variieren, Alltagsjargon sparsam verwenden, Fremdwörter an der richtigen Stelle einsetzen, Pointen nicht herbeikrampfen. Überschrift beachten, dort womöglich Leitthese einbauen (diese am Textende einholen);
- Einen eigenen Blickwinkel, mit dem man die Aufführung rekonstruiert.

Wichtig (wie auch bei einer Buchkritik): Ein Kriterienkatalog ist nicht schematisch zu geben; die Aufführungskritik ist immer auf das Leserpublikum auszurichten!

7. Inwiefern kann Heiner Müllers *Hamletmaschine* als Vorläufertext für das postdramatische Theater gelten? (Lesen Sie dazu S. 11–39 von Lehmanns (1999) einschlägiger Studie)

Tatsächlich war die *Hamletmaschine* von großem Einfluss auf die Formensprache des Theaters – ein Text, den Müller einmal als Lesedrama bezeichnete, weil er seine Inszenierung weithin offengelassen hat und diese in keinem realistischen Sinn mehr den Text umsetzen kann. Inhaltlich und dramaturgisch zeigen sich folgende Impulse:

- Auflösung der Einheit von Ort, Zeit und Handlung.
- Auflösung aller Wahrscheinlichkeitsprinzipien.
- Auflösung der Figurenidentität, wechselnde Identitäten, Figuren tauschen Rollen.
- Texte sind oft keinem Sprecher mehr zugeordnet, sondern ›Stimmen‹ oder ›Sprachflächen‹ (Begriff von Elfriede Jelinek).
- Feste Signifikationen im Text sind gelockert zu vielen Bedeutungen, die besonders durch die Vielzahl von Anspielungen und Intertexten entstehen.
- Der Einsatz von Musik ist nahegelegt, aber offen gelassen; Sprache kann in Musik übergehen.
- Die Bühnennmittel verselbständigen sich und tragen die Handlung nicht mehr.

Kapitel 3.4

1. Erörtern Sie die anthropologisch konstante sinn- und identitätsstiftende Funktion des Erzählens!

Das Epos, der antike Vorgänger der Erzählliteratur, ist die Versdichtung über Helden und Götter (z. B. Homers *Odysee*). Auch die höfischen Großdichtungen des deutschen Mittelalters können zu den Epen gezählt werden. Es gibt drei konstitutive Merkmale für das Epos (laut Michail Bachtin):

- Der Gegenstand des Epos ist die nationale epische Vergangenheit (das vollkommen Vergangene),
- die Quelle des Epos ist die nationale Überlieferung (und nicht die persönliche Erfahrung und die aus ihr resultierende freie Erfindung), und
- die epische Welt ist durch eine absolut epische Distanz von der Gegenwart (die Zeit des Sängers, des Autors und der Zuhörer) getrennt.

Die Erzählliteratur (Epik, erzählende Prosa) hingegen greift auf die individuelle und historische Erfahrung des Einzelnen zurück. Ihre Quelle ist die individuelle Erfindung (Fiktionalität), und die erzählerisch verarbeitete Erfahrung ist in den historischen Kontext des Autors und seiner Zuhörer eingebunden. Bestimmend für den Roman sind Erfahrung, Erkenntnis und Praxis/Zukunft (laut Bachtin). Der Umbruch von der epischen zu der prosaischen Welthaltung markiert das Erstarken der bürgerlichen Klasse und die Entwicklung eines bürgerlichen, subjektiven Selbstverständnisses, bei dem sich der Einzelne über die unverwechselbare Identität und Kontinuität seiner eigenen Biographie definiert.

Das Erzählen ist alltägliches sprachliches Handeln, die naturwüchsigste Form menschlichen Verhaltens zur eigenen Vergangenheit und eine Form der Vermittlung individueller oder gesellschaftlicher Erfahrung. Erst durch das Erzählen von Ereignissen oder Erlebnissen in einer Chronologie, in ihrer Abhängigkeit oder in einer Ursache- Wirkungs-Beziehung bekommen diese Ereignisse/Erlebnisse einen Sinn. Erzählen ist somit Sinnkonstitution. Erst indem ein Mensch sein Leben als eine sinnvolle Folge nur auf ihn zutreffender Erlebnisse und Ereignisse erzählt, kommt er zu seiner Biographie und kann sich als

Individuum begreifen. Erzählen wirkt also identitätsstiftend. Auch nationale oder kulturelle Identität entsteht erst durch das Erzählen gesellschaftlicher Ereignisse in bestimmter Folge. Das Erzählen ist somit auch Traditionsbildung. Das unumgehbare Medium individueller und kollektiver, biographischer und historischer Sinn- und Identitätsstiftung ist das Erzählen.

Die scheinbare Naturwüchsigkeit und Unmittelbarkeit des Erzählens liegt in seiner Sprache begründet. Die Sprache des Erzählens ist grundsätzlich die Prosa. ›Prosa‹ ist vom lateinischen rhetorischen Begriff *provorsa oratio* abzuleiten, der ›geradeaus gerichtete Rede‹ bedeutet. Die Prosa scheint dem alltäglichen Sprechen am nächsten zu stehen, trotzdem darf das Erzählen nicht als überhistorisches und unveränderliches Phänomen bewertet werden. Neuzeitliches Erzählen entsteht, wo sich die Welt auf entscheidende Weise verändert (laut Walter Benjamin). Die Grundlage und der Grundstoff des Erzählens ist die Erfahrung, genauer die Erfahrung der Welt, und die Vermittlung dieser Erfahrung beabsichtigt einen Nutzen.

2. Nennen Sie, jeweils mit knappen Definitionen, die wesentlichen Begriffe der Zeitgestaltung in erzählender Prosa!

In einer literarischen Erzählung ist die dichterische Erfindung meist mit unzähligen Versatzstücken der tatsächlichen, historischen Wirklichkeit verwoben, um ihr einen möglichst großen Wirklichkeitscharakter bzw. Authentizität zu verleihen. Erzählt wird ein mögliches Geschehen um möglicherweise vollständig erfundene Figuren unter ganz bestimmten, historisch überprüfbareren Bedingungen. Da der Gegenstand der Erzählliteratur meist ein mögliches Geschehen im Kontext realer Geschichte ist, muss sie auch historisch gelesen werden. Im Spannungsfeld zwischen Fiktivem und geschichtlichen Bedingungen liegt die historische Erfahrung verborgen, weshalb das künstlerische Erzählen auf komplexere Weise immer noch wie das vorliterarische fungiert, als Überlieferung von Erfahrung.

Die vorherrschende Tempusform von literarischen Erzählungen ist das epische Präteritum. Obwohl die literarische Erzählung vorgibt, Vergangenes zu erzählen, schafft sie mit dem Erzählten die Illusion, den Leser/innen sei das Erzählte gegenwärtig (Gegenwärtigkeitsillusion). In der Vergegenwärtigungsfunktion des Erzählens liegt der entscheidende Unterschied zum historischen Tatsachenbericht, der tatsächlich Stattgefundenes berichtet und dessen Lesern beim Lesen bewusst ist, dass das Berichtete vergangen ist. Das hier genutzte (grammatisch identische) historische Präteritum hat aufgrund seiner Wirklichkeitsaussage die Funktion der Vergangenheitsbeziehung, die dem epischen Präteritum fehlt. Die Funktion des epischen Präteritums ist die suggestive Illusion der Gegenwärtigkeit des erzählten Geschehens. Bezeichnend dafür ist die Möglichkeit, das epische Präteritum mit einem Zukunftsadverb zu verbinden (›Morgen war Weihnachten‹).

Erzählerische Texte gestalten immer Zeit und fingieren dabei einen imaginären Zeitraum als Vergangenheit. Diesen Zeitraum nennt man erzählte Zeit. Die Erzählzeit hingegen ist die Zeit, die benötigt wird, um den erzählerischen Text zu lesen, und kann in Minuten oder Seiten angegeben werden. Die Erzählzeit ist meistens kürzer als die erzählte Zeit. Der Bezug von erzählter Zeit und Erzählzeit aufeinander ergibt das Erzähltempo, das im Text wechseln kann. Vom zeitdeckenden Erzählen spricht man, wenn Erzählzeit und erzählte Zeit gleich lang sind (z. B. wörtliche Wiedergabe eines Dialogs). Wenn die Erzählzeit länger ist als die erzählte Zeit, liegt das zeitdehnende Erzählen vor (z. B. die Wiedergabe von schnell ablaufenden Bewusstseinsprozessen). Bei der Zeitraffung ist die erzählte Zeit länger als die Erzählzeit. Es gibt unterschiedliche Variationen der Zeitraffung:

- den **Zeitsprung**/die Aussparung (Auslassung von ereignislosen, belanglosen Zeiträumen),
- die **sukzessive Raffung** (Reduzierung eines langen Zeitraums auf wenige, wesentliche Begebenheiten) und
- die **iterativ-durative Raffung** (Erzählung andauernder oder sich immer wiederholender Vorgänge in einem längeren Zeitraum).

Zur Zeitgestaltung in erzählender Prosa gehören darüber hinaus auch Rückwendungen (Analepsen) und Vorausdeutungen (Prolepsen) des Textes. Einen solchen Verstoß gegen die Ordnung des chronologischen

Nacheinanders auf der Ebene der erzählten Welt nennt man Anachronie. Wird in einer Rückwendung die Vorzeithandlung, die jenseits der Haupthandlung der erzählten Zeit liegt, zum besseren Verständnis der fiktiven Gegenwarts-Handlung nachgetragen, spricht man von der aufbauenden Rückwendung. Die auflösende Rückwendung ist eine oft rekonstruierende Wiederholung eines vergangenen Handlungsverlaufs (z. B. im Detektivroman). Der erzählerische Verweis auf ein einzelnes Faktum aus der Vorzeithandlung heißt Rückgriff. Vom Rückblick spricht man, wenn sich eine Figur auf die eigene Vergangenheit reflexiv bezieht. Der auktoriale und der Ich-Erzähler kennen die Geschichte bis zu ihrem Ausgang und können daher in oft spannungssteigernden zukunfts gewissen Vorausdeutungen auf in der Erzählchronologie noch zukünftige Ereignisse erzählerisch verweisen. Zukunftsungewisse Vorausdeutungen sind die in den Hoffnungen, Plänen, Wünschen und Befürchtungen der fiktiven Figuren, die nur über begrenztes Wissen verfügen, vorweggenommenen Ereignisse.

3. Erläutern Sie, jeweils mit knappen Definitionen, die wesentlichen Erzählerrollen, die Autor/innen in erzählender Prosa annehmen können!

Genauso wie das Erzählte eine fingierte erfundene Erfahrung ist, ist der Erzähler, also derjenige, der vorgibt, diese Erfahrung gemacht zu haben, Fiktion. Der Autor eines erzählenden Textes ist niemals mit dem Erzähler gleichzusetzen. Der Autor erfindet eine Figur bzw. eine Funktion, die sich zwischen ihm und den Erzählgegenstand schiebt. Die erzählende Prosa benötigt traditionell die Vermittlung der Erzählfunktion.

Bei der Bestimmung des Erzählers helfen drei binär besetzte Kategorien:

- **Person** (Seinsbereich des Erzählers der gleiche der erzählten Figuren oder ein anderer?),
- **Perspektive** (Außen- oder Innenperspektive?) und
- **Modus** (vermittelnd oder reflektierend bzw. subjektiv oder neutral?).

Diese Kategorien setzt Stanzel in einen Typenkreis, aus dem sich drei Idealtypen der Erzählsituation ergeben, wobei Übergangs- und Mischtypen denkbar bleiben.

Die **auktoriale Erzählsituation** ist die bestimmende Ausprägung des fiktiven Erzählers in der bürgerlichen Erzählliteratur bis zur Moderne. Der auktoriale Erzähler ist eine eigenständige Gestalt, die wie die Figuren des Romans vom Autor geschaffen ist. Er hat ein übergeordnetes Verhältnis zur Geschichte und kennt sie bis zu ihrem Ausgang, weshalb er zukunfts gewiss vorausdeuten und rückblickend die Vorgeschichte referieren kann. Der auktoriale Erzähler kennt nicht nur alle äußeren Fakten der Geschichte, sondern kann auch in das Innere der Figuren sehen und ihre Gedanken, Träume, Ängste, ihr Wahrnehmen, Denken und Empfinden darstellen (Innenweltdarstellung). Er erzählt nicht neutral, sondern mischt sich kommentierend und bewertend in die Geschichte ein. In diesen Einschaltungen zeigen sich das geistige Profil des auktorialen Erzählers, seine Interessen, seine Weltkenntnis, seine Einstellung zu politischen, sozialen und moralischen Fragen und seine Voreingenommenheit gegenüber Personen und Dingen. Er ist mehr als der bloße Erzähler eines ihm äußeren Geschehens. Der auktoriale Erzähler erzeugt das Erzählte durch das Erzählen, im Medium der Sprache. Er ist der Urheber der Geschichte (lat. *auctor*: Urheber).

Die **Ich-Erzählsituation** ist das Gegenstück zum auktorialen Erzählen. Der Ich-Erzähler ist nicht zeitlich und räumlich von dem Erzählgegenstand getrennt, sondern eine Figur, die einerseits im Handlungskontext des Erzählten steht und die andererseits in der Ich- Form die Geschichte erzählt. Der Ich-Erzähler ist Betroffener und erzählt die Geschichte als eine selbst erlebte, weshalb ihm die sichere und ironische Distanz des auktorialen Erzählers fehlt. Zudem kann der Ich-Erzähler nur die eigene Innenwelt darstellen. Durch die Ich-Perspektive ist die Innendarstellung der anderen Figuren nicht möglich. Da er den Ausgang der Geschichte kennt, kann er ebenfalls zukunfts gewiss vorausdeuten. Die Ich-Form erhöht den Anschein von Authentizität des Erzählten und erzielt den Eindruck größerer Unmittelbarkeit.

Die **personale Erzählsituation** wurde für die Prosaliteratur des 20. Jahrhunderts wesentlich und zeichnet sich durch die scheinbare Abwesenheit des Erzählers aus, der hier nicht als Vermittler, sondern als Reflektor fungiert. Der Autor erfindet keinen Vermittler zwischen sich und dem Erzählgegenstand,

sondern die erzählten Dinge scheinen für sich selbst zu sprechen. Die Geschichte wird jeweils aus der personalen Perspektive einer der handelnden Figuren als ›Er-‹ oder ›Sie-‹-Erzählung dargestellt. Dabei muss sich der personal erzählte Text nicht auf die Perspektive einer Figur beschränken, sondern wechselt häufig die personalen Perspektiven. Mal steht die eine, dann eine andere Figur in der Zentralperspektive auf das erzählte Geschehen. Die personale Erzählsituation ermöglicht, wie die auktoriale, die Innendarstellung der Figuren.

Der Begriff der Erzählsituation ist als analytische Kategorie auch zur Erfassung der Perspektivität des Erzählten geeignet. Auktoriales und Ich-Erzählen ist als monoperspektivisches Erzählen aufzufassen. Da das personale Erzählen den Erzählgegenstand aus der Sicht verschiedener Figuren darstellt, ohne zwischen den Ansichten auktorial zu vermitteln, spricht man vom multiperspektivischen Erzählen. Zudem ist die ›Personale Erzählsituation‹ eine Kategorie, die der analytischen Beschreibung jeweils kleinerer Erzähleinheiten im größeren Text, die immer wieder durch neutrales Erzählen oder durch auktoriale Einmischungen voneinander getrennt werden, dient. Die Extremform personalen Erzählens, das neutrale Erzählen, verzichtet auf jegliche Figurenperspektive und nimmt den Blickpunkt eines unsichtbar bleibenden Beobachters ein.

4. Analysieren Sie auf der Mikroebene des Erzählens die Zeitgestaltung der ersten zwei Absätze von Christoph Martin Wielands Roman *Geschichte des Agathon!* Benutzen Sie Genettes Kategorien, wie er sie in Genette 1994, S. 21ff. vorführt.

Der Roman beginnt mit einer Zeitangabe, die Situation des Helden sowie die folgende Handlung werden dem Spätnachmittag oder beginnendem Abend zugeordnet. Auf der makrostrukturellen Ebene der Zeitgestaltung verlässt der Erzähler, anmoderiert mit dem Satz »Wenn sich jemals ein Mensch in Umständen befunden hatte ...« die zeitliche Ebene der Ausgangssituation und leitet in eine Rückwendung, Analepse, über: »Vor wenigen Tagen noch ein Günstling des Glücks ...«. Die unmittelbare Vorgeschichte der Ausgangssituation, Agathons Fall aus gesellschaftlicher Begünstigung in Isolation und Mittellosigkeit, wird knapp angedeutet, ohne konkret gefüllt zu werden. Hier schafft der Erzähler eine spannungserzeugende Leerstelle, die erst im späteren Verlauf des Romans geschlossen wird. Mit dem Satz »Allein ungeachtet so vieler Widerwärtigkeiten ...« führt die Erzählung wieder auf die Zeitebene der Ausgangssituation zurück: »daß derjenige, der ihn in *diesem Augenblick* gesehen hätte«, könnte die stoisch-duldende Haltung des Helden gegenüber seinem Geschick bemerken.

