

Basiswissen Literaturwissenschaft

Ein Skript der Fachrichtung 4.1 Germanistik der
Universität des Saarlandes

Vorbemerkung und Hinweise zur Benutzung:

Dieses Skript war ursprünglich als Lernhilfe bei der Vorbereitung auf die Schriftliche Zwischenprüfung in Literaturwissenschaft gedacht. Im Zuge der Einführung modularisierter Studiengänge (ab WS 2007/08) erfolgt die Abprüfung des Grundlagenwissens nicht mehr in Form der Zwischenprüfung, sondern im Rahmen des Grundlagenmoduls A: Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft.

Nach wie vor jedoch zählt der Erwerb einer fachsprachlichen Beschreibungs- und Erklärungskompetenz zu den zentralen Lernzielen der ersten Semester. Das Skript hat sich zur Aufgabe gesetzt, die dazu notwendigen literaturwissenschaftlichen Fachtermini möglichst präzise zu definieren und zumindest ansatzweise mit der Vermittlung größerer Zusammenhänge zu verbinden. Auf die Lernziele des Grundlagenmoduls bezogen, ersetzt es weder die begleitende Lektüre (etwa einer Einführungsdarstellung wie Alo Allkemper/Norbert Otto Eke: Literaturwissenschaft. Paderborn 2004) noch das eigenständige Nachschlagen (etwa in Metzlers Literatur Lexikon und in der angegebenen Spezialliteratur). Ebenso selbstverständlich bedarf das Skript der Ergänzung durch Lehr- und Lernmaterialien, wie sie in den jeweiligen Grundkursen Literaturwissenschaft eingesetzt werden. Im Ganzen jedoch hofft die Fachrichtung Germanistik, ihre Studierenden auch mit Hilfe dieses in der Praxis seit längerem erprobten Skripts beim Erwerb grundlegender literaturwissenschaftlicher Kompetenzen zu unterstützen.

Saarbrücken, im Oktober 2008

Dr. Sascha Kiefer

Verwendete Zeichen:

- Beispiele
- Weiterführende Literatur
- Lerntipps

Inhaltsverzeichnis

1. Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft	4
2. Hilfsmittel der Literaturwissenschaft	5
2.1 Germanistische Fachbibliographien	5
2.2 Sachlexika der Literaturwissenschaft	5
2.3 Autorenlexika	6
2.4 Werklexika	6
3. Textkritik und Editionstechnik	8
3.1 Wichtige Begriffe der Editionstechnik (Auswahl)	8
3.2 Apparat und Apparatgestaltung	9
3.3 Ausgabentypen	10
4. Rhetorik	12
4.1 Was ist Rhetorik?	12
4.2 Rhetorische Tropen und Figuren	13
4.2.1 Tropen im Umkreis der Metapher	13
4.2.2 Tropen der Indirektheit	15
4.2.3 Wiederholungsfiguren	16
4.2.4 Kontrastfiguren	17
4.2.5 Wortschatzfiguren	18
4.2.6 Wortspielfiguren	18
4.2.7 Satzfiguren	19
5. Verslehre	21
5.1 ›Gebundene Rede‹	21
5.2 Zur Notation	21
5.3. Wichtige Begriffe der Verslehre	22
5.4. Stationen der Versgeschichte	23
5.5. Metren (Versfüße)	24
5.6. Verschlüsse	24
5.7 Der Reim	24
5.8. Feste Versmaße (Verszeilen, Versformen)	25
5.8.1 Antike Versmaße	25
5.8.2 Romanische Versmaße	26
5.8.3 Germanisch-deutsche Tradition	27
6. Lyrik	30
6.1 Minimaldefinition	30
6.2 Lyrik als subjektiver Ausdruck und Stimmung	30
6.3 Wer spricht das Gedicht?	30
6.4. Strophen- und Gedichtformen	31
6.4.1 Strophenformen antiker Herkunft	31
6.4.2 Strophen- und Gedichtformen romanischer Herkunft	32
6.4.3 Strophenformen der germanisch-deutschen Tradition	34
6.4.4 Eine Gedichtform der orientalischen Tradition	35
6.5. Ein gattungstheoretischer Sonderfall: Die Ballade	35
7. Dramatik	38
7.1 Definition Dramatik/Drama	38
7.2 Eine Auswahl dramatischer Textarten in Kurzdefinitionen	38
7.3 Grundtypen des Dramas	40
7.4 Bau- und Formelemente	40
7.5 Geschlossene und offene Form des Dramas	42
7.6 Episch-narrative Elemente im Drama	43
7.7 Konfiguration und Figurenkonstellation	43
7.8 Figurenkonzeption: Typus und Charakter	44
7.9 Kommunikation im Drama	44
8. Epik	46
8.1. Epische Texte als Fiktion	46

8.2. Eine Auswahl epischer Textarten in Kurzdefinitionen	47
8.3. Wie wird erzählt?	49
8.3.1 Romananfänge und Ereignisfolge	49
8.3.2 Die Zeitstruktur der Erzählung.....	50
8.3.3. Erzählsituationen.....	51
8.4 Formen der Rede in epischen Texten	53
9. Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte	55

1. Gegenstand und Aufgaben der Literaturwissenschaft

Nach: Alo Allkemper/Norbert Otto Eke: Literaturwissenschaft. Paderborn 2004, S. 26; vgl. auch ebd., S. 13-33.

– Literaturwissenschaft ist eine Wissenschaftsdisziplin, deren Gegenstand der gesamte Prozess der textlichen Ausformung (Verbreitung, Rezeption, Wirkung und Bewertung von Literatur) ist, und sie setzt die Literatur dabei in ein Verhältnis zu Wirklichkeit und Gesellschaft, also zu den Wert-, Wissens- und Überlieferungssystemen in Geschichte, Religion, Philosophie, Kunst usw., in denen eine Zeit ihr Selbstverständnis ausbildet und zum Ausdruck bringt.

– Als Textwissenschaft beschäftigt sich Literaturwissenschaft mit der **Interpretation von Texten**, mit **Literaturgeschichtsschreibung** und **Edition**, **Kultur- und Mentalitätsgeschichte** sowie mit theoretischen und systematischen Fragen des Faches (**Literaturtheorie**).

– Die Gegenstände des Faches sind nicht zuletzt von dem **Literaturbegriff** abhängig, der ihrer Bestimmung zugrunde liegt. Es gibt einen engen Literaturbegriff und einen weiten bzw. erweiterten Literaturbegriff. Der enge Literaturbegriff orientiert sich an den Kriterien der **Schriftlichkeit** (Literatur als abgeschlossene, zusammenhängende sprachliche Äußerungen in Schriftform), der **Fiktionalität** (Literatur als erdachte Welt, siehe auch unter 8.1), der **Literarizität** (Formung, Gestaltung, künstlerische Arbeit mit und an der Sprache) und der **Polysemie**/Bedeutungsoffenheit (Kunst lässt sich nicht auf einen ein für allemal gültigen Sinn fixieren, dieser ist vielmehr als Ergebnis eines kommunikativen Prozesses prinzipiell offen und wandelbar). Der enge Literaturbegriff umfasst in der Regel ästhetisch hochrangige, ›kanonisierte‹ Texte. Der weite oder erweiterte Literaturbegriff umfasst letztlich alle Formen sprachlicher Äußerungen (auch ›oral tradition‹), insbesondere auch nichtfiktionale ›Gebrauchsliteratur‹ (vom Brief bis zum Kochbuch) oder ästhetisch fragwürdige ›Trivialliteratur‹.

→ Literaturwissenschaft beschäftigt sich mit **Texten** im weitesten Sinn, unabhängig von ihrer Ausdrucks-, Überlieferungs- und Vermittlungsform.

→ In der literaturwissenschaftlichen Praxis (Themen der Lehrveranstaltungen, Zahl der einschlägigen Publikationen) dominieren Gegenstände, die dem engen Literaturbegriff entsprechen, obwohl sich die Literaturwissenschaft allgemein heute in der Regel zu einem weiten Literaturbegriff bekennt.

2. Hilfsmittel der Literaturwissenschaft

Ein erfolgreiches Studium setzt die Fähigkeit voraus, die für ein Problem oder eine Fragestellung relevanten Titel der Primärliteratur sowie die existierende und die konkret erreichbare Forschungsliteratur systematisch recherchieren zu können.

Vor allem zum Recherchieren der Forschungsliteratur sind Bibliothekskataloge (z.B. der Web-Opac der Universität des Saarlandes oder auch die Gesamtheit der deutschen Bibliothekskataloge im sog. ›Karlsruher Katalog‹ unter www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html) unzureichend – denn hier findet man nur die Titel selbständig erschienener Publikationen (also ›Bücher‹), aber keine Titel von Aufsätzen, die in Zeitschriften oder Sammelbänden veröffentlicht wurden!

2.1 Germanistische Fachbibliographien

Unentbehrlich zur Literaturrecherche sind die zwei wichtigsten und periodisch erscheinenden germanistischen Fachbibliographien:

– **Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft.**

Begründet von Hanns W. Eppelsheimer, fortgeführt von Clemens Köttelwesch, hrsg. v. Bernhard Koßmann. Frankfurt/M. 1957ff (im ›Fachjargon‹: ›**Eppelsheimer-Köttelwesch**‹; erscheint im Jahresrhythmus in Printform und ist auch online zugänglich unter www.bdsl-online.de; beim Online-Zugang ist zu beachten, dass die neuesten Jahrgänge lizenzpflichtig sind, also nur über Universitätsrechner in die Recherche einbezogen werden können).

– **Germanistik.**

Internationales Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen. Hrsg. v. H.W. Bähr u.a. Tübingen 1960ff (erscheint vierteljährlich).

Um sich bestimmte Basisinformationen zu literaturwissenschaftlichen Fragestellungen verschaffen zu können, muss ein Germanistik-Student/eine Germanistik-Studentin den folgenden Minimalkatalog von Nachschlagewerken bzw. Gruppen von Nachschlagewerken kennen:

2.2 Sachlexika der Literaturwissenschaft

➤ Dort findet man: Fachbegriffe aus Rhetorik und Stilistik, Epochenbegriffe, Gattungsbegriffe usw.

– **Metzler Lexikon Literatur** [LL]

Begriffe und Definitionen. Begründet von Hrsg. v. Günther und Irmgard Schweikle. 3., vollständig neu bearbeitete Auflage hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff. Stuttgart und Weimar 2007.*

– **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft** [RL].

Hrsg. v. Klaus Weimar mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. 3 Bde. Berlin 1997-2003.

– **Meid, Volker: Sachwörterbuch zur deutschen Literatur.**

Stuttgart 1999.

– **Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur.**

Stuttgart⁸ 2001.

Relativ wenige, dafür ausführliche Artikel enthalten die folgenden Fachlexika (die eher Handbuchcharakter haben):

– **Literaturwissenschaftliches Lexikon.**

Grundbegriffe der Germanistik. Hrsg. v. Horst Brunner und Rainer Moritz. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage Berlin 2006.

– **Fischer Lexikon Literatur.**

Hrsg. v. Ulfert Ricklefs. 3 Bände. Frankfurt/M. 1996.

2.3 Autorenlexika

➤ Dort findet man: biographisch orientierte Artikel.

– **Literatur-Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache [LL].**

Hrsg. v. Walther Killy. 15 Bde. Gütersloh, München 1988-1993 [Bd. 1-12: Autoren; Bd. 13-14: Begriffe]. Im ›Fachjargon‹: ›der Killy‹. Die zweite, überarbeitete Auflage erscheint ab 2008 unter der Herausgeberschaft von Wilhelm Kühlmann (nur noch als 12bändiges, um einen Registerband ergänztes Autorenlexikon).

– **Deutsches Literatur-Lexikon [DLL].**

Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch. Hrsg. v. Heinz Rupp und Carl Ludwig Lang. 3., völlig neu bearbeitete Auflage Bern 1999ff.

– **Deutsches Literatur-Lexikon – das 20. Jahrhundert [DLL-20. Jh.]**

Biographisch-bibliographisches Handbuch. Begründet von Wilhelm Kosch [...]. Bern, München 2000ff.

– **Metzler Autoren-Lexikon.**

Hrsg. v. Bernd Lutz. Stuttgart ²1994.

– **Lexikon der Weltliteratur.**

Bd. 1: Deutsche Autoren A-Z. Hrsg. v. Gero von Wilpert. 4., vollständig neu bearbeitete Auflage Stuttgart 2004.

– **Deutsche Dichter.**

Hrsg. v. Gunter E. Grimm, Frank Rainer Max. Stuttgart ²1995.*

– **Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur [KLG].**

Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Loseblattsammlung und CD-ROM. München 1983ff.

2.4 Werklexika

➤ Dort findet man: Inhaltsangaben mit mehr oder weniger weit reichender Interpretation.

– **Kindlers Neues Literatur Lexikon [KNLL].**

Hrsg. v. Walter Jens. 20 Bde. München 1988-1992.

– **Reclams Roman Lexikon.**

Hrsg. v. Frank Rainer Max, Christine Ruhrberg. Stuttgart 2000.*

Merken: Allgemeine Lexika wie Brockhaus Enzyklopädie, Meyers enzyklopädisches Lexikon oder die Internet-Enzyklopädie Wikipedia sind in literaturwissenschaftlichen Arbeiten nicht zitierfähig und enthalten in den jeweiligen Artikeln meist auch zu wenig fachspezifische Informationen (vergleichen Sie einmal den Artikel zu z.B. Gottfried Keller im Brockhaus und im Killy Literatur Lexikon!).

Tipps zum wissenschaftlichen Arbeiten, Recherchieren, Zitieren, Verfassen einer Mitschrift,

eines Referats, einer Hausarbeit usw. findet man z.B. in folgenden **arbeitspraktischen Einführungen**:

- Moeninghoff, Burkhard/Meyer-Krentler, Eckhardt: Arbeitstechniken Literaturwissenschaft. München 2001 (UTB).*
- Jeßing, Benedikt: Arbeitstechniken des literaturwissenschaftlichen Studiums. Stuttgart 2001 (RUB 17631).

Über die verschiedenen Möglichkeiten des Bibliographierens mit Hilfe von Bibliographien, Fachlexika, Literaturgeschichten, Archiven, literarischen Gesellschaften usw. informiert sehr ausführlich:

- Blinn, Hansjürgen: Informationshandbuch Deutsche Literaturwissenschaft. 4. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mit Internet- und CD-ROM-Recherche. Frankfurt/M. 2001.*

* *Anschaffung empfohlen (und finanzierbar!) für den heimischen Handapparat*

► **Lerntipp:**

Führen Sie einen Lexikonvergleich durch, indem Sie

- einen Fachterminus wie z.B. ›Bildungsroman‹,
- einen Epochenbegriff wie z.B. ›Romantik‹
- einen Autornamen aus dem 19. Jahrhundert wie z.B. Gottfried Keller
- einen Autornamen aus der Zeit nach 1945 wie z.B. Peter Handke

in verschiedenen Nachschlagewerken suchen und nachvollziehen, wo sie eher kurze, wo sie eher ausführliche oder wo und warum sie keine Informationen zu Ihrem Suchbegriff erhalten! Schauen Sie dabei z.B. in:

- das *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*
- das von Walther Killy herausgegebene *Literatur Lexikon*
- das *Metzler Literatur Lexikon*
- das von Gero von Wilpert verfasste *Sachwörterbuch der Literatur*
- das *Kritische Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*
- das *Deutsche Literatur-Lexikon*

sowie vergleichend in die Allgemeinen Enzyklopädien (Brockhaus, Meyer).

3. Textkritik und Editionstechnik

Wer Aussagen über Texte trifft, muss sich darauf verlassen können, dass er den Text in einer möglichst ›authentischen‹ Version vor sich hat. Unter einem authentischen Text versteht man einen solchen, den der Autor selbst abgefasst hat, von dem also eine handschriftliche Fassung, ein Autograph vorliegt, oder dessen schriftliche Fixierung vom Autor überwacht wurde (etwa bei Diktaten, die z.B. Goethe im Alter oft anwandte). Aber auch Druckfassungen, die der Autor selbst betreut (›autorisiert‹) hat, gelten als authentisch. Ein authentischer Text darf keinerlei Elemente enthalten, die vom Herausgeber, vom Drucker, vom Korrektor stammen, ohne als nicht autorisierte Zusätze kenntlich gemacht worden zu sein.

Editionstechnische Fragen werden dann besonders relevant, wenn entweder schwer zu entscheiden ist, welche Fassung eines Textes am ehesten ›authentisch‹ ist oder wenn mehrere Versionen existieren, die jeweils in gleichem Maße auf den Autor zurückgehen (• z.B. eine frühe Fassung und eine spätere Fassung, wie bei Goethes Roman *Die Leiden des jungen Werther* [1774/1787]). Im zweiten Fall muss der Herausgeber (Editor) entscheiden, welche Fassung er seinen Lesern in der von ihm verantworteten Edition vollständig präsentieren will und wie er zugleich über die Abweichungen in den späteren Versionen informieren kann (siehe unter Apparat, Apparatgestaltung) – denn jede autorisierte Variante kann ja das Textverständnis und damit die Interpretation beeinflussen! Deshalb sollte sich ein Literaturwissenschaftler in seinen Interpretationen nach Möglichkeit auf sog. ›historisch-kritische‹ Werkausgaben (s. 3.3) beziehen, denn nur dort ist die Sicherheit gegeben, dass die Textüberlieferung mit maximaler Sorgfalt geprüft wurde und der Leser sich über alle Fassungen, Entstehungsvarianten usw. informieren kann.

3.1 Wichtige Begriffe der Editionstechnik (Auswahl)

– Überlieferungslage

Die Überlieferungslage bezeichnet die Gesamtheit der als Überlieferungsträger (oder Textzeugen) bezeichneten Handschriften, Abschriften, Drucke, die zu einem Werk überliefert (tradiert) sind.

– Textgenese

Unter der Textgenese versteht man den Prozess der Werkentstehung von der ersten Notiz bis zur späteren Druckfassung. Die Rekonstruktion der Textgenese ermöglicht einen ›Blick in die Werkstatt‹ des Autors.

– Textkritik

Kritische Überprüfung eines Textes mit dem Ziel, die Texttradierung und die Textgenese aufzuzeigen; die Textkritik dient der Rekonstruktion eines möglichst authentischen Textes durch die Prüfung sämtlicher vorhandener Überlieferungsträger, um die Intentionen des Autors dokumentieren zu können und eine zuverlässige Edition überhaupt erst zu ermöglichen. Ihre Methoden und Ziele sind unterschiedlich, je nachdem ob ein ›Original‹ noch zur Verfügung steht (das ist bei Texten aus der Antike und dem Mittelalter meistens nicht der Fall!) oder ob eine oder mehrere authentische Textfassungen vorliegen (bei neueren Autoren die Regel).

– Emendation (lat.: emendare = berichtigen, verbessern)

Verbesserung offensichtlicher Rechtschreib- oder Druckfehler.

– Konjekuralkritik (Konjektur)

(lat.: coniectura = Vermutung) Verbesserungen eines Textes, die der Herausgeber dort vornimmt, wo er eine Verfälschung und Unechtheit des Textzeugen gegenüber dem zugrunde liegenden (verlorenen) Original vermutet. Das kommt z.B. vor, wenn eine Textstelle in Stil, Reimschema, Wortsinn, Satzbau usw. nicht zum übrigen Text zu passen scheint. Bei Text-

verderbnis versucht der Editor, den ursprünglichen Wortlaut sinnvoll zu rekonstruieren; besonders relevant bei antiken und mittelalterlichen Texten.

– **Kontamination** (lat.: contaminare = durch Vermischung verderben)

Verschmelzung mehrerer gleichzeitig nebeneinander als Vorlage benutzter Textträger zu einem neuen Text, mit dem Ziel, eine Textfassung herzustellen, die dem Originaltext möglichst nahe kommt. Bei der Edition antiker und mittelalterlicher Texte sind Kontaminationen häufig unerlässlich, bei der Edition neuerer Texte ist das Verfahren heute streng verpönt.

– **Variante**

Abweichung des Textes (des Wortlautes) in einem literarischen Text, wie sie innerhalb eines oder mehrerer Überlieferungsträger zu finden ist. Es ist eine objektiv feststellbare Textänderung. Man unterscheidet:

- Entstehungsvariante (Autorvariante)

Textänderung während der Textgenese. Es sind in der Regel primäre Varianten, d.h. vom Autor selbst durchgeführte Änderungen.

- Überlieferungsvariante (Fremdvariante)

Textänderung während der Überlieferungsgeschichte. Es sind in der Regel sekundäre Varianten, d.h. Änderungen durch fremde Hände, wie z.B. Schreiber oder Redakteure.

– **Lemma**

Als Lemma bezeichnet man den Teil des edierten Textes, zu dem es Varianten gibt und der im Apparat als Zuordnungshilfe wiederholt wird.

– **Lemmazeichen**

Trennzeichen zwischen Lemma und Varianten, das als nach links geöffnete, eckige Klammer dargestellt wird:].

– **Sigle**

Feststehendes Abkürzungszeichen für ein Wort, eine Silbe oder einen Begriff. Bei jüngeren Autoren sind die Siglen für die Textgenese konventionalisiert. Stehen sie bei mittelalterlichen Texten in der Regel für den Fundort einer Fassung (z.B. entspricht D bei Eilharts von Oberg *Tristrant und Isalde* der Dresdner Handschrift von 1433), so bezeichnen sie in der neueren Literatur die Arten von Überlieferungsträgern:

H: eigenhändige Handschrift (Skizzen, Entwürfe, Niederschriften, Reinschrift; heute auch Typoskript oder Diskettenfassung)

h: nicht eigene, d.h. fremde Handschrift (autorisierte Abschriften oder Diktate, autorfremde Abschriften)

J: Druck (bzw. erschienen) in einem regelmäßig erscheinenden Publikationsorgan (Periodikum bzw. Journal)

D: Druck (aktiv/passiv) autorisierte Drucke, Doppeldrucke, Raubdrucke, Titelauflagen

S: Abdruck des Textes innerhalb der (gesammelten) Schriften des Autors

3.2 Apparat und Apparatgestaltung

– **Apparat / kritischer Apparat**

Umfasst alle nicht im Textteil einer kritischen Ausgabe gebotenen Hilfsmittel zum Werkverständnis (Editortext, d.h. alle wissenschaftlichen Zugaben zu einer Edition, z.B. Wort- und Sacherklärungen, Kommentar, Erläuterungen, Anmerkungen, Literaturhinweise, Notationen textkritischer Art) und den im Textteil wiedergegebenen Autortext, welcher die Varianten/Lesarten eines Werkes dokumentiert. Er soll zudem die Werkgenese bzw. die Überlieferungsgeschichte eines Werkes darstellen.

– Variantenapparat

Verzeichnet die objektiv feststellbare Änderung einer Textstelle im Laufe der Texttradierung, d.h. der Entstehungs- bzw. Überlieferungsgeschichte (**Entstehungsvarianten** gehen auf den Autor selbst zurück, **Überlieferungsvarianten** ergeben sich z.B. durch Schreiber).

Im folgenden **Beispiel** wird die Fassung B zuerst in Form eines positiven, dann in Form eines negativen Apparates nachgewiesen.

Text A: Er konnte es nicht glauben, daß diese wunderbare, zauberhafte Frau ihn beehrte.

Text B: Er konnte es nicht begreifen, dass die wunderbare, engelsgleiche Gestalt ihn liebte.

