

Stefan Krammer / Stephan Müller / Lena Zudrell

# **Handreichung zu literarischen Grundfragen mit Glossar**

## **Impressum**

Medieninhaber, Verleger und Herausgeber:  
Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft und Forschung  
Abteilung III/6  
Minoritenplatz 5, 1010 Wien  
Autoren und Autorin:  
Stefan Krammer, Stephan Müller, Lena Zudrell

Kontakt:  
[unterrichtssprache.srdp@bmbwf.gv.at](mailto:unterrichtssprache.srdp@bmbwf.gv.at).

# Inhalt

|  |           |
|--|-----------|
| <b>1. Einleitung .....</b>                               | <b>5</b>  |
| 1.1. Was ist Literatur? .....                            | 6         |
| 1.2. Inhalt und Form.....                                | 6         |
| 1.3. Analyse und Interpretation .....                    | 6         |
| 1.4. Gattungen.....                                      | 7         |
| <b>2. Epische Texte .....</b>                            | <b>8</b>  |
| 2.1. Grundsätzliches.....                                | 8         |
| 2.1.1. Das Erzählte und das Erzählen .....               | 8         |
| 2.1.2. Erzählarten.....                                  | 9         |
| 2.1.3. Verhältnis von Autor/in, Erzähler und Figur ..... | 10        |
| 2.1.4. Gattungstraditionen und Intertextualität.....     | 10        |
| 2.2. Grundfragen .....                                   | 11        |
| 2.2.1. Thema und Motiv .....                             | 11        |
| 2.2.2. Handlung .....                                    | 11        |
| 2.2.3. Figur.....  | 12        |
| 2.2.4. Zeit .....  | 13        |
| 2.2.5. Raum .....  | 15        |
| 2.2.6. Komposition und Aufbau.....                       | 17        |
| 2.2.7. Figuren- und Erzählerrede .....                   | 18        |
| 2.2.8. Erzählperspektive .....                           | 19        |
| Exkurs: Eine Alternative nach Gérard Genette.....        | 22        |
| Fokalisierung: Wer nimmt wahr?.....                      | 24        |
| <b>3. Dramatische Texte.....</b>                         | <b>25</b> |
| 3.1. Grundsätzliches.....                                | 25        |
| 3.1.1. Text und Aufführung .....                         | 25        |
| 3.1.2. Theatralität.....                                 | 26        |
| 3.1.3. Gattungstraditionen .....                         | 27        |
| 3.2. Grundfragen.....                                    | 28        |
| 3.2.1. Thema .....                                       | 28        |
| 3.2.2. Handlung .....                                    | 28        |
| 3.2.3. Komposition und Aufbau .....                      | 28        |
| 3.2.4. Figur.....  | 29        |
| 3.2.5. Kommunikation.....                                | 31        |
| 3.2.6. Raum .....  | 32        |
| 3.2.7. Zeit.....   | 32        |

|   |           |
|---|-----------|
| <b>4. Lyrische Texte .....</b>                                    | <b>34</b> |
| 4.1. Grundsätzliches.....   | 34        |
| 4.1.1. Sprachliche Überstrukturiertheit.....                      | 34        |
| 4.1.2. Gattungstraditionen .....                                  | 35        |
| 4.2. Grundfragen .....  | 35        |
| 4.2.1. Thema.....   | 35        |
| 4.2.2. Inhaltliche Zugänge.....                                   | 35        |
| 4.2.3. Kommunikationssituation .....                              | 36        |
| 4.2.4. Besonderheiten der sprachlichen Gestaltung .....           | 37        |
| 4.2.5. Lyrische Formen.....                                       | 38        |
| 4.3. Bezug von Inhalt und Form .....                              | 40        |
| <b>5. Sprache .....</b>   | <b>41</b> |
| 5.1. Grundformen der Sprachbetrachtung.....                       | 41        |
| 5.1.1. Lautliche Gestaltung.....                                  | 41        |
| 5.1.2. Wortwahl, Stil und Register.....                           | 41        |
| 5.1.3. Syntax .....   | 42        |
| 5.1.4. Textliche Gestaltung .....                                 | 43        |
| 5.2. Rhetorische Mittel: Figuren und Tropen.....                  | 43        |
| 5.2.1. Klangfiguren.....  | 44        |
| 5.2.2. Wiederholungsfiguren .....                                 | 45        |
| 5.2.3. Positionsfiguren .....                                     | 46        |
| 5.2.4. Quantitätsfiguren: Verkürzung/Erweiterung/Zuspitzung ..... | 47        |
| 5.2.5. Appellfiguren.....   | 50        |
| 5.2.6. Tropen.....  | 51        |
| <b>Glossar.....</b>   | <b>55</b> |
| <b>Literatur .....</b>  | <b>71</b> |

# 1. Einleitung

Die vorliegende Handreichung ist für Lehrerinnen und Lehrer konzipiert. Ziel ist es, damit die Vorbereitung auf die SRDP<sup>1</sup> und die Vermittlung eines begrifflichen Inventars im Umgang mit Texten zu unterstützen. Zudem wird jene Begrifflichkeit vorgestellt, die für Aufgabenstellung und Kommentierung der SRDP herangezogen wird und eine Auswahl aus der großen Zahl der zirkulierenden Fachbegriffe bietet.

Diese Handreichung erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und ist in dem Bewusstsein verfasst, dass sie von Lehrerinnen und Lehrern benutzt wird, die als Germanistinnen und Germanisten mit den Grundlagen literaturwissenschaftlichen Arbeitens vertraut sind. Lehrkräfte erhalten mit der angeführten Fachterminologie – neben jener in Schulbüchern – ein zusätzliches Instrumentarium zur präzisen Vermittlung literarischer und sprachlicher Phänomene, um Lernenden die fachgerechte Beschreibung von (literarischen) Textphänomenen und das Verfassen von Interpretationen zu erleichtern. Um zu vermitteln, worauf im Umgang mit literarischen Texten zu achten ist, sollten die Fachbegriffe möglichst im Rahmen der Lektüre von (Ganz-)Texten und mit Blick auf Wirkungsaspekte erarbeitet werden. Auf diese Weise kann Lernenden gezeigt werden, wie der Weg von einer sprachlichen Analyse ausgehend hin zur inhaltlichen Interpretation verlaufen kann, damit die Analyse nicht zu einem von der Deutung losgelösten Ritual wird.

Die Handreichung gliedert sich in einen Glossarteil und einen beschreibenden Darstellungsteil, in dem die Begriffe des Glossars – durch Unterstreichung markiert – kontextualisiert werden.

Der Darstellungsteil gliedert sich in vier Abschnitte: Zunächst werden die drei Großgattungen der Literatur, also Epik, Dramatik und Lyrik, behandelt und dabei grundsätzliche Aspekte angesprochen, um schließlich Grundfragen für die Analyse vorzuschlagen. Der vierte Teil, mit „Sprache“ betitelt, ist gattungsübergreifend konzipiert. Darin werden zunächst Grundformen der Sprachbetrachtung und danach die rhetorischen Figuren und Tropen systematisch dargestellt. Zur Veranschaulichung werden sowohl Beispiele aus der Literatur, besonders aus vergangenen Prüfungsterminen, als auch ein selbst erfundenes Beispiel, das je nach Fragestellung variiert wird, herangezogen.