Mikrostrukturell lassen sich auch innerhalb eines einzigen Satzes Zeitbezüge festhalten: Der erste Satz des Romans enthält im Relativsatz (im Plusquamperfekt) eine knappe Rückwendung auf die unmittelbare Vorvergangenheit: »der sich in einem unwegsamem Walde verirret hatte«; auch die »vergebliche[] Bemühung einen Ausgang zu finden« gehört zu dieser Vorvergangenheit. Die Handlung des Protagonisten ist auf eine (allerdings ungewisse) Zukunft hin entworfen: der Berg, »welchen er noch zu ersteigen wünschte«, seine »Hoffnung von dem Gipfel desselben irgend einen bewohnten Ort zu entdecken«; in der Innenwelt des Helden wird mit Wunsch, Hoffnung und Absicht (»eine kleine Terrasse [...], auf welcher er die einbrechende Nacht zuzubringen beschloß« die unmittelbare Zukunft vorweggenommen.

Kapitel 3.5

1. Diskutieren Sie Problematik und Konsequenzen eines engen bzw. eines weiten Literaturbegriffs!

Innerhalb des traditionell engen Literaturbegriffs stehen die drei Textsorten Lyrik, Dramatik und erzählende Prosa. Durch die Ausweitung des Literaturbegriffs im 20. Jahrhundert werden darüber hinaus Textsorten wie Brief, Autobiographie, Tagebuch, Reisebericht oder Traktat, die zum Teil sichtbar literarische Darstellungsmittel verwenden und somit in ihrer ästhetischen Erscheinungsform durchaus Literatur sind, als literaturnah oder als literarisch aufgefasst. Aufgrund der industriellen Massenanfertigung von textlichen Erzeugnisse und der Expansion von Presse und Medienwesen traten

zudem eine große Menge neuerer Textsorten hinzu, die ebenfalls in einen erweiterten Literaturbegriff einzuordnen sind (z. B. Essay, Leitartikel oder Reportage). Bei einigen dieser Textsorten (z. B. Gebrauchsanweisung, Fahrplan oder Gesetz) sind die Kriterien der Literarizität nur in beschränktem Maße erfüllt: Sie liegen gedruckt vor und weisen mindestens gelegentlich die Verwendung sprachlich-literarischer Stilmittel auf.

Literatur im engeren Sinne umfasst poetische Texte, die ihren Gegenstand selbst konstituieren. Davon zu unterscheiden sind Gebrauchstexte, die primär durch außerhalb ihrer selbst liegenden Zwecke bestimmt werden, der Sache dienen, von der sie handeln, auf einen bestimmten Rezipientenkreis ausgerichtet sind und informieren, belehren, unterhalten, kritisieren, überzeugen, überreden oder agieren wollen. Die wichtigsten Gattungen literarischer Gebrauchstexte sind Brief, Tagebuch, Autobiographie, Reisebericht, Reportage und Essay.

2. Welche Effekte hat die Montage von Gebrauchsformen der Literatur auf im engeren Sinne literarische Texte?

Bereits vor dem 20. Jahrhundert wurden vor allem in erzählender Literatur Versatzstücke anderer Texte, verschiedene Gebrauchsformen der Literatur, die sozusagen in unmittelbaren Lebenszusammenhängen ihre primäre Funktion hatten, in die literarischen Texte hineinmontiert. Dadurch wurden diese Gebrauchstexte im poetischen Kontext literaturfähig und erhielten zudem einen textlichen Eigenwert, da man ihre Interpretationsbedürftigkeit erkannte und die Möglichkeit, sie mit den Mitteln der Literaturwissenschaft zu beschreiben und analytisch zu betrachten. Die Montage von alltagsnahen Gebrauchsformen der Literatur (z.B. Brief oder Tagebuch) steigern den Authentizitätscharakter von literarischen Werken.

3. Welche Verbindungen bestehen schon traditionell zwischen sogenannten Gebrauchsformen der Literatur und der Literatur im engeren Sinne?

Manche Gebrauchstexte wie zum Beispiel Brief, Autobiographie, Tagebuch, Reisebericht oder Traktat existierten bereits sehr lange vor der Ausweitung des Literaturbegriffs und dem Hinzutreten neuerer Textsorten im 20. Jahrhundert.

Briefe waren im Mittelalter und in der frühen Neuzeit stark an den Regeln der rhetorischen *ars dictaminis* ausgerichtet. Während des 18. Jahrhunderts, dem Jahrhundert der Briefkultur, entwickelte sich jedoch ein individueller Briefstil. Die mit dem individuellen Briefstil einhergehende Authentizität des Briefes begründet seinen hohen Stellenwert als biographisches oder kulturgeschichtliches Dokument, wobei die Authentizität ›echter‹ Briefe aufgrund von Stilisierung und Muster der Selbstinszenierung stets hinterfragt werden muss. Die dokumentarische und literarische Qualität von Briefen zeigt sich beispielsweise auch im Druck des Briefwechsels zwischen Goethe und Schiller. Die Literarizität oder die Literarisierbarkeit der Gebrauchsform des Briefes erscheint auch in literarischen Werken der Antike, die aus (fiktiven) Briefen bestehen (z. B. Ovids *Heroiden*, die im deutschen Barock von Hofmannswaldau als *Heldenbriefe* wieder aufgegriffen wurden). Gerade im 18. Jahrhundert entstanden viele Briefromane, epische Großtexte, in die fiktive Briefe konstitutiv integriert sind oder die ausschließlich aus Briefwechseln oder Briefen einer einzelnen Person bestehen (z. B. Goethes *Werther* oder Gellerts *Das Leben der schwedischen Gräfin von G****). Hier besteht also bereits traditionell eine Verbindung zwischen der Gebrauchsform des Briefes und der Literatur im engeren Sinne.

Das **Tagebuch** gilt ebenso wie der Brief als alltagsnahes, authentisches Dokument. Die Tradition der Gattung geht bis auf die Antike zurück. Im Renaissance-Humanismus vermehrte sich die Tagebuchproduktion aufgrund des Interesses am einzelnen Subjekt, vollends erblühte die Gattung jedoch mit der Tagebuch-Flut in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Wie auch Briefe erweisen sich Tagebücher häufig in ihrer Sprachverwendung und durch Muster der Selbstinszenierung als literarisiert und werden in Form von fiktiven Tagebüchern oder Tagebuch-Teilen zu Bestandteilen des Romans (z. B.

Goethes *Wilhelm Meisters Wanderjahre*). Auch hier ist eine traditionelle Verbindung zwischen Gebrauchsform und Literatur im engeren Sinne zu finden.

Die **Autobiographie** als halb-authentische, halb-literarische Gattung wird prinzipiell von Literarizität bzw. Fiktionalität gekennzeichnet, da die rückblickende Erzählung des eigenen Lebens Ergebnis von Konstruktion, Selektion, Gewichtung und spezifischer Kombination von Erlebnissen und Ereignissen ist und damit literarisierend wirkt. Identität entsteht erst durch das sinnstiftende Erzählen, weshalb zwischen erzählendem und erzähltem Ich eine Differenz besteht. Das Ich ist gleichsam fiktiv und entsteht erst am Ende des Schreibens. Die Authentizität von Autobiographien ist somit problematischer anzusehen als die von Briefen oder Tagebüchern. Das Erzählmuster der Autobiographie bietet das Modell für eine der zentralen Erscheinungsformen des Romans, da Romane aus der Ich-Perspektive sehr häufig den autobiographischen Gestus imitieren (z.B. Grimmelshausens *Simplicissimus*). Das Bestehen einer bereits traditionellen Verbindung zwischen der Gebrauchsform der Autobiographie und der Literatur im engeren Sinne ist hier ebenfalls auszumachen.

4. Beschreiben Sie die Stillage und die Wirkung des ersten Briefs in Gellerts Roman

*Das Leben der schwedischen Gräfin von G***!*

Der schwedische Graf schreibt an die zukünftige Gräfin ein Jahr nach dem ersten Zusammentreffen: Dem Verstand wird Zeit gelassen, den anfänglichen Gefühlsimpuls zu prüfen. Erst als das Gefühl auch nach dem Ausgleich von Herz und Verstand unverändert besteht, tritt der Graf brieflich mit ihr in Kontakt. Dieser erste von zahlreichen Briefen im Roman zeichnet sich stilistisch dadurch aus, dass er eine unmittelbare Kommunikationssituation simuliert und dadurch die räumliche Distanz zwischen dem Schreiber und der Adressatin zu überwinden versucht. Der Eindruck eines Gesprächs entsteht vor allem durch zahlreiche Fragen, sowie Formeln der Mündlichkeit, etwa: »Lassen Sie mich ausreden, liebstes Fräulein.« Durch den Gebrauch des Begriffs »ausreden lassen« wird sehr deutlich, dass es ein vorrangiges Ziel des Briefes ist, die Unmittelbarkeit eines Gesprächs nachzuahmen und damit die vielfach thematisierte räumliche Trennung aufzuheben.

Der Brief bricht in vielerlei Hinsicht mit den damals vorherrschenden formalen Normen. Besonders auffällig ist in dieser Hinsicht der Wegfall langer formelhafter Begrüßungsphrasen; der Graf fällt sozusagen »gleich mit der Tür in Haus«, indem er den Brief mit den Worten beginnt: »Mein Fräulein, Ich liebe Sie.« Der Liebesbrief des Grafen zeigt deutlich, inwieweit Gellert, der als Reformator der deutschen Briefkultur gilt, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts vorherrschende strenge Reglementierung und Formalisierung des Briefwesens verändert.

5. Erarbeiten Sie das »Vorwort« zum 1. Buch von Goethes *Dichtung und Wahrheit* im Hinblick auf die Gattungsbestimmung der Autobiographie!

Goethes Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* will viel mehr sein als kontinuierlich erzählter Lebensbericht, der bloß den privaten Lebenslauf eines Individuums wiedergäbe. Sie ist zugleich der Entwurf einer enzyklopädischen Geschichte des 18. Jahrhunderts, der es darum geht, »den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abgespiegelt«, und die deshalb nicht nur die zeitgenössische Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte miteinbezieht, sondern auch »die ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs« berücksichtigt (FA I, 14, S. 13). Goethe nennt in seinem Vorwort dieses hochgesteckte und von ihm zum ersten Mal formulierte Ziel einer individualistischen und zugleich ganzheitlichen Geschichtsschreibung »ein kaum Erreichbares«, da es erfordere, »daß nämlich das Individuum sich und sein Jahrhundert kenne, sich, inwiefern es unter allen Umständen dasselbe geblieben, das Jahrhundert, als welches sowohl den Willigen als Unwilligen mit sich fortreißt, bestimmt und bildet« (ebd.). Enzyklopädisch-ganzheitliche Darstellung ist allerdings nicht Selbstzweck, vielmehr ist die Fülle der mannigfachen Einflüsse auf den Einzelnen absolut bestimmend für

die Ausbildung seiner Individualität – mit anderen Worten: Der historische Ort des Einzelnen relativiert seine biographische Identität: »Ein Jeder, nur 10 Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz Anderer geworden sein« (ebd.).

6. Analysieren Sie den ersten Absatz des ersten Kapitels von Robert Musils Roman *Mann ohne Eigenschaften* im Hinblick auf die Differenz zwischen Gebrauchstext und literarischem Text!

»Über dem Atlantik befand sich ein barometrisches Minimum; es wanderte ostwärts, einem über Rußland lagernden Maximum zu, und verriet noch nicht die Neigung, diesem nördlich auszuweichen. Die Isothermen und Isotheren taten ihre Schuldigkeit. Die Lufttemperatur stand in einem ordnungsgemäßen Verhältnis zur mittleren Jahrestemperatur, zur Temperatur des kältesten wie des wärmsten Monats und zur aperiodischen monatlichen Temperaturschwankung. Der Auf- und Untergang der Sonne, des Mondes, der Lichtwechsel des Mondes, der Venus, des Saturnringes und viele andere bedeutsame Erscheinungen entsprachen ihrer Voraussage in den astronomischen Jahrbüchern. Der Wasserdampf in der Luft hatte seine höchste Spannkraft, und die Feuchtigkeit der Luft war gering. Mit einem Wort, das das Tatsächliche recht gut bezeichnet, wenn es auch etwas altmodisch ist: Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913.«

Musil imitiert naturwissenschaftlich-meteorologische Rede. Fachbegriffe und meteorologische Zusammenhänge werden scheinbar exakt wiedergegeben: Luftdruckverhältnisse, Luftfeuchtigkeit, Elektrizität, Großwetterlage und das Verhältnis der konkreten Daten zu den statistischen. Gleichzeitig aber ist dieser scheinbar naturwissenschaftliche Diskurs schon unterwandert von literarischen Mustern: Der Erzähler psychologisiert gleichsam die meteorologischen Akteure: Das atlantische Tiefdruckgebiet »verriet noch nicht die Neigung«, Isothermen und Isotheren »taten ihre Schuldigkeit«. Damit wird der scheinbar exakte Gestus naturwissenschaftlicher Rede schon ironisiert – was dann spätestens im letzten Satz deutlich wird: Die letzten acht Worte des ersten Absatzes sind im Gestus literarischer Erzählung geschrieben. So könnte ein Roman, eine Novelle beginnen.

Im Gegensatz zu allem vorhergehenden erscheint dieser Satz aber höchst ungenau, er ermöglicht aber, den »schönen Augusttag« mit eigenen Vorstellungen imaginativ aufzuladen, ist vieldeutig und offen. Der scheinbar exakte Gestus der naturwissenschaftlichen Rede mag zwar genau sein, ermöglicht aber eben keine Vorstellungen in der Einbildungskraft des Lesers. Insofern reflektiert der Auftakt zu Musils Roman die Differenz zwischen wissenschaftlicher Sachprosa und Literatur.

Kapitel 4.2

1. Definieren Sie Metapher und Metonymie und grenzen Sie beide voneinander ab!

Bei einer Metapher handelt es sich um die Übertragung eines Wortes aus einem Bildspendebereich in einen Bildempfangsbereich. Ein Wort bzw. Wortgruppe wird demnach aus seinem eigentlichen Bedeutungszusammenhang in ein anderen übertragen. Zwischen diesen beiden Bereichen muss eine semantische Schnittmenge, also eine inhaltliche Übereinstimmung bestehen, das sogenannte *tertium comparationis*.

Anders als bei der Metapher besteht bei einer Metonymie keine semantische Schnittmenge. Es handelt sich hierbei um die Ersetzung eines Wortes durch ein anderes, das in einer realen, also sachlichen Beziehung zum ersten steht.

2. Erörtern Sie die Zusammenhänge zwischen Rhetorik und Poetik im Blick auf die Geschichte beider Disziplinen, im Blick auf Gattungseinteilungen und in Hinsicht auf textanalytische Fragestellungen!

Die Poetik, die Lehre vom öffentlichen Sprechen in gebundener (Vers-)Form, ist ein Teilgebiet der Rhetorik, der Lehre vom öffentlichen Sprechen mit Überzeugungsabsicht. Die Geschichte der Rhetorik beginnt bereits in der Antike, genauer im 5. Jahrhundert v. Chr., und wurde erstmals von Aristoteles in ein System gebracht. Im 17. Jahrhundert fasst Opitz die Poetik als Spezial-Rhetorik auf (*Buch von der Deutschen Poeterey*, 1624), wobei er zwar die Wirkungsaspekte der Rhetorik entlehnt, der Poetik aber einen eigenen Gegenstandsbereich zuweist, nämlich das Fiktionale; auch schreibt er der Poetik im Blick auf Abweichungen von der erwarteten Form gewisse Freiräume zu, etwa hinsichtlich neuer Bilder oder ungewöhnlicher Rhythmen. In der Aufklärung erfahren Rhetorik wie Poetik insofern eine inhaltliche Modifizierung, als nun Gefühle und Leidenschaften ins Zentrum rücken, die vorher noch ausgeschlossen waren. Schließlich ist eine Auflösung der Rhetorik beobachtbar, da sich die Teildisziplinen immer weiter verselbständigen haben, so dass die Rhetorik nicht mehr als Sammelbegriff für die jeweiligen Wissenschaften und die Poetik steht.