➤ **Positiver Apparat** (= lemmatisierter Apparat)

Apparatform, die mit der Zuordnungshilfe des **Lemma** nur die variierenden Textstellen und Textträger angibt.

1 *glauben*] begreifen B; *daß diese*] dass die B; *zauberhafte Frau*] engelsgleiche Gestalt B; *beehrte*] liebte B

1	=	Positionsangabe (z.B. Zeile oder Seite)
glauben	=	Lemma
]	=	Lemmazeichen
begreifen	=	Variante
B	=	Sigle (= Abkürzungszeichen für Überlieferungsträger, häufig z.B. H für „eigenhändige Handschrift“, D für „Druck“)

➤ **Negativer Apparat** (= nichtlemmatisierter Apparat)

Apparatform, die auf die Zuordnungshilfe des Lemmas verzichtet. Der negative Apparat verzeichnet auch invariante Textstellen und Textträger.

1 begreifen, dass die wunderbare, engelsgleiche Gestalt ihn liebte B

➤ **Synoptischer Apparat**

Apparatform, welche die Varianten in Zeilen-, Spalten- oder Seitenparallelisierung wiedergibt.

Er konnte es nicht glauben, daß diese wunderbare, zauberhafte Frau ihn beehrte.
begreifen, dass die *engelsgleiche Gestalt* *liebte*

3.3 Ausgabentypen

– **editio princeps**

Erstausgabe. Erste selbständige Buchveröffentlichung eines literarischen Werkes.

– **Ausgabe letzter Hand**

Bezeichnung für die letzte vom Autor selbst redigierte (>einen [eingesandten] Text bearbeiten, druckfertig machen<) und überwachte Ausgabe seiner Werke, die die Texte in ihrer endgültigen Gestalt bietet.

– **Historisch-kritische Ausgabe (HKA)**

Greift stets auf alle erhaltenen Textträger zurück und bietet einen daran kritisch überprüften Text. Anhand der Überlieferungsträger wird bei mittelalterlichen Autoren die Texttradierung, bei neueren Autoren die Textgenese (= Prozess der Werkentstehung) aufgezeigt. Sie umfasst auf jeden Fall:

- den edierten Text

- ein Verzeichnis aller Textträger
- ein Verzeichnis aller verwendeten Siglen
- einen Variantenapparat/Lesartenapparat

Darüber hinaus kann bzw. sollte sie enthalten:

- Wort- und Sacherklärungen
- Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte
- ein Namen- und Sachregister

– Kritische Ausgabe

Sie bietet einen kritisch überprüften Text und verzichtet häufig auf einen Variantenapparat, kann aber auch einen solchen enthalten. Dieser beschränkt sich aber nur auf ausgewählte Textträger und legt nur diese dem Variantenapparat zu Grunde. Die Form bzw. der Inhalt des Apparates gleicht grundsätzlich der/dem der historisch-kritischen Ausgabe.

– Studienausgabe

Ausgabe mit sorgfältig ediertem Text, greift meist auf den Text von kritischen oder historisch-kritischen Ausgaben zurück. Der Text wird oft orthographisch ›behutsam modernisiert‹ und richtet sich an breitere Leserkreise. In der Regel enthält sie auch Erläuterungen, Kommentare, eventuell auch Dokumente zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte sowie Literaturhinweise.

– Leseausgabe

Ist für breiteste Leserschichten gedacht. Sie bietet den reinen Textabdruck ohne wissenschaftliches Beiwerk, manchmal mit Nachwort, Wort- und Sacherklärungen versehen.

- Bodo Plachta: Editionswissenschaft. Eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997 (RUB 17603).

► Lerntipp:

Schauen Sie sich einmal sehr bewusst den kritischen Apparat an, den etwa die Weimarer Ausgabe der Werke Goethes oder die von Hans Zeller erarbeitete Historisch-kritische Ausgabe der Gedichte Conrad Ferdinand Meyers bereit stellen!

4. Rhetorik

4.1 Was ist Rhetorik?

Die **Rhetorik** (= Redekunst) ist die Lehre von der Fähigkeit, durch öffentliche Rede einen Standpunkt überzeugend zu vertreten und so Denken und Handeln anderer zu beeinflussen.

➤ **Exkurs: Zur Geschichte der Rhetorik**

Die Antike, in der die Rhetorik entstand, unterscheidet drei Situationen, in denen der Redner auf andere einzuwirken bestrebt ist:

- die Rede vor Gericht (**genus iudiciale** oder **iudicale**)
- die Rede vor einer politischen Körperschaft (**genus deliberativum**)
- die Fest- oder Prunkrede auf eine Person (**genus demonstrativum**)

Schon das 5. Jh. v. Chr. brachte die Professionalisierung der Rhetorik und die philosophische Kritik an ihr. Die **Sophisten** erteilten gegen Bezahlung rhetorischen Unterricht; durch ihre Kunst könne man sogar »das schwächere Argument zum stärkeren machen«, warb Gorgias von Leontinoi. Gerade dies warf Platon der sophistischen Rhetorik vor: Sie setze Nützlichkeit und Opportunität an die Stelle von Wahrheit und Gerechtigkeit. Diese Kritik ist im Laufe der Jahrhunderte immer wieder an der Rhetorik geübt worden. Trotzdem blieb sie bis weit ins 18. Jh. hinein eine wichtige Disziplin. Grundlage des Rhetorik-Unterrichts bildeten die systematisierenden Werke des **Aristoteles** (*Rhetorik*), des Marcus Tullius **Cicero** (*De oratore*, Über den Redner) und des **Quintilian** (*Institutio oratoria*, Lehrbuch der Redekunst).

Die Produktionsstadien der Rede

Die Produktionsstadien der Rede sind die Schritte, die der Redner nacheinander zu vollziehen hat. Fünf Stationen müssen in einer festgelegten Folge »abgearbeitet« werden:

1. *inventio* (Sammlung von Argumenten zum Thema)
2. *dispositio* (Anordnung der Argumente)
3. *elocutio* (sprachliche Ausgestaltung)
4. *memoria* (Auswendiglernen der Rede)
5. *actio* (Vortrag; auch *pronuntiatio* genannt)

Für die *dispositio* und die *elocutio* gibt es eine Fülle von Regeln und Anweisungen.

Die *dispositio* soll die Argumente in eine zweckmäßige Anordnung und Verteilung bringen, so dass sich am Ende eine Vier- bzw. Fünfteiligkeit der Rede ergibt:

1. *exordium* (Anfang, Einleitung)
2. *narratio* (anschauliche Schilderung des Sachverhalts)
3. *argumentatio* (Beweisführung) mit den beiden Teilen
 - *probatio* (werbende Bekräftigung der eigenen Position) und
 - *refutatio* (Widerlegung der gegnerischen Position)
4. *peroratio*, auch *conclusio* genannt (Redeschluss mit Zusammenfassung und Zuspitzung)

Zentral für die *elocutio* ist der Begriff des *aptum* oder *decorum* (»das Angemessene«). Das *aptum* zielt auf Angemessenheit, Ausgewogenheit und Harmonie des sprachlichen Ausdrucks im Hinblick auf den Redner selbst, auf die Zuhörer und auf den Gegenstand der Rede. Dabei unterscheidet man eine *niedere* (einfache, schlichte), eine *mittlere* und eine *hohe* (erhabene, sublime) Stillage. Die hohe Stillage ist angebracht, wo es um die Erregung starker Affekte geht; hier sind Verfremdungseffekte, rhetorische Tropen und Figuren (der sog. *ornatus*, Redeschmuck) am Platz.

- Uwe Neumann: Rhetorik. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996, S. 219-233.

► **Lerntipp:**

Achten Sie auf rhetorische Prinzipien im Alltag! Suchen Sie Analogien zwischen der Lehre der antiken Rhetorik (z.B. bezüglich der Arbeitsschritte des Redners) und Ihrem eigenen Vorgehen beim Schreiben eines Textes (früher beim Schulaufsatz, heute bei Referat und Hausarbeit). Lesen Sie Zeitungsartikel unter dem Aspekt, ob Aufbau und Argumentation mit den Kategorien der antiken Rhetorik zu erfassen sind! Hören Sie einem Redner genau zu und messen Sie ihn an den Ansprüchen und Verfahrensweisen der rhetorischen Lehre!

4.2 Rhetorische Tropen und Figuren

Der Einsatz rhetorischer Tropen und Figuren (als *ornatus*, Redeschmuck) dient dazu, die Wirkung einer Rede bzw. eines Textes zu steigern, die Aufmerksamkeit des Zuhörers bzw. Lesers durch den gezielten Einsatz sprachlicher Besonderheiten zu fesseln. Einen Eindruck von der Fülle rhetorischer Tropen und Figuren, die bereits die antike Rhetorik entwickelt und systematisiert hat, geben u.a.

- Gert Ueding/Bernd Steinbrink: Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode. Stuttgart, Weimar ³1994, bes. S. 283-328.

- Clemens Ottmers: Rhetorik. Stuttgart 1996.

Dort – und unter den jeweiligen Stichworten im Metzler Literatur Lexikon – sollten Zweifelsfälle nachgelesen werden. Im Folgenden werden die bekanntesten und wichtigsten Tropen und Figuren definiert, die man in Texten erkennen können sollte.

Was sind rhetorische Tropen?

Tropen sind sprachliche Ausdrucksmittel der uneigentlichen Rede, Wörter oder Wendungen, die im übertragenen oder bildlichen Sinne gebraucht werden (z.B. »Blüte« für Jugend). Es besteht ein semantischer Unterschied zwischen dem Gesagten und dem Gemeinten, zwischen Zeichen und Bedeutung. Tropen dienen ursprünglich der Veranschaulichung von Sachverhalten.

4.2.1 Tropen im Umkreis der Metapher

– Der Vergleich

Der Vergleich gehört zu den am häufigsten eingesetzten rhetorischen Mitteln. Er soll im Gegenüber von Bild und Gegenbild die Anschaulichkeit erhöhen, eine verdeutlichende Analogie herstellen. Konstitutiv für einen Vergleich sind Vergleichspartikel (»wie«) oder Verben des Gleichens sowie das ausgesprochene oder unausgesprochene *tertium comparationis* (das »gemeinsame Dritte«, der Vergleichs- oder Berührungspunkt zwischen den beiden Analogiesphären). Rhetorisch-stilistisch weniger interessant ist der bildlose Vergleich (● Beispiele: »Der Platz ist so groß wie zehn Fußballfelder«; »Der Sohn ist klug wie sein Vater«); wichtiger ist der uneigentliche (bildhafte, tropische) Vergleich, bei dem eine kategoriale Verschiedenheit der verglichenen Bereiche vorliegt (● Beispiele: »Mein Gemüt brennt heiß wie Kohle«; »Du bist wie eine Blume«).

Zwischen dem (tropischen) Vergleich und der Metapher (s.u.) besteht ein gewisses Verwandtschaftsverhältnis. Der antike Rhetoriker Quintilian hat die Metapher als verkürzten Vergleich gedeutet, bei dem lediglich die Vergleichspartikel weggefallen sei (● Beispiel: aus dem Vergleich »Ihr Haar ist wie Gold« wird die Metapher »das Gold ihrer Haare«).

– Die Metapher

Das eigentlich gemeinte Wort wird ersetzt durch ein anderes, das eine sachliche oder gedankliche Ähnlichkeit oder dieselbe Bildstruktur aufweist, ● z.B. »Quelle« für »Ursache«. Die Sprache springt dabei gleichsam von einem Vorstellungsbereich in einen anderen über (Sprungtropus). Voraussetzung für das »Funktionieren« einer Metapher ist üblicherweise ein (unausgesprochenes) *tertium comparationis* (s. auch unter Vergleich): Die metaphorische

Formulierung »Achill war ein Löwe in der Schlacht« basiert auf dem tertium comparationis der Stärke und des Mutes, die Achill und der Löwe gemeinsam haben.

Sieht man von den mehr oder weniger unbewussten, verblassten und lexikalisierten Metaphern der Alltagssprache (• Beispiele: Stuhlbein, Redefluss, Wissensdurst) ab, so werden in der Literaturwissenschaft häufig folgende Arten der Metapher unterschieden:

- **Adjektivmetapher** (• Beispiele: »spitze Bemerkung«, »flammender Zorn«)

- **Genitivmetapher** (• Beispiel: »des Wahnsinns sanfte Flügel«, Trakl)

- **Kühne oder absolute Metapher**, bei der das tertium comparationis kaum mehr zu erkennen ist (• Beispiel: »schwarze Milch der Frühe«, Celan); geht das tertium comparationis ganz verloren (»Analogiedefekt«) spricht man auch von einer **Chiffre** (frz. Geheimzeichen; • Beispiel: »Diese Musik, ein Sternträger schwieliger Schwärze, wird uns noch lange verfolgen«, Celan).

– Die Personifikation

Abstrakte Begriffe (Liebe, Tod usw.), Kollektiva (Länder, Städte), Naturerscheinungen (Flüsse, Regen usw.), Tiere oder leblose Dinge, Konkreta werden als handelnde und redende menschliche Gestalten dargestellt (Anthropomorphismus) • z.B. als »Frau Welt«, »Gevatter Tod« oder erhalten Züge des Menschlichen • z.B. »Die Sonne lacht«, »Gelassen stieg die Nacht ans Land« (Mörike).

– Die Allegorie

In der rhetorischen Tradition wird die Allegorie vielfach als fortgesetzte Metapher (metaphora continuata) definiert. Zur Metapher bestehen allerdings auch deutliche Unterschiede: Während ein metaphorischer Ausdruck rein wörtlich verstanden i.d.R. keinen Sinn ergibt, erscheint bei der Allegorie auch das rein wörtliche Verständnis sinnhaft. Bei einem allegorischen Text lassen sich immer zwei Bedeutungsebenen, eine wörtliche (sensus litteralis) und eine allegorische (sensus allegoricus), voneinander abgrenzen. Eine große Rolle spielt die Allegorie in den Textgattungen Parabel und Gleichnis, aber auch in Fabeln und Dramen.

Man unterscheidet insbesondere zwischen Begriffs- und Geschehensallegorien:

- Eine **Begriffsallegorie** veranschaulicht einen Begriff durch ein rational fassbares Bild (• z.B. Staat als Schiff). Eine literar- und kunsthistorisch wichtige Sonderform der Begriffsallegorie ist die allegorische Personifikation, in der ein Abstraktum in menschlicher Gestalt dargestellt wird (• z.B. Darstellung der Gerechtigkeit als Frau mit Waage und verbundenen Augen).

- Eine **Geschehensallegorie** veranschaulicht einen abstrakten Vorstellungskomplex oder ein Begriffsfeld durch eine Bild- oder Handlungsfolge, • z.B. Widerstreit von Tugend und Laster als Kampf verschiedener Lebewesen.

– Das Symbol

Sinnbildhaftes Zeichen, das über sich auf Ideen, geistige Zusammenhänge hinausweist; nach Goethe im Besonderen das Allgemeine ahnen lässt, ohne es zu nennen. Oft liegt eine Pars-pro-toto-Relation zugrunde, der besondere Fall eines allgemeinen Phänomens gewinnt »symbolische« Bedeutung. Während es im politischen oder religiösen Bereich Symbole gibt, deren Bedeutung festgelegt ist (• Beispiele: Kreuz, Taube, Ring), kann in der Literatur alles zum Symbol werden (Person, Gegenstände, Farben usw.) und im Gegensatz zur deutlich festgelegten Allegorie mehrdeutig sein: • z.B. die Schaukel in Fontanes *Effi Briest*, das Schloss in Kafkas gleichnamigem Roman.

– Die Synästhesie (griech.: Zusammenempfinden)

Metaphorischer Ausdruck, der Wahrnehmungen verschiedener Sinnesorgane miteinander vermischt.

• Beispiele: »vom Licht berührt werden« (visuell-taktil) oder »golden weh'n die Töne nieder« (akustisch-visuell).

– **Die Katachrese** (griech.: Missbrauch)

Vermischung nicht zusammen passender Metaphern und Worte aus verschiedenen Bereichen. Bildbruch, Stilblüte.

● Beispiel: »Er brachte ihn an den Rand des Bettelstabes« (Hier: Vermischung zweier Redensarten: »Jemanden an den Bettelstab bringen« und »Jemanden an den Rand des Ruins bringen«).

– **Das Emblem**, Plural Emblemata

Das Emblem, eine Art barockes Gesamtkunstwerk, ist immer dreiteilig: Es ist eine Textsorte, die Text und Bild miteinander verknüpft. Dabei weist es eine Überschrift auf (*inscriptio*), ein Bild (*pictura*) und einen darunter stehenden Text (*subscriptio*), der den Zusammenhang zwischen Bild und Text erhellt.

● Beispiel: Das Vanitas-Symbol des Totenschädels als Bildteil eines Emblems. Die Übersetzung der *inscriptio* über der *pictura* lautet: »Aus dem Höchsten das Geringste«, die der *subscriptio*: »Dies sind die Überreste des Tempels, in welchem / Das lebendige Bild Gottes gewesen sein soll. / Dies ist auch die Ruine jenes Hauses, / In dem die Vernunft einst residierte. / Und nun ist es das schreckliche Bild des Todes. / Ein luftiges Haupt ohne Hirn.«



■ Eine Vielzahl barocker Embleme dokumentiert der Band von Arthur Henkel und Albrecht Schöne: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart 1967 u.ö., Taschenausgabe 1996.

4.2.2 Tropen der Indirektheit

– **Die Periphrase** (griech.: Umschreibung, Drumherumreden)

Ersetzung des eigentlich Gemeinten durch ein Zusammenstellen von Angaben (Attributen), die die Substanz und Merkmale der Sache zum Inhalt haben.

● Beispiel: »Jenes höhere Wesen, das wir verehren« (= Gott); »Urheber meines Lebens« (= Eltern).

– **Die Antonomasie** (griech.: Gegenbenennung)

Wechselseitige Ersetzung von Namen und Begriffen; Eigennamen können durch besondere Merkmale umschrieben werden (● Beispiele: »der Korse« für Napoleon, »die Göttliche« für Greta Garbo) oder ein Merkmal kann durch den Eigennamen eines typischen Vertreters umschrieben werden (● Beispiele: »ein Judas« für Verräter, »ein Casanova« für Frauenheld).

– **Die Metonymie** (griech.: Umbenennung)

Die Ersetzung des eigentlich gemeinten Ausdrucks durch einen anderen, der zu ihm in realer (zeitlicher, räumlicher, ursächlicher) Beziehung steht.

(Fließende) Grenze zur Synekdoche: Die Synekdoche bleibt im gleichen Begriffsfeld (insbesondere wenn die Beziehung unter einem erweiterten Gesichtspunkt auch als eine von Teil und Ganzem verstanden werden kann, ist die Überschneidung zur Synekdoche gegeben).

(Fließende) Grenze zur Metapher: Die Metapher springt in eine andere Bildsphäre.

Je nach Art des Zusammenhanges kann man verschiedene Typen der Metonymie unterscheiden: Es steht

- der Urheber statt des Erzeugnisses (● Beispiele: ›vom Bauern leben‹, ›Porsche fahren‹),
- ein Raum oder ein Gefäß statt des Inhalts (● Beispiel: ›ein Glas trinken‹),
- ein Ort für dortige Institutionen (● Beispiel: ›Berlin meldet: ...‹) oder
- die Ursache statt der Wirkung (● Beispiel: ›Hüte deine Zunge!‹)

– **Die Synekdoche** (griech.: Mitverstehen; Betonung auf der letzten Silbe)

Ersetzung des eigentlichen Begriffes durch einen zu seinem Bedeutungsfeld gehörenden engeren oder weiteren Begriff. Man unterscheidet zwei Formen:

- **totum pro parte** (generalisierende Synekdoche): der semantisch engere Ausdruck wird durch einen semantisch weiteren ersetzt (● Beispiel: ›Deutschland wurde 1990 Weltmeister‹)
- **pars pro toto** (partikularisierende Synekdoche): der semantisch weitere Ausdruck wird durch einen semantisch engeren ersetzt (● Beispiele: ›Ich kehre an den eigenen Herd zurück‹, ›Herd‹ für ›Haus‹; ›Brot für die Welt‹, ›Brot‹ für ›Nahrung‹).

– **Die Hyperbel** (griech.: Übermaß)

Extreme, im wörtlichen Sinne oft unglaubwürdige oder unmögliche Übertreibung.

- Beispiele: Eine Ewigkeit warten; im Schneckentempo; blitzschnell.

Was sind rhetorische Figuren?

Rhetorische Figuren organisieren die Stellung und Beziehung von Wörtern zueinander. Sie dienen der rhetorischen Ausschmückung, außerdem der Verdeutlichung, Veranschaulichung und Verlebendigung einer sprachlichen Aussage durch syntaktische Besonderheiten. Dabei verändern sie den gemeinten, eigentlichen Wortlaut nicht.

4.2.3 Wiederholungsfiguren

– **Der Parallelismus** (griech. paralelos: gleichlaufend)

Wiederholung gleicher syntaktischer Strukturen.

- Beispiel: »Als ich noch Kind war, redete ich wie ein Kind, dachte ich wie ein Kind, urteilte ich wie ein Kind« (1. Kor. 13,11).

– **Die Alliteration (Stabreim)**

Gleicher Anlaut aufeinander folgender Wörter.

- Beispiele: Land und Leute; Milch macht müde Männer munter.

– **Die Anapher (Anaphora)**

Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe zu Beginn aufeinander folgender Sätze, Satzteile, Verszeilen oder Strophen (Strophenanapher).

- Beispiel: »Wer nie sein Brot mit Tränen aß, / Wer nie die kummervollen Nächte...« (Goethe).

– **Die Epipher (Epiphora)**

Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Ende aufeinander folgender Sätze (in der Versdichtung zugleich ein identischer Reim).

- Beispiel: »Doch alle Lust will Ewigkeit / will tiefe, tiefe Ewigkeit!« (Nietzsche)

– **Die Geminatio** (lat. gemini: Zwillinge)

Unmittelbare Wiederholung eines Satzteiles (Wort, Wortgruppe). Dabei kann weiter unterschieden werden zwischen

- der Wiederholung eines Einzelwortes (iteratio oder duplicatio)

- Beispiel: »Wehe, wehe, ...« (Busch)

- der Wiederholung einer Wortgruppe (repetitio)

- Beispiel: »Mein Vater, mein Vater...« (Goethe)

– **Die Epanalepsis**

Wiederholung eines oder mehrerer Wörter am Anfang, in der Mitte oder am Ende eines Satzes/Verses, d.h. Wiederaufnahme eines Wortes oder Satzteiles innerhalb eines Satzes/Verses, jedoch nicht unmittelbar wie bei der Geminatio, sondern mit (nicht zu großem) Abstand.

- Beispiel: »Und atmete lang und atmete tief« (Schiller)

– **Die Anadiplose (Reduplicatio)**

Wiederholung des letzten Wortes oder der letzten Wortgruppe einer syntaktischen Einheit zu Beginn der nächsten syntaktischen Einheit.

- Beispiel: »Dies erledige ich heute, heute will ich es tun«.

– **Der Kyklos** (griech.: Kreis)

Umrahmung, Umschließung eines Satzes, Verses durch Wiederholung des ersten Wortes (der ersten Wörter) am Ende in derselben Form oder flektiert.

- Beispiel: »Entbehren sollst du, sollst entbehren« (Goethe).