Das Glossar und der Darstellungsteil wurden mit Blick auf aktuelle Schulbücher und auf der Grundlage von Werken zur Einführung in die Literaturwissenschaft erarbeitet; Letztere sind in einer abschließenden Literaturliste gesammelt.

<sup>1</sup> Diese Abkürzung umfasst die schriftliche Reifeprüfung, Reife- und Diplomprüfung sowie Berufsreifeprüfung.

## 1.1. Was ist Literatur?

Im Alltag erzählen wir von Dingen, wie sie sind oder wie wir glauben, dass sie sind. Gehen wir davon aus, dass das Erzählte der Wahrheit entspricht oder eine Form von Wahrheit entfalten soll, handelt es sich um nicht-fiktionales (faktuales) Erzählen. Das Geschehen in nicht-fiktionalen Texten wird an den Regeln der realen Welt gemessen.

Fiktionales Erzählen dagegen lässt eine erzählte Welt entstehen, die nichts mit der Wirklichkeit zu tun haben muss. Natürlich kann diese erzählte Welt Wirklichkeit abbilden – und oft kommt in fiktionalen Texten Wirkliches vor –, aber es ist nicht entscheidend für den Text, ob diese Bezüge auf die Wirklichkeit auch zutreffend sind. Bei fiktionalen Texten erlauben wir den Autorinnen und Autoren, dass sie vom Wirklichkeitsbezug abweichen. Alles, was in der Fiktion geschieht, geht letztlich auf die Autorin / den Autor zurück. Deshalb kann in fiktionalen Texten nichts zufällig geschehen. Wir dürfen in fiktionalen Texten immer fragen, warum etwas so und nicht anders passiert.

Für die SRDP unterscheidet man zwischen pragmatischen Aufgaben, bei denen nicht-fiktionale Texte die Grundlage bilden, und literarischen Aufgaben, die sich mit fiktionalen Texten beschäftigen. Dabei muss mitgedacht werden, dass nicht-fiktionale Texte, wie gedruckte Interviews, Berichte oder sogar Gebrauchsanweisungen, mit Mitteln der fiktionalen Literatur operieren und umgekehrt literarische Texte sich der Mittel von Sachtexten bedienen können.

## 1.2. Inhalt und Form

In der Literaturwissenschaft wird oft mit der idealtypischen Unterscheidung von „Inhalt“ und „Form“ operiert – am klassischsten vielleicht in Formeln wie „Sinn und Form“. Diese Dichotomie wurde mit Recht in Zweifel gezogen, denn tatsächlich wird hier eine Trennung zwischen Bereichen vorgenommen, die als solche gar nicht zu trennen sind und auseinander hervorgehen. Die Handreichung orientiert sich aus praktischen Gründen trotzdem an dieser Trennung, vertraut aber darauf, dass bei ihrer Anwendung im Unterricht auch ihre Problematik im Ansatz deutlich gemacht werden kann.

## 1.3. Analyse und Interpretation

In der vorliegenden Handreichung bedeutet Analyse die Untersuchung formaler und sprachlicher Aspekte eines Textes, Interpretation dagegen die Deutung eines Textes, wobei man in der Regel auf die Ergebnisse einer Analyse zurückgreift. Auch das ist eine idealtypische Trennung, hinter der die Dichotomie von Form und Inhalt steckt. Für die SRDP werden diese Begriffe auf die Bearbeitung von fiktionalen Texten (Textinterpretation) und nicht-fiktionalen Texten (Textanalyse) verteilt, was aber nicht heißt, dass man nicht-fiktionale Texte nicht „deuten“ könne oder für literarische Texte keine Analyse notwendig sei. Bezeichnet ist damit lediglich, dass bei literarischen Texten eine über die Beschreibung von Form und Inhalt hinausgehende Interpretation erforderlich ist.

## 1.4. Gattungen

Literarische Texte stehen in der Tradition von Gattungen, hier verstanden als konventionalisierte Gestaltungsformen, als Untergattungen innerhalb der drei Großgattungen Epik, Lyrik und Dramatik, wie z. B. Roman oder Sonett. Davon kann man für das Verständnis von Texten nicht ganz absehen. Damit zeigt sich das Spannungsfeld zwischen Kompetenz- und Wissensorientierung in besonderer Weise: Die Kompetenz einer gattungsbezogenen Interpretation setzt nämlich ein spezifisches Wissen um eine Gattung voraus. Die Handreichung reagiert auf dieses Dilemma, indem sie für Epik und Dramatik auf die Definition von Untergattungen verzichtet und stattdessen neben allgemeinen Formen und Techniken von Analyse und Interpretation zusammenfassend spezifische Gattungstraditionen punktuell aufzeigt, die man als Wissenshorizont für den Literaturunterricht ansetzen sollte. Für die Lyrik werden hingegen aufgrund ihrer Formgebundenheit ausgewählte Untergattungen im Glossar ausgewiesen. Für die Analyse und Interpretation der Texte ist Gattungswissen immer von Vorteil, auch wenn dieses Wissen bei der SRDP nicht explizit abgefragt wird.

# 2. Epische Texte

## 2.1. Grundsätzliches

Es gibt verschiedenste erzähltheoretische Ansätze. Die Handreichung versucht die gängigsten und praktikabelsten aufzugreifen, gegebenenfalls auf alternative Beschreibungsangebote hinzuweisen und teilweise althergebrachte Beschreibungsformen mit neuen Angeboten zu verbinden. Dabei werden traditionelle Ansätze wie etwa von Franz Karl Stanzel aufgegriffen und mit neueren Erzähltheorien (Gérard Genette) ergänzt.

### 2.1.1. Das Erzählte und das Erzählen

„Erzählung“ oder „Geschichte“ sind alltagssprachliche Begriffe für epische Texte, die jedoch verschiedene Bedeutungen haben können. Mit „Erzählung“ kann beispielsweise der Vorgang des Erzählens, der wiedergegebene Inhalt oder eine literarische Gattung gemeint sein.

Es ist wichtig, bei der Analyse und Interpretation von epischen Texten zwischen zwei Ebenen zu unterscheiden. Es ist ein großer Unterschied, ob man über das „Was“ oder über das „Wie“ einer Erzählung nachdenkt. Mit dem „Was“ einer Erzählung werden inhaltliche Aspekte, wie Handlung oder Thema, bezeichnet, mit dem „Wie“ einer Erzählung ist der Akt des Erzählens gemeint, also die Art und Weise der Vermittlung des Erzählten. Die Unterscheidung zwischen dem „Was“ und dem „Wie“ ist in Hinblick auf literarische Texte jedoch oft nicht eindeutig. In der Literaturwissenschaft existieren viele verschiedene Begriffe für diese Unterscheidung, sehr häufig spricht man mit Tzvetan Todorov von „histoire“ (dem Erzählten) und „discours“ (dem Erzählen).