Da Rhetorik und Poetik zwar miteinander verbunden sind, es sich aber hierbei um zwei eigenständige Disziplinen handelt, überrascht es nicht, dass sie hinsichtlich ihrer Gattungseinteilungen und textanalytischen Fragestellungen divergieren. In der Rhetorik werden drei Gattungen der Rede mit jeweils bestimmten Funktionen unterschieden:

- die Beratungsrede (Funktion: Zu- oder Abraten bestimmter Entscheidungen),
- die Gerichtsrede (Funktion: Anklage oder Verteidigung) und
- die Gelegenheitsrede (Funktion: Lob oder Tadel).

Die Hauptgattungen der Poetik lassen sich als Ableitungen aus den rhetorischen Gattungskategorien festhalten: Epik, Lyrik und Dramatik. – Im Blick auf textanalytische Fragestellungen sind insbesondere die rhetorischen Mittel, Figuren und Tropen, Kennzeichen literarischer Rede.

3. Erörtern Sie den Begriff innerer und äußerer Angemessenheit!

Der Begriff der Angemessenheit stammt aus der Rhetorik, ist aber auch für die Poetik von großer Bedeutung. Genauer geht es hierbei um das richtige Verhältnis aller Elemente zueinander.

Von innerer Angemessenheit ist dann die Rede, wenn das Verhältnis aller Bestandteile des Textes, vor allem aber Inhalt und sprachlicher Ausdruck (Stil) ausgewogen zueinanderstehen. Die äußere Angemessenheit bezeichnet den Umstand, dass die Stilhöhe – unterschieden werden der niedere, der mittlere und der hohe Stil – mit dem Wirkziel übereinstimmt. Zusammengefasst bedeutet dies, dass innerhalb der erzählten Welt alle Bestandteile aufeinander und auf die jeweilige Stilhöhe abgestimmt sind.

4. Diskutieren Sie die wesentlichen Zusammenhänge zwischen den drei *officia oratoris* und den Bestimmungen der Dreistillehre!

Die *officia oratoris* bezeichnen die Aufgabenbereiche des Redners und bestimmen damit die unterschiedlichen Wirkungsabsichten, die der Redner verfolgen kann. So kann der Redner ein intellektuelles Wirkziel verfolgen, also die Unterrichtung seines Publikums mit dem Mittel der Vernunft anstreben; oder er kann ein mildes Affektziel verfolgen und dementsprechend seine Zuhörer mittels seiner eigenen Haltung erfreuen wollen; oder er kann schließlich ein leidenschaftliches Affektziel verfolgen, wenn er sein Publikum mit Hilfe der Leidenschaft bewegen möchte.

Diese drei Aufgaben bzw. Wirkziele sind durch die Angemessenheitsregel unmittelbar mit den drei Stilebenen, den *genera elocutionis*, verbunden. Wählt der Redner also das Wirkziel der Belehrung, muss der Stil ebenfalls schlicht sein, also sachlich und klar. Möchte der Redner dagegen erfreuen, ist der mittlere Stil angebracht, es werden also etwa mehr sprachliche Mittel zur Gestaltung der Rede eingesetzt. Verfolgt der Redner schließlich das Ziel, seine Zuhörer zu bewegen, muss er den hohen Stil wählen und seine Rede dementsprechend mit sprachlichen Mitteln reichlich ausgestalten.

5. Beschaffen Sie sich Gryphius' *Threnen des Vatterlandes Anno 1636* und beschreiben Sie die dort verwendeten literarischen Bilder und Stilfiguren!

Threnen des Vatterlandes Anno 1636 ist das bekannteste von Gryphius' Sonetten über die Leiden des Dreißigjährigen Krieges. In eindrucksvollen Bildern wird in den Quartetten und dem ersten Terzett der Zustand der völligen Verheerung Deutschlands nach 18 Jahren Krieg evoziert: Der Text beginnt mit einer mehr als resignierten Feststellung der desolaten Situation: »WJr sindt doch nuhmer gantz / ja mehr den gantz verheret!«. Diese Feststellung wird in einer doppelten Aufzählung, die die drei restlichen Verse des ersten Quartetts ausmacht, narrativ begründet: Die zerstörerischen Gewalten des Krieges – »Der frechen völker schaar / die rasende posau // Das vom blutt fette schwerdt / die donnernde Carthun« haben die durch Arbeit zur Verfügung gestellten Möglichkeiten des Überlebens vernichtet, haben »aller schweis / vnd fleis / vnd vorrath auff gezehret«.

Aufzählung ist auch das Darstellungsprinzip des zweiten Quartetts – allerdings geht es hier nicht um Überlebenschancen, sondern um die Vernichtung jeder öffentlichen, moralischen und religiösen Ordnung: Metonymisch stehen Stadtbefestigungsanlagen (»Die türme stehn in glutt«), der Sitz der städtischen Obrigkeit (»Das Rahthaus ligt im graus«) und der Raum religiöser Einkehr (»die Kirch ist umbgekehret«) für die Zerstörung jeder bürgerlichen Ordnung, der Tod derjenigen, die Schutz und Halt bieten könnten (»die starcken sind zerhawn«), und Vergewaltigungen (»Die Jungfrawn sindt geschändt«) sind an der Tagesordnung. Anstelle der Grundfesten gesellschaftlichen Lebens ist etwas anderes getreten – und wiederum realisiert das Sonett dieses in einer Aufzählung: »vnd wo wir hin nur schawn // Jst fewer / pest / vnd todt der hertz vndt geist durchfehret«.

Zerstörung und Tod scheinen auch Gegenstand des ersten Terzetts zu sein (»frisches blutt«, »viel leichen«), Gryphius wechselt aber die Darstellungsdimension: Ihm geht es um die *Zeit*. »Dreymall sindt schon sechs jahr als unser ströme flutt / [...] sich langsam fortgedrungen« – die 18 Jahre, die der Krieg bisher gedauert hat, werden in dreimal sechs Jahre aufgelöst; die »666« ist, ausgehend von der entsprechenden Stelle in der Johannes-Apokalypse (Offenbarung 13,18) die Zahl des Teufels bzw. des Antichrists. Damit wird im ersten Terzett über die zeitliche Dimension hinaus zahlensymbolisch der Krieg als Eindringen des metaphysisch Bösen gedeutet.

Diese Deutungsperspektive setzt das zweite Terzett fort, indem, wiederum in einer in Parallelismen und Polysyndeta organisierten Aufzählung, der Verlust des Seelenheils vieler Menschen beklagt wird: »Doch schweig ich noch von dem was ärger als der todt // Was grimmer den die pest / vndt glutt vndt hungers noth // Das nun der Selen schatz / so vielen abgerungen«.

Die Bildebene von Zerstörung und Vernichtung, die die Quartette in eindrucksvollen metonymischen Aufzählungen evozieren, wird in den Terzetten – über das Gelenk der zur Teufelszahl aufgelösten bisherigen Dauer des Krieges – gedeutet im Sinne christlicher Heilsgeschichte.

6. Beschaffen Sie sich Goethes Gedicht *Es schlug mein Herz* (Willkomm und Abschied, 1. Fassung) und beschreiben Sie die dortigen literarischen Bilder und Stilfiguren!

Die ersten beiden Strophen des Liedes gestalten den rasenden Ritt eines Ich durch die nächtliche Natur. Diese ist nicht mehr die bisher bekannte Rokoko-Kulisse, zu der Natur reduziert worden war. Natur tritt vielmehr in einen spezifischen Beziehungs- und Handlungszusammenhang zum lyrischen Ich, zum Sprechenden. Das erste Naturbild, eine poetisierte Zeitangabe, ist vorerst das ruhigste: »Der Abend wiegte schon die Erde, / Und an den Bergen hing die Nacht.« Die Natur wird hier zum Subjekt, sie geht zur Ruhe, das »schon« des dritten Verses markiert den Übergang des Tages zur Nacht. Im Gegensatz zu diesem ruhigen Bild wird im fünften Vers die Natur bedrohlich belebt: »Schon stund im Nebelkleid die Eiche / wie ein getürmter Riese da«. Der ausgeführte Vergleich lässt scheinbar noch neutrale Natur plötzlich als Bedrohung erscheinen: Die Anthropomorphisierung tritt in Figürlichkeit über, die Eiche wird dem Betrachter zum Ungeheuerlichen, urweltlichen Riesen – »[...] da / Wo Finsternis aus dem Gesträuche / Mit hundert schwarzen Augen sah.« Wie der »Abend« und die »Eiche« wird hier die »Finsternis« zu mehr als zum grammatischen Subjekt, Natur wird belebt, anthropomorph, oder, hier genauer, theriomorph – wenn man bei Riesen und hundertäugigen Ungeheuern davon sprechen darf.

Die scheinbare Ruhe der Natur und ihre sofortige bedrohliche anthropomorphe Belebung werden in der zweiten Strophe fortgesetzt. Zunächst heißt es noch: »der Mond auf seinem Wolkenhügel / Sah schläfrig«. Dann jedoch, ans Ende der ersten Strophe anschließend: »Die Winde schwangen leise Flügel, / Umsausten schauerlich mein Ohr. / Die Nacht schuf tausend Ungeheuer.« Im vorletzten dieser beiden Verse, die auf den ersten Blick schlicht die bedrohliche Belebung der nächtlichen Naturdinge fortsetzen, spricht schon mehr: Erstmals bei der Naturdarstellung wird ein Pronomen der ersten grammatischen Person verwendet: Die Perspektive des Betrachtenden kommt zum Vorschein. Das Adverb »schauerlich« als Ausdruck subjektiven Empfindens deutet dies ebenfalls an.

Die bedrohliche Natur der ersten beiden Strophen ist gegenübergestellt dem sprechenden Ich, das gleichzeitig die Betrachterperspektive der nächtlichen Natur und deren Widerpart darstellt. Das Gedicht beginnt nämlich mitnichten mit einem Natureingang, sondern mit einem Bild der emotionalen Erregung: »Es schlug mein Herz«. Das Herz als Organ von Innerlichkeit und emotionaler Regung ist eine seit der Antike geläufige Konvention poetisch-bildhaften Sprechens; es beginnt also der Text, indem er bildhaft von der inneren, emotionalen Erregung des sprechenden Ich spricht. Die Erregung des Herzens wird unmittelbar umgesetzt in Aktion; der Text spricht von ihr in Form eines rhetorischen Befehls ans Ich selbst: »Geschwind, zu Pferde! / Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht.« Die überhastete Eile des Ausritts setzt der Text um in synkopischen Rhythmus: »Und fort, wild wie ein Held zur Schlacht«, die rein jambische Alternation wird zugunsten der Ausdruckssteigerung aufgegeben.

Die Naturszene – einfallende Nacht, die dem Ich zur Bedrohung wird – ist nur auf diesem Hintergrund verständlich: Die nächtliche Natur wird dem Ich zur phantastisch verzerrten, leidenschaftlich belebten Bedrohung, zum Hindernis auf seinem Ritt. Erst der zwölfte Vers allerdings greift diese Perspektive wieder auf: »Umsausten schauerlich *mein* Ohr«. Die letzten drei Verse der zweiten Strophe führen diese individuelle Perspektive fort: »Doch tausendfacher war mein Mut, / Mein Geist war ein verzehrend Feuer, / Mein ganzes Herz zerfloß in Glut.« Die Zahlwörter der Naturszene, die die dort sich steigernde Bedrohungsempfindung darstellen – »mit hundert schwarzen Augen«, »tausend Ungeheuer« –, werden in eigentlich ungrammatischer Wendung übertroffen und übersteigert durch die subjektive Kraft, den Mut, die feurige Zerstörungsmacht des eigenen Selbst; der sechzehnte Vers schließt in seiner Metaphorik an den ersten an: »Es schlug mein Herz / [...] / Mein ganzes Herz zerfloß in Glut«. Die Herzmeter charakterisiert das Lied als eines, in dem ein tief empfindendes, leidenschaftliches Subjekt spricht, das dem »Gebot des Herzens« folgend handelt: »Herz« meint hier das ganze Subjekt – aus diesem Grunde auch die sich steigernde Abfolge von »Mut«, »Geist« und »Herz« in den drei letzten Versen der zweiten Strophe.

Die Herzmeter der ersten beiden Strophen deutet schon an, dass es sich hier um ein Liebesgedicht handelt, was der Beginn der dritten Strophe bestätigt: »Ich sah dich«. Die wilde Bewegung des ersten

Strophenpaares bekommt eine Richtung: auf die Geliebte hin, das Du. Erstmals tritt hier das Ich in der ersten Person in Erscheinung – es hatte sich vorher immer »vertreten« lassen: »mein Mut«, »mein Geist«, »mein Herz«. Erstmals auch nimmt es explizit wahr: Hatte vorher die Finsternis »hundert schwarze Augen«, sieht jetzt das Ich. Der bedrohlichen Natursphäre wird in der Begegnung mit der Geliebten eine andere entgegengesetzt: »milde Freude« fließt auf das Subjekt über. »Ganz war *mein Herz* an deiner Seite« – wie in der ersten Strophe der hastige Ausritt bringt hier das leidenschaftlich klopfende Herz den Rhythmus der Verse aus der jambischen Ordnung: Die ersten drei Verse der dritten Strophe weisen Synkopen auf. Gegen die nächtliche Natur des Beginn wird hier eine freundliche Atmosphäre metaphorisch erzeugt: »Ein rosenfarbenes Frühlingswetter / Lag auf dem lieblichen Gesicht.« Die Geliebte wird einerseits mit dieser Metapher dem Naturbereich zugerechnet – wobei dieser Naturerscheinung andererseits emotionale Qualität zugemessen wird: »Und Zärtlichkeit für mich«.

7. Analysieren Sie mithilfe der *loci a persona* die Technik der Figurencharakterisierung im 1. Akt von Goethes *Egmont*!

Im ersten Akt des Trauerspiels tritt Egmont als Figur gar nicht auf – meisterhaft aber gestaltet die Exposition die unterschiedlichsten Charakteristika des Helden in der Rede Dritter über ihn: Sein Namen, sein Geschlecht, militärischen Verdienste, also Aspekte seiner Vorgeschichte, charakterliche Eigenschaften, seine Zuordnung zu anderen Figuren und Konflikten werden differenziert beleuchtet.

Der erste Auftritt spielt auf einem öffentlichen Platz der Stadt Brüssel, die handelnden Figuren sind Bürger der Stadt, Handwerker, Händler und Soldaten – bürgerliche Personage zeigt die Orientierung an Lessing an. Graf Egmont ist Gesprächsgegenstand dieser Bürger anlässlich eines Armbrustschießens, bei dem ein Diener Egmonts siegte. Die Bürger loben den bewunderten Adligen überschwänglich: Sowohl seine militärischen Verdienste als auch seine menschlichen Qualitäten, seine öffentlichen *attrativa* werden betont. Gleichzeitig liefert das Gespräch der Stadtbürger eine Einführung in die zentralen politischen und konfessionellen Kernbereiche des dramatischen Konflikts. Die machtpolitische Opposition Egmonts gegen den König von Spanien, Philipp II., und gegen dessen Noch-Statthalterin Margarete von Parma wird ebenso erwähnt wie der konfessionelle Konflikt zwischen dem liberalen Egmont auf der einen Seite und der inquisitionsbewehrten Gegenreformation auf der anderen. Im Gespräch der Stadtbürger wird die »Partei« Egmonts noch um Wilhelm von Oranien erweitert. Die zentralen politischen Konflikte, innerhalb derer Egmont und Alba nur als personale Statthalter fungieren, werden hier, gleichsam aus einer Außenperspektive, eingeführt.

Im zweiten Auftritt wechselt der Schauplatz völlig, die Szene ist im Regentinnenpalast der Margarete von Parma. Hier werden die politischen Konflikte, die der erste Auftritt schon erwähnte, aus der gegenteiligen Perspektive angesprochen. Die Statthalterin der spanischen Krone sagt aber über die beiden wichtigsten niederländischen Grafen: »Ich fürchte Oranien, aber ich fürchte für Egmont«, deutet also etwas über sein mögliches (tragisches) Schicksal an.

Der dritte Auftritt zeigt Egmont, wiederum nur aus der Perspektive Dritter, in einem ganz anderen Konflikt. Szene ist diesmal das Innere eines Bürgerhauses – mit allen Attributen fast altdeutsch-niederländischer Beschaulichkeit: Die Tochter sitzt mit dem, der sie von Jugend auf liebt – einseitig zwar –, in der guten Stube; er hilft ihr, Garn zur Handarbeit zu bereiten; die Mutter sitzt im Sessel, strickend. Zwischen Mutter und Tochter entspinnt sich ein Dialog, der Egmont thematisiert. Dieser wird, wie im ersten Auftritt, durch Aufbringung seiner *attrativa* charakterisiert: Er tritt hier auf – in der Rede Dritter – als Geliebter und Mensch; der dramatische Konflikt um den Protagonisten wird erweitert ums Private: Zwischen dem Grafen Egmont und der bürgerlichen Klare besteht eine heimliche und illegitime Liebe.