4.2.4 Kontrastfiguren

– **Die Antithese** (griech.: Entgegensetzung)

Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Begriffe oder Gedanken (als Satz-, Wortgruppen- oder Einzelwort-Antithese). Sie erscheint häufig als Parallelismus oder Chiasmus.

- Beispiele: »Der Tod, das ist die kühle Nacht, / Das Leben ist der schwüle Tag« (Heine); »Krieg und Frieden«.

– **Der Chiasmus**

Überkreuzstellung von syntaktisch oder semantisch einander entsprechenden Satzgliedern. Oft gebraucht, um Gegensätze zu verdeutlichen.

- Beispiel: »Die Kunst ist lang, und kurz ist unser Leben« (Goethe)

– **Das Paradoxon** (griech.: das Unerwartete)

Logischer Widerspruch durch Herstellung eines polaren oder widersprüchlichen Gegensatzes zwischen zwei Satzteilen eines Satzes oder zwischen zwei Sätzen einer Satzfolge.

- Beispiel: »Wer sein Leben findet, der wird es verlieren« (Matth. 10,39).

– **Das Oxymoron** (griech.: scharfsinnige Dummheit)

Verbindung zweier sich gedanklich-logisch ausschließender Begriffe/Vorstellungen

- zwischen Substantiv und Attribut (= contradictio in adiecto)

- Beispiele: wacher Schlaf, kalte Glut, beredtes Schweigen

- zwischen den Teilen eines Kompositums

- Beispiel: traurigfroh

- zwischen Verb und Adverb

- Beispiel: unschuldig verschuldet, stumm sprechen.

– **Die Klimax/die Antiklimax**

Mindestens dreiteilige Abfolge von Wörtern oder Wortgruppen, die eine deutliche Steigerung (Klimax; • z.B. »Wie habe ich ihn nicht gebeten, gefleht, beschworen«, Lessing) oder Abstufung (Antiklimax, • z.B. »Urahn, Großmutter, Mutter und Kind«, Schwab)

4.2.5 Wortschatzfiguren

– Der Archaismus

Bewusste Verwendung eines Ausdrucks, der nicht mehr zum aktiven Wortschatz gehört (● z.B. ›Antlitz‹ statt ›Gesicht‹) oder veraltete syntaktische Fügung (● z.B. Flexion: »Goethens Werk, das er in wenigen Tagen gedichtet, ward sofort aufgeführt«). Oft auch mit ironischer Intention.

– Der Neologismus

Auffällige sprachliche Neuschöpfung (durch Ableitung, Zusammensetzung, Übersetzung, Bedeutungsverlagerung u.a.).

– Die Onomatopöie, Onomatopoesie

Lautmalerei. Schallnachahmende Wortbildung nach dem Naturlaut oder Klang einer Sache.

● Beispiel: »Da pfeift es und geigt es und klinget und klirrt,/ Da ringelt's und schleift es und rauschet und wirrt, / Da pispert's und knistert's und flistert's und schwirrt« (Goethe).

– Der Euphemismus

Milderung, Verhüllung, Beschönigung (Höflichkeitsformeln), oft mit Ironie verbunden.

● Beispiele: ›Minuswachstum‹ (für Rezession), ›heimgehen‹ (für sterben).

– Die Litotes (griech.: Schlichtheit)

Hervorhebung eines Begriffs durch Verneinung seines Gegenteils.

● Beispiele: »keine leichte Aufgabe« (statt ›sehr schwierige Aufgabe‹); »nicht selten« (statt ›oft‹); »nicht übel« (für ›sehr gut‹).

– Der Pleonasmus (griech.: Überfluss)

Verdopplung einer Aussage durch Explikation des Implizierten.

● Beispiele: weißer Schimmel, alter Greis.

– Die Tautologie

Wiedergabe eines Begriffes durch zwei oder mehrere Wörter gleicher Bedeutung und Wortart (Synonyma). Meist in einer Zwillingsformel. Die zwei- oder mehrgliedrige Tautologie wird nicht immer scharf vom eingliedrigen, attributiven Pleonasmus unterschieden.

● Beispiele: Lug und Trug, ganz und gar, recht und billig, Art und Weise, Schloss und Riegel

– Das Hendiadyoin (griech.: eins durch zwei)

Wiedergabe eines Begriffes durch zwei mit ›und‹ verbundene, bedeutungsgleiche Wörter (in diesem Fall von der Tautologie nicht zu unterscheiden).

● Beispiele: immer und ewig, voll und ganz, bitten und flehen

Ein Begriff wird durch zwei gleichwertige, mit ›und‹ verbundene Wörter (meist Substantive) ausgedrückt. (Beiordnung anstelle einer logisch richtigeren syntaktischen Unterordnung (etwa Substantiv + Adjektiv- oder Genitivattribut).

● Beispiele: »mir leuchtet Glück und Stern« (für ›Glücksstern‹); »Wir opfern in Schalen und in Gold« (für ›in goldenen Schalen‹)

4.2.6 Wortspielfiguren

Ein Wortspiel ist allgemein ein Spiel mit der Bedeutungsvariabilität, Vieldeutigkeit und Klangvielfalt der Sprache. Man unterscheidet insbesondere:

– Die Paronomasie (griech.: Wortumbildung)

Wortspiel mit Wortbedeutungen durch Zusammenstellen von Wörtern desselben Stammes mit bestimmten Bedeutungsverschiebungen (● Beispiel: »Wer sich auf den verlässt, der ist

verlassen«) oder von Wörtern verschiedener Herkunft und Bedeutung, aber gleicher oder ähnlicher Lautung (● Beispiel: »zwischen Verlegenheit und Verlogenheit«, Karl Kraus).

– **Figura etymologica**

Sonderfall der Paronomasie: Verbindung zweier oder mehrerer Wörter des gleichen Stammes, ohne Bedeutungsverschiebungen.

● Beispiele: »betrogener Betrüger«, »Alles geht seinen Gang«, »schöne Spiele spiel' ich mit dir«.

– **Das Polypoton** (griech.: Polys: viel; ptosis: Fall)

Wiederholung desselben Wortes in verschiedenen Flexionsformen.

● Beispiele: »Das Sein des Seins ist kein Seiendes« (Martin Heidegger); »homo homini lupus« (Plautus).

4.2.7 Satzfiguren

– **Das Asyndeton** (griech.: Unverbundenheit)

Aneinanderreihung von mindestens drei koordinierten Gliedern ohne Bindewörter. Man kann weiter unterscheiden zwischen Einzelwort-Asyndeton (● Beispiel: »Veni, vidi, vici«, Caesar), Wortgruppen-Asyndeton und Satzteil-Asyndeton (● Beispiel: »Er zeigte mir, dass..., dass..., dass...«).

– **Das Polysyndeton** (griech.: Vielverbundenheit)

Reihung von mindestens drei syntaktisch parallelen Elementen, die durch die gleiche Konjunktion miteinander verbunden sind.

● Beispiel: »Und es waltet und siedet und brauset und zischt« (Schiller)

– **Die Ellipse**

Auslassen eines Wortes oder mehrerer, wodurch das Verständnis aber nicht erschwert wird.

● Beispiele: »Warum so schnell?«, »Was nun?«

– **Das Zeugma** (griech.: Zusammengefügt)

Zuordnung eines Satzgliedes (Wortes) zu zwei oder mehreren syntaktisch oder semantisch inkongruenten Satzteilen. Oft komische Wirkung.

● Beispiele: »Er saß ganze Nächte und Sessel durch« (Jean Paul); »Ich heiße Heinz Erhardt und Sie willkommen!«

– **Die Apostrophe**

Direkte Anrede von anwesenden Einzelpersonen (● Beispiel: Bundestagsreden), abwesenden Personen (● Beispiel: historische Persönlichkeiten); Dingen (● Beispiel: »Augen, werdet Stein«) oder Kollektive (● Beispiel: »Oh Deutschland!«).

– **Die Emphase**

Nachdrückliche Betonung (zumeist nur eines sinnschweren Wortes) in der Rede.

● Beispiel: »Er ist ein *Mensch!*« (d.h. je nach Kontext: gut, edel usw. oder schwach, irrend).

– **Die Aposiopese** (griech.: Verstummen)

Bewusster Abbruch der Rede oder eines begonnenen Gedankens vor der entscheidenden Aussage.

● Beispiel: »Was, ich soll...?« (aus dem Kontext zu ergänzen: »meine Erbtante vergiftet haben?«); »Euch werd ich!«

– **Der [oder das] Anakoluth** (griech.: nicht folgerichtig)

Satzbruch, Fügungsbruch (in grammatischer Konstruktion Stilfehler).

- Beispiel: »Korf erfindet eine Mittagszeitung, welche, wenn man sie gelesen hat, ist man satt« (Christian Morgenstern).

– Die Akkumulation

Worthäufung. Gehäufte Aneinanderreihung mehrerer Unterbegriffe anstelle des zusammenfassenden Oberbegriffs, der auch mitgeliefert werden kann (im Beispiel: Krieg).

- Beispiel: »Ist was, das nicht durch Krieg, Schwert, Flamm und Spieß zerstört?« (Gryphius)

– Die Hypallage (auch Enallage; griech.: Vertauschung; Betonung auf der letzten Silbe)

Verschiebung der logischen Wortbeziehungen, besonders die Abweichung von der erwarteten Zuordnung eines Adjektivs. Dies wird zu einem anderen als dem semantisch passenden Substantiv gestellt (● Beispiel: »In baldiger Erwartung Ihrer Antwort« anstelle von »In Erwartung Ihrer baldigen Antwort«); gelegentlich kann auch ein unpassendes Adjektiv-Attribut statt eines passenden Genitiv-Attributs gesetzt werden (● Beispiel: »Der schuldige Scheitel« [Goethe] anstelle von »Der Scheitel des Schuldigen«).

– Die Sentenz

Knapp und treffend formulierter Sinn- oder Denkspruch im dichterischen Kontext. Leicht einprägsam aufgrund rhythmisch-klanglicher Merkmale.

- Beispiel: »Die Axt im Haus erspart den Zimmermann« (Schiller).

► Lerntipps:

- Achten Sie auf rhetorische Tropen und Figuren in Gebrauchstexten, insbesondere in Werbespots und Werbeanzeigen!
- Visualisieren Sie sich die Tropen und Figuren, indem Sie sie auf einem Blatt, mit Hilfe von Karteikarten oder am PC zu Gruppen zusammenstellen – Überbegriffe können z.B. sein: Wiederholung, Ersetzung, Abschwächung, Steigerung, Häufung, Wortverbindung, syntaktische Störung, semantische Störung.

5. Verslehre

5.1 ›Gebundene Rede‹

Auszug aus Horst J. Frank: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen und Basel⁶ 2003, S. 24f.:

»Im Unterschied zur ungebundenen Rede, der wir uns in der Umgangssprache bedienen und die wir in Prosatexten lesen, hören und lesen wir Gedichte in der gebundenen Rede ihrer Verse. Bewirkt wird diese Bindung der Wörter zu Versen meist durch ein Metrum (Versmaß), nämlich durch die Regelmäßigkeit in der Betonung der Silben. Nun hat jedes Wort schon seine natürliche Betonung (Wortakzent). Der Ton liegt im Deutschen bei zwei- und dreisilbigen Wörtern meist auf der ersten Silbe (**dichten**, **dichterisch**). Betont wird nämlich die Stammsilbe. Ihr vorausgehende Vorsilben bleiben ebenso wie Nachsilben tonlos (**Gedicht**, **gedichtet**). Verlangt nun das Metrum, wie meistens, dass betonte und unbetonte Silben regelmäßig wechseln (alternieren), so muss der Dichter seine Worte so wählen oder anordnen, dass ihre natürliche Betonung diesem Wechsel auch entspricht: Wortakzent und Versakzent müssen übereinstimmen. [...] Sprechen wir aber Verse nur gemäß diesem Wechsel von betonten und unbetonten Silben, so klingen sie leicht eintönig. Natürliches Sprechen nämlich betont bald stärker und bald schwächer in vielen Abstufungen; es hebt durch stärkere Betonung die sinntragenden Wörter des Satzes heraus. Das Metrum dagegen – als Grundmuster der Betonung – kennt nur das einfache Entweder-Oder: Eine Silbe wird entweder betont und ist eine so genannte **Hebung**, oder sie ist unbetont und eine so genannte **Senkung**. Dem Anfänger bereitet die Erkennung des Metrums dann Schwierigkeiten, wenn er die Verse mit natürlichem Ausdruck spricht und sinngemäß in dem einen vielleicht drei, in dem anderen nur zwei Silben betont, während das Metrum tatsächlich stets vier Hebungen vorsieht. Durch absichtlich ausdrucksloses, ›leierndes‹ Sprechen findet man am leichtesten das Metrum heraus. Es ist das zugrunde liegende, gleich bleibende Betonungsmuster, das indes von Vers zu Vers durch Wortwahl, Satzbau und Stimmführung verschieden ausgeführt wird. Der eigentümliche Reiz der Verssprache beruht in der geheimen Spannung zwischen dem bindenden Gleichtakt des Metrums und dem freien Tonfall des rednerischen Ausdrucks. ›Dichten heißt, in Ketten tanzen‹ (Nietzsche). Der Interpret muss die *Ketten* zeigen.«

5.2 Zur Notation

Es gibt verschiedene Notationen als Möglichkeiten, Versmaße schematisch wiederzugeben. Wenn man (nach dem Vorbild von A. Heusler) für jede Silbe ein schrägliegendes Kreuz schreibt, so erhalten alle metrisch betonten Silben, also alle Hebungen, ein Akzentzeichen auf der Silbe bzw. dem Kreuz, während alle übrigen unbetonten Silben, also alle Senkungen ohne dieses Zeichen bleiben. Am PC ist das schwer zu realisieren; deshalb empfiehlt sich (nach dem Verfahren von U. Pretzel) eine Notation, bei der für jede betonte Silbe (Hebung) ein großes X und für jede unbetonte Silbe ein kleines x steht. Diese Notation wird im Folgenden verwendet.

Das Metrum ist am einfachsten zu ermitteln, wenn man zunächst für jeden Vers so viele Kreuze schreibt, wie er Silben hat (ganz wichtig: wer sich bei den Silben verzählt, muss scheitern). Dann kann man durch ›leierndes‹ Sprechen versuchen, die Hebungen herauszufinden, um diese dann nachträglich (durch Akzentsetzung) von den Senkungen zu unterscheiden.

Anmerkung: Die antike Metrik unterschied nicht zwischen betonten und unbetonten, sondern zwischen langen und kurzen Silben (s.a. unter 5.4). Für diese setzte sie einen nach oben geöffneten Bogen und für jene einen waagerechten Strich. In Übertragung dieser Schreibweise auf die deutsche Metrik bezeichnete man früher meist und heute noch gelegentlich Hebungen mit Strichen und Senkungen mit Bögen. Diese Notation ist nicht ›falsch‹, Puristen sähen sie aber gerne auf quantifizierende, d.h. Längen messende Verssysteme beschränkt.

5.3. Wichtige Begriffe der Verslehre

– **Schwebende Betonung/Tonbeugung:**

Der Begriff der Schwebenden Betonung meint die ausgleichende Akzentuierung (gleich starke Betonung) von Verspartien, in denen natürliche, sprachbedingte und metrische Betonung in Widerstreit stehen. Als bewusstes rhythmisches Kunstmittel eingesetzt um 1) einzelne gegen das Versmetrum gesetzte Wörter hervorzuheben oder 2) den Versgang zu beleben, da die totale Übereinstimmung von Wortton und metrischem Akzent auf die Dauer monoton wirken kann.

- Beispiel (Friedrich Hebbel: *Herbstbild*):

Dies ist ein Herbsttag, wie ich keinen sah!
Die Luft ist still, als atmete man kaum,
Und dennoch fallen raschelnd, fern und nah,
Die schönsten Früchte ab von jedem Baum. [...]

Das Metrum des Gedichts ist ein fünfhebiger Jambus. Nach der metrischen Form wäre die erste Silbe »Dies« eine Senkung und die zweite »ist« eine Hebung, von der Bedeutung her muss jedoch »dies« betont werden. »Dies« wird also gegen das Schema besonders hervorgehoben, es entsteht eine Spannung zwischen Wortakzent und Versakzent, die im Vortrag durch eine »schwebende Betonung« ausgeglichen werden kann. Die Unregelmäßigkeit unterstreicht hier die Ergriffenheit des lyrischen Ichs und die Besonderheit des speziellen Herbsttages. In der metrischen Analyse darf man sich durch solche schwebenden Betonungen nicht verleiten lassen, das Grundmetrum zu verkennen: hier wie sonst auch gilt, dass man sich nicht an der Qualität einer Silbe aufhalten darf, sondern mehrere Verse durchskandiert. Das »metrische Umfeld« ist dann entscheidend.

Die sog. Tonbeugung missachtet das metrische Schema noch deutlicher und ohne expressive Absicht (im Wesentlichen nur in älterer deutscher Literatur: Meistersang, Kirchenlied u.a., oder als dichterische »Fehlleistung«). Die Begriffe Schwebende Betonung/Tonbeugung werden allerdings oft nicht exakt voneinander abgetrennt bzw. unterschiedlich definiert.

– **Die Zäsur**

Die Zäsur (von lat. caedere = hauen, einschneiden) ist ein Einschnitt im Versinnern (beim lauten Lesen als kleine Pause realisiert). Es gibt sowohl feststehende, verskonstituierende Zäsuren, wie beispielsweise die Mittelzäsur beim Alexandriner und beim Pentameter, als auch frei bewegliche Zäsuren, so im Blankvers und im Endecasillabo. In Gryphius' Gedicht *Es ist alles eitel* wird die für den Alexandriner typische Zäsur (nach der dritten Hebung) im zweiten und dritten Vers der ersten Strophe besonders deutlich (und inhaltlich durch die Antithese verstärkt):

- »Was dieser heute baut / reißt jener morgen ein:
Wo itzund Städte stehn / wird eine Wiesen sein.«

– **Das Enjambement** (frz.: Überschreitung)

Wenn das Satzende nicht mit dem Versende zusammenfällt, sondern ein Satz- oder Sinnzusammenhang über die Versgrenze hinweg fortgeführt wird, spricht man von einem Enjambement bzw. Zeilensprung. Dadurch wird der auf Dauer eintönig wirkende Zeilenstil, bei dem Satz und Vers übereinstimmen, aufgebrochen und eine gleitende Struktur mit ungewöhnlichen Akzenten erreicht.

- Beispiel (aus Hölderlins *Abendphantasie*):

Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt
Der Pflüger, dem Genügsamen raucht sein Herd.
Gastfreundlich tönt dem Wanderer im
Friedlichen Dorfe die Abendglocke.

– **Waise**

Reimlose Zeile.

5.4. Stationen der Versgeschichte

Metrische Systeme sind sprachspezifisch und traditionsabhängig. In deutschen Versen herrscht das **akzentuierende Versprinzip** vor, weil die germanischen Sprachen generell durch starke Akzentuierung, also Hervorhebung der betonten und meist sinntragenden Silben, gekennzeichnet ist. Demgegenüber bindet z.B. das Französische die Silben und Wörter sehr viel stärker aneinander, wodurch der Melodie des Satzes und des Verses eine viel größere Bedeutung zukommt als der Akzentuierung. Regelmäßigkeit in französischen und insgesamt in romanischen Versen wird daher zunächst durch eine festgelegte Zahl der Silben erreicht (**silbenzählendes Versprinzip**), die Verteilung der Hebungen und Senkungen bleibt frei. Die antike griechische Versdichtung unterliegt dagegen dem ›zeitmessenden‹ oder **quantitierenden Versprinzip**, für das die Unterscheidung zwischen langen und kurzen Silben (also die zum Sprechen benötigte Dauer) konstitutiv ist; es entsteht dabei im Vortrag eine Art Sprechgesang. Die Übertragung fester Versmaße von der einen Sprache in die andere ist daher gar nicht so einfach, wenn zugleich das mit der ursprünglichen Sprache verbundene Versprinzip gewechselt wird; gerade das Experimentieren mit neuen, aus anderen Sprachen entnommenen Versbildungsformen ist aber für die Entwicklung einer lyrischen Sprache immer wieder sehr produktiv geworden.

Martin Opitz (1597-1639)

Für die deutsche Lyrikgeschichte spielt die Versreform von Martin Opitz (*Buch von der deutschen Poeterey*, 1624) eine wichtige Rolle: Opitz sieht vor, die Messung der Silbenlänge, die der antiken Metrik zugrunde liegt, durch eine akzentuierende Metrik zu ersetzen. Opitz akzeptiert nur die strenge Alternation von betonten und unbetonten Silben (also als Versfüße nur Jambus und Trochäus), macht den Endreim verpflichtend und schreibt die Silbenzahl vor. Damit hofft er, die deutsche Sprache als dem Lateinischen ebenbürtige Kunstsprache etablieren zu können.

Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803)

Im 18. Jahrhundert hebt Klopstock die festgeschriebene Silbenzahl und den Reimzwang auf. Von dem direkten Rückgriff auf die antiken Versformen verspricht er sich eine Erneuerung der deutschen Verssprache. Wie in der antiken Metrik baut er seine Verse allein nach Größen. Allerdings unterscheidet er nicht zwischen langen und kurzen Silben (silbenmessend, quantitierend), sondern zwischen schweren und leichten, also akzentuierend. So überträgt er antike Versmaße (wie etwa den Hexameter, einige Odenmaße und die ›Freien Rhythmen‹) auf die Gegebenheiten des Deutschen.

5.5. Metren (Versfüße)

➤ Jambus	xX	1. Silbe unbetont, 2. Silbe betont	● Beispiel: umsonst
➤ Trochäus	Xx	1. Silbe betont, 2. Silbe unbetont	● Beispiel: Fenster
➤ Daktylus	Xxx	1. Silbe betont, 2.+3. Silbe unbetont	● Beispiel: Daktylus
➤ Anapäst	xxX	1.+2. Silbe unbetont, 3. Silbe betont	● Beispiel: Anapäst
➤ Spondeus	XX	1.+2. Silbe betont	● Beispiel: Einhorn

5.6. Verschlüsse

– Männliche und weibliche Kadenz

Den Versschluss bezeichnet man als Kadenz. Unterschieden werden männliche (stumpfe) und weibliche (klingende) Kadenz: Eine männliche Kadenz ist einsilbig, der Vers endet mit einer Hebung (● Beispiel: Nacht – Wacht); die weibliche Kadenz ist zweisilbig und endet mit einer Senkung (● Beispiel: Blume – Ruhme).

– Katalektisch/Akatalektisch/Hyperkatalektisch

Als **katalektisch** (griech.: katalēktikos, vorher aufhörend) wird ein Vers bezeichnet, dessen letzter Versfuß unvollständig ist, also eine Silbe weniger trägt, als zu erwarten.

● Beispiel: »Der Du von dem Himmel bist« (XxXxXxX) – der letzte Trochäus ist um eine Senkung verkürzt.

Beim **akatalektischen** (nicht vorher aufhörenden) Versschluss ist der letzte Versfuß vollständig ausgeführt.

● Beispiel: »Alles Leid und Schmerzen stillest« (XxXxXxXx) – alle vier Trochäen sind vollständig.

Beim **hyperkatalektischen** Versschluss enthält der Vers über den letzten regelmäßig gefüllten Versfuß hinaus eine überzählige Silbe.

● Beispiel: »Es schlug mein Herz, geschwind zu Pferde!« (xXxXxXxXx) – auf die vier vollständigen jambischen Versfüße folgt eine überschüssige Senkung.