- Was = das Erzählte = „histoire“
- Wie = das Erzählen = „discours“

Dies soll anhand einer Beispielerzählung veranschaulicht werden, auf die im Folgenden öfter zurückgegriffen wird:

Petra verließ das Haus, ging über die Straße und traf Paul, der überrascht war.

#### **Aussagen über das Erzählte („histoire“):**

Paul hat nicht damit gerechnet, dass er Petra begegnen würde; der Text weist darauf hin, dass er überrascht war, Petra zu treffen.

#### **Aussagen über das Erzählen („discours“):**

Der Text ist im Präteritum verfasst, es wird chronologisch erzählt.



Auch wenn die Art des Erzählens oft nicht präzise von inhaltlichen Aspekten getrennt werden kann, weil die beiden Ebenen einander bedingen, sollte bei der Beschreibung von Texten auf präzise Formulierungen geachtet werden. Würde über das Beispiel nur gesagt: „Das ist eine kurze Geschichte“, dann könnte diese Aussage einerseits auf die Ebene des Erzählten („histoire“) bezogen sein, andererseits auf die Ebene des Erzählens („discours“):

Als Aussage über das Erzählte („histoire“) bedeutet diese Aussage, dass nicht viel Zeit vergeht und nicht besonders viel passiert.

Als Aussage über das Erzählen („discours“) bedeutet diese Aussage, dass die Erzählung mit ihren 14 Wörtern einen sehr geringen Umfang hat.

Hier ein weiteres Beispiel:

Die Hände in den Hosentaschen, schlenderte der arbeitslose Mechaniker Emil Kolbe durch die Straßen und pfiﬀ vor sich hin. [...] Seit dreieinhalb Jahren versuchte er vergeblich, Arbeit zu bekommen, die gesetzliche Unterstützung wurde ihm nicht mehr gewährt. Er verstand es nicht, zu betteln, er hatte es wiederholt und ohne Erfolg versucht. Er war obdachlos, er hatte keinen Groschen in der Tasche.

*Mela Hartwig: Der Meineid (Haupttermin Mai 2018)*

**Aussagen über das Erzählte („histoire“):**

In der Erzählung *Der Meineid* geht es um den Protagonisten Emil Kolbe. Er ist von Beruf Mechaniker, aber seit dreieinhalb Jahren arbeitslos, erhält keine staatliche Unterstützung mehr, ist obdachlos und völlig mittellos.

**Aussagen über das Erzählen („discours“):**

Die Erzählung weist eine geschlossene Handlung und einen chronologischen Erzählverlauf auf. Der vorwiegend parataktische Satzbau mit kurzen Aussagesätzen dient als Mittel für Eindringlichkeit und Spannungsaufbau.

### 2.1.2. Erzählarten

Grundsätzlich können zwei Arten des Erzählens unterschieden werden, einerseits das „telling“, andererseits das „showing“. Beim „telling“ wird ein Ereignis oder komplexer Sachverhalt aus der erzählten Welt lediglich beschrieben. Beim „showing“ wird ein Sachverhalt dargestellt und die Leserin/der Leser muss das, was beim „telling“ festgestellt wird, selbst nachvollziehen und erschließen. Ein Beispiel:

**„telling“:**

Paul war überrascht, als er Petra traf.

**„showing“:**

Paul sah, wie Petra auf ihn zukam. Er zuckte zusammen und seine Augenbrauen hoben sich.

### 2.1.3. Verhältnis von Autor/in, Erzähler<sup>2</sup> und Figur

Die Autorin/der Autor ist der Produzent eines Textes, beispielsweise ist Johann Wolfgang von Goethe der Autor des Romans *Die Wahlverwandtschaften*. Der erste Satz dieses Romans lautet: „Eduard – so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter – Eduard hatte [...].“ Das „Wir“, das hier spricht, ist der Erzähler, Eduard ist eine Figur des Romans. Erzähler und Figuren sind von der Autorin/vom Autor erschaffen und nur in bestimmten Fällen – etwa in einer Autobiographie – kommt es zu Überschneidungen zwischen Autor/in und Erzähler bzw. Figur. Bei der Analyse sollten Schülerinnen und Schüler darauf achten, die Instanzen Autor/in, Erzähler und Figur nicht unhinterfragt gleichzusetzen.

Bei den Instanzen Autor/in und Figur ist diese Trennung offensichtlich, Goethe z. B. war kein Baron und hieß nicht Eduard. Bei den Instanzen Autor/in und Erzähler ist die Trennung jedoch manchmal weniger deutlich. Die folgende Aussage ist zwar richtig: „Goethe erzählt in seinen *Wahlverwandtschaften* von einem Baron namens Eduard“; man spricht dann allgemein darüber, dass Goethe einen Text verfasst hat, in dem ein Baron Eduard vorkommt. Bei der Analyse und Interpretation muss aber auf Unterschiede zwischen Autor/in und Erzähler geachtet werden, denn Goethe erzählt dort eben nicht selbst, sondern der Erzähler, den Goethe einführt: „In dem von Goethe verfassten Roman *Die Wahlverwandtschaften* spricht ein Erzähler, der nicht Teil der Handlung ist und über alles informiert zu sein scheint“ (siehe 2.2.8.).

### 2.1.4. Gattungstraditionen und Intertextualität

Wie alle literarischen Texte stehen auch epische Texte in der Tradition von Gattungen (siehe 1.4.), vor deren Hintergrund sie zu lesen sind. Das muss bei der Analyse und Interpretation nicht immer eine Rolle spielen, kann aber auch sehr wichtig sein, etwa wenn Texte sich deutlich in eine Gattungstradition einreihen. Dann ist zu überlegen, inwiefern sie das tun, indem man beschreibt, welche Merkmale z. B. einer Kurzgeschichte, einer Parabel oder einer Erzählung die Texte aufweisen. Texte können sich jedoch auch gegen Gattungstraditionen wenden. Dann kann es interessant sein, die Abweichungen und die Gründe dafür zu beschreiben, auch wenn dieses Gattungswissen für die SRDP nicht verpflichtend vorausgesetzt wird.

Das Besondere dabei ist, dass auf diese Weise nicht nur auf Grundlage des vorliegenden Textes argumentiert wird, sondern im Vergleich zu anderen Texten. Ähnlich verhält es sich mit Anspielungen auf andere Texte oder direkten Zitaten aus diesen. Können solche Bezüge festgestellt werden, liegt es nahe, nach dem Sinn dieser Bezugnahme zu fragen, und den Inhalt des Textes, auf den Bezug genommen wird, bei der Deutung zu berücksichtigen. Solche Bezugnahmen und deren Deutung werden als „intertextuell“ bezeichnet.

<sup>2</sup> Beim Begriff Erzähler wird nur dann auf eine geschlechtergerechte Sprache verzichtet, wenn damit das literaturwissenschaftliche Konzept gemeint ist.

## 2.2. Grundfragen

Wichtig für die vorliegende Gliederung war ein Zugang zu Texten, der von Schülerinnen und Schülern zu erwarten ist. Nach der Klärung wichtiger Grundeigenschaften gehen wir deshalb vom „Erzählten“ (der „histoire“) aus, um dann zum „Erzählen“ (dem „discours“) überzugehen. Ziel ist es dabei, dass diese beiden Aspekte in der Analyse und Interpretation aufeinander bezogen werden.