Die meisterhafte Exposition führt den Protagonisten aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedenen »Identitäten« vor: Einerseits aus der Sicht des Stadtbürgertums als Volksheld, der gewissermaßen die Bewahrung einer (klein-)bürgerlichen Utopie garantiert; aus dem Blickwinkel der spanischen Statthalterin als politischen und konfessionellen Gegner, den es auszuschalten gälte; drittens aus der Perspektive der liebenden Klare als Mensch und Geliebten, im Gegensatz zum Politisch-

Öffentlichen in seiner Privatheit. Sowohl auf der staats- und konfessionspolitischen als auch auf der privaten Seite sind also mit diesen drei Auftritten jene Konflikte aufgerissen, in die Egmont unmittelbar eingebunden ist – allerdings ohne dass der Held selber auftreten muss: Er wird exponiert, ohne selber anwesend zu sein, gleichwohl kreist alles nur um ihn – gerade weil er (noch) fehlt.

Kapitel 5.1

1. Welche Bereiche oder Kunstdisziplinen kann der Begriff der Intermedialität umfassen?

Gemeint ist damit zunächst das Inbezugsetzen oder Interagieren der Künste untereinander, mit beliebigen Kombinationen (am beliebtesten wohl: Text – Bild, aber auch Musik – Wort), wobei hier die Motivübernahmen bzw. Möglichkeiten der thematischen Verarbeitung im anderen Kunstmedium zu analysieren sind. Ferner gibt es die technische Seite der Medien, etwa beim Zusammenhang der beweglichen Bilder des Films mit der Erzählkunst des 19. Jahrhunderts, oder wechselseitige Einflüsse der Künste in den akustischen Formen, zu denen etwa Literatur im Radio als Lesung oder Hörspiel entwickelt wurde. Eine strikte konzeptionelle Eingrenzung ist schwierig, insofern das Verhältnis der Künste wie auch deren Interagieren mit technischen Medien gemeint sein kann – dennoch ist ›Intermedialität‹ ein anwendungsfreudiger Begriff im kulturwissenschaftlichen wie auch im didaktischen Bereich.

2. Lessings Unterscheidung von Wort und Bild wird noch heute oft als Lehrmeinung angeführt. Referieren Sie die Argumentation, die Lessing in Kapitel 16 und 17 der *Laokoon*-Schrift entfaltet, genauer.

Lessings Leitfrage ist, welches Verhältnis die Zeichen zum Dargestellten haben. Malerei bezieht sich anders auf die Dinge als Wörter, sie braucht Figuren und Farben im Raum, Poesie hingegen arbeitet mit ›Tönen in der Zeit‹. Da die Zeichen ein bequemes Verhältnis zum Dargestellten haben sollten (oder in dieser Weise am besten funktionieren), kann Malerei Dinge nebeneinander im räumlichen Verhältnis (Simultaneität), Poesie aufeinanderfolgende Gegenstände bzw. Handlungen ausdrücken (Sukzessivität). Entsprechend haben die Künste ihre spezifischen Aufgaben und auch Mängel – unbewegliche Gegenstände sind demnach eher Sache der Malerei, hingegen sind Handlungen, Ideen oder Personencharakterisierungen Angelegenheit der Dichtung. Bewegung kann durch bildende Kunst nicht mittels natürlicher Zeichen dargestellt werden, Dichtung hingegen tut sich mit räumlichen Dingen schwer. Malerei wie auch Poesie seien Vortäuschung von Lebendigkeit wesentlich.

In diesem Zusammenhang ist das Theorem des ›fruchtbaren Augenblicks‹ zu sehen, der in der Malerei den ›prägnantesten‹ Ausblick auf das Vorangehende und das Darauffolgende erwecken, ein Höchstmaß an Merkmalen bündeln und in der Poesie ›das sinnlichste Bild des Körpers‹ wählen soll, um der Einbildungskraft Platz zu geben. Insgesamt ist die Argumentation Lessings aber auch taktisch zu sehen, indem er für das Wort ein eigenes Recht reklamiert und es der puren Bildlichkeit entzieht (entgegen der bildorientierten Haltung der Frühaufklärer). Herder wird diese Argumentation auflösen und eine Wirkungskraft postulieren, die er aber auf Seiten des Rezipienten verortet. Insgesamt sind die Distinktionen Lessings durch spätere Kunstformen überholt worden (einerseits etwa der Simultanstil der Dichtung, andererseits Polyperspektive und verschiedene Zeitstufen im gemalten Bild).

Kapitel 5.2

1. Definieren Sie den Ekphrasis-Begriff in vier Sätzen.

Ekphrasis ist eine griechische Gattungsbezeichnung für die Bildbeschreibung; sie

»kennzeichnet die traditionsreichste, geläufigste und sicherlich umfangreichste Reaktion von Literatur auf bildende Kunst. Die erste überlieferte Bildbeschreibung ist Homers Dichtung über den Schild des Achilles (18. Gesang der *Ilias*), wo bereits eine grundlegende Funktion deutlich wird: Die klassische Absicht der Ekphrasis ist es, das beschriebene Werk auf lebendige Weise vor Augen zu stellen, es zu vergegenwärtigen und einen authentischen Eindruck zu erzeugen. Dies steht im Zusammenhang mit dem rhetorischen Programm der *Energieia*, der größtmöglichen Wirkung auf die Vorstellungskraft des Zuhörers.« (im Buch auf S. 239).

2. In einem Brief vom 23. Okt. 1907 beschreibt Rilke ein Selbstbildnis Cézannes.

Inwiefern lässt sich sagen, dass er beim Sehen des Bildes auch eine neue Sprache sucht?

Rilke arbeitet hier an einem Programm des ›neuen Sehens‹: An den Bildern Cézannes sucht er seine Sprachskepsis zu überwinden bzw. Impulse zu erhalten, so dass die Worte ›zu sich selber kommen‹. Die Beschreibung ist denn auch nicht sachlich-faktisch, sondern Rilke benutzt Vergleiche (»als ob«), erfindet die kühne Metapher des ›Vorgeschultseins‹, wiederholt Ausdrücke mit Verfremdungseffekt und setzt Alliterationen ein. Anders gesagt, geht es ihm mehr noch als um den Inhalt um Experimente mit der Sprachform, die er durch den Anschauungsprozess gewinnt – das Sehen wird hier selbst zum Thema erhoben. Folgen hatte dies auch für Rilkes Lyrik: Das ›sachliche Sagen‹ der *Neuen Gedichte* bedeutet, abzusehen von den Emotionen und der Sachlichkeit des Sprachmaterials auf die Spur zu kommen, das immer wieder selbst in den Mittelpunkt rückt.

3. Vergleichen Sie Schwitters' Gedicht *Anna Blume* mit einer seiner *Merz-Collagen*.

Gibt es verwandte Konstruktionsprinzipien?

Schwitters ist ein intermedialer Künstler par excellence und hat immer wieder ›Synergie-Effekte‹ genutzt. Diese lassen sich auch in einem Bild-Text-Vergleich festmachen:

Fertigteile werden aus ihrem Alltagszusammenhang genommen und im Kunstwerk neu montiert: sprachliche (Wandinschriften, Ausrufe) in *Anna Blume*, optisch-haptische in den *Merz-Collagen* (Zettel, Billets, Zeitungsausschnitte). Durch ein solches Verfahren entstand auch das Wort ›Merz‹, das Schwitters aus dem in einer Zeitung gedruckten Wort ›Commerzbank‹ heraustrennte (womit nebenbei die ästhetische Schnittstrategie im programmatischen Titel reflektiert wird). Zugleich aber wird das homophone ›März‹ und die ›Kommerzialisierung‹ assoziiert.

Zu beachten ist die Wiederholungsstruktur, in der die Einzelteile abgewandelt bzw. variiert und in neue Zusammenhänge gestellt werden.

Die Überleitung zwischen den Bildteilen ist diskontinuierlich, es entstehen wie auch in den Zeilenschnitten der Gedichtverse Brüche, die auf das Kunstmaterial selbst hinweisen.

Kapitel 5.3

1. Inwieweit nimmt E.T.A. Hoffmanns Novelle *Don Juan* auf Mozarts *Don Giovanni* Bezug?

Der Erzähler von Hoffmanns Novelle lauscht einer Operaufführung des *Don Giovanni* und genießt das Musikerlebnis enthusiastisch-sinnlich – in der typisch romantischen Erlebnisweise. Hoffmann, der sich als Mozartbewunderer den Zunamen ›Amadeus‹ selbst gab, lässt beim Erzähler im musikalischen Nervenerlebnis einen übergreifenden Lebenszusammenhang fühlbar werden, was sich syntaktisch-stilistisch in jeweils veränderten Schreibweisen niederschlägt. Musik eröffnet ferner eine Kommunikationsebene jenseits der Sprache. Mit Kunst ist hier auch das Liebesthema verbunden – an der *Don Giovanni*-Figur wird die Unzulänglichkeit des irdischen Liebestrebens sinnfällig. Umgekehrt könnte Donna Anna, die dem Erzähler in einer Vision erscheint, den Gegenentwurf einer idealen Liebe darstellen, doch stirbt sie (gemäß romantischer Ironie) in derselben Nacht, wovon der Erzähler in desillusionierenden Wirtshausgesprächen erfährt.

2. Versuchen Sie eine Sprechversion von Schwitters' *Ursonate*! Sie können diese mit den (Teil-) Fassungen vergleichen, die im Internet durch entsprechende Stichworteingabe zu finden sind.

Kapitel 5.4

1. Welche Beziehungen zur (Kunst-)Umwelt können Gesamtkunstwerke entwickeln? Zeigen Sie dies etwa am Beispiel der Avantgarde!

Extrempole sind: Der Aufbau einer kunstimmanenten Welt durch Zusammenschluss der Künste, die sich gegen die empirische Welt abgrenzen – ihre sinnlichen, synästhetischen Effekte verdoppeln oder vertiefen den Kunsteindruck und bewirken einen gesteigerten Illusionismus (Wagner) oder sie sollen das Wesenhafte, Übersinnliche der Dinge evozieren (Kandinsky).

Im Zusammenschluss von Künsten und Umwelt wollen die Avantgardisten aus dem Geist der Kunst die soziale bzw. politische Welt regieren. Der kämpferisch-militärische Avantgarde-Gedanke hat mittlerweile der Popkultur Platz gemacht, die alles zum ästhetischen Gegenstand erklärt: Alltagsereignisse, Lebensstile oder Trivialgeschehnisse.

2. Wie ändert sich das Verhältnis von Autor, Text und Leser im digitalen Hypertext?

Ausführlicheres findet sich etwa bei Simanowski (2002), insbesondere zum Komplex ›Interaktivität‹: Ein Autor gibt mit digitalen Texten nur noch Impulse und keine abgeschlossenen Werke, der Leser arbeitet diese weiter, wird selbst zum Autor usw. bei wechselseitigen Kommunikationsprozessen. Texte werden nicht mehr als abgeschlossenes Ganzes verstanden, sondern haben hypertelische Verweisstrukturen, sind offen für neue Verlinkungen auch mit Ton- oder Bilddateien.

Kapitel 5.5

1. Welche Lebensbedingungen des 19. Jahrhunderts haben die Entwicklung des Films begünstigt?

Die Beschleunigung des Lebenstempos durch Verkehrsmittel (Eisenbahn und später die ersten Automobile), die dem Reisenden schnelle Bilder ohne eigene körperliche Aktivität lieferten, des weiteren die Lebensbeschleunigung in der Großstadt (künstliche Wohnungs- und Straßenbeleuchtung) sowie kunstgeschichtlich das Massenmedium des Panoramas; auch Nachrichtenmedien haben das technische Bedürfnis gesteigert, lebende Bilder zu produzieren. Anders gesagt: Der Lebensalltag war bereits in einigen Bereichen selbst schon kinematographisch geworden, ehe die Serienfotografie von den Gebrüdern Lumière, von Anschütz oder Messter zur Filmreife entwickelt wurde.

2. Welche inhaltlichen und formalen Parallelen von Lyrik und Kino lassen sich an den folgenden beiden Gedichten feststellen: Jakob van Hoddiss: *Schluß: Kinematograph (Gedicht-Zyklus Varieté)* und Gottfried Benn: *Nachtcafé*?

Bei van Hoddiss steht das rauschhafte, illusionsstarke Kino im Vordergrund. Das Gedicht entlarvt die grotesken filmischen Bildzusammenstellungen und mischt Heimatfilmmotive mit exotischen Ansichten. Die optische Aufzählung gibt Anlass auch für akustische Reihungen – die lautlichen Nachbarschaften der Alliterationen sind es, die zwar als wiederholte Buchstaben aufscheinen, aber ebenso als eingebildete Akustik wirken und die Semantik des Gedichtes regeln. Die Zusammenstellung von »Kopf«, »Kiepe« und »Kropf« ist lautlich motiviert (ebenso wie »Kühe« und »Kartoffelfelder«), womit neue Bedeutungsketten erzeugt werden. Die Alliteration »geil« und »gähnend« kennzeichnet inhaltlich die Schwebelage der Halbschlafbilder, die das Gedicht bei aller Chaotik in regelmäßigen fünf Hebungen pro Verszeile (und je vier davon in vier Strophen) formt.

Bildwechsel mit hoher Frequenz sind auch in Benns *Nachtcafé* gesetzt, allerdings hier auf den urbanen (und leicht morbiden) Bereich der abendlichen Cafégäste fokussiert. Diese werden mit Schnitttechniken in Teilen, die die ganze Figur wiedergeben sollen, dargestellt; die Körperteile mischen sich zu einem ebenfalls grotesken Gesamtbild. Zitatpassagen (Alltagssprache) mischen sich mit medizinischem, biblischem oder künstlerischem Diskurs und wirken ebenfalls wie seziierte und zusammengefügte Teile.

Diese Bildfügungstechniken scheinen vom Filmmedium mit inspiriert, obwohl die Schnittfrequenz hier höher ist als im zeitgenössischen Film, der seinerseits dann das Tempo (womöglich von der Literatur inspiriert) beschleunigt.

3. Vergleichen Sie die Erzählstrukturen von Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* mit der Filmversion von Wim Wenders und machen Sie eine Gegenüberstellung in Stichworten!

Nutzen Sie dazu die Gegenüberstellung der Erzähltypologie für Erzählliteratur und Film im Buch auf S. 262f.

Kapitel 5.6

1. Adornos *Noten zur Literatur* sind als Rundfunkbeiträge konzipiert. Lassen sich aus seinem Beitrag zu Schillers *Wallenstein* Rückschlüsse auf damalige und heutige Hörgewohnheiten ziehen?

Die *Noten zur Literatur* sind anspruchsvolle Essays, die zugleich auch vollgültige Sekundärliteratur darstellen und in denen Adorno sich immer wieder auch zu philosophischen und kunstsoziologischen Themen geäußert hat. Im *Wallenstein*-Beitrag (der sich auf die viel zitierte Prologzeile »Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst« bezieht) wird über das Problem der Kunstautonomie reflektiert bzw. über die Freiheit der Kunst in unfreien gesellschaftlichen Verhältnissen, die unter Vorzeichen der Kulturindustrie kaum mehr Spielräume für die Kunst lassen. Wenn dies schon das Vermögen damaliger Zuhörer strapaziert haben dürfte, so ist nach heutigen Maßstäben eine äußerst starke Aufmerksamkeitsleistung nötig – der Radioessay ist womöglich eine exklusive Gattung geworden.

2. Vergleichen Sie die Tonproduktion der ›Einstürzenden Neubauten‹ (im CD-Handel bestellbar) von Heiner Müllers *Hamletmaschine* mit dem Vorlagetext!

Heiner Müller hat dramatische Sprache vor allem in der Nähe der Musik gesehen – sie sollte nicht für Nachrichtenübermittlung zugerüstet werden, sondern sinnliche und Assoziationspotenziale freisetzen, im Falle der *Hamletmaschine* auch den Schrecken fühlbar machen, ihn nicht bloß aussagen. Dass damit auch eine Wahrnehmungslust verbunden sein kann, macht die Tonproduktion (bei der Müller gelegentlich Regiehinweise nuschelt) deutlich, die Laute dehnt, Klangcollagen als Fortsetzung der Sprache ausbreitet und den Text in ein bedrohliches Chaos überführt, das allerdings rhythmisch oder durch wiederkehrende (Leit-)Motive strukturiert ist.