5.7 Der Reim

5.7.1 Reimfolgen

– Paarreim (aabb)

● Beispiel:

Aug, mein Aug, was sinkst du nieder?	a
Goldne Träume, kommt ihr wieder?	a
Weg, du Traum! so Gold du bist;	b
Hier auch Lieb und Leben ist.	b

(Goethe)

– Kreuzreim (abab)

● Beispiel:

Wende dich, du kleiner Stern,	a
Erde! wo ich lebe,	b
Daß mein Aug, der Sonne fern,	a
Sternenwärts sich hebe!	b

(Gottfried Keller)

– Schweifreim (aab ccb)

● Beispiel:

Nun ruhen alle Wälder,	a
Vieh, Menschen, Städt und Felder,	a

Es schläft die ganze Welt;	b
Ihr aber meine Sinnen	c
Auf, auf, ihr sollt beginnen	c
Was eurem Schöpfer wohl gefällt.	b

(Paul Gerhardt)

– **umschließender, umarmender, umrahmender Reim (abba)**

• Beispiel:

Einsamer nie als im August:	a
Erfüllungsstunde –, im Gelände,	b
Die roten und die goldnen Brände,	b
Doch wo ist deiner Gärten Lust?	a

(Gottfried Benn)

5.7.2 Reimformen

– **Reiner Reim:**

Der reine Reim erfordert genauen Gleichklang in Vokal und Schlusskonsonant vom letzten betonten Vokal an.

- Beispiele: Raub – Staub / Matten – Schatten / Frühe – Mühe / nahm – kam

– **Unreiner Reim:**

Ungenauer oder unvollständiger Gleichklang entweder der Vokale oder der Schlusskonsonanten; Unterschiede liegen • z.B. in der Vokallänge (Hass – Maß), in der Lippenrundung (Blick – Glück), in der Stimmhaftigkeit der Konsonanten (kälter – Wälder) oder in der Klangähnlichkeit (statt Identität) der Konsonanten (geschwommen – begonnen).

– **Rührender Reim:**

Reime zwischen phonetisch völlig (also auch im Anlaut) gleichlautenden bedeutungsverschiedenen (homophonen) Wörtern, d.h. Übereinstimmung auch der Vokale vor dem betonten Vokal

- Beispiele: wird – Wirt / Häute – heute / Weise – Waise

– **Identischer Reim:**

Wiederholung des gleichen Wortes.

– **Assonanz:**

Nur Vokale sind am Gleichklang beteiligt.

- Beispiel: weichen – ausgebreitet / Ritt – Tisch

5.8. Feste Versmaße (Verszeilen, Versformen)

5.8.1 Antike Versmaße

Anmerkung: Antike Versmaße sind grundsätzlich ungereimt. Der Endreim wurde erst um 1000 n. Chr. eingeführt.

– **Der Hexameter**

Form

Sechshebiger Langvers, in der Regel aus fünf Daktylen und einem abschließenden Trochäus.

Im Deutschen besteht die Freiheit, die ersten vier Daktylen durch Trochäen zu ersetzen.

Der fünfte Daktylus muss unverändert bleiben; der sechste Versfuß ist stets zum Trochäus verkürzt (daher ist der Hexameter immer katalektisch; die Schlussformel lautet immer: Xxx Xx).

Minimum: 13 Silben, Maximum: 17 Silben

Metrisches Muster: Xx(x) Xx(x) Xx(x) Xx(x) Xxx Xx

- Beispiel:

Der Anfang von Homers *Odyssee* in der Übertragung durch Johann Heinrich Voß (1781):
»Sage mir, Muse, die Taten des vielgewanderten Mannes,
Welcher so weit geirrt, nach der heiligen Troja Zerstörung.«

Geschichte und Verwendung

Der Hexameter ist der wichtigste antike Vers und der Grundvers des antiken Epos: Homers *Ilias* und *Odyssee*, die ersten schriftlich fixierten Heldenepen der Menschheit, stehen ebenso in Hexametern wie die einige Jahrhunderte später entstandene *Aeneis* von Vergil. Klopstock entdeckte den Hexameter für das deutsche Epos: in seinem *Messias* wird er zum Versmaß religiös-hymnischer Gesänge. Goethe popularisiert den Hexameter in *Reineke Fuchs* und *Hermann und Dorothea*. – Eine andere Verwendung des Hexameters ist die Kombination mit dem Pentameter zum Distichon (s. dort).

– Der Pentameter (als deutsches Versmaß)

Form

Wie der Hexameter ist auch der Pentameter ein sechshebiger, überwiegend daktylischer Langvers (obwohl er, gemäß der in diesem Fall verwirrenden antiken Versfußzählung ›Fünf-fuß‹ heißt). Im Deutschen besteht die Freiheit, die ersten beiden Daktylen durch Trochäen zu ersetzen. Der dritte und der sechste Versfuß bestehen nur aus je einer Hebung (daher Versschluss immer männlich und katalektisch).

Minimum: 12 Silben, Maximum: 14 Silben.

Konstitutiv sind die feste Zäsur und der Hebungsprall (Aufeinandertreffen zweier betonter Silben) nach der 3. Hebung:

Xx(x) Xx(x) X || Xxx Xxx X

- Beispiel:

»Und so wurmt es mir [!] oft, daß ich nicht tugendhaft bin« (Schiller)

Geschichte und Verwendung:

Der Pentameter kommt fast ausschließlich zusammen mit dem Hexameter im elegischen Distichon vor (s. dort).

– Der Jambische Trimeter

Jambischer Sechsheber, mit stets männlicher Kadenz (daher stets akatalektisch). Ungereimt (wie alle antiken Versmaße) und ohne feste Zäsur (daher auch vom Alexandriner relativ leicht zu unterscheiden).

xX xX xX xX xX xX

- Beispiel:

Aus Schillers Trauerspiel *Die Braut von Messina*:

»Das Recht des Herrschers üb' ich aus zum letzten Mal«

5.8.2 Romanische Versmaße

– Der Alexandriner

Form

Sechshebiger jambischer Vers (12 Silben bei männlichem und 13 Silben bei weiblichem Versschluss); feste Zäsur nach der 3. Hebung bzw. nach der 6. Silbe → zweischenklig, meist antithetischer Aufbau; Reimvers (oft Paar- oder Kreuzreim):

xX xX xX || xX xX xX (x)

- Beispiel:

»Was dieser heute baut / reißt jener morgen ein« (Gryphius).

Geschichte und Verwendung

Der Alexandriner ist benannt nach den französischen Alexanderepen und ist der Vers der klassischen französischen Tragödie. In Deutschland wurde er von Opitz eingeführt; bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist er der wichtigste Vers der deutschen Versdichtung, besonders im barocken Sonett.

– **Der vers commun** (frz.: allgemeiner Vers):

Form

Fünfhebiger jambischer Vers (10 Silben bei männlichem und 11 Silben bei weiblichem Verschluss); feste Zäsur nach der 2. Hebung bzw. nach der 4. Silbe; Reimvers:

xX xX || xX xX xX (x)

• Beispiel:

Aus Goethes Gedicht *Mignon*:

»Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen,
Im Dunkeln Laub die Goldorangen glühen, [...]«

Geschichte und Verwendung

Der vers commun war in Frankreich neben dem Alexandriner die beliebteste Versart. In Deutschland von Opitz eingeführt, wurde er bald vom Alexandriner verdrängt und gegen Ende des 18. Jahrhunderts schließlich vom Endecasillabo und vom Blankvers abgelöst. Durch seine feste Zäsur kann er rasch monoton wirken.

– **Der Endecasillabo (Elfsilbler)**

Form

Fünfhebiger jambischer Vers; in der strengen Form hat er 11 Silben und stets weibliche Kadenz (im Deutschen auch als Zehnsilbler mit männlicher Kadenz); Reimvers ohne feste Zäsur (Einschnitte nach der 4. oder 6. Silbe sind möglich, aber nicht obligatorisch):

xX xX xX xX xX (x)

• Beispiel:

Aus *Venedig* von August von Platen:

»Venedig liegt nur noch im Land der Träume,
Und wirft nur Schatten her aus alten Tagen,
Es liegt der Leu der Republik erschlagen,
Und öde feiern seines Kerkers Räume.«

Geschichte und Verwendung

Der Endecasillabo ist die italienische Entsprechung des vers commun und der Hauptvers der italienischen Dichtung (z.B. in Sonett, Terzine, Stanze). In Deutschland wird er seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts verwendet (u.a. bei Goethe, Wieland und den Romantikern, um 1900 bei Stefan George, Georg Heym, Trakl u.a.). Dass er im Deutschen auch als Zehnsilbler mit männlicher Kadenz auftritt, hängt mit der Armut des Deutschen an weiblichen Reimen zusammen.

5.8.3 Germanisch-deutsche Tradition

– **Der Blankvers**

Form

Fünfhebiger jambischer Vers (10 Silben bei männlichem und 11 Silben bei weiblichem Verschluss); ohne Zäsur, ohne Reim (▷blank◁, engl. = leer, hier gemeint: reimlos):

xX xX xX xX xX (x)

- Beispiel:

Aus Schillers *Wilhelm Tell*:

»Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
In keiner Not uns trennen und Gefahr.«

Geschichte und Verwendung

Der Blankvers ist ursprünglich die englische Adaption des vers communs; er findet sich u.a. in Shakespeares Dramen und in Miltons Epos *Paradise lost*. In Deutschland wurde der sehr modulationsfähige Vers auch aufgrund der Ablehnung des Reims während der Antike-Rezeption Mitte des 18. Jahrhunderts immer beliebter; Lessing verwendet ihn 1779 in *Nathan der Weise*, woraufhin der Blankvers zum Hauptvers des klassischen Dramas wird (Goethe: *Iphigenie auf Tauris*, *Torquato Tasso*; Schiller: *Maria Stuart*, *Wallenstein*, *Wilhelm Tell*) – vor allem, weil er ein sehr flexibler und flüssiger Vers ist, der durch häufige Enjambements prosanah wirken kann, ohne dass die Stilisierung durch die metrische Abfolge ganz aufgegeben wäre.

– Der Volksliedvers

Form:

Relativ freie Versform: Nur die Hebungszahl ist festgelegt – er ist entweder drei- oder vierhebig; die Senkungsfüllung ist frei. Das Grundmetrum ist aber meist jambisch oder trochäisch. In der Regel sind Volksliedverse gereimt.

- Beispiel:

»Da drob'n auf dem Berge, da wehet der Wind«.

Geschichte und Verwendung:

Der Volksliedvers ist für die mündliche Überlieferung und das Singen besonders geeignet. Durch Herder und insbesondere durch die Volkslied-Sammlung *Des Knaben Wunderhorn*, die Achim von Arnim und Clemens Brentano 1806-1808 herausgaben, wurden Volksliedvers und Volksliedstrophe wiederentdeckt und häufig auch literarisch nachgeahmt (v.a. in der Romantik).

– Der Knittelvers

Der strenge Knittelvers ist vierhebig und gereimt (oft Paarreim). Er alterniert strikt und nimmt viele Tonbeugungen in Kauf; das führt zu einer gewissen Holprigkeit.

- Beispiel:

»Vor Jahren wohnt in eynem Walt
Ein Waltbruder, von jaren alt, [...]«

Der freie Knittelvers versucht durch Füllungsfreiheit zwischen den vier Hebungen die Holprigkeit auszugleichen.

- Beispiel:

Der Beginn von Goethes *Faust I*:

»Habe nun, ach! Philosophie,
Juristerei und Medizin,
Und leider auch Theologie
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn [...]«

Geschichte und Verwendung:

Der »strenge Knittelvers« wurde nur im 15. und 16. Jahrhundert gebraucht, am kunstvollsten von Hans Sachs. Nach der Opitzschen Versreform galt er als unbeholfen. Wiederentdeckt wurde der Knittelvers nur in der freien Form, im Zuge der durch Herder angeregten Rückbesinnung auf ältere deutsche Literaturformen. Der Beginn von *Faust I* ist der bekannteste Text

in Knittelversen; Goethe wählt das Metrum, um den Leser bzw. Zuhörer in die Gedankenwelt der frühen Neuzeit zurückzusetzen.

– Freie Rhythmen

Die freien Rhythmen entstehen im Deutschland des 18. Jahrhunderts als Weiterentwicklung der antiken Odenmaße, von der Prosa durch Zeilenumbruch unterschieden. Sie sind stark rhythmisiert, in keiner Weise metrisch festgelegt und reimlos.

- Beispiel:

Der Beginn von Klopstocks Ode *Die Frühlingsfeyer* (1759):

»Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die
Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in
Entzückung vergehn!«

► **Lerntipps:**

- Merken sie sich zu jeder Versform ein Beispiel! Wer Schillers *Distichon* (siehe unter 6.4.1) im Kopf hat – am besten in einer nachdrücklich »leiernden« Version – kann sich z.B. immer einen Hexameter und einen Pentameter rekonstruieren!
- Fertigen Sie sich eine tabellarische Übersicht zu den Versmaßen an mit folgenden Spalten: Metrum, Hebungsanzahl, (feste) Zäsur, Reim, Kadenz, Herkunft, bevorzugte Gattung!

6. Lyrik

Lyrik nach griech.: Lyra = Leier. Poetische Gattung, ursprünglich mit Lyra-Begleitung vorgetragene Gesänge. Die Lyrik wurde erst im 18. Jh. als dritte Hauptgattung der Poesie (neben Epik und Dramatik) klassifiziert.

6.1 Minimaldefinition

Ein Gedicht ist »eine mündliche oder schriftliche Rede in Versen, ist also durch zusätzliche Pausen bzw. Zeilenbrüche von der normalen rhythmischen oder graphischen Erscheinungsform der Alltagssprache abgehoben« (Burdorf).

Diese Minimaldefinition kann durch Eigenschaften ergänzt werden, die nicht bei jedem Gedicht zu beobachten sind, z.B.:

- Deutliche Abweichung von der semantisch-syntaktischen Codierung der Alltagssprache (Vers, Rhythmus, Lautmalerei, unübliche Wortstellungen usw.)
- Besonders verdichteter Wortgebrauch (Metaphern, Symbole usw.) → Vieldeutigkeit (Polyvalenz/Polysemie) der Aussage
- Nähe zum Gesang (Strophengliederung, Wiederholungen, Refrain usw.)
- Relative Kürze

6.2 Lyrik als subjektiver Ausdruck und Stimmung

Als im 18. Jahrhundert die Lyrik als dritte Gattung neben Epik und Dramatik konzipiert wurde, galt sie vor allem als die Gattung des unmittelbaren Ausdrucks menschlicher Empfindungen und Gefühle. Im 19. Jahrhundert wurde die so genannte »**Erlebnislyrik**« des jungen Goethe (Sesenheimer Lieder [1771], z.B. *Willkomm und Abschied*) als Inbegriff von Lyrik überhaupt gesehen: Lyrik galt in erster Linie als Ausdruck von Selbsterlebtem und Selbstgefühltem. Noch der Germanist Emil Staiger beschrieb Lyrik als irrationale Stimmungskunst des Fühlens und Ahnens (*Grundbegriffe der Poetik*, 1946). Damit wird allerdings eine historische Ausprägung von Lyrik – nämlich die der klassisch-romantischen Epoche – absolut gesetzt; andere Formen der Lyrik (z.B. gesellige Lyrik, Lehrgedichte, Anakreontik) werden demgegenüber zu Unrecht abgewertet.

6.3 Wer spricht das Gedicht?

Gerade bei Gedichten ist die Bestimmung der Sprecherposition wichtig: Wenn sich ein »Ich« zu Wort meldet, spricht man in der Analyse häufig vom so genannten »lyrischen Ich«, um die Unterscheidung vom realen Ich des Autors sicherzustellen. Der Begriff wurde von Margarete Susman 1910 geprägt und hat sich in der Literaturwissenschaft weitgehend durchgesetzt.

Das »**lyrische Ich**« meint nicht nur das Ich, das im Gedicht als Personalpronomen erkennbar ist, sondern in allen Gedichten (auch wenn »ich«, »mein«, »mir«, »mich« usw. nicht auftauchen) das Aussagesubjekt des jeweiligen lyrischen Textes. Mit dem realen Ich des Autors ist es prinzipiell nicht gleichzusetzen; das lyrische Ich ist immer das besondere Ich eines speziellen Gedichtes und damit auch nicht identisch mit dem »Ich« anderer Gedichte desselben Autors. Susman unterschied zwischen »lyrischem Ich« und »empirischem Ich«: Das lyrische Ich sei »kein Ich im real empirischen Sinne«, sondern »Ausdruck« und objektive »Form eines Ich«, die der Dichter »aus seinem gegebenen Ich erschafft«, während er zugleich sein empirisches Ich in der höheren formalen Einheit des Kunstwerks vernichtet. Die spätere Literaturwissenschaft hat das lyrische Ich auch als eine »Leerstelle« betrachtet, die vom Leser in einer identifizierenden Probehandlung besetzt werden kann: Das »überindividuelle« lyrische Ich wird dann von jedem Leser und jeder Leserin neu gefüllt – eine typische Betrachtungsweise der Rezeptionsästhetik, die sich vor allem für den Prozess des Lesens interessiert.

Ein so genanntes **Rollengedicht** liegt vor, wenn das »Ich« eines Gedichtes aus einer bestimmten Rolle heraus spricht, die meist schon durch den Titel festgelegt wird. Häufig be-

zieht sich die ›Rolle‹ auf einen bestimmten Typus (Wanderer, Hirte, Schäfer, Jäger usw.) oder auf eine mythologische Figur.

• Beispiele für Rollengedichte:

Goethe: *Prometheus, Der Zauberlehrling, Wanderers Nachtlied, Künstlers Morgenlied*; Heine: *Lied der Gefangenen, Die schlesischen Weber*; Brentano: *Der Spinnerin Lied*; Mörike: *Das verlassene Mägdlein*.

6.4. Strophen- und Gedichtformen

Strophen sind Versgruppen, die formal in Verszahl, Versmaß und Reimordnung (weitgehend) übereinstimmen. Für die Lyrik der Gegenwart ist diese Norm allerdings nicht mehr verbindlich. Bei Gedichtformen ist die gesamte Struktur des Gedichtes fest vorgegeben (etwa beim Sonett).

6.4.1 Strophenformen antiker Herkunft

– Die Ode

Oden zeichnen sich durch Feierlichkeit und Erhabenheit aus; da sie aus der antiken Tradition stammen, weisen sie üblicherweise keinen Endreim auf. Sie können einem festen Metrum folgen, müssen aber nicht. Passend zur Würde und Größe des behandelten Themas wird meist ein hoher, pathetischer Sprachstil verwendet. Die wichtigsten Odendichter der deutschen Literatur sind Klopstock und Hölderlin; der Begriff ›**Hymne**‹ wird heute weitgehend synonym mit ›Ode‹ verwendet.

Zu den ältesten festen Strophenformen gehören die Oden der altgriechischen Lyriker Alkaios (um 660 v. Chr.), Asklepiades (um 300 v. Chr.) und der Lyrikerin Sappho (um 600 v. Chr.); nach ihnen sind die Formen der alkäischen, der asklepiadeischen und der sapphischen Ode benannt (genauer ist bei Bedarf nachzuschlagen, z.B. im *Metzler Lexikon Literatur*).

– Das Distichon

Das Distichon ist eine zweizeilige Strophenform der antiken Tradition; sie besteht aus einem Hexameter und einem Pentameter. Schiller verfasste ein Distichon mit dem Titel *Distichon*, das zugleich als Merkwort dienen kann:

• Beispiel:

»Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.«

XxXxxXxXxXxxXx
XxXxxX XxxXxxX

Als Strophenform begegnet das Distichon häufig in der literarischen Gattung des **Epigramms**. Epigramme sind kurze, zugespitzte, gedanklich konzentrierte, oft lehrhafte und satirische Sinngedichte. Die meisten isolierten Distichen sind damit Epigramme (• z.B. die *Xenien* von Goethe und Schiller); allerdings muss nicht jedes Epigramm den formalen Kriterien des Distichons entsprechen (vgl. • z.B. Lessing: *An den Leser*).

So wie das Distichon das formale Gestaltungsprinzip eines Epigramms sein kann, so kann es auch eine so genannte **Elegie** konstituieren. Eine Elegie entsteht aus der Aneinanderreihung von Distichen (meist 10 oder mehr) und damit aus der geregelten Abfolge von Hexametern und Pentametern; daher wird das Distichon häufig auch mit dem Beiwort ›elegisch‹ versehen. In der Antike war die Elegie inhaltlich nicht festgelegt, erst später verstand man darunter vor allem wehmütig klagende Gefühlslyrik. In der lateinischen Tradition ist die erotische Elegie vorherrschend; Goethe knüpft mit seinen *Römischen Elegien* (1788-90) an sie an. Die zunehmende inhaltliche Definition ›elegischer‹ Dichtung führt dazu, dass auch Klagegesänge als Elegie bezeichnet werden, die sich formal nicht mehr an der Abfolge Hexameter/Pentameter orientieren.

Zu den berühmtesten Elegien, die die Gattungskriterien sowohl formal als auch inhaltlich erfüllen, gehören die Elegien Hölderlins.

- Beispiel:

Hölderlin: *Menons Klagen um Diotima*

Täglich geh ich heraus und such ein Anderes immer,
 Habe längst sie befragt, alle die Pfade des Lands;
 Droben die kühlenden Höhn, die Schatten alle besuch ich,
 Und die Quellen; hinauf irret der Geist und hinab,
 Ruh' erbittend, so flieht das getroffene Wild in die Wälder,
 Wo es um Mittag sonst sicher im Dunkel geruht; [...]

XxXxxXxXxXxxXx
 XxXxxXXxxXxxX
 XxxXxxXxXxXxxXx
 XxXxxXXxxXxxX
 XxXxxXxxXxxXxxXx
 XxxXxXXxxXxxX [...]

6.4.2 Strophen- und Gedichtformen romanischer Herkunft

– Die Stanze

Die Stanze besteht im Italienischen aus acht Endecasillabi (im Deutschen meist alternierenden männlicher und weiblicher Versschluss). Charakteristisches Reimschema: ab ab ab cc. Häufig findet sich ein gedanklicher Einschnitt nach der 6. Zeile (das letzte Reimpaar erscheint dann als besonders pointierter, sentenzartiger Schluss).

- Beispiel: Goethe: *Zueignung*

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,	a
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.	b
Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?	a
Fühl ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?	b
Ihr drängt euch zu! nun gut, so mögt ihr walten,	a
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt;	b
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert	
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert.	c

– Die Terzine

Die Terzine ist eine 3zeilige Strophenform (berühmt durch Dantes *Göttliche Komödie*). Die Versart ist im Italienischen der Endecasillabo. Auffällig ist das Reimschema aba bcb cdc ... yzy z (= Ketten- oder Terzinenreim oder geflochtener Reim; den Abschluss bildet meist ein Kreuzreim oder ein Reimpaar)

- Beispiel:

Goethe: *Schillers Reliquien*

[...]