### 2.2.1. Thema und Motiv

In Sachtexten sind in der Regel der Inhalt und das Thema identisch. In einer Gebrauchsanweisung geht es um den korrekten Gebrauch von Dingen und genau das ist auch der Inhalt; wenn diese Übereinstimmung nicht mehr gegeben ist, funktioniert der Text nicht mehr. In literarischen Texten ist es dagegen völlig unproblematisch (und sogar eher der Regelfall), wenn Inhalt und Thema voneinander abweichen. Deshalb lohnt es sich, sich klar zu machen, worum es geht oder was das eigentliche Thema ist. Ein Beispiel: Ein Text kann von der Reise zweier Kinder erzählen, das Thema aber könnte das Erwachsenwerden oder die Liebe sein.

Der Begriff des Motivs bezeichnet eine kleine bedeutungstragende Einheit in einem Text, die nicht an bestimmte Figuren gebunden ist und keine Handlung aufweist. So kann vom Motiv des verlorenen Sohns beispielsweise in verschiedenen Texten mit völlig unterschiedlichen Figuren in unterschiedlichen Handlungszusammenhängen erzählt werden. Als Leitmotiv wird ein immer wiederkehrendes Motiv bezeichnet, sei es auf inhaltlicher, rhetorischer oder, vor allem bei lyrischen Texten, auch auf formaler Ebene.

### 2.2.2. Handlung

Zu unterscheiden vom „Thema“ ist die „Handlung“ einer Erzählung. Eine Geschichte über das Thema „Liebe“ kann von zwei Vögeln erzählen, die im Wasser schwimmen, oder von Kindern, die nicht miteinander spielen dürfen, es aber trotzdem tun. Man muss also darauf achten, ob man über das spricht, was in der Geschichte passiert, oder über das Thema.

Die Handlung ergibt sich aus einer Reihe von Ereignissen. Ereignisse sind die kleinsten Einheiten der Handlung.

In unserem Beispiel wären die einzelnen Ereignisse:

„Petra verließ das Haus“ und „Paul war überrascht“.

Wenn diese Ereignisse kausal miteinander verbunden sind, wenn also ein Ereignis zum anderen führt, dann spricht man von einer Geschichte:

Petra verließ das Haus und traf Paul, der deshalb überrascht war.

Bei der Analyse von epischen Texten gilt es daher zunächst zu fragen, welche Ereignisse in der Geschichte angesprochen werden und wie diese miteinander verbunden sind.

### 2.2.3. Figur

Zur Handlung gehören Figuren und es ist nicht leicht, diese systematisch zu beschreiben, denn gerade bei Figuren läuft man Gefahr, sich mit ihnen zu identifizieren. Man findet sie sympathisch oder unsympathisch, kann sie verstehen oder schüttelt den Kopf, so als ob sie wirkliche Menschen wären. Das ist natürlich der Reiz an literarischen Figuren, erschwert aber deren Analyse und Interpretation. Man tut deshalb gut daran, sich bei der Figurenbeschreibung an formalen Gesichtspunkten zu orientieren. Im Folgenden werden dazu in Form eines Fragenkatalogs einige Ansätze genannt:

#### **Welche Figuren kommen im Text vor?**

Das klingt einfach, aber es lohnt sich zu fragen, welche Figuren an einer Geschichte beteiligt sind. Das reicht von der Auflistung der beteiligten Figuren, also der Frage, ob es viele oder wenige gibt, bis hin zu Systematisierungen: Wie ist das quantitative Verhältnis von Frauen und Männern, von Jungen und Alten? Gibt es Gruppenbildungen und welche Figuren weichen davon ab? Handelt es sich um Hauptfiguren oder um Nebenfiguren?

#### **Wann kommen Figuren in der Geschichte vor?**

Zu fragen ist dabei, ob Figuren in einem Text immer schon da sind oder ob sie im Laufe der Handlung auftauchen bzw. verschwinden.

#### **Was erfahren wir über Figuren?**

Dabei hilft eine Beschreibung, die Edward Morgan Forster eingeführt hat, der zwischen „runden“ (round) und „flachen“ (flat) Figuren unterscheidet. „Runde“ Figuren werden im Text umfassend beschrieben und es ist möglich, sie anhand dieser Beschreibung zu charakterisieren. Von „flachen“ Figuren kennen wir nur ihre Grundeigenschaften, sie werden im Text nicht näher profiliert.

Zu unterscheiden ist, ob man über das „Innere“ oder das „Äußere“ einer Figur etwas erfährt. Das Äußere, also das Aussehen im weitesten Sinne, ist ja auch das, was wir im Alltag zuerst an einer Person wahrnehmen, und in der Erzählung ist es das, was auch die anderen Figuren wahrnehmen können. Oft ist damit bereits über kulturspezifische Konventionen eine Charakteristik verbunden. „Gut“ und „schön“ scheinen zusammenzugehören, wie „böse“ und „hässlich“ – aber natürlich sind das nur Vorurteile, die gerade in der Literatur oft in Frage gestellt werden.

Literarische Texte können aber auch in das „Innere“ einer Figur sehen, Gefühle und Emotionen, auf die man im Alltag nur schließen kann, können direkt genannt werden. Wichtig ist, dass man das differenziert beschreibt. Dass jemand wütend ist, kann in einem Text so aussehen:

- (1) Petra bekam einen roten Kopf und ihre Faust ballte sich.
- (2) Petras Magen zog sich zusammen und sie spürte, wie ihr Blut wallte.
- (3) Petra kochte vor Wut.

In Beispiel (1) wird die Wut anhand von Äußerlichkeiten beschrieben, die auch jede andere Figur des Textes wahrnehmen kann. In Beispiel (2) werden innere Phänomene als körperliche Zustände dargestellt und die Leser/innen müssen diese Zustände als Wut deuten. In Beispiel (3) teilt uns der Text nur den Zustand einer Figur mit und wir können fragen, wie sich dieser in der erzählten Welt realisiert haben könnte. Grundsätzlich kann man fragen:

#### **Woher weiß man etwas von einer Figur?**

Charakterisiert sie der Erzähler oder machen das andere Figuren?

#### **Tragen Figuren individuelle Züge oder sind sie Typen?**

In einer Erzählung kann eine Figur vorgestellt und entwickelt werden, es gibt aber auch die Möglichkeit, auf Typen zurückzugreifen, die genauere Beschreibungen ersetzen und somit überflüssig machen. Solche typischen Rollen in erzählten Welten sind z. B. der Detektiv, der Professor, die Prinzessin.

#### **In welchen Beziehungen stehen Figuren zueinander?**

Figuren treten selten alleine auf und es lassen sich meistens systematische Verbindungen zwischen ihnen beschreiben. Klassische Figurenkonstellationen sind etwa das Gegenüber von Protagonist und Antagonist (also zwischen dem Helden und seinem Gegenspieler), Dreiecksbeziehungen oder Familienstrukturen.