3. Welche gemeinsamen Strategien hat die Literatur aus Kino und Rundfunk übernehmen können?

- **Experimentelle Verfahren:** Schnitt und Montage, Auflösung der Kontinuität, Montage der Einzelteile zu einer Sequenz oder fließend-panoramatische Darstellung; Kameraausschnitt und Zoom, der die Aufmerksamkeit auf das gewünschte Detail lenken kann;
- **Perspektivwechsel;**
- **akustische Effekte:** Aufmerksamkeit auf den sprachlichen Signifikanten; Wörter können als Klangkörper erscheinen, ohne etwas bezeichnen zu müssen;
- **dokumentarische Techniken:** O-Töne, Ausschnitte aus der medialen Wirklichkeit.

Kapitel. 6.2

1. Auf welche Gegenstände kann sich Verstehen beziehen?

Auf prinzipiell alle Kunstgegenstände (literarische Texte, Bilder, Skulpturen, Architektur, Musikwerke), aber auch allgemein mündliche oder schriftliche Äußerungen und sinntragende Konstruktionen, Alltagserscheinungen oder Lebensvollzüge (Heidegger). Verstehen kann dabei aber nicht abschließendes Interpretieren bedeuten, insofern dieses immer unscharfe Ränder des Nichtverstehens aufweist und sinntragende Elemente in wechselnden Kontexten auch andere Bedeutungen erhalten können.

2. Welche Bereiche umfasst das Modell des hermeneutischen Zirkels – und warum könnte man besser von einer Spirale sprechen?

Eine Zusammenfassung der Konzeption des hermeneutischen Zirkels findet sich auf Seite 283 im Buch:

»Eine frühe Form des hermeneutischen Zirkels ist von Luther geprägt worden, für den sich das Verstehen aus dem genauen Lesen der Bibel als Inbezugsetzen von Texteinzelnen und Ganzem ergibt. Von Dilthey ist der Begriff ausgeweitet worden auf das Zusammenspiel von individuellem Horizont und allgemeinem Horizont der geschichtlich überlieferten Welt in Form des Kunstwerks. Allgemeiner und heute gebräuchlicher kursiert der Begriff im Sinne Heideggers und Gadamers, die jede Deutung als Begegnung zwischen dem Verstehenden und dem Fremdhorizont, im besonderen Fall zwischen dem Erkenntnisrahmen des Lesers und den neuen Perspektiven des Gelesenen oder Erkannten bezeichnet. In diesem Sinne ist Verstehen, Lesen und Erkennen immer eine Deutungshandlung – denn niemals liegt der Sinn einer Botschaft vollständig vor oder ist er schon vollständig interpretiert, vielmehr konstruiert ihn jede neue Interpretation erst.«

Insofern Gadamer den hermeneutischen Zirkel in unterschiedlichen Formen am Lesevorgang herausgearbeitet hat, nämlich als Wechselspiel zwischen den beiden Horizonten des Textes und des Lesers, die sich gegenseitig verändern, ließe sich hier ein unabschließbarer Prozess erkennen, der auch in einem Spiralmodell beschrieben werden könnte.

3. Warum ist Diltheys Gegenüberstellung von erklärenden Naturwissenschaften und verstehenden Geisteswissenschaften grundsätzlich heikel?

›Erklären‹ bedeutet einen Erkenntnisanspruch der Faktizität, die Dilthey zwar den Naturwissenschaften zugesteht, nicht aber den Geisteswissenschaften mit ihrem miterlebenden ›Verstehen‹. Wie Heidegger dagegen gezeigt hat, gibt es prinzipiell keine Wissenschaft ohne Verstehenszirkel, weil der Erkenntnisvorbehalt auch gegen die scheinbare Objektivität der Naturwissenschaften gerichtet werden muss: Auch dort kann man das erkennende Subjekt und das erkannte Objekt nicht streng trennen, und es gibt keine ›Dinge an sich‹, die rein sachlich zu beobachten wären. Diese erweisen sich vielmehr immer als Produkte eines Verstehensprozesses, eines ›Vorverständnisses‹ oder methodischen ›Vorgriffes‹, wovon die Resultate mitproduziert werden. Dieser Zirkel ist Grundbedingung des Verstehens – was sich im Übrigen durch eine geschichtliche Betrachtung der Naturwissenschaften und des Forschens allgemein leicht erweisen lässt.

4. Kann es die Gadamer'sche ›Horizontverschmelzung‹ wirklich geben?

Es handelt sich hier um ein Idealkonstrukt von Kommunikation, das aber (übrigens auch nach Gadamer eigener Auffassung von wechselseitigen Zirkelstrukturen) nicht aufgehen kann. Horizontverschmelzung von Kommunikanden aber zum Ziel zu setzen, würde nicht nur pragmatisch zu Verständigung auffordern (in der Alltagskommunikation zweifellos wesentlich), sondern in der interkulturellen Kommunikation Unterschiede leugnen. Dagegen lässt sich mit Derrida das Ziel der ›Wahrheit‹ bei Gadamer sowie seine Sinndeutungen kritisieren und gegen alle Konsenssuche und alles Bemühen um Einvernehmen das Recht auf Widerstreit und auf die Anerkennung des Heterogenen reklamieren.

5. Entwerfen Sie im Sinne der ›konstruktiven Hermeneutik‹ bzw. der ›aktiven Rezeption‹ eine Unterrichtsdoppelstunde zu Rilkes Gedicht *Der Panther*!

Dass Rezeption nicht einfach ein passiver Vorgang ist, ist längst zum Grundwissen der Literaturdidaktik geworden, die praktisch darüber reflektiert hat, wie die analytischen Abschnitte des Unterrichts mit konstruktiven verbunden werden können. Ausführliche Anmerkungen dazu finden Sie in dem Band *Einführung in die Deutschdidaktik*, hg. von Ralph Köhnen. Stuttgart/Weimar 2011, S. 135–204). Als Beispiel Rilkes *Panther*:

Das Gedicht wird erlesen, indem die Schülerinnen und Schüler versuchen, es in rhythmisches Gehen zu übersetzen, und zwar im geschlossenen Klassenraum sowie ›outdoor‹. Darüber sollten Eindrücke ausgetauscht werden. Sodann können erste Eindrücke zu Einzelbildern als Vorstufe einer Analyse fungieren: Gibt es eine Bildstruktur, wie wird die Blickwahrnehmung des Lesers gelenkt? Welche Seheindrücke werden dem Panther zugeschrieben? Damit artikuliert Rilke zweifellos ein Lebensgefühl, was (Bildanalysen einbeziehend) mit dem eigenen Geherlebnis verglichen werden kann. In der zweiten Stunde soll gezeigt werden, dass alle Befindlichkeiten über Sprachzeichen kommuniziert werden: Die artistische Gestalt des Gedichts (Auffälligkeiten bzw. Alliterationen, Wiederholungsstrukturen) weist es als Artefakt aus. Es folgt eine Einordnung in die dichterische Strömung des Symbolismus.

Grundgedanke der Aktion des Gehens ist es dabei, Interesse zu wecken, dem Gedicht aber auch eine sinnliche Wahrnehmung zu ermöglichen. Darüber wiederum lässt sich die Diskussion intensivieren und schließlich die Memorierbarkeit des Textes durch den Zusammenhang von Handlung und Analyse verbessern.

Kapitel 6.3

1. Was kennzeichnet Staigers geistesgeschichtliches Konzept und gegen welche Fronten grenzt er sich ab?

Um den Blick auf die werkimmanente Ebene zu intensivieren, distanziert sich Staiger vom psychologischen Positivismus Wilhelm Scherers (der Texte als historische Bestandsaufnahmen oder Krankengeschichten mit kausalen Herleitung der Werke von Erlebtem, Erlerntem und Ererbtem begriff), von der Geschichtsschreibung aus der Genieperspektive, wie sie etwa Friedrich Gundolf vornahm, von der zeitgenössischen nationalistischen Geschichtsschreibung etwa Josef Nadlers, auch von der Geistesgeschichte, insofern sie Texte mit Philosophien verbindet oder darin aufgehen lässt.

2. Erörtern Sie Stärken und Grenzen der werkimmanenten Interpretation!

Ein Positivum ist zweifellos, dass die Ebene der Dichtungs- oder Kunstformen genauer und einigermaßen vorbehaltlos analysiert werden kann; die Schulanalyse profitiert noch heute von dem Analyseinstrumentarium, das Wolfgang Kayser und andere herausgearbeitet haben. Dennoch bleibt der Blick auf die gesellschaftlichen Verhältnisse ganz unterbelichtet: Von der sozialhistorischen und -kritischen Betrachtungsweise (durch Georg Lukács und Walter Benjamin in den 1920er Jahren angeregt), die von der etablierten Universitätsgermanistik offen diskriminiert wurde, ahnt Staiger nur wenig, auch Kayser blendet diese Ebene aus. Dadurch tendiert die werkimmanente Interpretation zur Ideologiebildung: Sie hinterfragt nicht ihre Arbeitsvoraussetzungen. Auch der ›reine‹ Blick auf das Werk erfasst eben nur Ausschnitte; der auf das ›Werk‹ gerichtete Blick muss stets relativiert werden und den historischen Kontext berücksichtigen. Erst in den 1960er Jahren wird an die Stelle des ›Werkes‹ der Textbegriff rücken, der offener und vielschichtiger konzipiert ist.

Kapitel 6.4

1. Wie lässt sich die Annahme eines aktiven Lesers hermeneutisch begründen?

Anhaltspunkte lassen sich auf der praktischen Ebene der Leseerfahrung ebenso wie bei der theoretischen Beschreibung der Rezeptionsverhältnisse finden. Dass bei einem Text von unterschiedlichen Leser/innen zu unterschiedlichen Epochen ganz andere Perspektiven realisiert werden, wusste bereits die romantische Hermeneutik, die ohnehin von einer stark subjektivierten Wahrnehmung aushing. Mit dem Grunddilemma, dass Leser offenbar immer eine zutreffende Deutung suchen, aber schon bei der privaten Erst- und Zweitlektüre Differenzen bemerken, arbeitet die Hermeneutik seitdem: Zwischen (text-)objektiver Analyse und (leserseitig) subjektiver Analyse pendeln die Positionen, was sich schließlich noch in Gadammers Begriff der Horizontverschmelzung niederschlägt – die aber aufgrund der sich stets verschiebenden Horizonte theoretisch nicht stattfinden kann. Die hermeneutische Betonung eines subjektiven Vorverständnisses bzw. Horizontes ist mittlerweile auch lesepsychologisch weithin bestätigt worden.

2. Welche praktischen Anwendungsfelder hat die Rezeptionsästhetik gefunden?

Die empirische Rezeptionsforschung von Norbert Groeben oder Werner Faulstich untersucht, wie bestimmte literarische Leseweisen zustande kommen, warum welches Publikum welche Texte bevorzugt und wie Textbedeutungen vom Leser konstruiert werden. Methoden können sein:

- Leser/innen zu Texten freie Assoziationen produzieren zu lassen;
- Inhaltsangaben oder Paraphrasen zu fordern;
- Wörter in Lücken einsetzen lassen.

Daraus können ›Konkretisationsamplituden‹ erstellt werden, die die Ausschläge des subjektiven Faktors beim Lesen veranschaulichen: Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit stellen prinzipiell einen ›Spielraum-Faktor‹ literarischer Werke dar, deren kognitive und emotionale Verarbeitung zu untersuchen ist.

Ähnliche Annahmen haben empirisch-konstruktivistische Studien für wissenschaftliche Analysen gezeigt: Auch dort werden Bedeutungen nicht nur rezipiert, sondern in Sinnfiguren konstruiert (Kohärenzbildung). Demzufolge wäre das Kriterium für Deutungen nicht ›Richtigkeit‹, sondern ›Viabilität‹, d.h. die Frage, wie es sich mit einer Interpretation leben lässt bzw. wie weit man mit ihr kommt, welche Perspektiven sie verspricht, ob die abgeleiteten Folgerungen aufgehen etc. Somit wird das Interpretieren zur Mitkonstruktion von Welten – die wiederum von vielen Leser/innen im Gespräch diskutiert werden.

3. Was sind Leerstellen und wie kann der Leser mit ihnen umgehen (Bsp.: der Erzählschluss von Georg Büchners *Lenz*)?

Es handelt sich dabei nicht einfach um semantische Sinnlücken, sondern um Gelenkstellen, die dem Leser entscheidende Tätigkeiten ermöglichen: Sie stellen Einschnitte dar, wo der Leser Vergangenes zusammenfassen und dieses mit dem zu Erwartenden verknüpfen kann; er kann dort Imaginationen bilden und sich produktiv betätigen, daraus wiederum Hypothesen über den Handlungsablauf aufstellen und diese dann im Fortlauf der Lektüre abgleichen. Büchners *Lenz* weist mit dem lakonischen Schlusssatz ein bemerkenswertes Ende auf, das entweder als fortwährende Geistesabwesenheit Lenz' gedeutet werden kann oder aber als ein weiterer temporärer Bruch in seiner Geschichte, nach dem wieder neue Entwicklungen denkbar wären. Das nicht abgerundete Ende fordert den Leser geradezu auf, Hypothesen zu entwerfen oder die Geschichte Lenz' weiterzudenken mit möglichen Konsequenzen.

4. Was ist an der Rezeptionsästhetik kritisiert worden?

Die Rezeptionsästhetik denkt einen idealen Leser – der Literaturwissenschaftler verallgemeinert schlicht sein eigenes Leseverhalten durch Selbstreflexion. Die Verallgemeinerbarkeit ist aber ein Problem – denn zweifellos gibt es auch andere Leser (nicht-professionelle oder solche mit anderer Schichtzugehörigkeit).

So hat man die fehlende Empirie kritisiert, ein Manko, das die empirische Rezeptionsforschung aufheben wollte. Dass auch die gesellschaftliche Basis zu wenig berücksichtigt worden sei, hat Hans Ulrich Gumbrecht berücksichtigt, der an konkreten Analysen gezeigt hat, wie sich die Rolle des Lesers historisch wandelt und wie dies im Zusammenspiel mit Text- und Gattungsstrukturen dargestellt werden kann.

Kapitel 6.5

1. Auf welchen Gebieten hat sich die Psychoanalyse auf die Literaturwissenschaft ausgewirkt?

In der **Analyse der künstlerischen Schaffensprozesse**, wobei die Autorpsychologie weiterentwickelt worden ist – angeregt von Freuds Ausführungen über den *Dichter und das Phantasieren* bis zur Literatur- und Kunstpsychologie von Ernst Kris und schließlich zur Kreativitätsforschung (Guilford, Brodbeck).

In der **Psychologie der Figuren**, deren Konstellationen im Text untersucht werden, ohne dabei auf den Autor zu schließen – Fragestellungen sind z.B., warum eine Figur auf bestimmte Weise denkt, phantasiert oder agiert und wie ihre rätselhaften Verhaltensweisen zu erklären sind. Besonders die problematischen Gestalten hat die Literaturwissenschaft Analysen geliefert (Wünsch); auch werden Figuren zu einem Persönlichkeitstyp (etwa dem Melancholiker oder der Hysterikerin) zugeordnet.

In der **Rezeptionstheorie** hat Holland die sehr unterschiedlichen Reaktionen empirischer Leser auf einen Text mit Mitteln der freien Assoziationen und der schriftlichen Aufzeichnungen untersucht, um ferner durch psychoanalytische Interviews parallele Tiefenstrukturen von Texten und Lesern aufzudecken. Diese seien eine Voraussetzung für jede Interpretationstätigkeit.

In der **Freiburger literaturpsychologischen Schule** sind anthropologische Komplexe thematisiert worden wie das Trauma (Mauser) oder Literatur und Sexualität (Cremerius), es finden sich hier aber auch weitere autorpsychologische Erörterungen (Pietzcker, Mauser).

Viele Anregungen der Psychoanalyse wurden auch über Jacques Lacans **strukturelle Psychoanalyse** weitergegeben – besonders im Aufweis der Heteronomie der literarischen Figuren, die gezeigt hat, dass einzelne Subjekte nicht autonom sind, sondern sich wechselseitig bestimmen. Den Ansatz der Auflösung und Fremdbestimmtheit des Subjekts hat insbesondere Friedrich A. Kittler aufgegriffen, um an seiner Deutung von Goethes *Wilhelm Meister* zu zeigen, wie die Hauptfigur durch fremde Schriften bzw. ein Archiv strukturiert wird. In dieser Sicht wird der Mensch zum Medium für die Wünsche und die Sprache anderer. Dieser Ansatz führte in den 1980er Jahren zur Beobachtung des Sprechens und Schreibens unter Medienbedingungen.