Wie mich geheimnisvoll die Form entzückte!	a
Die gottgedachte Spur, die sich erhalten!	b
Ein Blick, der mich an jenes Meer entrückte,	a
Das flutend strömt gesteigerte Gestalten.	b
Geheim Gefäß! Orakelsprüche spendend,	c
Wie bin ich wert, dich in der Hand zu halten,	b

Dich höchsten Schatz aus Moder fromm entwendend c
Und in die freie Luft zu freiem Sinnen, d
Zum Sonnenlicht andächtig hin mich wendend. c

Was kann der Mensch im Leben mehr gewinnen, d
Als daß sich Gott-Natur im offenbare? e
Wie sie das Feste läßt zu Geist verrinnen, d
Wie sie das Geisterzeugte fest bewahre. e

– Das Sonett

Das Sonett ist im 13. Jh. auf Sizilien entstanden; erst im 16. Jahrhundert kam es nach Deutschland, wo es die beliebteste Gedichtform des Barock wurde (vgl. z.B. die berühmten Sonette von Gryphius und Hofmannswaldau). Im 18. Jahrhundert verlor es an Bedeutung, wurde aber von den Romantikern (Tieck, Brentano, Eichendorff) wieder gepflegt und auch in der modernen Dichtung (Hofmannsthal, Rilke, Trakl, Heym u.a.) fortgeführt.

Das Sonett besteht aus vierzehn Zeilen und wird durch die Reimstellung in zwei Quartette (Vierzeiler) und zwei Terzette (Dreizeiler) unterteilt. Die Grundform abba abba cdc cdc lässt sich (besonders die Reime der Terzette) auf vielfache Weise abwandeln.

Das Sonett ist nicht auf eine Versart festgelegt, bevorzugt aber jambische Versmaße (Endecasillabo, Alexandriner, vers commun).

Es gibt formale Untertypen des Sonetts (Petrarca-Sonett, Ronsard-Sonett), die bei Bedarf nachzuschlagen sind. Besonders auffällig ist dabei das so genannte Englische Sonett oder Shakespeare-Sonett, das nicht aus zwei Quartetten und zwei Terzetten, sondern aus drei Quartetten und einem abschließenden Reimpaar (= couplet) besteht und das Reimschema abab cdcd efef gg aufweist.

• Beispiel:

August Wilhelm Schlegel: *Das Sonett*

Zwei Reime heiß ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, geteilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefasst von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder,

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze.

Doch, wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih ich Hoheit, füll in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaß der Gegensätze.

– Die Romanze bzw. Romanzenstrophe

Die Romanze ist ursprünglich die epische Gedichtform der romanischen Völker, besonders in Spanien (als südliche Entsprechung zur germanisch-nordischen Ballade). Die so genannte ›Romanzenstrophe‹ ist vierzeilig und besteht aus vierhebigen Trochäen (Romanzenvers). In der strengen Form hat sie stets weibliche Endungen, im Deutschen kommt sie oft mit alternierender Kadenz vor (1. und 3. Zeile weiblich, 2. und 4. Zeile männlich). Die Strophen sind oft assonierend oder kreuz- bzw. halb kreuzgereimt.

- Beispiele:

Und es geht mit leisen Füßen,
Daß der Vater nicht erwache,
Rosablanka aus der Hütte,
Um die Sonne zu erwarten.
(Brentano)

Singet nicht in Trauertönen
Von der Einsamkeit der Nacht;
Nein, sie ist, o holde Schönen,
Zur Geselligkeit gemacht.
(Goethe)

6.4.3 Strophenformen der germanisch-deutschen Tradition

– Die Volksliedstrophe

›Volksliedstrophe‹ ist eine etwas unscharfe Sammelbezeichnung. Charakteristisch ist eine gewisse formale Schlichtheit (auf Sangbarkeit angelegt). Der Volksliedvers (siehe auch unter 5.8.3) ist relativ kurz: Er hat drei oder vier Hebungen, kann jambisch oder trochäisch sein. Es besteht Füllungsfreiheit, d. h. einer Hebung können auch zwei Senkungen folgen.

In ihrer häufigsten Form ist die Volksliedstrophe vierzeilig; sie kann aber auch aus sechs oder sogar acht Zeilen bestehen – entscheidend ist, dass in jedem aus Volksliedstropfen bestehenden Gedicht eine Variante dieser Strophenform für das ganze Gedicht verbindlich ist.

Die Verse sind immer gereimt (meist Kreuzreim, aber auch Paarreim möglich).

- Beispiel:

Heines *Lorelei*-Gedicht (1824), das in der Vertonung durch Friedrich Silcher (1837) ›volkstümlich‹ geworden ist:

Ich weiß nicht was soll es bedeuten,
Dass ich so traurig bin;
Ein Märchen aus alten Zeiten,
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.

– Die Chevy-Chase-Strophe

Sie ist benannt nach der Ballade von der Jagd auf den Hügeln von Cheviot, welche die Balladensammlung Thomas Percys (*Reliques oft Ancient English Poetry*, 1765) eröffnet. Die Grundform der Chevy-Chase-Strophe ist vierzeilig; es wechseln vierhebige (1. und 3. Zeile) und dreihebige Verse miteinander ab. Das Metrum ist jambisch, bei gewisser Füllungsfreiheit (Eingangs- wie Binnensenkung kann mehrsilbig sein). Die Kadenz ist immer männlich; üblicherweise liegt ganzer oder halber (2. und 4. Zeile) Kreuzreim vor. Abweichungen von diesem Grundschema sind relativ häufig und kommen sogar in der Chevy-Chase-Ballade selbst vor).

- Beispiel:

Theodor Fontanes *Archibald Douglas*

Ich hab' es getragen sieben Jahr
Und ich kann es nicht tragen mehr!
Wo immer die Welt am schönsten war,
Da war sie öd' und leer.

Sehr ähnlich gebaut ist die so genannte **Vagantenstrophe** der deutsch-lateinischen Tradition: Statt der stets männlichen Kadenz der Chevy-Chase-Strophe weist sie abwechselnd männliche (Vers 1 und 3) und weibliche (Vers 2 und 4) Kadenzen auf. In der ›reinen‹ Form ist die Vagantenstrophe streng alternierend (jambisch oder trochäisch), in der volkstümlichen Nachahmung (z.B. bei Heine, Eichendorff) oft auch füllungsfrei.

• Beispiel:

Hermann Hesse: *Höhe des Sommers*

[...]

Entreiß dich, Seele, nun der Zeit;
Entreiß dich deinen Sorgen
Und mache dich zum Flug bereit
In den ersehnten Morgen.

6.4.4 Eine Gedichtform der orientalischen Tradition

Ein auffälliger Import aus der orientalischen Dichtung ist das **Ghasel** (arab. Ghazal = Gespinnst, Liebesgedicht), das in der deutschen Lyrik vor allem von August von Platen und Friedrich Rückert gepflegt wurde. Es weist das folgende Reimschema auf: aa ba ca da ... xa. Das Ghasel ist eine metrisch freie Strophen- und Gedichtform, meist umfasst es etwa 10 bis 20 Verse; der stets wiederkehrende, häufig auch reiche a-Reim (in den orientalischen Sprachen aufgrund anderer lautlicher Gegebenheiten viel leichter und natürlicher zu bilden als im Deutschen) ist das einzige Definitionskriterium. In der arabischen Dichtung ist das Ghasel häufig auch thematisch charakterisiert, als Loblied auf Lebensgenuss, Liebe und Wein; es kann aber auch andere inhaltliche Bereiche abdecken (wie im folgenden Beispiel).

• Beispiel:

Ein Ghasel von Friedrich Rückert; es handelt sich um die freie Nachdichtung einer Vorlage des persischen Dichters Dschelaleddin Rumi (1207-1273), der als der bedeutendste mystische Dichter des Islam gilt:

Wohl endet Tod des Lebens Not,
Doch schauert Leben vor dem Tod.
Das Leben sieht die dunkle Hand,
Den hellen Kelch nicht, den sie bot.
So schauert vor der Lieb ein Herz,
Als wie von Untergang bedroht.
Denn wo die Lieb erwachet, stirbt
Das Ich, der dunkle Despot.
Du laß ihn sterben in der Nacht,
Und atme frei im Morgenrot.

6.5. Ein gattungstheoretischer Sonderfall: Die Ballade

Gehört sie zur Epik, zur Lyrik oder zur Dramatik? Vom Ursprung und vom Namen her (ital. ›ballata‹ = Tanzlied) gehört sie als Tanzlied mit Refrain zur Lyrik, doch schon bald verflüchtigt sich die Funktion als Lied zum Tanz, vielmehr werden in Lied- und Versform Geschichten erzählt, vornehmlich von Göttern, Helden und mythischen Geschehnissen; oft enthält sie dialogische Partien (was ein dramatisches Element darstellt).

Wegen dieser Verbindung epischer, dramatischer und lyrischer Elemente hat Goethe die Ballade als das »Ur-Ei« der Dichtung betrachtet:

»Es gibt nur drei echte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: Epos, Lyrik und Drama. Diese drei Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch die Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden.«

(Goethe: *Noten zum Westöstlichen Divan*)

»Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein – Diese letzte Eigenschaft eines Gedichtes liegt im Stoffe, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise. Der Sänger nämlich hat seinen prägnanten Gegenstand, seine Figuren, deren Taten und Bewegung so tief im Sinne, daß er nicht weiß, wie er ihn ans Tageslicht fördern will. Er bedient sich daher aller drei Grundarten der Poesie, um zunächst auszudrücken, was die Einbildungskraft erregen, den Geist beschäftigen soll; er kann lyrisch, episch, dramatisch beginnen und nach Belieben die Formen wechselnd, fortfahren, zum Ende hineinleiten oder es weit hinausschieben. Der Refrain, das Wiederkehren ebendesselben Schlußklangs gibt dieser Dichtart den entschiedenen lyrischen Charakter. [...] Übrigens ließe sich an einer Auswahl solcher Gedichte [gemeint: Balladen der Völker] die ganze Poetik gar wohl vortragen, weil hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind, das nur bebrütet werden darf, um als herrlichstes Phänomen auf Goldflügeln in die Lüfte zu steigen.«

(Goethe: *Kunst und Alterum II, 1* [1821])

Zu unterscheiden ist zwischen anonymen ›Volksballaden‹ und individuellen Autoren zuzuordnenden ›Kunstballaden‹. Die **Kunstballade** entstand im 18. Jahrhundert in England; im Zusammenhang mit Herders Aufwertung des Volksliedes wurde die Ballade um 1770 auch in Deutschland beliebt, besonders durch Bürgers *Lenore* (1773) und die Gattungsbeiträge Goethes und Schillers. Formal können Balladen sehr unterschiedlich gestaltet sein; eine relativ typische Strophenform ist allenfalls die **Chevy-Chase-Strophe** (siehe dort).

Unter den vielfältigen Versuchen, eine Balladentypologie zu entwickeln, hat sich (neben der Bezeichnung ›historische Ballade‹ für eine Ballade mit historischem Stoff) vor allem die Unterscheidung zweier Unterarten durchgesetzt:

5.5.1 Die **numinose Ballade** gestaltet die Begegnung des Menschen mit übermenschlichen Wesen und Mächten, die in sein Schicksal eingreifen; innerhalb der numinosen Ballade kann zwischen naturmagischer Ballade, totenmagischer Ballade und Schicksalsballade unterschieden werden. • Musterbeispiel für die naturmagische Ballade: Goethes *Erlkönig*.

5.5.2 Die **Ideenballade** schildert den Triumph einer Idee über das Schicksalhafte oder Reale; entwickelt von Goethe und Schiller im sog. ›Balladenjahr‹ 1797. • Musterbeispiel für die Ideenballade: Schillers *Die Bürgschaft* als Verherrlichung der Idee der Freundschaft.

Literaturhinweise:

Es gibt zwei besonders empfehlenswerte Einführungen in die Gedichtanalyse. Für Anfänger besonders geeignet ist ■ Horst J. Frank: *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* (Tübingen ⁶2003). Frank geht sehr praxisnah vor, auch für eine Didaktik der Gedichtanalyse ist sein Buch sehr hilfreich. Abstrakter, dafür aber auch einige Hintergründe intensiver ausleuchtend als Frank, ist der Band von ■ Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart ²1997.

Sowohl Frank als auch Burdorf gehen natürlich auch auf metrische Probleme ein. Wer sich dahingehend noch spezieller informieren möchte, sei verwiesen auf:

■ Wolfgang Kayser: *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen ²⁵1995.

■ Christian Wagenknecht: *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. München ³1993.

Die Vorliebe für bestimmte formale Muster und Gestaltungsweisen hat auch eine literarhistorische Komponente und steht oft in engem Zusammenhang zu den ästhetischen Ansichten

einer bestimmten Epoche – diese Einsicht verdeutlicht präzise, gut lesbar und auf 124 Seiten komprimiert

■ Dirk von Petersdorff: Geschichte der deutschen Lyrik. München 2008 (Beck'sche Reihe 2434).

► **Lerntipp:**

Blättern Sie eine Anthologie deutscher Lyrik durch und suchen Sie

- nach Sonetten
- nach Gedichten mit Volksliedstrophe
- nach Rollengedichten
- nach Balladen

Gute Lyrik-Anthologien (von denen Sie sich eine für den »Hausgebrauch« anschaffen sollten) sind z.B.

■ Das große deutsche Gedichtbuch. Hrsg. v. Karl Otto Conrady. München 2001 (mit ca. 1300 Seiten!)

■ Deutsche Gedichte. Hrsg. v. Hans-Joachim Simm. Frankfurt/M. 2000 (Insel; ca. 1150 Seiten!),

oder, in sehr viel knapperer Auswahl z.B.:

■ Deutsche Gedichte. Eine Anthologie. Hrsg. v. Dietrich Bode. Stuttgart 2006 (Reclam; ca. 380 Seiten).

■ Die berühmtesten deutschen Gedichte. Hrsg. v. Hans Braam. Stuttgart 2004 (Kröner; mit Ermittlung einer Art »Hitparade« der meistgedruckten deutschen Gedichte).

7. Dramatik

7.1 Definition Dramatik/Drama

Literarische Großform, in der eine in sich abgeschlossene Handlung durch die daran unmittelbar beteiligten Personen in Rede und Gegenrede und als unmittelbar gegenwärtig auf der Bühne dargestellt wird. Konstituierende Funktion hat dabei der Dialog. Die Figuren werden nicht durch einen Erzähler beschrieben, sondern unmittelbar wahrgenommen.

Im Gegensatz zur Theaterwissenschaft kann die Literaturwissenschaft nur die Analyse des Dramentextes leisten; die Interpretation ist damit in der Regel abgelöst von den verschiedenen Formen der medialen Unterstützung des Dramas im Theater. Trotzdem sollte der dramatische Text immer in einem Verhältnis zur Bühne und ihrer Praxis gedacht werden.

7.2 Eine Auswahl dramatischer Textarten in Kurzdefinitionen

– Die Tragödie (synonymer deutscher Begriff: Trauerspiel)

Definition nach Aristoteles (*Poetik*, um 335 v. Chr.):

»Die Tragödie ist Nachahmung (mimesis) einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (eleos) und Schaudern (phobos) hervorruft und hierdurch eine Reinigung (katharsis) von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«

Ziel ist eine (innere) Reinigung von den hervorgerufenen Affekten, d.h. eine befreiende Affektentladung, deren Wirkung psychotherapeutisch ist.

Affektenlehre: Die Diskussion um die Katharsisformel

Im Humanismus

Akzentverschiebung durch eine andere Übersetzung der Textstelle: »Jammer (eleos) und Schaudern (phobos)« wird durch »Mitleid und Furcht« ersetzt. Die Tragödie erhält nun eine ethische Funktion: Katharsis bedeutet nun die Reinigung von (fehlerhaften) Leidenschaften, welche zum tragischen Scheitern des Helden führen. Mitleid mit dem Protagonisten und Furcht vor einem ähnlichen Schicksal sollen zur sittlichen Läuterung des Zuschauers führen.

Bei Martin Opitz

Im 17. Jahrhundert kommt dem Begriff Katharsis erneut eine gewandelte Bedeutung zu: Katharsis bedeutet nun eine heroisch-stoische Gemütsabhärtung gegen eigene Schicksalsschläge. Die Tragödie soll eine »Steigerung der Leidensfähigkeit« des Zuschauers bewirken.

Bei Gotthold Ephraim Lessing (*Hamburgische Dramaturgie*)

»Die Tragödie erzeuge Furcht und Mitleid [Termini für phobos und eleos aus dem Humanismus], um Furcht und Mitleid zu reinigen«. Aus Mitleid und Furcht sollen tugendhafte Fertigkeiten entwickelt werden, deren Endzustand die »rechte Mitte zwischen den Extremen Furcht und Mitleid« sein soll. Die Tragödie soll in erster Linie ein gereinigtes Mitleid erwecken (Furcht ist für Lessing nur »eine Sprosse auf der Leiter zur Mitleidsfähigkeit«, d.h. sie dient lediglich dazu, die Gemütsbewegung Mitleid zu verstärken). Nach Lessings Ansicht ist der »mitleidigste Mensch« der »beste Mensch«. Diese Auffassung entsteht im Rahmen des Erziehungsprogramms der Aufklärung, welches den Menschen für seine Mitmenschen sensibilisieren soll, d.h. er soll mitleidsfähig werden. In dieser Zeit wird auch der Begriff »Mitmenschlichkeit« geprägt.

In Lessings Dramaturgie soll Mitleid für Figuren empfunden werden, die dem Stand des Zuschauers angepasst sind (→ Erhöhung des Identifikationspotentials). Diese Richtlinie erfordert

einen Wechsel des Personals (→ Fall der Ständeklausel, der zufolge die Tragödie den höheren Ständen vorbehalten bleiben sollte).

Die drei Einheiten

Die Renaissance-Poetik hat aus der Tragödientheorie des Aristoteles die Lehre von den drei Einheiten abgeleitet. Gefordert wird von einer regelkonformen Tragödie:

Einheit der Zeit: Bei Aristoteles heißt es, die Tragödie solle sich »nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs« vollziehen. Die Einheit der Zeit ist bei maximal drei Handlungstagen gewahrt.

Einheit des Ortes: Kein Schauplatzwechsel (unter den Prämissen der griechischen Orchestrabühne selbstverständlich).

Einheit der Handlung: Die Handlung soll einsträngig sein (keine Nebenhandlungen), linear und kontinuierlich durchgeführt werden.

Der Begriff des Tragischen

Das schuldlose Schuldigwerden des Helden, der aufgrund einer Verfehlung, Verblendung, Selbstüberschätzung (Hybris) oder Leichtsinn in einen Konflikt von Individuum und Gesellschaft, Freiheit und Notwendigkeit, Mensch und Gott hinein gerät, der letztlich nur in der tragischen Vernichtung des Individuums aufhebbar wird.

– Das Bürgerliche Trauerspiel

Dramatische Gattung der deutschen Aufklärung. Als erstes bürgerliches Trauerspiel in Deutschland gilt Lessings *Miss Sara Sampson* (1755). Das b.T. gestaltet das tragische Schicksal von Menschen nicht nur bürgerlichen Standes. »Die Verwendung bürgerlicher Personen, Geschehnisse und Lebensauffassung im Trauerspiel ist nicht zu allen Zeiten selbstverständlich gewesen: bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte die Ständeklausel, die dem Bürger die Fähigkeit zum Tragischen und dem b.T. die Fallhöhe abspricht« (Wilpert, S. 129). Es wird entweder ein innerfamiliärer Konflikt (Privattrauerspiel) oder ein Konflikt zwischen Angehörigen unterschiedlicher Gesellschaftsschichten ausgetragen (im Gegensatz zum heroischen Trauerspiel, in dem ein öffentlicher Konflikt im Mittelpunkt steht). Im Zuge der Emanzipationsbewegung des Bürgertums werden ständische Werte durch ethische Werte ersetzt. Der höfischen (korrupten, intriganten, lasterhaften, zynischen) Welt wird die bürgerliche (antihöfische) Welt der Wertvorstellungen entgegengestellt. Hier ist die Familie die höchste Ausdrucksform. Im Zuge der Konzentration auf innerfamiliäre Konflikte wird es dann vom Sozialdrama abgelöst. Das bürgerliche Trauerspiel bevorzugt die Prosa.

– Die Komödie (synonymer, deutscher Begriff: Lustspiel)

Literarisches Bühnenwerk komischen oder heiteren Inhalts mit glücklichem Ausgang. Entstand aus dem Zusammenwirken verbaler Komik und unliterarischer, mimetischer Spieltraditionen. Als verbindlich für die Komödie erachtet man allgemein nur den Bezug auf das menschlich Komische, dessen Darstellung neben Spott und Gelächter Kritik, d.h. aber letztlich versöhnliche Toleranz impliziert. Sie richtet sich – im Gegensatz zur Tragödie (Emotionen) – an den Intellekt. Eine Theorie der Komödie wird erst in der Renaissance entwickelt. Sie betont nach Aristoteles, dass die Komödie Nachahmung niederer (nicht dem Stande nach!) Charaktere und deren Verfehlungen sei, soweit die Verfehlungen lächerlich, aber nicht verletzend sind. Die Fabel soll nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit ablaufen. Es sollen keine historischen oder mythischen Figuren vorkommen. Bis zur Neugestaltung im 18. Jahrhundert waren für die Komödie die Einteilung in Akte, die drei Einheiten, die Ständeklausel und das *genus humile* verbindlich (klassische Komödie). Vor der Neugestaltung waren Komödien »Verlachkomödien«. Die Ständeklausel schrieb daher niederes Personal vor (Bürgertum, Landbevölkerung). Der Zuschauer sollte sich nicht auf Kosten höherer Gesellschaftsschichten amüsieren.

Die Romantiker schätzten die Komödie wegen ihrer die Wirklichkeit transzendierenden Möglichkeiten (Elemente des Traums und des Unwirklichen).

Unterformen der Komödie werden meist nach inhaltlich-strukturalen Kriterien (Typen-, Charakter-, Situations-, Intrigen- oder Konversationskomödie) oder nach intentionalen Gesichtspunkten (politische, gesellschaftskritisch-satirische Komödie, didaktische Komödie, Unterhaltungskomödie, Boulevardkomödie) vorgenommen; die Grenzen zu anderen Formen des komischen Theaters sind fließend (z.B. zu Posse, Burleske, Farce usw.).

– Tragikomödie

Dramatische Gattung, in der die tragischen und komischen Elemente sich wechselseitig durchdringen bzw. so zusammenwirken, dass die Tragik durch humoristische Brechung gemildert wird oder die tragisch gebrochene Komik die tragischen Aspekte vertieft. Sie war bis ins 18. Jahrhundert vor allem gekennzeichnet durch zwei Freiheiten gegenüber dem klassischen Regelkanon: durch die Durchbrechung der Ständeklausel und durch den untragischen Ausgang einer tragisch angelegten Handlung.

– Das Epische Theater

Theaterform, die die illusionsbildende Unmittelbarkeit des herkömmlichen (nach Brecht oft ›aristotelisch‹ genannten) Theaters durch Fiktionsbrechungen (z.B. in Form einer vermittelnden oder kommentierenden ›Erzähler-‹ oder ›Spielleiterfigur‹) und andere theatertechnische (Beleuchtung, Dekoration) oder im Dramentext festgelegte Verfremdungseffekte (wie z.B. Songs) vermeidet. Lockere Montage der Einzelszenen. Eine Einfühlung in die Bühnenfiguren oder eine nur persönliche Emotionalisierung sollen durch die geschaffene Distanz des Zuschauers von der Theaterhandlung verhindert und so eine rationale und kritische Reaktion geschaffen werden, welche ihn zu eigenen Urteilen und Entscheidungen zwingt. Der Schluss bleibt in der Regel offen und muss vom Zuschauer selbst gestaltet werden. Weitere Merkmale: Distanzierung des Zuschauers (Zuschauer wird zum Betrachter gemacht), Appell an die Ratio, Lehrwert, Aktivierung des Zuschauers, Kritik an der Gesellschaft, Veränderung der Gesellschaft. Das epische Theater ist eine Weiterführung der offenen Dramenform. • Beispiel: Brecht: *Mutter Courage*.