#### **Wie verhalten sich Figuren zur Ebene des Erzählens?**

Figuren können bloßes Objekt der Erzählung sein, sie können aber auch die Erzählung selbst gestalten, indem sie als Erzähler auftreten oder der Erzähler die Perspektive einer Figur einnimmt, etwa in Form eines inneren Monologs. Wenn in Erzählungen die Perspektive von Figuren eingenommen wird, können Leser/innen leichter die Geschichte aus deren Blickpunkt wahrnehmen. Diese Figuren nennt Franz Karl Stanzel „Reflektorfiguren“.

### **2.2.4. Zeit**

Wie wichtig es ist, das Erzählte („histoire“) vom Erzählen („discours“) zu unterscheiden, lässt sich sehr gut an den verschiedenen Darstellungsformen der Zeit in Erzählungen nachvollziehen. Dabei sind mehrere Formen unbedingt voneinander zu trennen:

#### **Entstehungszeit**

Nur scheinbar banal ist die Entstehungszeit einer Erzählung. Oft ist sie unerheblich für das Verständnis (manchmal wissen wir gar nicht über die Entstehungszeit Bescheid), sie kann aber für die Analyse und Interpretation eine Rolle spielen. Im einfachsten Falle geht es nur darum, den Inhalt mit erwartbaren Realien abzugleichen: Wenn in einem mittelalterlichen Text keine Autos vorkommen, ist das unauffällig; wenn in einem Roman des 21. Jahrhunderts in einer Stadt keine Autos fahren, sollte man nach dem Grund fragen. Die Entstehungszeit kann aber auch indirekt eine Rolle spielen:

Nehmen wir George Orwells Dystopie 1984. Entstanden ist der Roman zwischen 1946 und 1949, also nach dem Zweiten Weltkrieg, als Warnung vor diktatorischen Überwachungsstaa-

ten. Die Handlung spielt in einer datierten Zukunft, eben 1984. Wäre der Roman *1984* auch im Jahr 1984 geschrieben worden und erschienen, dann könnte man ihn als Kritik gegenwärtiger Zustände lesen. Wäre er 2016 erschienen, dann läse er sich als Rückblick auf vergangene traumatische Zeiten. So lassen sich auch ganz formelhaft Typen von literarischen Texten unterscheiden. Nur einige Beispiele: Entstehungszeit weit vor der Zeit des Geschehens (z. B. Science-Fiction); Entstehungszeit weit nach der Zeit des Geschehens (z. B. historischer Roman).

### Erzählzeit und erzählte Zeit

Textintern sind für die Analyse und Interpretation von Texten zwei Formen von Zeit immer wichtig und zu unterscheiden:

- die Erzählzeit: die Zeitspanne, die real vergeht, während die Geschichte gelesen oder gehört wird
- die erzählte Zeit: die Zeit, in der die Geschichte spielt und von deren Verlauf in der Geschichte erzählt wird

Die Erzählzeit ist an die Regeln des realen Zeitverlaufs des Lesens gebunden. Die erzählte Zeit kann dagegen innerhalb der Erzählung von diesen Regeln abweichen. Der Text kann Sprünge aufweisen und auf Ereignisse in der Zukunft vorausdeuten (Vorausdeutung oder Prolepse) oder auch auf bereits Vergangenes (Rückblende oder Analepse) hinweisen. Oft muss die erzählte Zeit von den Regeln eines Zeitverlaufs abweichen, wenn etwa von gleichzeitigen Ereignissen erzählt wird; in diesem Fall sind Zeitsprünge die Regel. Oder: Eine Geschichte kann mit ihrem Ende beginnen und von hinten erzählt werden, die gewohnte chronologische Zeitfolge wird in diesem Fall ersetzt durch eine achronologische.

Wichtig ist die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit. Daraus ergeben sich drei Möglichkeiten, das Erzähltempo zu beschreiben:

(1) Die Erzählzeit ist kürzer als die erzählte Zeit (Zeitraffung):

Petra ging aus dem Haus und traf nach einer Stunde Paul.

Ein weiteres Beispiel:

Ein paar Tage lang sprach das Städtchen von der gestürzten Figur.

*Wiesław Brudziński: Das Denkmal (Wintertermin Jänner 2018)*

(2) Die Erzählzeit ist länger als die erzählte Zeit (Zeitdehnung):

Petra sah auf ihre Hand, die sich langsam in Richtung Türklinke bewegte, und dachte an die vielen Dinge, die auf sie hinter der Tür warten könnten. Wer ging vor ihr hindurch? Wie viele waren es wohl gewesen und wohin waren sie aufgebrochen?

Ein weiteres Beispiel:

Und ich wage nicht, an der Küchentür zu klopfen, nur von der Ferne horche ich, nur von der Ferne horche ich stehend, nicht so, daß ich als Horcher überrascht werden könnte. Und weil ich von der Ferne horche, erhorche ich nichts, nur einen leichten Uhrenschlag höre ich oder glaube ihn vielleicht nur zu hören, herüber aus den Kindertagen. Was sonst in der Küche geschieht, ist das Geheimnis der dort Sitzenden, das sie vor mir wahren. Je länger man vor der Tür zögert, desto fremder wird man. Wie wäre es, wenn jetzt jemand die Tür öffnete und mich etwas fragte. Wäre ich dann nicht selbst wie einer, der sein Geheimnis wahren will.

*Franz Kafka: Heimkehr (Kompensationsprüfung Haupttermin Juni 2015)*

(3) Die Erzählzeit ist (in etwa) gleich der erzählten Zeit (Zeitdeckung): Immer trifft das bei direkter Rede zu.

Petra drückte die Klinke nach unten und die Tür öffnete sich langsam. Dann ging sie über die Straße, schaute zuerst nach links und dann den Kopf wendend nach rechts, verließ den Bürgersteig und machte einige Schritte, bis sie Paul endlich erreichte.

Ein weiteres Beispiel:

Als sie morgens zu ihren Beschäftigungen hinausgingen, fielen ihre Blicke auf ein ungewöhnliches Bild.

Quer über der Straße lag das gestürzte Denkmal. Die Nase war platt und der Rücken zerschunden. Zum ersten Mal sahen sie es so nah.

„Er hat krumme Beine!“ rief eines der Mädchen aus, nachdem es genauer hingesehen hatte.

„Seht doch, wie er albern grinst“, bemerkte der Professor.

„Mutti, aber er ist ja innen hohl!“ rief ein Kind.

*Wiesław Brudziński: Das Denkmal (Wintertermin Jänner 2017)*

### 2.2.5. Raum

Literarische Texte spielen in Räumen, erzeugen Räume und geben Räumen Bedeutung. Man muss unterscheiden, ob man von realen Räumen der erzählten Welt spricht oder von Sinnzusammenhängen, die mit räumlichen Vorstellungsdimensionen (siehe semantischer Raum) verbunden sind.

Im einfachsten Fall spielt eine Geschichte in nur einem Raum. Am deutlichsten ist dies bei geschlossenen Räumen, den sogenannten „locked rooms“, beispielsweise in Kriminalgeschichten. Meistens aber sind es mehrere Räume, die man erst einmal identifizieren muss, um sie dann näher beschreiben zu können, in Hinblick auf ihre Ausgestaltung, ihr Verhältnis zueinander und ihre Bedeutungsdimensionen.