2. Warum ist es problematisch, den Autor ›auf die Couch zu legen‹?

Es werden dabei wichtige Textzusammenhänge verkürzt bzw. der Autorperspektive untergeordnet; im schlimmsten Falle kann daraus Heiligengeschichtsschreibung werden. Im Übrigen sind die Ebenen des Autorlebens und des (fiktionalen) Textes kategorial zu unterscheiden: Figuren sind nur eine Erfindung und nicht mit dem Autor oder seinen Meinungen zu verwechseln.

3. Warum kann man die Psychoanalyse auch als ›Tiefenhermeneutik‹ bezeichnen?

Die ›Tiefe‹ ist eine topisch-rhetorische Wendung, mit der seit Freud dasjenige bezeichnet wird, was unter den Schichten der Rationalität oder der bewussten Willenssteuerung oder Wahrnehmung liegt. Um dieses als Movers aufzudecken und ebenso Ängste, Phantasie, Zwänge etc. als Persönlichkeitsmuster (und Quelle von Krankheiten), will die Psychoanalyse eine Auslegung, also Hermeneutik der Seelenzeichen unternehmen, die aber nicht als konstante Symbolübersetzung, sondern mit Blick auf den jeweiligen subjektiven Kontext des Patienten geschehen soll.

Kapitel 6.6

1. Mit welchen Begriffen wird im Strukturalismus Sprache analysiert (vgl. etwa de Saussure)?

Saussure hat ein zweiseitiges Zeichenmodell in die Diskussion gebracht, das aus Signifikant (Bezeichnendes, Lautbild) und Signifikat (Bedeutung, Gemeintes) besteht und auf die Wirklichkeit als dritter Größe referiert. Veränderungen im Sprachsystem geschehen als wechselseitige Bestimmung der Signifikanten durch Unterschieds- bzw. Oppositionsbildung.

2. Wie überträgt Roman Jakobson dies auf poetische Sprache?

Literatur organisiert Zeichen, die nicht direkt auf die Welt verweisen, auf ihre spezifische Weise; sie lenkt die Aufmerksamkeit besonders auf die eigene Sprachform, also die Signifikantenebene und weicht in dieser selbstbezüglichen Organisation von der Alltagssprache ab. Diese Differenzqualität hängt also vor allem an der poetischen Sprachfunktion, die die Dichtung als anspruchsvolles Spiel kennzeichnet. Dieses muss nicht auf ein außersprachliches Ding verweisen. Das literarische Zeichen stellt sich damit selbst in den Vordergrund (*foregrounding*) – es handelt sich um eine Art Verfremdungseffekt, der darauf beruht, dass der Signifikant der Rede, die sprachliche Oberfläche gegenüber der Bedeutungsebene wichtiger geworden ist. Im konkreten Verfahren untersucht Jakobson z.B. die verschiedenen strukturbildenden Prinzipien der lyrischen Rede: syntaktische Muster wie den Parallelismus; Wortklassen des Textes und ihre statistische Häufung; die lautliche Seite des Wortmaterials; das Spiel mit Lauten, also Assonanzen und Alliterationen sowie binäre Kodierungen, die den Text strukturieren.

Jakobsons Analyse zielt auf die analytisch differenzierte Beschreibung der sprachlichen Struktur des Gedichts selbst ab, das in seinen internen, textimmanenten Relationen dargestellt wird und insofern möglichst ideologiefrei gelesen werden soll.

3. Analysieren Sie Schillers *Das Lied von der Glocke* nach Oppositionsstrukturen!

Folgende Leitdifferenzen sind zu erkennen, die auch untereinander in Beziehung treten, sich verstärken oder kontrastiert sein können:

Leben – Tod
 Kunst – Natur
 Himmel – Erde
 Arbeit – Kunst
 Reflexion – Handeln
 oben – unten
 draußen – drinnen
 Jungfrau – Jüngling
 Sprödes – Weiches (Elementares)
 Leidenschaft – Liebe
 Blühen – Vergehen
 Erde – Himmel
 Mensch – Schicksalskraft
 Gut – Böse
 Zwietracht – Friede
 Gewalt (Revolution) – Friede (Evolution).

4. Inwiefern verabschiedet der Poststrukturalismus den Strukturalismus und welche neuen Aspekte gewinnt er dem Zeichen ab?

Wenn der Strukturalismus das Verhältnis von Signifikant und Signifikat noch statisch dachte, wird dies im Poststrukturalismus dynamisiert: Das feste Bedeutungsgefüge von Signifikant und Signifikat wird dezentriert, neue Bedeutungen können hinzukommen und Gegen-Sinne bilden (Derrida: ›Differenz‹;

Dekonstruktion, Yale-School). Das gilt ebenso für die literaturwissenschaftliche oder linguistische Analyse, die nicht mehr auf kohärente semantische Zusammenhänge zielt und Sinntotalitäten bilden will, sondern auch in sich gegenläufige Bedeutungsstrukturen und -prozesse aufdecken soll. Darüber kann die Analyse selbst ästhetische Qualitäten bekommen, wenn sie die sprachlichen Seiten aufgreift, etwa Anagramme bildet und die widersprüchlichen Bedeutungsschichten aufdeckt und durchspielt.

5. Dekonstruktivisten sprechen gerne von der rhetorischen Verfasstheit philosophischer und literarischer Rede und meinen damit, dass man nicht auf die Dinge direkt zu greifen kann. Können Sie dies am Rilke-Gedicht *Der Abschied* zeigen?

Rilkes symbolistische Gedichte (*Abschied* ist von 1906, aus den *Neuen Gedichten*) arbeiten vor allem an diesem Problem: Wie lassen sich die Dinge sagen, welche Form gibt ihnen den treffenden Aspekt, welches Bild gibt eine interessante Perspektive? Die Eingangszeile deutet darauf hin – bei »Wie hab ich das gefühlt was Abschied heißt« ist das erste Wort zu betonen, womit die Frage nach der Art und Weise des Fühlens eröffnet wird und nach dem passenden sprachlichen Ausdruck gesucht wird (die Betonung auf »hab« würde hingegen die Intensität des Fühlens hervorheben). Die Frage nach dem Wie wird noch zweimal gestellt: Damit werden Hinweise gegeben auf die Modalitäten des Erkennens, Erinnerns oder Fühlens, die als Vorgänge immer sprachabhängig sind. Es werden keine Erinnerungsgegenstände oder Episoden geboten, vielmehr handelt das Gedicht vom reinen Vorgang des Abschieds. So sind auch die sprachlichen Experimente zu deuten, die Rilke unternimmt (kühne Vergleiche, Alliterationen, besonders mit ›w‹) – untersucht werden damit sprachliche Möglichkeiten, den Eindruck des Abschieds wiederzugeben.

Kapitel 6.7

1. Skizzieren Sie verschiedene Fragestellungen sozialgeschichtlicher Literaturwissenschaft!

Mit Beginn der 1970er Jahre etablierte sich eine sozialgeschichtliche Betrachtungsweise der Literatur. Die Sozialgeschichte der Literatur stellt die gesellschaftlichen Bedingungen und Bezüge literarischer Texte ins Zentrum ihrer Überlegungen. Die sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft untersucht generell das Zustandekommen, die Distribution und auch die Rezeption von Texten unter historisch sich wandelnden sozialen Bedingungen.

Die Untersuchungsgegenstände der sozialgeschichtlichen Ansätze der Literaturwissenschaft können zum einen textinterne und zum anderen textexterne Elemente sein. Zu den textinternen Fragestellungen gehört die Frage nach inhaltlichen oder stofflichen Momenten eines Werks, die einen Bezug zu oder eine Abhängigkeit von konkreten gesellschaftlichen, politischen oder sozialgeschichtlichen Fakten außerhalb des Textes haben. Stoffe, Motive, Figuren und Figurenkonstellationen, historische, soziale, politische Daten im literarischen Text werden in Bezug gesetzt zu sozialgeschichtlichen Daten außerhalb des Textes. Der literarische Text dokumentiert und reflektiert die Sozialgeschichte (z. B. Thematisierung der Standesdifferenz zwischen Adel und Bürgertum in Lessings *Emilia Galotti*). Eine andere textinterne Fragestellung ist die Frage nach formalen Momenten, also nach formalen Elementen des Textes, die in Relation, Korrespondenz oder Abhängigkeit gegenüber Gesellschaftlichem stehen (z. B. die metrisch stabile Hexameterform als Antwort auf die Orientierungskrisen der Französischen Revolution in Goethes *Versepen* der 1790er Jahre). Auch die Überlegungen von Georg Lukács, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno sind dieser Fragestellung zuzuordnen (siehe Aufgabe 2).

Die Frage nach dem soziologischen Rahmen des literarischen Kommunikationssystems ist eine der textexternen Fragestellungen. Gegenstand dieser Frage sind die gesellschaftlichen Orte, an denen Literatur produziert und rezipiert wird (z. B. Klöster und Höfe im Mittelalter oder die Höfe des 18. Jahrhunderts). Es wird untersucht, unter welchen sich wandelnden gesellschaftlichen Bedingungen überhaupt literarische Kommunikation existiert.

Die Frage nach den **Bedingungen der literarischen Produktion** ist ebenfalls textextern. Dabei steht die **Autorseite** bzw. die juristische, ökonomische und soziologische Situierung und Absicherung des Autors im Zentrum der Untersuchungen. Dazu gehört beispielsweise die Abhängigkeit des Autors von einem Mäzenat, der Einfluss durch sein Umfeld oder die juristische Absicherung durch Nachdruckverbot und Urheberrecht. Es wird danach gefragt, ob der Autor einen in die Produktion eingreifenden Gönner hat, ob er nebenberuflich der Tätigkeit des Autors nachgeht oder die Autorschaft sein Erwerbsberuf ist.

Sozialgeschichtliche Literaturwissenschaft thematisiert auch die gesellschaftliche Herkunft des Autors und die Art und Weise, wie die Standes- oder Schichtzugehörigkeit des Autors Einfluss auf die Texte hat, die er produziert, auf die Programmatik seines literarischen Schaffens und auf seine spezifischen Wirkungsabsichten nimmt. Ebenfalls Gegenstand dieser Betrachtungen ist die historisch und eventuell individuell unterschiedliche gesellschaftliche Bewertung des Autors (z. B. hohe soziale Anerkennung oder abschätzigte Beurteilung), die eventuell mit der selbst gewählten Isolation oder der Abtrennung von gesellschaftlichen Gruppen oder Institutionen einhergeht.

Bei der Frage nach **Instanzen und Institutionen der Vermittlung von Literatur** im literarischen Kommunikationssystem steht die mediale Seite von Literatur im Zentrum der Untersuchungen. Die Handschriften des Mittelalters, die Entwicklung des Buchdrucks oder der Schnellpresse, die Entstehung und Entwicklung des Buchmarkts und des Verlags- und Medienwesens und anderes sind Gegenstand dieser Untersuchungen.

Die Leser- oder Rezipientensoziologie fragt nach der Sozialgeschichte des historisch spezifischen Publikums, also danach, welches Theater- oder Lesepublikum zu einer bestimmten Zeit existiert hat, welche gesellschaftlichen Gruppen welche Texte zu welcher Zeit auf welche Weise rezipierten und aus welchen möglichen Gründen und gegebenenfalls mit welcher institutionalisierten Unterstützung sie lesen oder ins Theater gehen. Hierbei rücken auch nicht-kanonische literarische Texte, Trivial- und Unterhaltungsliteratur usw., in den Blick der literarischen Fragestellungen.

Die **empirische Rezeptionsforschung** fragt darüber hinausgehend danach, wie ein Text in die Gesellschaft hineinwirkt, ob sich eine solche Wirkung dokumentieren lässt, wie sich eine dokumentierbare Wirkung zu den programmatischen Wirkungsabsichten von Autoren oder Autorengruppen verhält und wie sich ein Text, unabhängig von oder entsprechend der Schriftstellerabsicht, zu der ihn umgebenden gesellschaftlichen Ordnung verhält.

Die Frage nach der **gesellschaftlichen Rolle von Kunst und Literatur** gehört ebenfalls zu den externen Fragestellungen. Die Kunst- oder Literatursoziologie erörtert, welche Rolle Kunst bzw. Literatur überhaupt innerhalb einer Gruppe von Subsystemen in der Gesellschaft spielen. Dabei geht es beispielsweise um die Anerkennung der literarischen Kommunikation als eines der wichtigsten gesellschaftlichen Symbolsysteme oder als eines Korrektivs der gesellschaftlichen Wirklichkeit oder um die wachsende Randständigkeit der Literatur in der modernen Mediengesellschaft. Die Frage nach dem **Verhältnis des Systems Literatur zu anderen gesellschaftlichen Systemen** ist eng verknüpft mit Systemtheorie der Literatur.

2. Auf welchen Ebenen kann Gesellschaft in Literatur sichtbar werden?

Die Vorstellung, dass Literatur mit Gesellschaft und Geschichte eng verknüpft ist, war schon vor den 1970er Jahren vorhanden.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel hatte in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*, die er erstmals im Semester 1817/18 hielt, seine gegenwärtige bürgerliche Gesellschaft der Gesellschaft der Antike gegenübergestellt. Während jeder Mensch der Antike in einer individuell-gesellschaftlich-geschichtlichen Ganzheit und als harmonisch-ganzer Mensch leben können, zwingt seine gegenwärtige bürgerliche Gesellschaft zur Entfremdung und reduziert den ganzen Menschen auf seine gesellschaftlichen Rollen, da der Einzelne sich unabhängig von dem eigenen Inneren äußeren Einwirkungen beugen müsse. Hegel setzte die Antike der Poesie gleich und benannte die moderne, bürgerliche Gesellschaft als Prosa. Er stiftete damit eine Beziehung zwischen der spezifischen Verfasstheit der modernen Gesellschaft und

einem Teilbereich der Literatur. Der Roman im modernen Sinne setzt laut Hegel eine bereits zur Prosa geordnete Wirklichkeit voraus.

Georg Lukács schließt in seiner *Theorie des Romans* von 1916 an der Vorstellung Hegels von einer in der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr erfahrbaren Totalität an. Der Roman ist laut Lukács die literarische Form, welche die hinter den Strukturen einer komplexen Gesellschaft zurückgezogene Totalität sucht und die den verlorenen Sinnzusammenhang zu rekonstruieren versucht. Ausgangspunkt des Romans sei die Entfremdung des Individuums in der ›prosaischen‹ Moderne. Die angemessene literarische Form sei der biographische Roman, in dem der Sinn nicht als gegeben erscheint, sondern in dem der Romanheld auf eine Sinnsuche in einer unendlich komplex und entfremdet gewordenen Gesellschaft geschickt wird. Der Sinn vermittelt also zwischen einer gesellschaftlichen Organisationsform, der der Sinn fehlt, und deren literarischer Gattung, die Sinn rekonstruiert. In den 1920er Jahren radikalisierte Lukács seine literatursoziologische Theorie und forderte von der Literatur, sie müsse die Wirklichkeit widerspiegeln und beispielsweise durch eine präzise konzipierte Figurenkonstellation gesellschaftliche Verhältnisse abbilden (Widerspiegelungstheorie). Sowohl bei Hegel als auch bei Lukács ist die Beziehung zwischen Gesellschaft und Literatur inhaltlich bestimmt: Der Roman bezieht sich in seinen Inhalten auf die entfremdete Gesellschaft, in welcher der Einzelne nach dem verlorengegangenen Sinn sucht. Gesellschaft kann bei ihnen also auf inhaltlicher Ebene in Literatur sichtbar werden.

Adorno und Benjamin, Vertreter der Kritischen Theorie, deren Anregungen bis heute nicht ausgeschöpft sind, bestimmten die Beziehung zwischen Gesellschaft und Literatur nicht inhaltlich, sondern forderten die Suche nach Korrelationen zwischen Kunstwerk und Gesellschaft auf der Ebene der Form, der ›inneren Logik des Textes‹. Laut Adorno soll die Vermittlung von Kunstwerk und Gesellschaft auf der Ebene der Form, der inneren Logik der Werke, selbst beobachtet werden. Die literarische Form, die ›Technik‹ der Werke, sei zugleich autonom als auch heteronom. Zum einen wird die literarische Form im Kunstwerk selbst bestimmt, ist nur hier in dieser Form existent und wird von niemandem außerhalb des Textes diktiert. Zum anderen arbeitet am Kunstwerk gleichzeitig etwas mit, das außerhalb seiner liegt, etwas Gesellschaftliches. Durch Sprache, Versformen, Gattungsstrukturen, Erzähltechniken oder ähnliches schreibt sich Gesellschaft in die Form des Kunstwerks ein. Adorno entwickelte Möglichkeiten, wie die Form eines Textes als Abdruck gesellschaftlicher Strukturen verstanden werden kann und realisierte damit die Forderung Benjamins, welche die wichtigste Fragestellung moderner Kunstsoziologie darstellt.