– Weitere Typologisierungsmöglichkeiten

Zu den weiteren, hier nicht genauer zu erläuternden und nach unterschiedlichen Kriterien definierten dramatischen Textarten gehören u.a. Schicksalsdrama, Charakterdrama, soziales Drama, historisches Drama.

7.3 Grundtypen des Dramas

Analytisches Drama (Enthüllungsdrama)

Schauspiel, dessen Geschehen in der szenischen Aufklärung eines vor Handlungsbeginn abgeschlossenen Vorgangs besteht. Es hat also einen rückwärtigen Bezugspunkt, und es erfolgt eine sukzessive Auflösung der Vergangenheit (= ›fortschreitendes Rückschreiten‹). (• Beispiel: Sophokles: *König Ödipus* oder Kleist: *Der zerbrochne Krug*; Modell der Gerichtsverhandlung; Sonderfall des analytischen Dramas: Prozess-, Kriminalstück)

Zieldrama (Konflikt- oder Entfaltungsdrama)

Schauspiel, dessen Bezugspunkt in der Zukunft liegt, d.h. es ist weniger als das analytische Drama durch die Vorgeschichte bestimmt. Gekennzeichnet wird es v.a. durch das Konfliktgeschehen, das sich während der Dramenhandlung entwickelt (als ›äußerer Konflikt‹ zwischen Pro- und Antagonist oder zwei Parteien; als ›innerer Konflikt‹ im Helden selbst, z.B. als moralisch-emotionaler Widerstreit zwischen Pflicht und Neigung).

Oft gibt es Mischformen zwischen analytischem Drama und Konflikt drama.

7.4 Bau- und Formelemente

– Akt

Übergreifendes Kompositionselement. Größte Gliederungseinheit im Drama. Verknüpfung mehrerer Szenen, die in der Regel einen zusammenhängenden Abschnitt der Handlung mit einem eigenen inhaltlichen Akzent bietet und bühnentechnisch durch Pausen und/oder das Öffnen und Schließen des Vorhangs markiert wird. Häufigste Dramenformen sind der Fünfakter und der Dreiakter.

– Szene

Mittlere Gliederungseinheit im Drama. Verknüpfung mehrerer Auftritte, deren Ende durch den Abgang aller Figuren (vollständiger Konfigurationswechsel) und/oder die Unterbrechung der räumlich-zeitlichen Kontinuität markiert wird.

– Auftritt

Kleinste Gliederungseinheit im Drama, deren Anfang und Ende durch einen wenigstens teilweisen Konfigurationswechsel gekennzeichnet werden. Oft werden die Begriffe Auftritt und Szene synonym verwendet.

– Funktion der Akte im klassizistischen Drama

Das folgende »pyramidale« Modell wurde im 19. Jahrhundert von dem Autor und Theoretiker Gustav Freytag systematisiert (*Die Technik des Dramas*, 1863):

Akt I. Exposition

Information des Zuschauers über die Hauptpersonen und Grundsituation eines Dramas sowie über Ereignisse, die (fiktionsintern) zeitlich vor dem Aufgehen des Vorgangs liegen.

Akt II. Steigerung

Spannungsaufbauende Hinführung zum Höhepunkt. Im Zieldrama: Entfaltung des dramatischen Grundkonflikts.

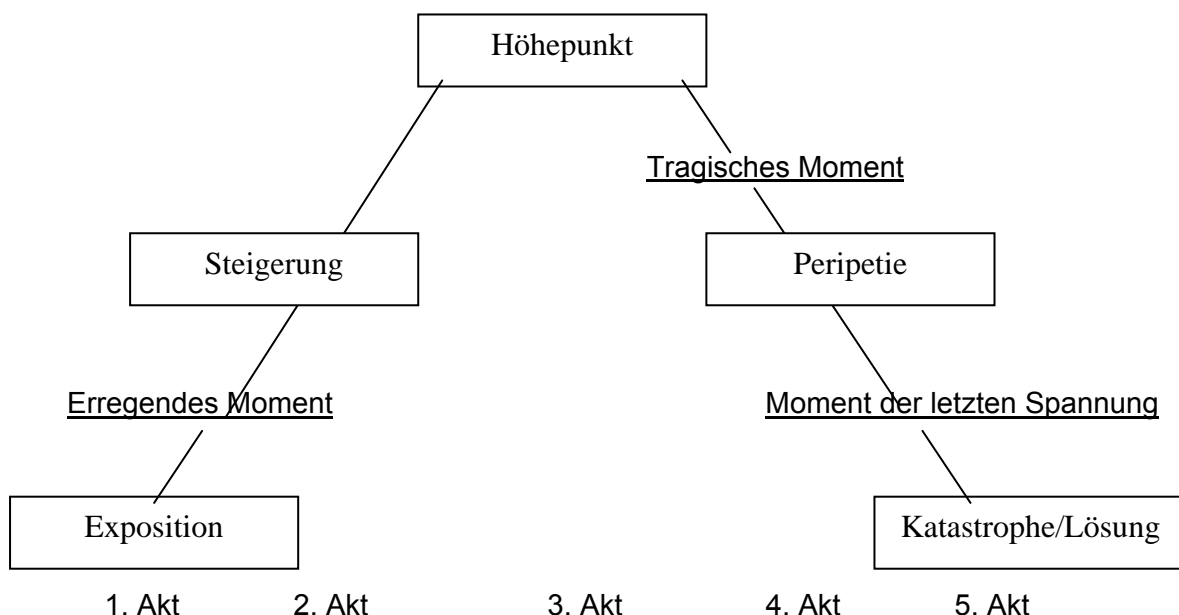
Akt III. Höhepunkt

Akt IV. Peripetie

Handlungswende. Dramatisches Handlungselement, das eine zuvor angebahnte Entwicklung auf ein gutes bzw. schlimmes Ende hin zunichte macht. In der streng gebauten fünfaktigen Tragödie befindet sich die Peripetie am Schluss des dritten oder am Anfang des vierten Aktes.

Akt V. Katastrophe (Tragödie) / Lösung (Komödie)

Schlimmer Ausgang einer Tragödienhandlung, traditionell durch den Tod mindestens eines der positiven Protagonisten gekennzeichnet. In der Komödie (traditionell) gutes Ende.



Erregendes Moment

Aufgedeckte innere oder äußere Bedingungen, die die Handlung vorwärts treiben, d.h. die den dramatischen Konflikt auslösen.

Retardierendes Moment

Verzögerung im Entwicklungsgang der Handlung, die zeitweilig (fälschlich) Hoffnung auf Abwendung der Katastrophe weckt. In der Komödie hingegen ruft sie die durch das Ende widerlegte Furcht vor der unwiderruflichen Verfehlung des erhofften Glücks hervor. Taucht dieses retardierende Moment im vorletzten Akt des Dramas auf, spricht man von dem ›Moment der letzten Spannung‹. Das retardierende Moment findet sich jedoch auch an anderen Stellen des Dramas.

7.5 Geschlossene und offene Form des Dramas

Der Literaturwissenschaftler Volker Klotz (*Geschlossene und offene Form im Drama*, zuerst München 1960) hat die Unterscheidung zwischen den Idealtypen des offenen und des geschlossenen Dramas systematisiert. Als Drama der geschlossenen Form (auch: aristotelische oder tektonische Form) gilt das klassische Drama mit seinen fünf Akten mit ihren jeweils festgelegten Funktionen und den drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung.

Im Drama der offenen Form (auch: nicht-aristotelische, atektonische Form) werden diese Regeln aufgegeben, die Zahl der Akte ist beliebig, die Handlung kann sich zu einer bloßen Szenenfolge auflösen, der Ort der Handlung kann in Ort und Zeit beliebig springen. Beide Typen sind als Idealtypen polarer Gegensätze konzipiert, in der konkreten Dramenliteratur gibt es zahlreiche Mischformen zwischen offenem und geschlossenem Typus. Tendenziell bevorzugt die literarische Moderne die offene Form, während die Antike und alle klassizistischen Strömungen (z.B. Französischer Klassizismus, Weimarer Klassik) zur geschlossenen Form neigen.

In der folgenden Tabelle sind die wichtigsten Unterscheidungsmerkmale von geschlossenem und offenem Drama nach Volker Klotz aufgeführt:

	Geschlossene Form: ›Der Ausschnitt als Ganzes‹	Offene Form: ›Das Ganze in Ausschnitten‹
Handlung	<ul style="list-style-type: none"> • Einheitliche Haupthandlung • Keine Nebenhandlungen • Kausale Verknüpfung der Szenen, logisch und psychologisch zwingende Abfolge 	<ul style="list-style-type: none"> • Vielheit/Dispersion • Nebenhandlungen/ mehrere Handlungen gleichzeitig (Polymythie) • Relative Autonomie einzelner Szenen, partielle Austauschbarkeit
Zeit	<ul style="list-style-type: none"> • Einheit der Zeit • »Von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang« (Aristoteles) 	<ul style="list-style-type: none"> • Ausgedehnter Zeitraum • Zeitsprünge zwischen Szenen
Ort	<ul style="list-style-type: none"> • Kein Ortswechsel • Ort nur Rahmen des Geschehens 	<ul style="list-style-type: none"> • Viele Orte • Ortswechsel zwischen den Szenen • Ort charakterisiert und determiniert die Handlung(en)
Personen	<ul style="list-style-type: none"> • Geringe Zahl • Ständeklausel* 	<ul style="list-style-type: none"> • Große Zahl • Keine ständischen und sozialen Begrenzungen
Komposition	<ul style="list-style-type: none"> • Klassischer tektonischer Bau: Einteilung in 5 Akte • Akt als wichtigste dramaturgische Einheit 	<ul style="list-style-type: none"> • Atektionischer Bau • Größere Bedeutung und Eigenständigkeit einzelner Szenen

Sprache	<ul style="list-style-type: none"> • Einheitlich hohe, stilisierte Sprache (meist Verse) • Sprache als Werkzeug und Waffe (Rededuell; Stichomythie) 	<ul style="list-style-type: none"> • Pluralismus des Sprechens, Mischung der Stilebenen (meist Prosa) • Orientierung an Alltagssprache („Er aber, sag’s ihm, er kann mich...“)
Beispiel	Goethe: <i>Iphigenie auf Tauris</i> (1786)	Goethe: <i>Götz von Berlichingen</i> (1773)

* Ständeklausel

»In der Poetik der Renaissance und des Barock aus ihrer absolutistischen Haltung aufgestellte Forderung, die das Trauerspiel nur für die Schicksale von Königen, Fürsten und anderen hohen Standespersonen vorbehält, während bürgerliche Figuren nur [...] zum Gegenstand der Komödie gemacht werden dürfen, da ihnen die Erhabenheit der Lebensform fehle, die für die Tragödie Voraussetzung schien, und ihr Leben der Größe und Wichtigkeit entbehre« (Wilpert).

► Lerntipp:

Lesen Sie während der Vorbereitung je ein Drama des geschlossenen und eines des offenen Typus und versuchen Sie, sich an den Texten die jeweiligen Merkmale klar zu machen. Dass sich nicht alle Merkmale der abstrahierten Typen an jedem konkreten Text zeigen, versteht sich von selbst.

■ Beispiele für die geschlossene Form: Goethe: *Iphigenie auf Tauris*; Torquato Tasso; Pierre Corneille: *Der Cid*; Jean Racine: *Phädra* (Übersetzung von Schiller).

■ Beispiele für die offene Form: Shakespeare: *Heinrich V.* (oder ein anderes seiner vielen Dramen!); Goethe: *Götz von Berlichingen*; Grabbe: *Napoleon oder die hundert Tage*; Büchner: *Dantons Tod*. (Alle Texte u.a. bei Reclam)

7.6 Episch-narrative Elemente im Drama

Gerade das geschlossene Drama ist wegen seiner Bewegungsarmut (Einortdrama) auf epische Elemente angewiesen. Die Dinge müssen zum Ort kommen, sie müssen also berichtet werden.

– Expositionserzählung

s.o. (Exposition)

– Botenbericht

Synchronisation von Ereignissen, die an einem anderen Ort oder zu einer anderen Zeit geschehen sind. Es ist eine fiktionsinterne, narrative Vermittlung eines bereits abgeschlossenen Geschehens außerhalb der Bühne durch eine Bühnenperson (den ›Boten‹).

– Teichoskopie (griech.: Mauerschau)

Berichte von Ereignissen, die gleichzeitig an einem für den Zuschauer nicht (wohl aber für die Bühnenpersonen) sichtbaren Ort ablaufen. Reportageartige Vermittlung.

Weitere epische Elemente können sein: Erzählerfigur, Songs, Spruchbänder, etc. Diese Mittel dienen auch der Zeitraffung.

7.7 Konfiguration und Figurenkonstellation

– Konfiguration

Unter Konfiguration versteht man die Teilmenge des Personals, die jeweils an einem bestimmten Punkt des Textverlaufs auf der Bühne präsent ist. Der Wechsel der Konfiguration

signalisiert auch den Wechsel von Auftritten und Szenen. (Sonderfälle: leere/Nullkonfiguration, Ensemble-Konfiguration)

– Figurenkonstellation

Figurenkonstellationen sind dynamische Interaktionsstrukturen. Struktur des Dramenpersonals. »Man ermittelt dabei für jede Figur die auf sie entfallenden positiven, neutralen oder negativen Bezugnahmen durch die anderen Figuren« (Pfister).

7.8 Figurenkonzeption: Typus und Charakter

– Typus (griech. Typos = Abbild, Muster)

Figur in dramatischen (und epischen) Texten, die durch wiederkehrende (eben typische, verallgemeinerte, nicht individuelle) Merkmale eine Gruppe repräsentiert.

- Beispiele: Der Gelehrte, der Geizige, das junge Liebespaar, der eifersüchtige Ehemann usw. Oft entsprechen die Typen den Traditionsfiguren der Commedia dell'arte, einer seit dem späten 16. Jahrhundert verbreiteten Form der Stegreifkomödie, die auf der Basis fester Typen – z.B. Arlecchino/Harlekin = der geistreiche Schelm, Colombina/Kolombine = die kokette Dienerin, Pantalone = der geizige Kaufmann und Schürzenjäger, Dottore = der geschwätzig Gelehrte usw. – improvisiert wurde und die von großem Einfluss auf die gesamte europäische Komödientradition war.

– Charakter

Durch große Merkmalsdichte und -komplexität individualisierte, durchaus auch widersprüchlich profilierte Figur in dramatischen (und epischen) Texten.

- Beispiele: Faust, Wallenstein, Hamlet, Tellheim (in Lessings *Minna von Barnhelm*) u.a.

Figurenkonzeption und Figurencharakterisierung sind keine voneinander unabhängigen Kategorien, d.h. eine bestimmte Figurenkonzeption bedingt eine bestimmte Selektion aus dem Repertoire der Charakterisierungstechniken mit.

■ Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. München ⁹1997, S. 220-264.

7.9 Kommunikation im Drama

Haupttext

= Figurentext, Figurenrede

Nebentext

= Autorentext, Regieanweisungen

7.9.1 Redeformen

– Monolog

Vom Zuschauer hörbare, aber nicht an ihn oder an eine andere Bühnenperson adressierte Rede im Drama; Funktion: Einblick in die inneren Denkprozesse und in das Bewusstsein einer Figur; Informationsvermittlung zum besseren Verständnis der Handlung; Verbindung von Szenen (Brückenmonolog).

– Dialog

Wechselrede (Duolog zwischen zwei, Polylog zwischen mehreren Figuren) mit gleichem oder unterschiedlichem Redeanteil der Beteiligten

– Beiseitesprechen (a parte)

Fiktionsinternes, in den Dialog eingeschaltetes Monologfragment einer Bühnenperson. Der Sprecher ist weder allein auf der Bühne, noch wähnt er sich allein. Kommentiert die Situati-

on, ohne dass die Worte der Figur direkt an das Publikum gerichtet wären und ohne dass sie von den auf der Bühne befindlichen Figuren gehört werden).

– **Ad spectatores**

Fiktionsdurchbrechende Anrede des Publikums durch eine Bühnenfigur (v.a. in der Komödie).

– **Prolog**

Fiktionsexterne oder zumindest deutlich vom fiktionalen Geschehen der Haupthandlung abgesetzte Einleitung in ein Drama

– **Epilog**

Fiktionsexterner oder zumindest deutlich vom fiktionalen Geschehen der Haupthandlung abgesetzter Abschluss eines Dramas.

➤ **Exkurs zur Bühnenform**

Dramatische Texte sind für die Aufführung geschrieben (selbst wenn sie als »Lesedramen« keine Rücksicht auf die Aufführungspraxis nehmen, wirken sich die Möglichkeiten einer Inszenierung auf den Text und seine Gestaltung aus). Entsprechend nimmt die in einer Zeit oder einer Kultur dominierende Bühnenform Einfluss auf das, was in den Texten vorkommt bzw. vorkommen kann, etwa auf die Zahl der Schauplätze und das Tempo, in dem diese wechseln können.

Historisch unterscheidet man im Wesentlichen die folgenden Bühnenformen:

Orchestrabühne

Die Griechen spielten zunächst auf einem kreisförmigen Tanzplatz (Orchestra) vor dem Tempel des Dionysos. Sehr bald wurde dahinter – zunächst aus Holz, dann aus Stein – das Bühnenhaus errichtet (Skene). Die Skene ermöglicht die Vorstellung von Innenraumgeschehen und damit die indirekte Darstellung von Morden usw. in Form von verdeckter Handlung. Zwischen Orchestra und Skene befand sich ein erhöhtes Podest (Proskenion), auf dem nun gespielt wurde. Die Orchestra, die nach und nach zu einem Halbrund wurde, stand nur mehr dem Chor zur Verfügung. Eines der berühmtesten noch erhaltenen antiken Theater ist das in Epidauros.

Simultanbühne

Im Mittelalter spielte man zunächst in der Kirche, dann jedoch bald auf Straßen und freien Plätzen. Wichtigste Bühnenform ist die Simultanbühne. Sie besaß mehrere nebeneinander angeordnete Schauplätze, die von den Schauspielern wechselweise benützt wurden (das Publikum zog dann mit zur jeweils nächsten Station). Relikte des mittelalterlichen Theaters sind die Passionsspiele (z.B. in Oberammergau).

Shakespeare-Bühne

Die Shakespeare-Bühne bestand aus einer in den Zuschauerraum hineinragenden, dekora-tionslosen Vorderbühne (Proscenium), einer Hinterbühne und einer Oberbühne (gut geeignet für Balkonszenen u.ä., vgl. *Romeo und Julia*). Die Vorderbühne ist die Hauptspielfläche. Die drei Spielflächen, die sich nach Wichtigkeit und Spielfrequenz unterscheiden, ermöglichen zusammen mit dem Stilmittel der gesprochenen Dekoration im Gegensatz zur Guckkastenbühne (mit nur einer Spielfläche und Illusions- bzw. Verwandlungsprinzip) die Mehrsträngigkeit der Handlung und die Kurzszeneentechnik in Shakespeares Stücken – entsprechend schwierig ist die Aufführung der Stücke unter den Bedingungen der Guckkastenbühne (Dekoration, Umbaupausen!).

Guckkastenbühne

Die Guckkastenbühne entsteht ebenfalls schon im Barock. Ihre Entwicklung ist eng mit dem Beginn von Theateraufführungen in geschlossenen Räumen bei künstlichem Licht und unter Verwendung von Kulissen im europäischen Hoftheater verbunden: Die Bühne, durch Rampe und Bühnenportal mit Vorhang vom Zuschauerraum getrennt, präsentiert sich als dreiseitig abgeschlossener Kasten, dessen vierte Seite (die imaginäre ›vierte Wand‹) dem Zuschauer Einblick in das Bühnengeschehen erlaubt und ihm die Illusion gibt, als zufälliger Zeuge an einem realen Geschehen teilzunehmen. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ist die Guckkastenbühne die gängige Bühnenform; seit Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart versuchen Regisseure zunehmend, die Illusionsbühne abzulösen (vgl. auch episches Theater, Piscator-Bühne usw.).

■ Abbildungen zu den Bühnenformen u.a. in: Heinz Geiger/Herbert Haarmann: Aspekte des Dramas. Opladen ⁴1996, S. 115-120.

8. Epik

Definition Epik: Bezeichnung für **jede Art von fiktiver Erzählung in Versen oder Prosa.**

8.1. Epische Texte als Fiktion

Fiktion

»Unter Fiktion wird eine Darstellung tatsächlicher oder erfundener Sachverhalte einer als wirklich erscheinenden Welt verstanden, die weder vorgibt, noch behauptet (wie etwa die Geschichtsschreibung), die als wirklich erscheinende Welt sei eine empirisch nachweisbare, unabhängige wirkliche Welt. Fiktion meint eine bestimmte Art von Nicht-Wirklichkeit, die als Wirklichkeit erscheint, quasi eine eingeklammerte Wirklichkeit. Sprachtheoretisch unterscheidet man zwischen Wirklichkeitsaussage und fiktionaler Aussage. Die Wirklichkeitsaussage ist eine Aussage über Sachverhalte mit überprüfbarem Wirklichkeitsbezug (Referenz), während die fiktionale Aussage eine Aussage ohne überprüfbare Referenz ist, ihr Wahrheitsanspruch ist suspendiert, sie ist damit weder wahr noch falsch.« (Allkemper/Eke, S. 92)

Fiktionalitätsindikatoren

Zur Unterscheidung von Wirklichkeitsaussage und fiktionaler Aussage:

- die **Verben der inneren Vorgänge**, also Verben des Fühlens, Empfindens, Denkens. Über die inneren Zustände kann nur ein Erzähler eine Aussage machen, eine Wirklichkeitsaussage ist darüber nicht möglich.

- das sog. ›**epische Präteritum**‹ in Verbindung mit Zeitadverbien. Erzähltexte werden meist im Präteritum abgefasst; von den Lesenden wird das erzählte Geschehen jedoch nicht als ›vergangen‹ empfunden, sondern scheint in einer (fiktiven) Gegenwart stattzufinden. Dieses Phänomen hat Käthe Hamburger in ihrem Buch *Die Logik der Dichtung* (1957) durch den Begriff des ›epischen Präteritums‹ gekennzeichnet. Im Gegensatz zum Wirklichkeitsbericht (wo das ›historische Präteritum‹ herrscht) verliert das Präteritum im Erzähltext »seine grammatische Funktion, das Vergangene zu bezeichnen«. Hamburger illustriert ihre These mit einem berühmt gewordenen Beispielsatz: »Aber am Vormittag hatte sie den Baum zu putzen. Morgen war Weihnachten.« In einem Wirklichkeitsbericht würde die Kombination eines Verbs im Vergangenheitstempus mit der in die Zukunft verweisenden Zeitangabe Verwirrung stiften. In einem fiktionalen Text jedoch wird diese Kombination ohne weiteres akzeptiert. Da das epische Präteritum nach Hamburger keine Vergangenheit anzeigt, sondern nur die Fiktionalität des Textes, wird die Verbindung von Vergangenheitstempus und deiktischem (zeitgendem) Zeitadverb möglich. Dadurch, dass in einem fiktionalen Text eine (fiktive) Gegenwart im Tempus der Vergangenheit erzählt wird, ›verschiebt‹ sich aber das gesamte Zeitgefüge in der erzählerischen Fiktion. Wenn als gegenwärtig vorgestelltes Geschehen im Präteritum erzählt wird, muss eine Vorzeithandlung, also etwas in der Fiktion Vergangenes, kon-

sequenterweise im Plusquamperfekt erscheinen: »Am Vormittag hatte sie noch den Baum zu putzen, weil sie sich gestern so lange mit erzähltheoretischen Problemen beschäftigt hatte«.