Fragen, die man dabei stellen sollte, sind:

### **Wie wird der Raum beschrieben? Welche Details erfahren wir?**

Dabei geht es um die erzählerische Gestaltung und mögliche Bezüge zur Wirklichkeit: Ist der Raum groß oder klein? Ist er hell oder dunkel? Wie ist er ausgestattet? Hat er eine Entsprechung in der realen Welt oder nicht? Ist es ein geschlossener Raum, etwa in einem Gebäude, oder ein offener in der Natur? Werden überhaupt seine Grenzen genannt oder ist es einfach ein nicht näher definiertes Gebiet? Entspricht er realen Möglichkeiten oder trotz er den Naturgesetzen?

Für die Handlung kann dies ganz entscheidend sein. Der Raum gibt die Bewegungsspielräume und die Wahrnehmungsmöglichkeiten in der erzählten Welt vor. Gerade Grenzen sind ein wichtiges Mittel, um einen Raum zu beschreiben, und die Überschreitung der Grenzen kann ein wesentlicher Teil von Ereignissen sein.

Auf Grundlage der Beschreibung des Raumes ist zu fragen, inwiefern das für das Verständnis des Textes von Bedeutung sein könnte. Oft spielt dabei die Verbindung zwischen Handlung, Figuren und dem Raum, in dem sie vorkommen, eine zentrale Rolle, wenn es z. B. Brüche gibt (Gulliver erwacht in Lilliput) oder Unmöglichkeiten (Alice geht durch den Spiegel).

Neben der Beschreibung von einzelnen Räumen ist zu untersuchen, wie sich diese Räume zueinander verhalten. Oft entsprechen Räume einander und sind symmetrisch, sie können aber auch als Gegensätze, als Oppositionen angelegt sein. Dabei können räumliche Kategorien auf nicht-räumliche bezogen werden: Am bekanntesten sind vielleicht Himmel und Hölle = Oben und Unten = Gut und Böse. Räume können auch verschiedene Realitätsebenen voneinander trennen, wie etwa Traum und Wirklichkeit, und diese Ebenen können sich gegenseitig beeinflussen.

### **Welche Bedeutungen haben die Räume?**

Gerade das letzte Beispiel zu den verschiedenen Realitätsebenen zeigt, dass reale Räume eines literarischen Textes auch eine über das rein Räumliche hinausführende Bedeutung haben können. Man spricht dann vom semantischen Raum (abgeleitet von Semantik = Bedeutungslehre). Der Begriff semantischer Raum bezeichnet einen in sich geschlossen beschreibbaren Bereich innerhalb der erzählten Welt, der sich von anderen Bereichen unterscheidet. Räumen werden dabei nicht-räumliche Eigenschaften zugewiesen. Musterbeispiel wäre die räumliche Differenz zwischen Stadt und Land, die auch die Unterscheidung zwischen Bürger und Bauer, zwischen reich und arm, zwischen schmutzig und sauber, zwischen korrupt und aufrichtig oder zwischen krank und gesund in Szene setzen kann.

### **Wie verhalten sich Raum und Zeit zueinander?**

Neben der bloßen Beschreibung von Räumen ist es wichtig, auch deren Stellung im zeitlichen Ablauf der erzählten Welt zu erfassen: Raum und Zeit sind in literarischen Texten immer aufeinander bezogen und legen gemeinsam die Regeln der erzählten Welt fest. Literarische Texte können Landkarten im Kopf entstehen lassen, aber da sie nichts gleichzeitig darstellen können, ergeben sich Konstellationen der Orte nicht aus dem Nebenein-



ander im Bild, sondern aus dem Nacheinander in der zeitlichen Abfolge der Ereignisse. Raum-zeitliche Zusammenhänge werden oft in wiederkehrenden typischen Szenerien mit bestimmten Handlungsabläufen verbunden. Das Zurücklegen eines Wegs etwa (also die direktionale Bewegung im Raum, die eine bestimmte Zeit beansprucht) kann für das Leben (oder eben den Lebensweg) eines Menschen stehen: Der Weg kann dabei steinig, steil, breit, schmal etc. sein. Er kann aber auch punktueller angelegt sein: Der Flussübergang, das Überschreiten einer Brücke kann für eine Veränderung im Leben stehen, die Wahl eines Wegs an einer Weggabelung für eine wichtige Lebensentscheidung.

## 2.2.6. Komposition und Aufbau

„Thema“ und „Handlung“ sind inhaltliche Dimensionen eines Textes. Es geht dabei um das Erzählte („histoire“). Bei den Figuren, dem Raum und der Zeit spielen sowohl das Erzählen („discours“) als auch das Erzählte eine Rolle. Einen wichtigen ersten Zugriff dezidiert auf das Erzählen bietet ein Blick auf das Ganze des Textes:

### Wie beginnt und endet der Text?

Es gibt typische Formen, eine Erzählung zu beginnen und zu beenden. Dabei können Anfang und Ende markiert sein oder nicht: Markierte Anfänge sind etwa eine Vorbemerkung oder ein Prolog, nicht-markiert sind unmittelbare Erzählanfänge, die gleich ins Geschehen einsteigen (medias in res). Das Gleiche gilt für das Ende. Eine Geschichte kann einfach abbrechen oder aber mit einer Nachbemerkung oder einem Epilog enden. In Prologen und Epilogen nimmt der Erzähler in der Regel Kontakt mit der Leserin/dem Leser auf und berichtet z. B. über mögliche Quellen, über Erzählabsichten oder macht Deutungsangebote.

### Wie ist der Text gegliedert?

Ein guter Weg, um den Aufbau eines erzählenden Textes nachzuvollziehen, ist es, eine Gliederung zu erstellen. Oft gibt der Text eine Gliederung vor, indem er (z. B. optisch oder durch Zählungen markiert) in Abschnitte, Kapitel, Episoden oder Bücher eingeteilt ist. Darüber hinaus geht es darum, sich voneinander unterscheidende Abschnitte der Erzählung zu markieren. Wichtig ist dabei, dass es verschiedene Gliederungsmöglichkeiten gibt. Gliedernde Einschnitte können sein:

- Abschluss oder Anfang einer in sich geschlossenen Handlung
- Wechsel der agierenden Figuren
- Wechsel des Ortes/Raumes
- Sprünge in der Zeit
- Wechsel der Erzählperspektive (*siehe 2.2.8.*)

### Wie verhalten sich die einzelnen Abschnitte zueinander?

Wenn man die Abschnitte beschrieben hat, geht es in einem nächsten Schritt darum, zu überlegen, wie sie sich zueinander verhalten. Eine erste Frage kann dabei sein, ob die Abschnitte auf derselben Handlungsebene angesiedelt sind. Dies ist z. B. nicht der Fall, wenn eine Binnenhandlung in eine Rahmenhandlung eingelassen ist.