Walter Benjamin setzt die schriftstellerische Technik, die formale Organisation der erzählten Welt, in Beziehung zu den Produktionsverhältnissen seiner Epoche. Die Techniken der materiellen Produktion, die durch die organisatorische Struktur einer Gesellschaft mitbestimmt sind, spiegeln sich im Kunstwerk in der erzählerischen Technik der Werke, ihrer Komposition, ihrem Bauprinzip, ihrer Form. Adorno übernimmt Benjamins These über das generelle Verhältnis zwischen formaler Organisation von Gesellschaft und Werk.

Laut **Theodor W. Adorno** wird ein Werk durch bestimmte stilistische Eigenarten und erzählerische Kompositionsweisen konstituiert, die innerhalb des Werks eine ganz spezifische Logik entwickeln. Diese Logik, der das Werk folgt, ist nicht nur Ergebnis der subjektiven Entscheidung des Autors, sondern auch bestimmt durch die Logik der außerkünstlerischen Realität. Zwischen der erzählerischen Technik sowie dem stilistischen Habitus eines Werks und der subtilen Logik des gesellschaftlich Allgemeinen lassen sich genaue Korrelationen aufweisen. Das Kunstwerk verhält sich also mimetisch zu seinem Äußeren. Neben der ästhetisch realisierten Mimesis an das Gesellschaftliche ist im Kunstwerk, ebenfalls mit ästhetischen Mitteln, ein utopisches Moment aufgehoben. Das Utopische macht den ›geschichtlichen Wahrheitsgehalt‹ der Werke aus und zeigt sich bereits im Beharren des Werks auf seiner Individualität und seiner Geschlossenheit. Indem das Kunstwerk über das gesellschaftlich Existente hinausweist, erhält es ein wesentliches Widerstandspotenzial. Indem das Kunstwerk in seiner Form den Anspruch erhebt, autonom zu sein, zeigt es die Möglichkeit, für Individuen autonom anstatt funktionalisiert in einer entfremdenden

Gesellschaft zu sein. – Gesellschaft kann sowohl auf der Ebene des Inhalts als auch auf der Ebene der Form in Literatur sichtbar werden.

3. Diskutieren Sie, welche Rolle literarische Kommunikation innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft einnehmen kann bzw. zu verschiedenen Zeiten eingenommen hat!

Literarische Kommunikation unter den frühneuzeitlichen Bedingungen einer »Gelegenheitsdichtung« ist funktional in größere, außerliterarische Funktionszusammenhänge eingebunden: Sie begleitet unterhaltend und schmückend akademische, höfische oder bürgerliche Feierlichkeiten, sie belehrt über moralische, religiöse oder auch naturkundliche Gegenstände, sie erbaut und erhebt.

Literarische Kommunikation kann als »Korrektiv« gegenüber ihrer gesellschaftlichen Umwelt fungieren: Der literarische Text nimmt ggf. affirmativ, kritisch oder revolutionär Stellung zu ihr. Beispielsweise die kritische Thematisierung der Standesdifferenz zwischen Adel und Bürgertum, zwischen adeliger Dekadenz und bürgerlicher Tugend in Lessings *Emilia Galotti* als literarische Kommunikation ist als aufklärerisch und revolutionär zu werten. Literarische Kommunikation kann die Fehler einer Gesellschaft aufzeigen sowie gegebenenfalls Verbesserung oder Handlungsmodelle darstellen und damit die Antwort auf gesellschaftliche Verhältnisse bieten.

Literarische Kommunikation kann sich durch einen expliziten oder zumindest dominanten **Selbstbezug** auszeichnen: An die Stelle ihrer Beziehung auf außerliterarische Funktionszusammenhänge oder – kritisch – auf ihre gesellschaftliche Umwelt tritt dann die Selbstthematisierung des Künstlerischen oder Literarischen im literarischen Text – so etwa in durch eine explizite Autonomieästhetik gekennzeichneten Epochen oder Strömungen der Literatur wie dem Weimarer Klassizismus, der Romantik oder dem Symbolismus.

Natürlich definieren seit dem 19. Jahrhundert auch die juristischen und ökonomischen Rahmenbedingungen den Ort literarischer Kommunikation in der bürgerlichen Gesellschaft: Autorschaft als Rechtsposition, Urheberrecht an geistigem Eigentum, Verlagswesen, Buchmarkt usw.

4. Erarbeiten Sie sich am Beispiel von Jakob Michael Reinhold Lenz' Tragikomödie *Der Hofmeister* zentrale Aspekte des Textes im Blick auf sein gesellschaftliches Umfeld!

Lenz' *Hofmeister* verhält sich im Wesentlichen kritisch zu seinem gesellschaftlichen Umfeld: Die Defizite öffentlicher Erziehungsinstitutionen und diejenigen der althergebrachten Praxis des Hofmeisters, also eines Privatlehrers, werden in der Gegenüberstellung des Geheimen Rats und des Majors sichtbar gemacht. Hier übt der Text einerseits Gesellschaftskritik, macht aber damit auch ein für die (bürgerliche) Gesellschaft des Aufklärungsjahrhunderts zentrales Thema, zu seinem Gegenstand: Bildung und Erziehung – als Aufgabe der Gesellschaft. Der Missstand, dass mehr oder weniger gut ausgebildete bzw. studierte bürgerliche Individuen als Hofmeister oder Informator in Dienstbotenpositionen adlige Kinder oder Jugendliche erziehen, wird an Läufer dramatisch deutlich, Standesunterschiede werden einerseits im Verhältnis Läufers zu seiner Herrin, insbesondere aber in der Unmöglichkeit seiner Liebe zu Gustchen sichtbar gemacht. Die ständisch geordnete Gesellschaft verhält sich restriktiv zu individuellen Ansprüchen auf Lebensgestaltung und Ausleben eigener Wünsche und Hoffnungen. Mit der unehelichen Mutterschaft Gustchens rückt der Text zudem in die Nähe derjenigen Dramen, die den Kindsmord am unehelich gezeugten Baby auf die Bühne bringen (Wagner: *Die Kindermörderin*; Goethe: *Faust I*), und stellt an Gustchen, allerdings ohne die katastrophale Konsequenz des Kindsmords, die brutalen Mechanismen dar, mit denen die frühneuzeitliche oder vormoderne Gesellschaft den Ausschluss der ungewollt Schwangeren aus allen gesellschaftlichen Sicherheiten betreibt.

5. Wie bringt Georg Büchner in seinem *Woyzeck* die Entfremdung bzw. moderne Verdinglichung des Individuums zum Ausdruck?

Büchners *Woyzeck*-Figur wird in dramatischen, letztlich tragisch endenden Abhängigkeitsverhältnissen vorgeführt, die gewissermaßen stellvertretend die Verdinglichung oder Entfremdung des modernen,

insbesondere des unterprivilegierten Individuums illustrieren. Woyzeck ist zwar Titelfigur des Dramas, ist aber nicht Protagonist im eigentlichen Sinne, da er primär nicht selbständig handelt, sondern da an ihm gehandelt wird. Im Verhältnis zum Doktor ist er ›Sache‹ oder ›Ding‹, mit dem der Doktor Experimente durchführt. Die Verwendung der medizinischen Fachsprache durch den Doktor weist zudem auf das gesellschaftliche Abhängigkeitsverhältnis hin, da dieser als gebildeter Mensch ein Bildungsprivileg hat, das Woyzeck nicht aufweisen kann. In der militärisch-hierarchischen Herrschaftsbeziehung zum Hauptmann wird nochmals deutlich, dass Woyzeck als Mensch aus der unteren Schicht keine Privilegien hat und somit von seinem Menschsein selbst entfremdet wird. Damit greift das Drama gewissermaßen auf die marxistische Annahme vor, dass der Mensch in der modernen bürgerlichen Gesellschaft entfremdet sei. Auch Woyzecks Abhängigkeit von Marie gehört in dieses Feld – und demonstriert, dass diese Figur selbst in ihren privaten Beziehungen nicht selbstbestimmt agieren kann und zum Spielball der Handlungen anderer wird.

Kapitel 6.8

1. Der Diskursbegriff wird auf diversen Gebieten verwendet. Können Sie die unterschiedlichen Bedeutungen skizzieren?

›Diskurs‹ hatte seit dem 18. Jahrhundert vor allem die Bedeutung von ›Gespräch‹, ist in diesem Sinne im angloamerikanischen Raum als Gesprächsanalyse (*discourse analysis*) etabliert worden und wird ähnlich noch heute in der linguistischen Gesprächsanalyse gebraucht (vgl. Ehlich 1994). In Deutschland ist der Begriff insbesondere von Jürgen Habermas verwendet worden im Sinne von ›Diskussion‹, mittels derer sich Einzelne über die Gültigkeit von Normen verständigen und versuchen, zu einem akzeptablen Resultat zu gelangen.

In der engeren Anwendung auf die Erzähltheorie wird in Frankreich *discours* als Fortlauf des Erzählens in der schriftlichen Narration gefasst, die formal zu analysieren ist (Genette 1994). Etymologisch bedeutet lateinisch *discursus* das Durcheinander-, Hin- und Herlaufende, und in dieser erweiterten Form hat Foucault dasjenige, was ›diskurriert‹, als Sprach- und Denkmuster einer Epoche analysiert, die die politischen Meinungen, konkreten Verhaltensweisen oder auch Literatur bestimmen, genauer als »Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören« (Foucault 1973). Der Begriff ist mit seinen gesellschaftlichen Bedeutungen mittlerweile von den Sozialwissenschaften, Kultur- und Geschichtswissenschaften wie auch in Politologie und Psychologie importiert.

2. Unter welchen Aspekten hat Foucault den Machtbegriff in die Diskursanalyse gebracht?

Den ›Willen zum Wissen‹ führt Foucault letztlich auf den ›Willen zur Macht‹ (Nietzsche) zurück: Der Anspruch auf die ›wahre‹ Interpretation einer Sache, einer Gegebenheit oder eines gesellschaftlichen Umstandes zeigt immer auch eine Beherrscherintention, indem andere Beschreibungen ausgegrenzt werden – und damit auch Beschreibende, also Personen. Diskursinhaber können dann zu Vertretern von Institutionen werden (Schulen, Universitäten, Gerichte, Ärztekammern oder Verwaltungsbüros, Parlamente etc.) die als Machthaber die Herrschaft von Diskursen als Lehrmeinungen oder politische Dogmen umsetzen. Dagegen richtet Foucault seine Analysen der Entstehung von Diskursen im Sinne einer Institutionenkritik.

3. Warum sind Interpretationen auch Machtspiele (denken Sie an Schule und Universität)?

Zu beachten ist die zitierte Ansicht Foucaults, Interpretieren heiße »sich eines Systems von Regeln, das in sich keine wesenhafte Bedeutung besitzt, gewaltsam oder listig zu bemächtigen, und ihm eine Richtung aufzuzwingen, es einem neuen Willen gefügig zu machen, es in einem anderen Spiel auftreten zu lassen und es anderen Regeln zu unterwerfen« (Foucault 1974c, S. 95). Die Wahrheit von Interpretationen ist demnach eine willkürliche Größe, die Machtzwecken unterworfen werden kann – sich die Deutungshoheit

eines Befundes zu sichern kann im negativen Fall bedeuten, über die Richtigkeit von Standpunkten zu entscheiden, um damit (siehe Noten- und Zertifikatvergabe) über Lebensverläufe oder Karrieren zu bestimmen.

4. Wie hängen Diskursanalyse und Medientheorie zusammen?

Teil einer jeden Mediengeschichte, die nicht nur positivistisch sein will, ist auch die Analyse von Vorstellungen bzw. Konzeptbildungen, die diesen zugrunde liegen. Umgekehrt gibt es, wie Friedrich A. Kittler gezeigt hat, auch technische und mediale Voraussetzungen als diskursive Praxis. Medien als solche, die für Foucault zur nichtdiskursiven Praxis zählen würden, stehen bei Kittler im Vordergrund, insofern sie die Botschaften inhaltlich formen und Denkweisen sowie literarische Schreibweisen prägen, mehr noch: die gesellschaftliche Wirklichkeit definieren. Stefan Rieger hat diesen Ansatz stärker auf die zugrundeliegenden Diskurse bezogen, die technische Entwicklungen begleiten (insbesondere das psychologische Wissen, das im Zusammenhang mit Speicher- oder Übertragungsmedien entsteht).

Manfred Schneider hat die Politiken der Schrift analysiert, d.h. hinter dem Funktionieren von Speichern das Programm gesucht, das ihnen zugrunde liegt – es gibt Diskursstrategien hinter dem sichtbaren technischen Medium. Dies gilt nicht nur für Zahlen- und Datenspeicher, sondern auch für all jene Archive, die mit Aufzeichnungen von menschlichen Daten, also Unterlagen, Dossiers, Akten, Urkunden oder Notizen gefüllt sind – bis hin zu Verhörprotokollen, Geständnissen oder autobiographischen Notizen. Zusammen bilden diese Texte eine kulturelle Matrix, die wiederum literarischen Texten zugrunde liegt.

Kapitel 6.9

1. Nennen Sie Teilbereiche, in die die moderne Gesellschaft sich ausdifferenziert hat!

Luhmann (1984) setzt die funktionale Ausdifferenzierung der modernen Gesellschaft um 1770 an; eigenständig sich entwickelnde Bereiche oder Systeme wären zum Beispiel Politik, Recht, Ökonomie, Medizin, Kunst, Religion, die sich nach je eigenen Leitbegriffen ausdifferenzieren.

2. Welches Jahrzehnt gilt als die Sattelzeit für die Entwicklung zur Moderne?

Die 1770er Jahre, die sich allerdings bei näherem Hinsehen auch nur als Anhaltspunkt erweisen bzw. als eine Schwellenzeit, in der latent schon vorhandene Entwicklungen zum Durchbruch kommen. So gibt es bereits im 16. Jahrhundert Anzeichen für ein stark selbstreflektierendes Kunstsystem mit eigenem Künstlerselbstbewusstsein und einem Autonomieanspruch, für die Literatur hingegen lässt sich plausibel behaupten, dass sie sich um 1770 als eigenständiges System konstituiert (Geniebegriff, Autor als Rechtssubjekt mit geistigem Eigentum, programmatische Selbstreflexion, intertextuelle Vernetzung, freie Lizenz für die Einbildungskraft).

3. Wie könnte man den Begriff der Autopoiesis auf Literatur anwenden?

Die ›Selbsthervorbringung‹ beginnt dort, wo Literatur sich aus sich selbst heraus definiert und sich selbst die Gesetze gibt. Dies ist auf der Ebene des Autorselbstverständnisses und der zunehmenden Dichtungsprogramme zu beobachten (das Genie gibt sich selbst die Regeln und weicht von den normativen Poetiken ab), die Texte berücksichtigen ästhetische Gesichtspunkte (Schönheit, Interessantheit, Ganzheit etc.) und nehmen stärker Bezug aufeinander (zitieren sich etc.), der Leser bekommt Stoff, um seine Einbildungskraft zu entwickeln. All dies passiert unter ausdrücklicher Zurückweisung aller Fremdansprüche von anderen Systemen: Begriffe wie ›nützlich‹, ›gut‹ oder ›wahr‹ werden von den Romantikern vehement abgewehrt.

4. Welches sind Umwelten des Literatursystems?

Es handelt sich um andere Systeme, die mit dem Literatursystem in Kontakt treten und versuchen, ihre Leitdifferenzen darauf zu übertragen:

- **Ökonomie** fragt etwa: Ist ein Buch rentabel oder nicht?
- **Recht** fragt: Gehört ein Buch auf den Index (Sittenverstöße, Königs- oder Gotteslästerung)?
- **Politik** fragt: Kann ein Buch zur Meinungsbildung nützen?
- **Medizin** kann nach medizinischen Themen eines Textes fragen oder das Buch unter Begriffen von ›Gesundheit vs. Krankheit‹ einschätzen.
- **Pädagogik** kann nach ›Sittlichkeit vs. Unsittlichkeit‹, ›persönlichkeitsbildend oder verderbend‹ fragen.
- **Didaktik** fragt nach der Unterrichtstauglichkeit oder nach dem Bildungspotenzial eines Textes.