8.2. Eine Auswahl epischer Textarten in Kurzdefinitionen

– Das Epos

Großform erzählender Dichtung in gleichartig gebauten Versen oder Strophen (in der Antike: Hexameter). Charakteristisch für das Epos sind:

- ›epische‹ Breite
- gehobene Sprache und feierlicher Charakter
- typisierende Gestaltungsmittel
- Konzentration auf eine Zentralfigur oder einen Leitgedanken
- Objektivität durch Distanz zum Dargebotenen
- Anspruch auf Allgemeingültigkeit der Aussage, oft bezogen aus einem geschlossenen Weltbild
- Inhalt: Meist Götter- und Heldensagen und/oder (prä-)historische Ereignisse und Entwicklungen

• **Beispiele:** Homer: *Ilias*, *Odyssee* (8. Jahrhundert v. Chr.); Artusepik des Mittelalters; Goethe: *Reineke Fuchs*. – Seit dem 15./16. Jahrhundert wird das Versepos als Gattung zunehmend vom Roman verdrängt.

– Der Roman

Großform erzählender Dichtung in Prosa.

Der Begriff geht auf die in Frankreich seit dem 12. Jh. gepflegte Bezeichnung ›romanz‹ für volkssprachliche Schriften in Vers oder Prosa zurück, die nicht in der gelehrten ›lingua latina‹, sondern in der allgemein verständlichen ›lingua romana‹ verfasst waren.

In Frankreich zuerst abenteuerliche Helden-, Liebes- oder Rittergeschichten in Versen oder Prosa, seit dem Ende des 13. Jh. längere Erzählung in Prosa; in dieser Bedeutung kam der Roman im 16. Jh. nach Deutschland. Vorläufer sind die Volksbücher (Eulenspiegel, Schildbürger) und die Prosaauflösungen mittelhochdeutscher Epen.

Die Prosaform führt zu einer negativen Beurteilung der neuen Gattung durch Literaturtheoretiker. Im 18. Jh. wird der Roman als Medium der Belehrung und Unterhaltung allmählich aufgewertet (Robinsonaden, empfindsame Romane). Der Gipfelpunkt in der Bewertung des Romans wird in der Romantik erreicht. Heute ist er die am meisten verbreitete literarische Gattung überhaupt.

Es gibt keine feste Definition, da ein Normkanon fehlt und die Stoffwahl nicht eingeschränkt ist. Gliederungen sind möglich nach

- Stoffen und dargestelltem Personal: Abenteuer-, Ritter-, Schelmen-, Kriminal-, Familienroman usw.
- Themen und Problemen: Liebes-, Ehe-, Tendenz-, Entwicklungs-, Bildungsroman usw.
- Form: Ich-, Er-, Brief-, Fortsetzungs-, Tagebuchroman usw.
- Erzählerischer Grundhaltung des Erzählers: religiöser, erbaulicher, didaktischer, satirischer Roman usw.
- Adressaten: Jugend-, Mädchen-, Frauenroman usw.
- Anspruch: Problem-, Experimental-, Kolportage-, Schundroman usw.

– Die Erzählung

Allgemein: Oberbegriff für mündliche oder schriftliche Dichtung von realen oder fiktiven Ereignisfolgen, vorwiegend in Prosa, aber auch in Versform.

Selbständige Einzelgattung innerhalb der Grundgattung Epik, die sich mit den übrigen epischen Gattungen häufig überschneidet und noch weniger als diese exakt bestimmbar ist. Ihre Formgesetze werden daher oft ex negativo beschrieben: Die Erzählung ist kürzer, weniger welthaltig, weniger figurenreich und weniger komplex in Handlung und Ideengehalt als der Roman, weniger scharf profiliert, weniger verschränkt und durchgestaltet als die Novelle

und weniger pointiert und weniger konsequent auf den Schluss hin komponiert als die Kurzgeschichte, außerdem nicht (wie Märchen oder Legende) auf Bereiche des Unwirklichen und Wunderbaren bezogen. Sie hat eine große thematische Bandbreite.

– Die Novelle (ital.: kleine Neuigkeit)

Prosaerzählung mittlerer Länge, gestaltet ein real vorstellbares Ereignis oder eine Folge weniger, aufeinander bezogener Ereignisse, die gemäß dem Namen den Anspruch auf Neuheit erheben (Goethe definierte die Novelle als »eine sich ereignete unerhörte Begebenheit«, wobei »unerhört« das Unbekannte, Neue, aber auch, im positiven oder negativen Sinn, das Außerordentliche und Einmalige eines Ereignisses meinen kann). Die Novelle ist häufig konzentriert auf einen zentralen Konflikt, der straff durchgeführt wird (Theodor Storm bezeichnete die Novelle als »Schwester des Dramas«). Die mittlere Länge, die konsequente Ausformulierung des zentralen Konflikts und die Tendenz zur geschlossenen Form unterscheidet die Novelle von der Kurzgeschichte. Gattungshistorisch besonders signifikant sind darüber hinaus die Verwendung besonderer Vorausdeutungs- und Integrationstechniken (Einsatz von Leitmotiven und »Dingsymbolen«, vgl. die »Falkentheorie« Paul Heyses) sowie die Tendenz zur Rahmenbildung (s. 8.3.1.) sind gattungshistorisch bedeutsam geworden.

• Beispiele: Für Novellenzyklen: Boccaccio: *Decamerone*; Goethe: *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* [!] (1795); Gottfried Keller: *Die Leute von Seldwyla*, *Das Sinngedicht*. Für Einzelnovellen: Kleist: *Michael Kohlhaas*; *Die Marquise von O...*; Annette von Droste-Hülshoff: *Die Judenbuche*; Thomas Mann: *Der Tod in Venedig* (1912); Günter Grass: *Katz und Maus* (1961).

– Die Kurzgeschichte

Lehnübersetzung des amerikanischen Begriffs »short story«, stark reduzierende und komprimierende Kurzprosa, deren Entwicklung erst nach dem 2. Weltkrieg in Deutschland einsetzt, obwohl es schon früher Vorformen gab (v.a. bei Heinrich von Kleist und Johann Peter Hebel). Durch die hohe Verdichtung kann eine komplexe, mehrschichtige Struktur zustande kommen (Schnurre: »ein Stück herausgerissenes Leben«). Im Gegensatz zur Novelle sind ihre vorherrschenden Prinzipien

- ein geringer Umfang
- eine gedrängte, bündige Komposition
- der Verzicht auf Illusion und Rahmen
- ein offener Anfang (meist *medias in res*) und offener Schluss
- die Typisierung der Personen
- die Neutralisierung der Umgebung
- die Reduktion der »unerhörten Begebenheit« der Novelle auf ein Moment alltäglicher Begebenheiten

Meist ist nur ein sehr geringes Personal vorhanden (häufig in einer Dreierkonstellation). Der Schluss zielt oft auf Erschütterung ab, beschreibt einen Lebensumbruch oder bleibt offen.

In Deutschland verläuft die Entwicklung von einer Aufarbeitung der Vergangenheit (Böll, Borchert) über die psychologische Kurzgeschichte (Kaschnitz), die lyrische (Eich), die artistische (Aichinger) bis hin zur phantastisch-surrealistischen Kurzgeschichte (Aichinger, Hildesheimer, Kusenbergl).

– Die Fabel

Allgemein: Stoff- und Handlungsgerüst, das einem epischen oder dramatischen Werk zugrunde liegt.

Spezieller: Zweig der Tierdichtung, knappe lehrhafte Erzählung in Vers oder Prosa, in der vorwiegend Tiere in einer bestimmten Situation so handeln, dass sofort eine Kongruenz mit menschlichen Verhaltensweisen deutlich wird und der dargestellte Einzelfall als sinnhaft-anschauliches Beispiel für eine daraus ableitbare Regel der Moral oder Lebensklugheit zu verstehen ist. In diesem Sinne gehört die Fabel zur didaktisch-reflexiven Zweckdichtung. Die Fabel erlebte in didaktisch geprägten Epochen (Humanismus, Aufklärung) Hochblüten, im Deutschland des 19. Jh. wurde sie oft nur noch als Kinder- und Jugendliteratur verwendet.

– **Parabel** (griech.: parabole, ›nebeneinanderwerfen‹, ›Gleichnis‹)

Allgemein ein zur selbständigen Erzählung erweiterter Vergleich. Sie ist eine lehrhafte Erzählung, die von nur einem Vergleichspunkt aus, ohne die Sachspäre zu nennen, durch Analogieschluss eine allgemeine sittliche Wahrheit oder Erkenntnis vermittelt oder als Kritik an bestehenden, nicht genannten Zuständen gebraucht wird. Sie ist charakteristisch für die Literatur des 18. Jh. (● Beispiel: Lessings Ringparabel aus *Nathan der Weise* als ›Hebel der Erkenntnis‹), seit Anfang des 20. Jh. oft als ›Mittel der Kritik‹ gebraucht (● Beispiel: Bertolt Brechts *Geschichten vom Herrn Keuner*). Die Parabel knüpft an antike und biblische Traditionen an. Die Gleichnisse der Bibel sind oft im eigentlichen Sinne Parabeln, da sie nur die Bildspäre, nicht aber die Sachspäre nennen.

8.3. Wie wird erzählt?

8.3.1 Romananfänge und Ereignisfolge

– **Anfang ›ab ovo‹** (›vom Ei an‹)

Erzählung wird vom Ursprung an entfaltet, durch das Voranstellen einer Vorgeschichte vor die eigentliche Handlung, chronologisches Erzählen oft von der Geburt des Helden an.

● Beispiel: Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich* (2. Fassung)

– **Anfang ›medias in res‹** (›mitten in die Sache hinein‹)

Erzählen setzt mitten in der Geschichte ein, oft zu einem spannenden Zeitpunkt. In der zweiten Erzählphase kann die Vorgeschichte nachgeholt werden.

● Beispiel: E.T.A. Hoffmann: *Der goldne Topf*

– **Anfang ›in ultimas res‹** (›von den letzten Dingen an‹)

Erzählen beginnt mit dem Ende der Geschichte oder kurz davor, oft mit der letzten Lebensphase oder dem Tod des Romanhelden; es erfolgt ein analytisches Erzählen, das das Leben des Toten aufdeckt (typisch für Kriminal- oder Detektivgeschichten).

● Beispiel: Anna Seghers: *Transit*

– **Rahmen- und Binnenerzählung**

Eine Erzählung kann in einen größeren Bezugsrahmen eingebettet sein; der ›Anfang‹ des Textes muss dann nicht mit dem ›Anfang‹ der tatsächlich interessierenden Geschichte zusammenfallen, denn es gibt eine **Rahmenerzählung** und eine **Binnenerzählung**:

- **Rahmenerzählung:**

Entfaltet eine fiktive Erzählsituation: Der Erzähler ist homodiegetisch, d.h. er gehört zu den Figuren der erzählten Welt. Was er einem oder mehreren Zuhörern berichtet, macht die in diesen Rahmen eingebettete **Binnenerzählung** aus.

- **Binnenerzählung:**

Das von einem Rahmen umschlossene *Kernstück der Rahmenerzählung*, dichtungslogisch als stark ausgeweitete Personenrede einer fiktiven Figur zu verstehen.

Eine Rahmenerzählung kann sowohl *eine* Binnenerzählung umfassen als auch mehrere. Im ersten Fall spricht man von einer **gerahmten Einzelerzählung**: Der Rahmen verweist dabei oft auf eine fingierte Quelle (Chronik, Tagebuch, Brief usw.), die für die Authentizität des Erzählten einstehen soll (● Beispiel: Theodor Storms *Der Schimmelreiter*, der sogar doppelt gerahmt ist). Im zweiten Fall liegt eine **zyklische Rahmenerzählung** vor: Verschiedene Einzelerzählungen werden durch die Rahmenhandlung zu einer Einheit zusammengefasst (● Beispiel: Boccaccios *Decamerone*, um 1350 entstanden als eine Sammlung von 100 Novellen, die durch eine Rahmenhandlung zusammengehalten wird; dem berühmten Vorbild Boccaccios folgend, sind Rahmenkonstruktionen vor allem in der Gattung der Novelle häufig anzutreffen).

– **Was ist ein Erzählstrang?**

Unter einem Erzählstrang versteht man eine figural oder zeitlich zusammenhängende Erzähl-/Ereigniskette. Man unterscheidet: einsträngige Handlungen (auf einen Erzählstrang beschränkt); mehrsträngige Handlungen (mehrere Erzählstränge umfassend, die entweder episch integriert sind oder durch Montage verknüpft).

– Was ist eine Erzählphase?

Unter einer Erzählphase versteht man einen relativ geschlossenen Handlungsabschnitt, z.B. Phase eines Gesprächs, ein Tag usw. Die Einteilung in Erzählphasen verläuft oft parallel zur äußeren Gliederung, z.B. durch Kapitel.

8.3.2 Die Zeitstruktur der Erzählung

8.3.2.1 Erzählzeit und Erzählte Zeit

Erzählzeit: Lesedauer eines Textes, Zeit, die man zum ›Erzählen‹ braucht, messbar in Seiten und Zeilen.

Erzählte Zeit: ›Zeit des Inhalts‹, welche die Handlung einer Geschichte umfasst.

Mögliche Relationen dieser beiden Zeittypen sind:

– **Zeitdeckendes Erzählen:**

Erzählzeit und Erzählte Zeit fallen zusammen.

- Beispiel: Szenische Darstellung und Wiedergabe wörtlicher Rede.

– **Zeitdehnendes Erzählen:**

Erzählzeit ist länger als Erzählte Zeit

- Beispiel: Detaillierte Darstellung komplexer psychologischer Vorgänge und Bewusstseinsprozesse, die in kurzer Zeit ablaufen, z.B. Träume.

– **Zeitraffendes Erzählen:**

Erzählzeit ist kürzer als Erzählte Zeit; einzelne Zeitspannen werden verkürzt; kommt insgesamt am häufigsten vor.

Techniken der Zeitraffung:

- **Auslassung/Aussparung:** (stärkste Form der Zeitraffung)

Sie lässt ereignislose, unwichtige (oder z.B. bei Detektivgeschichten bewusst wichtige) Zeiträume aus und deutet dies meist durch Überleitungsformeln wie »Einige Zeit später...« an.

- **Sukzessive (= schrittweise erfolgende) Raffung:**

Sie rafft durch Aufzählung von Begebenheiten in Richtung der erzählten Zeit (alle Ereignisse neben diesen ausgewählten Begebenheiten werden ausgespart).

Grundformel: »Dann ... und dann ... und dann...«

Starke sukzessive Raffung wird als Sprungraffung, weniger starke als Schrittraffung bezeichnet.

- Beispiel (für sukzessive Sprungraffung): »Napoleon eroberte Preußen, und die Engländer bombardierten Kopenhagen [...]«

- **Iterativ-durative Raffung:** (beide Teilformen treten häufig gemeinsam auf)

- iterativ (wiederholend): Angabe einzelner, sich regelmäßig wiederholender Begebenheiten (• Grundformel: »Immer wieder in dieser Zeit...«, »jeden Tag«, »sonntäglich«).

- durativ (andauernd): Angabe allgemeiner, den ganzen Zeitraum überdauernder Begebenheiten (• Grundformel: »Die ganze Zeit hindurch«).

8.3.2.2 Rückwendungen und Vorausdeutungen

– **Rückwendungen**

Allgemeine Funktion: Erklärung, Ergänzung, Spiegelung der Gegenwartshandlung durch Rückbezug auf vergangenes Geschehen. Man unterscheidet:

- **Aufbauende Rückwendung** (in den Anfangspassagen eines Textes)

Bei unmittelbar (= medias in res) einsetzenden Texten: als »**nachgeholte Exposition**« bildet die Vorgeschichte die **zweite Erzählphase**, auf der dann das folgende Geschehen aufbaut.

- **Auflösende Rückwendung** (gegen Ende eines Textes)

Bildet einen Teil des Erzählungsschlusses oder bereitet diesen vor; oft hat sie entlarvenden Charakter, auf die Vergangenheit fällt ein neues Licht (typisch z.B.: entlarvender Schlussbericht im Detektivroman).

- **Eingeschobene Rückwendung** (an jeder Stelle eines Textes möglich)

Es kann sich um eingeschobene Episoden, kurze Erklärungen (etwa zu den Umständen, unter denen sich zwei Figuren kennen gelernt haben) oder auch um die »besondere Geschichte«, die fiktive Vergangenheit einer bereits aufgetretenen Figur bis zum Zeitpunkt ihres Eintritts in die Haupthandlung handeln.

– **Vorausdeutungen**

Allgemeine Funktion: Spannungssteigerung; kann Sinn und Richtungnahme der augenblicklichen Situation eröffnen. Man unterscheidet:

- **Zukunftsgewisse Vorausdeutungen:**

Sie können nur von einem **auktorialen Er- oder Ich-Erzähler** getroffen werden, für den die »Zukunft« des erzählten Geschehens bereits Vergangenheit ist, der also das Geschehen vom Ende her überblicken kann. • Beispiel: »Später sollte sich zeigen, wie verhängnisvoll diese Tat war«; auch der Titel eines Textes kann schon eine zukunfts-gewisse Vorausdeutung darstellen (• z.B. Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*).

- **Zukunftsungewisse Vorausdeutungen:**

Alle Aussagen, Empfindungen usw. der **Figuren** über ihre Zukunft bzw. zukünftige Geschehnisse oder der Erzählinstanz über deren »Zukunft« in der Fiktion, die den Anschein einer Zukunfts-Ungewissheit erwecken (Ungewissheit, die der Realität des Lebens entspricht). Beispiele: Träume, Orakel, Warnungen, Gebote, Weissagungen usw.

8.3.3. Erzählsituationen

Zu den Klassikern der Erzähltheorie gehören die Arbeiten des Anglisten Franz Karl Stanzel: *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955), *Typische Formen des Romans* (1964), *Theorie des Erzählens* (1979). Stanzels Unterscheidung von drei »typischen Erzählsituationen« ist vor allem im deutschsprachigen Raum stark rezipiert und auch für den Literaturunterricht an Schulen adaptiert worden. Obwohl in der Zwischenzeit weitaus differenziertere Modelle zur Erzähltheorie vorgelegt wurden – genannt seien Gérard Genette: *Die Erzählung* (dt. 1974) und Jürgen H. Petersen: *Erzählsysteme* (1993) – bietet Stanzels Ansatz noch immer eine relativ einfache und pragmatische Möglichkeit, unterschiedliches Erzählverhalten zu kategorisieren.

■ Zu den Modifikationen des Stanzelschen Modell und den Positionen seiner Kritiker vgl. zusammenfassend Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*, 8. Aufl., Opladen 1998, S. 41-94.

– **Autor, Erzähler, Erzählform**

Bei der Lektüre eines fiktionalen Textes schaltet sich sowohl zwischen den Autor und die erzählte Geschichte (»histoire«) als auch zwischen die Geschichte und den Leser eine Vermittlungsinstanz ein, die man als Erzähler, Erzählinstanz, Erzählfunktion oder Erzähl-Medium bezeichnen kann. Es spricht nicht der reale Autor, sondern eine Art »Stellvertreter«, eben der Erzähler, der vom Autor mit unterschiedlich großen »Vollmachten« hinsichtlich der zu erzählenden Geschichte ausgestattet werden kann.

Der Erzähler/das Erzählmedium kann in unterschiedlichen Formen erzählen: von sich selbst, von Dritten oder von Angesprochenen. Spricht er von sich selbst, ist die Erzählform die Ich-Form (grammatisch: 1. Person), erzählt er von Dritten ist die Erzählform die Er/Sie-Form (grammatisch: 3. Person), spricht er von Angesprochenen, ist die Erzählform die Du-Form (grammatisch: 2. Person). Letzteres kommt selten vor (• Beispiel: Ilse Aichinger: *Spiegelgeschichte*) und spielt in der Erzähltheorie keine besondere Rolle.

Erzählsituationen (nach F.K. Stanzel)

Als Erzählsituation bezeichnet Stanzel die von der Erzählinstanz (\cong Autor!) gewählte Erzähltechnik.

Grundsätzlich gilt vor allem für umfangreichere Prosatexte: Verschiedene Erzählsituationen vermischen sich / wechseln sich ab (• Beispiel: Thomas Mann, *Buddenbrooks*), sind außerdem als Idealtypen zu verstehen.

– Personale (figurale) Erzählsituation

- Beim personalen Erzählen wird das Geschehen mit den Augen einer beteiligten Figur gesehen, die aber nicht als ›Ich‹ erscheint, sondern als **personales Medium** (oder Reflektorfigur) in der 3. Person steht (Er/Sie-Form). Erzählt wird nur, was das personale Medium wissen oder wahrnehmen kann (oft in ›erlebter Rede‹); alle anderen Figuren können nur in Außensicht erfasst werden.

- Personales Erzählen wirkt auf den Leser als unmittelbare, fast dramatisch-szenische Darstellung, eröffnet ihm die Illusion, er befände sich direkt am Schauplatz des Geschehens.

- Zu den vorherrschenden Darstellungsformen gehören Berichte über äußere Vorgänge, Beschreibungen und direkte Rede (Dialogisierung), bei Bewusstseinswiedergaben insbesondere die erlebte Rede und der Bewusstseinsstrom, eine kommentierende Einmischung der Erzählinstanz wie bei der auktorialen Erzählsituation gibt es nicht.

- Als Sonderform der personalen Erzählsituation gilt die **neutrale Erzählsituation**, bei der der Standpunkt der Beobachtung nicht auf eine einzelne Figur eingeschränkt wird, der Leser aber trotzdem den Eindruck hat, als imaginärer Zeuge am Schauplatz des Geschehens zu sein (vergleichbar mit dem ›camera-eye‹ oder Kamerablick). Da die Erzählung von Bewusstseinsprozessen ausgeblendet wird (Formulierungen wie »dachte sie...« sind also nicht möglich), ist der Leser umso mehr aufgefordert, diese hinzuzufügen.

– Auktoriale Erzählsituation

- Die Erzählinstanz hat einen ›olympischen Standpunkt‹ außerhalb der Welt der Figuren, ist potentiell ›allwissend‹; durch den Abstand der Erzählinstanz zum Erzählten, ihre souveräne Verfügung über Raum, Zeit, Handlung und Figuren entsteht der Eindruck starker, typisch ›epischer Distanz‹.

- Eine Gedankenwiedergabe aller Personen sowie der beliebige Wechsel zwischen Innen- und Außensicht (-perspektive) sind möglich.

- Der Prozess des Erzähltwerdens wird stark betont: Reflexionen, Bewertungen, Vorausdeutungen, Rückwendungen, Abschweifungen, Leseranreden usw. täuschen die Existenz eines persönlichen, ›allwissenden‹ Erzählers vor.

- Zu den vorherrschenden Darstellungsformen gehören der Bericht über äußere und innere Vorgänge und die indirekte Redewiedergabe.