Wenn sie auf derselben Handlungsebene liegen, geht es darum, zu fragen, wie die Abschnitte miteinander verbunden sind. Folgen sie chronologisch aufeinander, gibt es

Zeitsprünge oder ereignen sie sich gleichzeitig (also synchron)? Die Erzählzeit als Lesezeit verläuft immer chronologisch, die erzählte Zeit dagegen kann die Regeln des chronologischen Zeitverlaufs brechen und die Beschreibung, wie das geschieht, ist für die Analyse und Interpretation sehr wichtig (*siehe 2.2.4.*).

Das Verhältnis der Abschnitte zueinander lässt sich aber nicht nur chronologisch beschreiben, sondern auch semantisch. Sie können z. B. nach dem Prinzip der Steigerung auf einen Höhepunkt zulaufen, der die entscheidende Wendung der Geschichte sein kann (Wendepunkt oder Peripetie); solch ein Spannungsbogen kann aber auch fehlen. Die Abschnitte können logisch auseinander hervorgehen, es kann aber auch Brüche und Sprünge geben (Montagetechnik). Besonders das Verhältnis von Anfang und Ende eines Textes ist aussagekräftig: Bilden Anfang und Ende eines Textes einen logischen und aufeinander bezogenen Zusammenhang, dann liegt eine geschlossene Form vor. Anfang und Ende können aber jeweils für sich stehen und nicht aufeinander beziehbar sein; das wäre eine offene Form.

### 2.2.7. Figuren- und Erzählerrede

Neben den grundsätzlichen Arten des Erzählens ist zu unterscheiden, ob in einem Text eine Figur oder der Erzähler spricht. Die wichtigste Differenz ist dabei, dass die Figurenrede unmittelbar Worte oder Gedanken einer Figur wiedergibt, die in der Erzählerrede immer durch den Erzähler vermittelt werden. Man spricht deshalb bei der Figurenrede vom dramatischen Modus (da die Figuren gleichsam auf der Bühne selbst sprechen), bei der Erzählerrede vom narrativen Modus. Ein Text ist immer vermittelt, aber die erzählte Figurenrede erzeugt ein Gefühl von Unmittelbarkeit und kann dabei auf verschiedene bekannte Techniken zurückgreifen:

- Figurenrede kann zitiert werden. Die reinste Form ist die direkte Rede:

„Ich hab es gestohlen“, brüllte der Häftling [...]

*Mela Hartwig: Der Meineid (Haupttermin Mai 2018)*

- Figurenrede kann transponiert werden (also so verändert werden, dass sie Teil der Erzählung wird), Musterbeispiel ist die indirekte Rede, meist im Konjunktiv Präsens:

„In der Ferne hörte ich eine Trompete blasen, ich fragte ihn, was das bedeute.“

*Franz Kafka: Der Aufbruch (Haupttermin Mai 2013)*

- Eine andere Form ist die erlebte Rede. Bei der erlebten Rede wird das Tempus des Textes beibehalten (häufig Indikativ Präteritum), meistens werden die gesprochenen oder gedachten Worte der erlebenden Person in der 3. Person wiedergegeben. Oft ist es schwierig, die erlebte Rede von der Erzählerrede eindeutig abzugrenzen (die erlebte Rede kursiv):

Erst jetzt begann er, sich über das sonderbare Verhalten der Frau Gedanken zu machen. *Weshalb hatte sie ihn laufen lassen, weshalb?*

*Mela Hartwig: Der Meineid (Haupttermin Mai 2018)*

- Als inneren Monolog bezeichnet man eine Redeform, bei der eine Figur spricht, ohne etwas auszusprechen. Die Leserin / der Leser bekommt so vorgeführt, was eine Figur denkt. Der innere Monolog steht meistens im Präsens und kann auch einen großen Teil eines Textes füllen (z. B. bei Arthur Schnitzlers *Fräulein Else* oder *Lieutenant Gustl*):

Wie lang wird denn das noch dauern? Ich muss auf die Uhr schauen ... schickt sich wahrscheinlich nicht in einem so ernsten Konzert. Aber wer sieht's denn? Wenn's einer sieht, so paßt er gerade so wenig auf, wie ich, und vor dem brauch' ich mich nicht zu genieren ... Erst viertel auf Zehn? ...

*Arthur Schnitzler: Lieutenant Gustl*

- Ein Bewusstseinsstrom (oder „stream of consciousness“) ähnelt dem inneren Monolog, radikalisiert ihn aber: Es handelt sich dabei nicht um eine in sich schlüssige Rede einer Figur, sondern um ein assoziatives Nacheinander. Damit werden sprachlich Vorgänge im Bewusstsein nachgezeichnet. Auch der Bewusstseinsstrom steht in der Regel im Präsens und kann kurz oder sehr lange sein. Sprachlich ist der Bewusstseinsstroms sehr frei gestaltet, was oft zu einer sehr verkürzten Syntax oder Sprachspielen führt:

Ja weil er sowas doch noch nie gemacht hat bis jetzt daß er sein Frühstück ans Bett haben will mit zwei Eiern seit dem *City Arms* Hotel wo er immer so tat wie wenn er wegen seiner kranken Stimme das Bett hüten müßte und den feinen Lackaffen spielte alles bloß um sich bei der alten Ziege interessant zu machen Mrs Riordan von der er dachte er hätte einen dicken Stein im Brett bei ihr und dabei hat sie uns keinen roten Heller hinterlassen alles für Messen weg für sie selber und ihre blöde Seele also sowas von Geizkragen das gibts nicht nochmal wieder wie die sich gesträubt hat die lumpigen 4d für ihren Brennspritus rauszurücken und dann all ihre Wehwechen die sie hatte und das ganze Gequatsche über Politik und Erdbeben und das Ende der Welt [...]

*James Joyce: Ulysses*

### 2.2.8. Erzählperspektive

Zu einer Erzählung gehört in der Regel eine Instanz, die die Geschichte erzählt, und es gibt verschiedene Formen, wie der Erzähler sich zur Geschichte verhält oder, anders gesagt, aus welcher Perspektive die Geschichte erzählt wird.

Eine etablierte Form zur Beschreibung der Erzählperspektive hat Franz Karl Stanzel entwickelt. Er unterscheidet drei typische „Erzählsituationen“:

- Auktorialer Erzähler: Als auktorial wird ein Erzähler bezeichnet, der allwissend ist und die Details seiner Erzählung kennt. Er kann sich kommentierend in die Erzählung einmischen und spricht aus einer Außenperspektive, d. h., er ist tendenziell nicht an der Geschichte beteiligt, sondern berichtet über das Geschehen „von außen“ (Außensicht).