5. Was tut ein Beobachter im Sinne der Systemtheorie?

Systemereignisse können durch einen Beobachter analysiert werden, der aber wiederum ein eigenes System darstellt. Die Systemtheorie beschreibt dabei nicht, wie reibungslose Kommunikation passiert, sondern sie zeigt ebenso Inkompatibilitäten zwischen Systemen, unvereinbare Leitdifferenzen, die die Kommunikation erschweren. Als Beobachtungstheorie zeigt sie: Jeder Vorgang, jeder Zustand und jedes Ding ist abhängig von der Perspektive des Beobachters, von seinen Begriffen bzw. Beschreibungsweisen. Ein Leser zum Beispiel kann sich als Beobachter verhalten, der den Text als fremde Welt kennenlernt, ihn unter eigenen Systembedingungen nacharbeitet, sich mit der neuen Sichtweise auseinandersetzt und so etwas über seine eigene Weltsicht erfährt. Ein Beobachter kann sein eigenes Beobachten und dieses wiederum auf dritter Ebene beobachten usw., dabei gelangt er an kein Ende und kann seine Position nie endgültig fixieren. Jeder Erkennende hat insofern einen blinden Fleck der Selbsterkenntnis. Der Versuch des Beobachters geht dann dahin, unter seinen eigenen Systembedingungen andere Systeme und ihre Leitdifferenzen zu verstehen.

Kapitel 6.10

1. Inwiefern bezeichnet McLuhan Medien als ›Extensionen‹ des Menschen?

McLuhan hat sich als Medienanthropologe verstanden, der über Wahrnehmungs- und Ausdruckstätigkeiten forschte, die durch Medien intensiviert oder grundlegend geändert worden sind. Die Wahrnehmung via Medien ist ausgeweitet: Mit den Medien schaffe der Mensch sich gleichsam eine gedehnte Haut, er lege sich künstliche Organe zu, die als Extensionen seines Nervensystems und seines Machtbereichs wirken: »Heute, nach mehr als einem Jahrhundert der Technik der Elektrizität, haben wir sogar das Zentralnervensystem zu einem weltumspannenden Netz ausgeweitet und damit, soweit es unseren Planeten betrifft, Raum und Zeit aufgehoben« (1964/1995, S. 15).

2. Welche kulturgeschichtlichen Folgen hatte der Buchdruck?

Über die Folgen hat Michael Giesecke (1991, neu 2005) eine ausgezeichnete und umfangreiche Studie vorgelegt. Hier eine knappe Auflistung der wesentlichsten Punkte (s. Seite 349 im Buch):

- Die Vereinheitlichung der Drucktypen zu einer normierten Informationsverarbeitung schafft das Bedürfnis nach vereinheitlichendem Denken in Wissenschaftssystemen der Neuzeit.
- Im regional übergreifenden Kursieren von Schrift wird die Entwicklung einer einheitlichen Hochsprache sinnvoll; daraus ergibt sich ein wachsendes Nationalbewusstsein.
- Flugschriftenliteratur mit religiösem, politischem und unterhaltendem Inhalt kursiert.
- Die Bibelübersetzung Luthers ist ohne den Buchdruck nicht denkbar, weil sie keine Verbreitung gefunden hätte.

- Das gleiche gilt für die Reformation, die es ohne den Buchdruck in dieser Form nicht gegeben hätte.
- Mit der Praxis der stillen Lektüre bildet sich ein subjektiver Hallraum von Stimmen und mithin ein Reflexionsraum, der wiederum als eine Bedingung neuzeitlicher Individualität gesehen werden kann (vgl. Schneider 1987).
- Literatur wird als bezahlbares Medium zu einer öffentlichen Instanz, ja sie stiftet Öffentlichkeit bzw. öffentliche Meinung erst.
- Die Gattung des Romans wird befördert.

3. Wie hängen das Postwesen und die Novellenentwicklung zusammen?

Das Postwesen als verkehrstechnischer Faktor begleitet die Schriftverbreitung seit dem Ende des 15. Jahrhunderts, seine Logistik steht im engen Zusammenhang mit der Entwicklung einiger Literaturformen im 18. Jahrhundert. Zunächst etablierte sich das Zeitungswesen ausgehend von den Poststationen – an Knotenpunkten der Verkehrswege laufen Nachrichten zusammen, die freilich keinen politischen, sondern eher Unterhaltungswert hatten. Insbesondere in Deutschland hat die nochmalige Beschleunigung des Postsystems Ende des 18. Jahrhunderts die Novellengattung begünstigt, die von den kurzen Zeitungserzählungen geprägt worden ist (was an Schillers frühen Erzählungen oder bei Kleist besonders deutlich wird).

4. Vergleichen Sie Ror Wolfs *Weiter mit Musik* als Tonproduktion und als Text! – Welche Sinneseffekte der unterschiedlichen Medien erkennen Sie?

Das geschriebene Wort wird anders wahrgenommen als das radiophone; die Lektüre könnte schal wirken, das Auge neigt stärker zum Überfliegen oder summarischen Wahrnehmen, das Gehör fordert eine andere Aufmerksamkeit und ist den Reizen eher passiv ausgeliefert. Die Brüche, auch die Wiederholungseffekte treten in der Hörfassung stärker hervor; achten Sie auf Echolalie-Effekte (Bedeutungsverlust eines Wortes oder Satzes nach oftmaliger Wiederholung, das Wort tritt dann als eigener Klangkörper hervor, dem die Bedeutung abhanden gekommen ist – eine Art V-Effekt).

5. Wieso lässt sich Schnitzlers *Leutnant Gustl* im Zusammenhang mit dem Grammophon sehen?

Das von Edison erfundene Grammophon gehört zur Gruppe der Wiedergabegeräte von gespeicherten Geräuschen oder Stimmen (eine Vorstufe dazu war der Parlograph als reines Stimmenaufzeichnungsgerät). Da *Leutnant Gustl* vollständig aus einem inneren Monolog besteht, funktioniert die Augenlektüre ähnlich wie das Hören einer Sprechplatte über das Grammophon. Allerdings handelt es sich um einen doppelten Illusionseffekt: Die Hauptfigur scheint ihre inneren Stimmen zu äußern und wie auf einem Phonographen zu speichern; der Leser scheint eine Schallplatte zu hören. Natürlich bleibt der Text ein Stück Literatur, die gewisse Erzählprinzipien beibehält (Spannungsbogen, Konflikte, Seelenspannungen, komische Auflösung).

Kapitel 6.11.4

1. Diskutieren Sie das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaft(en)!

Die wissenschaftlichen Disziplinen der Literatur- und Kulturwissenschaft unterscheiden sich zunächst durch den jeweiligen Gegenstand, den sie behandeln. Die Literaturwissenschaft auf der einen Seite befasst sich mit schriftlich fixierten, sprachlich-ästhetisch gestalteten und zumeist fiktionalen Texten, wohingegen sich die Kulturwissenschaft auf der anderen Seite im Wesentlichen kulturellen Phänomenen und ihrer Analyse widmet. Die Vielzahl an Strukturen und Erscheinungen, die hierbei ins Zentrum wissenschaftlicher Bemühungen geraten, deutet bereits an, dass das Gegenstandsfeld der Kulturwissenschaften jegliche geisteswissenschaftliche Disziplin miteinschließen kann, die ihre

Gegenstände in den jeweiligen Gesellschaftsverhältnissen verortet. So liegt es nahe, auch die Literaturwissenschaft als eine der Disziplinen zu sehen, die unter den Sammelbegriff der Kulturwissenschaften fallen. Doch obwohl die kulturwissenschaftliche Analyse als methodische Erweiterung der Literaturwissenschaft angesehen werden kann, kann diese gleichwohl nicht durch jene ersetzt werden – die Erforschung der Literatur bedarf spezifischer Methoden, um ihrer Komplexität gerecht zu werden.

2. In welche Kontexte stellt eine umfassende kulturwissenschaftliche Perspektive den Gegenstandsbereich ›Literatur‹ bzw. Literaturgeschichte?

Eine im umfassenden Sinne kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft hat zunächst einen weiten Literaturbegriff, insofern sie den Unterschied zwischen hoher und niedriger bzw. Unterhaltungsliteratur nicht anerkennt, sondern die Literaturen der verschiedensten, auch populären oder/und multikulturellen Subkulturen ebenfalls zu ihrem Gegenstand macht. Darüber hinaus setzt eine kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft das literarische Phänomen in Bezug zu den verschiedenen sozialen Milieus (Pierre Bourdieu), zu anderen künstlerischen Äußerungsformen (bildende Kunst, Film, Eventkultur u.a.) und insgesamt zur medialen Umwelt des Systems ›Literatur‹. Kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft bezieht – auf der Rezeptionssseite – die reale Konsumtion von Literatur mit ein: Die Veränderung literarischer Rezeption durch die Entwicklung neuer Medien oder popkultureller Präsentationsevents (Poetry Slam), die Mechanismen, mit denen Bestseller gemacht werden o.Ä.

3. Unterscheiden Sie systematisch zwischen feministischer Literaturbetrachtung und feministischem Dekonstruktivismus!

In Zentrum der feministischen Literaturbetrachtung steht die Untersuchung von Frauendarstellungen sowie die Literaturproduktion und -rezeption von Frauen aus weiblicher Perspektive. Nachdem in den 1970er Jahren vornehmlich den Frauenbildern in von Männern verfasster Literatur und die Kritik an möglicher patriarchalischer Ausgestaltung dieser Bilder im Fokus standen, widmete sich die feministische Literaturtheorie in ihrer zweiten Phase vielmehr dem Versuch, die Bedeutung weiblicher Literatur für den Kanon zu betonen. In diesem Kontext kam es zu einer Wiederentdeckung bereits vergessener Autorinnen sowie einer Neuinterpretation bekannter Autorinnen unter neuen Aspekten.

Im Gegensatz zu dieser feministischen Literaturbetrachtung, die sich die weibliche Subjekt- und Identitätskonstruktion zum Ziel gemacht hat, steht der dekonstruktivistische Feminismus. Die Entlarvung der traditionellen Wissensproduktion als eine männlich indizierte brachte dieses Theoriekonzept als Forderung nach einem vollkommen neuen Wissenschaftsdiskurs mit sich. Hierbei stehen sowohl das weibliche als auch das männliche Subjekt als Produkt sprachlicher Strukturen im Vordergrund – somit ist das Ziel hier nicht die Konstruktion von Identität, sondern vielmehr die Dekonstruktion der Geschlechterdifferenz.

4. Beschaffen Sie sich Lessings *Emilia Galotti* und/oder *Minna von Barnhelm* und arbeiten Sie die spezifische Modellierung von Weiblichkeit heraus!

Lessings *Emilia Galotti* thematisiert, insgesamt durchaus kritisch gegenüber den gesellschaftlichen Auffassungen oder Modellierungen von Weiblichkeit, insbesondere an der Titelfigur eine Vielzahl von Aspekten eben dieser Modellierungen von Weiblichkeit (in der Folge werden nur einige zentrale dieser Momente stichpunktartig genannt):

- Die Tochter innerhalb der (bürgerlichen) Familie ist Objekt der väterlichen Erziehung.
- Die Tochter innerhalb der (bürgerlichen) Familie ist Gegenstand einer nicht die gegenseitige Liebe der ›Betroffenen‹ voraussetzenden Heirats-›Politik‹: Appiani ist der Wunsch-Schwiegersohn Odoardo Galottis, weil er mit seinen Tugendvorstellungen und seiner Distanz zur höfischen Gesellschaft ein (allerdings blaßes) Abbild von Emilias Vater ist.

- Mädchen bzw. Frauen sind rechtlos, wenn sie nicht einer männlich dominierten Familie zugeordnet sind: Entweder sind sie der Familie (und damit der Macht) des Vaters unterworfen – oder der Macht ihres Ehemannes. Insbesondere der Vater organisiert und überwacht den reibungslosen Übergang von der elterlichen Herkunftsfamilie in die Zielfamilie.
- Dass dabei (ebenso wie schon in der Tugenderziehung) die Sinnlichkeit der jungen Frau völlig übergangen wird – von Selbstbestimmung der Partnerwahl ganz zu schweigen – löst das Tragische an diesem Trauerspiel ja erst aus: Gegenüber den Avancen des Prinzen fühlt Emilia ihre Sinnlichkeit erwachen (die die Erziehung des Vaters verschüttet hatte, die Appiani in ihr augenscheinlich niemals ausgelöst hatte). Unterdrückte weibliche Sinnlichkeit gefährdet hier also väterliche bzw. männliche Ordnung.
- Dass selbstbestimmte Partnerwahl in einer solchen, väterlich dominierten Familie tragisch enden kann, illustriert Lessings frühes Trauerspiel *Miß Sara Sampson* (1755).

Die Titelfigur von Lessing Drama *Minna von Barnhelm* ist in vielerlei Hinsicht andersartig gestaltet (wiederum nur stichpunktartig einige zentrale Momente):

- Minna ist eigenständiger: Sie reist (mit ihrer Dienerin Franziska) alleine – und befindet sich innerhalb der dramatischen Handlung außerhalb patriarchalischer Familienstrukturen; das Drama spielt an halböffentlichem Ort – im Gasthaus.
- Minna besteht auf ihrer – selbstbestimmten – Partnerwahl: Sie will Tellheim heiraten, allen Gegenrunden, die dieser aufführt, zum Trotz.
- Minna versucht, über die Ringintrige selbstbestimmt und mit kalkulierter List, Tellheim zurückzugewinnen.
- Dass diese List misslingt bzw. nicht zum Ziel kommt, dass aber v.a. der dramatische Konflikt nur durch das Schreiben des preußischen Königs, der Tellheim völlig rehabilitiert, gelöst werden kann, ordnet auch die hier größere Selbstbestimmtheit der Frau einem übergeordneten patriarchalischen Machtprinzip unter.

5. Welche beiden Hauptzugänge der Anthropologie lassen sich auseinanderhalten?

Eine soziologische und eine geistesgeschichtliche Prägung:

Soziologische Perspektiven haben in Deutschland zunächst durch Georg Simmel (Geldzirkulationen, Wahrnehmung in den Großstädten) und Max Weber (Protestantismus, innerweltliche Askese und die Entwicklung des Kapitalismus) auf die Anthropologie gewirkt. Untersucht wurde, wie Denkformen und Mentalitäten bestimmten Gesellschaftsstrukturen entsprechen. In Frankreich zeigt sich eine gewisse Dominanz der soziologischen Tradition an der Karriere des ›Mentalitäten‹-Begriffs, der Aufschluss geben soll über Denkhaltungen, alltägliche Lebensformen, aber auch Gefühlskultur oder Einstellungen zu sozialen Fragen (Philippe Ariès/Georges Duby).

Geistes- oder denkgeschichtlich war Ernst Cassirer maßgeblich, der in seiner *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29/1994) anthropologische Fragen weniger im gesellschaftlichen Fundament, sondern mehr auf die Ebene der Wahrnehmungsformen bezogen untersucht, sie also nicht soziologisch, sondern als Denkformen analysiert (Ideen, Bilder, Mythen, Religionen, Philosophie, Sprachen und allgemein zeichenhaft vermittelte Erkenntnisinhalte der unterschiedlichen Kulturen). Diese Formen sind im Begriff des Symbols zusammengefasst; sie prägen den Wahrnehmungshorizont des Einzelnen und bilden zugleich die Perspektive, die seine Wahrnehmung der Welt bedingt.

Beide Fragerichtungen lassen sich in kulturgeschichtlichen Fragestellungen gut miteinander verbinden.

6. Sind Anthropologie und Medientheorie unvereinbar?

Wenn sich Medientheorie positivistisch nur mit der Geschichte technischer Entwicklungen beschäftigt, hat sie in der Tat mit Anthropologie wenig zu tun. Da aber die Medien Wahrnehmungs- und Denkformen prägen können und umgekehrt bestimmte Denkweisen und Kunstformen Medienentwicklungen

begünstigen, sind durchaus Berührungspunkte gegeben. Karl-Ludwig Pfeiffer (1999) hat etwa gezeigt, wie bestimmte Medienkonstellationen das Denken und die Literatur geprägt haben, Albrecht Koschorke (1999) hat mit seinem mediologischen Ansatz die Verbindung des Schriftmediums und des Denkens herausgearbeitet. Die Anbindung der Anthropologie an mediale Fragen ist derzeit eine wichtige Perspektive, wie auch die Arbeit von Aleida Assmann (2005) zeigt. Insbesondere von Frankreich ausgehend, hat die sogenannte Mediologie auf Funktionszusammenhänge von Medien mit Denkweisen, symbolischen Wirklichkeiten und institutionellen Kontexten bzw. Praktiken hingewiesen (soziale und technische Milieus). »Medien« umfassen dann Subjekte bzw. Mediateure und Objekte (Techniken), weiterhin die dafür nötige materielle Organisation (Körperschaften, Parteien, Kirche) und die Medien im materialen Sinn (Geräte).