– Ich-Erzählsituation

- Ein erfundenes, fingiertes ›Ich‹ (keinesfalls mit dem Autor zu verwechseln) erzählt aus seiner Perspektive; der Ich-Erzähler gehört zur Welt der Figuren.

- Für den Leser bedeutet dies einen Gewinn an Unmittelbarkeit und Authentizität; eine starke Begrenzung des Blickfeldes (auf die notwendig subjektive Perspektive des ›Ich‹) muss dafür in Kauf genommen werden: Denn Innensicht ist nur ins Erzähler-Ich möglich, alle anderen Figuren werden nur in Außensicht beschrieben.

- Oft sind zwei verschiedene Ich-Instanzen zu unterscheiden: ein Ich, das in der Vergangenheit bestimmte Dinge erlebt hat (**erlebendes oder erinnertes Ich**), und ein anderes, das sie nach mehr oder weniger langer Zeit erzählt (**erzählendes oder erinnerndes Ich**). Die Spannung zwischen diesen beiden Instanzen und die Distanz zwischen dem erlebenden und dem erzählenden Ich können sehr unterschiedlich gestaltet sein; wo sie stark betont werden, etwa im Memoirenroman (s.u.) spricht man auch von einer **zweischichtigen Ich-Erzählung**: Das gealterte, gereifte ›erzählende Ich‹ verhält sich kritisch, distanziert oder auch nachsichtig zu

den ›Jugendsünden‹ des ›erlebenden Ichs‹, auf die es aus großem zeitlichen Abstand zurückblickt.

In Modifikation des ursprünglichen Modells der ›typischen Erzählsituationen‹ kann man auch zwischen einem ›auktorialen‹ Ich-Erzählen und einem ›personalen‹ Ich-Erzählen unterscheiden: Der ›auktoriale‹ Ich-Erzähler z.B. des Memoirenromans überschaut seine Geschichte (wobei sich seine ›Allwissenheit‹ allerdings auf die eigenen Erlebnisse und die äußeren Vorgänge beschränkt), der ›personale‹ Ich-Erzähler z.B. eines Tagebuchromans (in dem der Abstand zwischen dem Erleben und der Niederschrift gering ist) steht noch mitten im Geschehen.

Innerhalb der Ich-Erzählsituation werden zur Systematisierung noch einmal vier häufig auftretende Formen voneinander abgegrenzt. Unterscheidungskriterien sind:

- der zeitliche Abstand, aus dem das Ich erzählt: mit oder ohne ausgeprägte Retrospektive
- die Beteiligung des Ich an der Geschichte: wird die eigene Geschichte erzählt (Zentralstellung des Ich-Erzählers) oder die einer anderen Figur.

Aus diesen Kriterien ergibt sich die Unterscheidung von:

Memoirenroman

Retrospektive mit Zentralstellung des Ich-Erzählers, nach dem Muster einer Autobiographie.

- Beispiel: Thomas Mann: *Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*.

Biographischer Roman

Retrospektive mit Randstellung des Ich-Erzählers, nach dem Muster einer Biographie.

- Beispiel: Thomas Mann: *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* [nämlich dem Ich-Erzähler Dr. phil. Serenus Zeitblom].

Brief- oder Tagebuchroman

Keine ausgeprägte Retrospektive, mit Zentralstellung des Ich-Erzählers, nach dem Muster authentischer Briefe oder Tagebücher.

- Beispiel: Goethe, *Die Leiden des jungen Werther* [ein monoperspektivischer Briefroman, der nur die Briefe Werthers enthält, im Unterschied zum polyperspektivischen Briefroman, der Briefe mehrerer Schreiber umfasst].
- Beispiel für den Tagebuchroman: Max Frisch, *Stiller* (1957).

Detektivroman

Keine ausgeprägte Retrospektive, mit Randstellung des Ich-Erzählers.

- Beispiel: Conan Doyle: *Sherlock Holmes* [wo der als Figur wenig interessante Dr. Watson in Ich-Perspektive von den Ermittlungen seines Freundes Sherlock Holmes erzählt].

8.4 Formen der Rede in epischen Texten

– Erzählerrede/Erzählerbericht

Umfasst die Gesamtheit aller Textelemente, die unmittelbar der Erzählinstanz zuzuschreiben sind; macht Erzählen als Vermittlungsakt deutlich.

– (Fiktionaler) Bericht

Bietet meist geraffte Wiedergabe eines Handlungsablaufs; die zusammenfassende Wiedergabe von Äußerungen der Figuren bezeichnet man als **Redebericht**.

– Szenische Darstellung:

Nicht oder nur wenig raffende Erzählweise, will Geschehen unmittelbar präsentieren; neigt zu zeitdeckendem Erzählen, direkte Wiedergabe von Redebeiträgen, Dialogen.

– **Beschreibung**

... eines Zustands, einer Sache oder Person; unterbricht den Handlungsablauf.

– **Erörterung**

Besprechung allgemeiner Sachverhalte und Fragestellungen; unterbricht den Handlungsablauf, häufig als Exkurs eines auktorialen Erzählers.

– **Redeankündigung**

Leitet verschiedene Formen der Personenrede ein (direkte, indirekte, erlebte Rede)

– **Figurenrede (Personenrede)**

Gesamtheit aller Äußerungen die einer Handlungsfigur zugeordnet sind.

8.4.1 Formen der Figurenrede/Personenrede und Bewusstseinsdarstellung in epischen Texten

Definition und Beispiele stammen im Folgenden aus:

■ Harald Fricke/Rüdiger Zymner: Einübung in die Literaturwissenschaft. Paderborn, München u.a. ³1996, S. 143f.:

– **Direkte Rede:**

Erzählerische Redewiedergabe in der 1. bzw. 2. Person Präsens Indikativ (als Basis-Tempus), ohne Innensicht und kommentierende Einmischung in vollständiger oder bei Bedarf beliebig unvollständiger Syntax.

- *Beispiel:* Othello fragte seine Frau: „Hast du zur Nacht gebetet, Desdemona? Ich werde dich jetzt töten!“

– **Indirekte Rede** [auch „oratio obliqua“]:

Erzählerische Redewiedergabe in der 3. Person Präsens Konjunktiv (bei Ich-Erzählung: in der 1. Person für das erlebende Ich), ohne Innensicht, mit der Möglichkeit kommentierender Einmischung, in vollständiger Syntax ohne Anführungs-, Ausrufe- und Fragezeichen.

- *Beispiel:* Othello fragte Desdemona drohend, ob sie schon zur Nacht gebetet habe; er werde sie nun töten.

– **Erlebte Rede** [auch „style indirect libre“]:

Erzählerische Redewiedergabe in der 3. Person Präteritum Indikativ, mit Innensicht und der Möglichkeit kommentierender Einmischung, aber ohne ‚verba dicendi et sentiendi‘, in vollständiger Syntax (Ausnahme: Interjektionen) und mit unbeschränkter Interpunktion, jedoch ohne Anführungszeichen.

- *Beispiel:* Othello sah Desdemona liegen. Ob sie wohl schon zur Nacht gebetet hatte? Schließlich wollte er sie nicht bei beladener Seele töten.

– **Redebericht:**

Erzählerische Redewiedergabe in der 3. Person Präteritum Indikativ, ohne Innensicht, mit kommentierender Einmischung, in vollständiger Syntax und beschränkter Interpunktion.

- *Beispiel:* Othello befragte Desdemona nach ihrem Nachtgebet und informierte sie über seine Mordabsicht.

– **Innerer Monolog:**

Erzählerische (Gedanken-)Redewiedergabe in der 1. (ersatzweise: gleichbedeutenden 2.) Person Präsens Indikativ, in Innensicht ohne kommentierende Einmischung, in vollständiger oder auch partiell unvollständiger Syntax mit unbeschränkter Interpunktion, jedoch ohne Anführungszeichen.

- *Beispiel:* Othello schlich zu Desdemonas Bett. Ob sie wohl schon zur Nacht gebetet hat? Schließlich willst du sie ja nicht bei beladener Seele ... aber töten muß ich sie!

– **Bewusstseinsstrom** [urspr. engl. »stream of consciousness«]:

Erzählerische (Gedanken-) Redewiedergabe in der 1. Person Präsens Indikativ, in Innensicht ohne kommentierende Einmischung, in unvollständiger Syntax mit ganz oder weitgehend fehlender Interpunktion.

- *Beispiel:* da ist sie da liegt sie ja ob sie wohl schon aber das tut sie ja immer beten am Morgen am Mittag am Abend also hat sie natürlich aber besser ich frag sie nachher ist doch was dran und ich bin schuld daß sie dann ewig ...

Die einzelnen Formen der Figurenrede sind häufig typisch für bestimmte Erzählperspektiven oder sogar nur innerhalb einer bestimmten Erzählperspektive möglich, z.B. ist der Innere Monolog an die Ich-Erzählperspektive gebunden, die Erlebte Rede an das personale Erzählen, der Redebericht und die indirekte Rede sind typisch für auktoriales Erzählen usw. Die Analyse der Figurenrede kann damit auch ein Indiz für die Erzählperspektive sein und umgekehrt!

► **Lerntipp:**

Wenn Sie einen Roman lesen (z.B. Thomas Manns *Buddenbrooks*, aber auch neuere und nicht nur deutschsprachige Werke!): Achten Sie ganz bewusst darauf,
- wer in welchem Abschnitt wie erzählt
- wie die Zeitstruktur angelegt ist: ob und wo es Rückwendungen oder Vorausdeutungen gibt; wie, wann und in welchem Ausmaß gerafft wird!

9. Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte

Die Literaturwissenschaft ist in starkem Maße eine historisch orientierte Disziplin – es ist kein Zufall, dass die Fächerkombination »Deutsch« und »Geschichte« im Lehramtsstudiengang zu den häufigsten gehört. Literatur der Vergangenheit spielt in Forschung und Lehre eine große Rolle, insbesondere wenn es sich um kanonisierte Literatur handelt, also um Texte, die zum Kanon der »wichtigen«, »hochrangigen«, »bleibenden« Werke gerechnet werden. Es gehört zu den wichtigen Aufgaben der Literaturgeschichtsschreibung, den Prozess der Kanonbildung kritisch zu reflektieren, die Kanonisierung bestimmter Texte immer wieder neu zu legitimieren oder auch den Kanon zu verändern und zu erweitern.

Hauptziel von Literaturgeschichtsschreibung ist es jedoch, durch die Herstellung von Zusammenhängen und Zeitfolgen eine gewisse Ordnung zu schaffen in der unübersehbaren Fülle literarischer Überlieferung. Ein wesentliches Mittel dazu ist die Periodisierung des historischen Verlaufs, die Bildung von »Epochen«.

Epochenbegriffe und Epochenkonstruktionen gehen davon aus, »dass es innerhalb der historischen Zeitfolge, also auf dem Zeitpfeil der sozialen, politischen, kulturellen, ästhetisch-

poetologischen (oder was auch immer) Entwicklung eine als solche identifizierbare, in sich geschlossene und durch ein Set von Erscheinungen und Tendenzen gegenüber einem Vorher und einem Nachher abgrenzbare historische und/oder literarhistorische Gestaltungsform von Geschichte gibt« (Allkemper/Eke, S. 182f.). Oder konkreter: »eine Menge von Texten weist für einen Zeitraum eine Reihe beschreibbarer Gemeinsamkeiten auf; zugleich sind die Unterschiede zwischen ihnen geringer als zu den Texten eines anderen Zeitraums, die sich ihrerseits in ihren Gemeinsamkeiten von den Texten des ersten Zeitraums (und weiterer Zeiträume) unterscheiden« (Allkemper/Eke, S. 183).

Die Notwendigkeit von Periodisierung als Ordnungs- und Orientierungshilfe ist in der Literaturwissenschaft unbestritten, jedoch ist ihre grundsätzliche Problematik stets mitzureflektieren. Epochenbegriffe haben den Charakter von Konstrukten bzw. Interpretationsleistungen; verschiedene Wissenschaftler können unterschiedliche Kriterien zugrunde legen und dementsprechend zu unterschiedlichen Ergebnissen gelangen – etwa was die ›dominierende‹ Tendenz einer Epoche, ihre zeitlichen Grenzen, ihr Verhältnis zu vorangegangenen oder folgenden Entwicklungen angeht. Hinzu kommt das Problem einer ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹: Konkurrierende literarische Strömungen wie etwa ›Klassik‹ und ›Romantik‹ verlaufen zeitlich weitgehend parallel; der ›Sturm und Drang‹ steht in einem hochkomplexen Verhältnis zur Aufklärung, so dass die 1770er Jahre sowohl die Zeit des Sturm und Drang als auch die Spätzeit der Aufklärung markieren. Möglich ist weiterhin, dass besonders langlebige Autoren in hohem Alter noch nach ästhetischen Vorstellungen ihrer Jugend schreiben, obwohl die stilprägende Kraft dieser Epoche längst vorbei ist; und selbstverständlich gibt es immer ›Überlappungen‹ an den (ohnehin nur als Konstrukt festzusetzenden) Epochengrenzen.

Außerdem bilden die gängigen Periodisierungen keine Systeme auf der Basis homogener Kriterien: Manche Epochenbegriffe beziehen sich auf ästhetisch-stilistische Aspekte (z.B. ›Realismus‹ als ein Begriff, der auf ein spezifisches Verhältnis von literarischer Schreibweise und Wirklichkeitswahrnehmung zielt), andere auf allgemein geistesgeschichtliche Prozesse (z.B. Aufklärung als ein Begriff, der vor allem auch die Philosophie dieser Zeit kennzeichnet), wieder andere auf rein realgeschichtliche Faktoren (z.B. Restaurationsepoche als ein Begriff, der die politische Situation als wesentlich für das Schreiben in dieser Zeit hervorhebt). Mit dieser Heterogenität können und müssen die LiteraturwissenschaftlerInnen leben, genauso wie mit der Tatsache, dass einzelne Epochenbegriffe in anderen Disziplinen weiter oder enger gefasst werden (der Begriff ›Romantik‹ z.B. wird in der Anglistik oder auch in der Musikgeschichte anders gehandhabt als in Bezug auf die deutsche Literatur).

Das folgende Raster hat nicht den Anspruch universaler Gültigkeit – es gibt andere Epochenmodelle, es gibt andere Bezeichnungen, es gibt andere Periodisierungsmöglichkeiten, die gleichermaßen legitim sind. Insofern dient es nur als erste Orientierung über die historische Entwicklung der deutschen Literatur; es versucht, Begriffe, Zahlen und Repräsentanten zu nennen, die bei aller grundsätzlichen Meinungsvielfalt von den meisten LiteraturwissenschaftlerInnen zumindest als mögliche Grobgliederung des historischen Verlaufs anerkannt werden. Das Raster soll dabei helfen, Einzeltexte wenigstens vage in einen historischen Zusammenhang einzuordnen. Einen wirklichen ›Überblick‹ über die Literaturgeschichte kann jedoch nur erhalten, wer ergänzend eine breitere literarhistorische Darstellung und vor allem: viele, viele literarische Texte liest. Insofern handelt es sich im Bereich der Literaturgeschichte um einen Prozess der Wissensaneignung, der auf Jahre hin angelegt sein muss. Sein Funktionieren erinnert an den hermeneutischen Zirkel: Epochenbegriffe sind durch Abstraktion aus einer großen Zahl von Einzeltexten abgeleitet; wer mit einer ersten Vorstellung z.B. von ›Romantik‹ als literarhistorischer Epoche an einen romantischen Text herangeht, wird in diesem Text Elemente finden, die das jeweilige Vorverständnis von ›Romantik‹ bestätigen, modifizieren oder erweitern, wird also vom Einzeltext ausgehend neue Aspekte des Epochenbegriffs erkennen wie umgekehrt die Vorstellungen von der Epoche die Wahrnehmung des Einzeltextes präformiert haben. Mit jedem neuen Text, mit jeder neuen Reflexion über die Zusammenhänge zwischen (konkretem) Einzelwerk und (abstraktem) Epochenbegriff begibt man sich erneut in den hermeneutischen Zirkel hinein und erlebt das Wachsen des eigenen literarhistorischen Verständnisses.

Als Ergänzung zum vorliegenden Skript *Basiswissen Literaturwissenschaft* finden Sie daher im Anhang eine Lektüreliste mit literarischen Texten, die eine gründliche und (so weit das möglich ist) repräsentative Kenntnisnahme verschiedener literarischer Epochen erlaubt – nutzen Sie die Liste als ›Lektürefahrplan‹ während Ihres Studiums, stöbern Sie nach Lust und Laune darin herum, um Ihren eigenen Weg zur Literatur und zur Literaturgeschichte zu finden. Ergänzend sei zumindest auf eine einbändige Literaturgeschichte verwiesen – dass es auch mehrbändige gibt und natürlich eine Fülle von Epochenmonographien, werden Sie im Laufe Ihres Studiums herausfinden. Zur Erstinformation taugt insbesondere:

- Peter J. Brenner: *Neue deutsche Literaturgeschichte. Vom Ackermann bis Günter Grass*. Tübingen 2004.

Anmerkungen zum Epochenraster:

Die Spalte *Periodisierung* entscheidet sich nach Möglichkeit für die gängigste Epocheneingrenzung; es gibt immer Modelle, die andere Jahreszahlen benennen.

Die Spalte *Epochenbezeichnungen* entscheidet sich für eine Hauptbezeichnung und fügt ggf. übliche Binnendifferenzierungen und/oder alternative Bezeichnungen hinzu.

Die Spalte *Historischer Hintergrund* ist bewusst reduktiv gehalten und nennt nur diejenigen historischen Großereignisse, die von zentraler Bedeutung für die jeweilige Epoche sind und in unmittelbarem Zusammenhang zu ihrer Bezeichnung und Begrenzung stehen.

Die Spalte *Repräsentanten* nennt vor allem Autoren, die als symptomatisch und typisch für den Epochenstil gelten (wobei es immer Schriftsteller gibt, über deren Rang kein Zweifel besteht, die aber nicht eindeutig im Zusammenhang mit einer bestimmten Epoche zu sehen sind). **Verweise auf einzelne Werke der Autoren finden Sie in der Lektüreliste ›Wege zur Literatur‹ (auf der Homepage).**

Periodisierung	Epochenbezeichnung(en)	Historischer Hintergrund	Typische Vertreter
ca. 1400-1600	Humanismus und Reformationszeit	ca. 1450 Buchdruck mit beweglichen Lettern 1453 Fall von Konstantinopel; 1492 europäische Entdeckung Amerikas 1517 Thesenanschlag Luthers	Sebastian Brant, Hans Sachs, Johan Fischart, Conrad Celtis
ca. 1600-1700	Barock	Dreißigjähriger Krieg 1618-1648 1683 Türken vor Wien	Martin Opitz, Andreas Gryphius; Paul Fleming, Daniel Casper von Lohenstein, Hans Jacob Christoph von Grimmelshausen
ca. 1700/1740-1780/1800	Aufklärung (Früh-/Hoch-/Spätaufklärung)	1740-80: Maria Theresia 1740-86: Friedrich II. 1756-1763: Siebenjähriger Krieg 1776: Unabhängigkeitserklärung der USA	Johann Christoph und Luise Adelgunde Victorie Gottsched; Christian Fürchtegott Gellert; Gotthold Ephraim Lessing, Christoph Martin Wieland, Sophie von La Roche, Friedrich Klopstock
ca. 1770-1780	Sturm und Drang	1789: Frz. Revolution Napoleonische Kriege	J.W. Goethe; Jakob Michael Reinhold Lenz, Friedrich Maximilian Klingler, Heinrich Leopold Wagner
ca. 1786-1805	Weimarer Klassik		J. W. Goethe; Friedrich Schiller

keiner Epoche zuzuordnende Autoren um 1800			Heinrich von Kleist, Friedrich Hölderlin, Jean Paul, Karl Philipp Moritz
ca. 1795-1830	Romantik (Früh-/Hoch-/Spätromantik)	1806: Auflösung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation	Novalis, Friedrich und August Wilhelm Schlegel, Ludwig Tieck, Achim von Arnim, Clemens Brentano, E.T.A. Hoffmann, Joseph von Eichendorff, Jacob und Wilhelm Grimm
ca. 1815-1848	Restaurations-epoche (Biedermeier u. Vormärz)	1815: Wiener Kongress 1817: Wartburgfest 1819: Karlsbader Beschlüsse 1830: Julirevolution in Frankreich	Johann Nestroy, Ludwig Börne, Eduard Mörike, Jeremias Gotthelf, Heinrich Heine, Annette von Droste-Hülshoff, Karl Gutzkow, Georg Büchner
ca. 1848-1890	(Bürgerlicher) Realismus	Revolution(en) von 1848 1871: Gründung des dt. Reichs 1871-90: Bismarck	Gottfried Keller, Wilhelm Raabe, Theodor Fontane, Marie von Ebner-Eschenbach, Theodor Storm, Conrad Ferdinand Meyer
ca. 1889-1895	Naturalismus		Arno Holz, Gerhart Hauptmann, Johannes Schlaf
Um 1900	Literatur der Jahrhundertwende (Ästhetizismus, Dekadenz, Fin de siècle)		Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Stefan George, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke
ca. 1910-1920	Expressionismus und literarische Avantgarde (inkl. Dadaismus)	I. Weltkrieg 1914-1918	Georg Heym, Jakob van Hoddis, Ernst Toller, Gottfried Benn, Georg Trakl, Franz Kafka, August Stramm, Else Lasker-Schüler
1918-1933	Literatur der Weimarer Republik (Neue Sachlichkeit)	1918: Ende des Kaiserreichs 1919: Gründung der Weimarer Republik	Alfred Döblin, Erich Kästner, Anna Seghers, Irmgard Keun, Bertolt Brecht, Robert Musil, Marieluise Fleißer, Kurt Tucholsky, Hermann Hesse
1933-1945	Exilliteratur bzw. Literatur im Dritten Reich/›Innere Emigration‹	1933: Machtergreifung der Nationalsozialisten 1939: Beginn des II. Weltkriegs	Exil: Anna Seghers, Klaus Mann, Bertolt Brecht, Thomas Mann, Franz Werfel, Lion Feuchtwanger ›Innere Emigration‹: Oskar Loerke, Werner Bergengruen
ca. 1945-1960	Nachkriegsliteratur	Ende des II. Weltkriegs 1945	Wolfgang Borchert, Heinrich Böll, Günter Grass, Günter Eich, Paul Celan, Ingeborg Bachmann

Für die Zeit nach 1960 haben sich (noch?) kaum feste Epochenbegrenzungen eingebürgert; der Begriff ›Gegenwartsliteratur‹ ist inzwischen zu pauschal geworden. Möglich ist die Unterscheidung nach Jahrzehnten – z.B. ›Literatur der 1970er Jahre‹ – oder die politische Fokus-

sierung – z.B. ›Literatur der DDR‹; für die 1980er und 1990er Jahre wird gelegentlich der Begriff ›Postmoderne‹ verwendet, für einen Teil der Literatur nach 1990 ›Wendeliteratur‹, für eine andere Gruppe von Texten seit 1995 der Begriff ›Popliteratur‹. Diese und weitere Begrifflichkeiten treffen jedoch meist nur für einen Teil der literarischen Produktion des betreffenden Zeitraums zu; es bleibt abzuwarten, ob die künftige Literaturgeschichtsschreibung in Zukunft schärfere Kriterien finden wird, um die Entwicklung in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts genauer zu beschreiben oder ob die Wahrnehmung eines Stilpluralismus trotz wachsenden historischen Abstands bestehen bleiben wird.