- Ich-Erzähler: Der Ich-Erzähler ist eine Figur der Erzählung (meistens die Hauptfigur), die in der Ich-Form berichtet. Der Ich-Erzähler ist an der Geschichte beteiligt und berichtet nun darüber (Innensicht). Der Erzähler spricht in der ersten Person aus seiner subjektiven Perspektive, er weiß nicht, was andere Figuren denken oder fühlen.
- Personaler Erzähler: Eine personale Erzählsituation liegt vor, wenn aus der Perspektive einer Figur (oder mehrerer Figuren) erzählt wird (Innensicht). Der personale Erzähler verzichtet auf Kommentare und Einmischung, sodass diese Erzählsituation der Leserin / dem Leser die Illusion eröffnet, das Geschehen direkt aus den Augen der Figur wahrzunehmen. Erzählt wird in der Regel in der dritten Person.
- Darüber hinaus spricht man von einem neutralen Erzähler, wenn nicht klar ist, wer eigentlich erzählt. Diese Perspektive eines nicht greifbaren Erzählers spielt aber nur dann eine Rolle, wenn man davon ausgeht, dass es immer einen Erzähler geben muss. Man könnte auch sagen, dass die neutrale Erzählperspektive für Erzählformen ohne Erzähler steht, beispielsweise in Texten, in denen die direkte Rede überwiegt.

Bei der Analyse soll die Erzählperspektive nicht lediglich benannt, sondern vor allem in ihrer Wirkung beschrieben werden. Wichtig ist auch, dass die Erzählperspektiven innerhalb eines Textes wechseln können.

In manchen Texten gibt es Abweichungen zu diesen klar erkennbaren Erzählperspektiven, etwa den Du-Erzähler. In solchen Fällen ist es wichtig, die Abweichungen und ihre Wirkung zu beschreiben. Die Erzähltheorie von Gérard Genette kann hier hilfreich sein (*siehe Exkurs*).

Beispiele für verschiedene Erzählperspektiven:

#### **Auktorialer Erzähler:**

Petra verließ gelangweilt das Haus. Jenseits der Straße traf sie Paul, der überrascht war.

Ein weiteres Beispiel:

Denn als der Jüngling den andern Morgen in seiner schwarzen Bergmannskleidung an ihrem Haus vorbeiging, der Bergmann hat sein Totenkleid immer an, da klopfte er zwar noch einmal an ihrem Fenster, und sagte ihr guten Morgen, aber keinen guten Abend mehr. Er kam nimmer aus dem Bergwerk zurück, und sie saumte vergeblich selbigen Morgen ein schwarzes Halstuch mit rotem Rand für ihn zum Hochzeitstag, sondern als er nimmer kam, legte sie es weg, und weinte um ihn und vergaß ihn nie.

*Johann Peter Hebel: Unverhofftes Wiedersehen (Wintertermin Jänner 2017)*

#### **Ich-Erzähler:**

Ich verließ das Haus, ging über die Straße und traf Paul, der mir irgendwie überrascht vorkam.

Ein weiteres Beispiel:

Wenn ich nach meinem Beruf gefragt werde, befällt mich Verlegenheit: ich werde rot, stammele, ich, der ich sonst als ein sicherer Mensch bekannt bin. Ich beneide die Leute, die sagen können: Ich bin Maurer. Friseuren, Buchhaltern und Schriftstellern neide ich die Einfachheit ihrer Bekenntnisse, denn alle diese Berufe erklären sich aus sich selbst und erfordern keine längeren Erklärungen. Ich aber bin gezwungen, auf solche Fragen zu antworten: „Ich bin Lacher.“

*Heinrich Böll: Der Lacher (Herbsttermin September 2015)*

### Personaler Erzähler:

Paul war auf der anderen Straßenseite. Petra hatte den Eindruck, dass er überrascht war, sie zu sehen.

Ein weiteres Beispiel:

Perrig läuft langsam zu seiner Hochform auf. Erledigt gleichzeitig drei Dinge nicht und trifft nebenbei noch ein paar wichtige Entscheidungen, die Vertagung einiger wichtiger Entscheidungen betreffend. Doch genau als er sich die Pendenzenliste vorknöpfen will, wird er von seiner Sekretärin an die Abteilungsleitersitzung erinnert, die vor zehn Minuten begonnen hat. Über eine Stunde verbringt er wie auf Nadeln mit Leuten, die offenbar nichts zu tun haben, als zu quasseln, während es in seiner Abteilung an allen Ecken brennt, meine Herren.

*Martin Suter: Männer unter Stress: Perrig (Wintertermin Jänner 2016)*

### Neutraler Erzähler:

„Nun gut, Marcell, aber das alles kann ich so schlimm nicht finden. Warum soll sie nicht ihren Nachbar zur Rechten unterhalten, um auf ihren Nachbar zur Linken einen Eindruck zu machen? Das kommt alle Tage vor, das sind so kleine Capricen, an denen die Frauennatur reich ist.“

„Du nennst es Capricen, Onkel. Ja, wenn die Dinge so lägen! Es liegt aber anders. Alles ist Berechnung: Sie will den Leopold heiraten.“

„Unsinn, Leopold ist ein Junge.“

„Nein, er ist fünfundzwanzig, geradesoalt wie Corinna selbst. Aber wenn er auch noch ein bloßer Junge wäre, Corinna hat sich's in den Kopf gesetzt und wird es durchführen.“

„Nicht möglich.“

„Doch, doch. Und nicht bloß möglich, sondern ganz gewiß. Sie hat es mir, als ich sie zur Rede stellte, selber gesagt. Sie will Leopold Treibels Frau werden, und wenn der Alte das Zeitliche segnet, was doch, wie sie mir versicherte, höchstens noch zehn Jahre dauern könne, und wenn er in seinem Zossener Wahlkreise gewählt würde, keine fünf mehr, so will sie die Villa beziehen, und wenn ich sie recht taxiere, so wird sie zu dem grauen Kakadu noch einen Pfauhahn anschaffen.“ „Ach Marcell, das sind Visionen.“

*Theodor Fontane: Frau Jenny Treibel*

## Exkurs: Eine Alternative nach Gérard Genette

Die Typologie Franz Karl Stanzels ist ein sehr geeignetes Mittel, um formal die Erzählperspektive zu beschreiben. In ihrer Klarheit handelt sie sich aber vor allem ein Problem ein: Stanzel unterstellt, dass die Perspektive, aus der der Erzähler spricht, mit der Beziehung des Erzählers zur Geschichte zu tun hat. Stanzel spricht zwar nur von Tendenzen, aber die Systematik seines „Typenkreises“ legt doch Verhältnisse nahe, die nicht immer zutreffen. So geht er z. B. davon aus, dass der auktoriale Erzähler tendenziell eine „Außenperspektive“ einnimmt, der Ich-Erzähler sowie der personale Erzähler tendenziell eine „Innenperspektive“.

Solche Probleme hat Gérard Genette in seiner Erzähltheorie zu lösen versucht. Genettes Theorie ist inzwischen zum Standard in der universitären Lehre geworden; auch deshalb soll als Exkurs seine Terminologie in Grundzügen vorgestellt werden.

Genette unterscheidet zwischen den Fragen „Wer spricht?“ und „Wer nimmt wahr?“ (s. u. Fokalisierung) in einem Text. Bei der Frage „Wer spricht?“ wird unterschieden zwischen:

- (1) dem Standort des Erzählers: Auf welcher Ebene befindet sich der Erzähler? Ist das Erzählen ein Akt des „discours“ (wie beim auktorialen Erzähler) oder ist das Erzählen Teil der erzählten Welt oder „histoire“ (wie beim Ich-Erzähler)?
- (2) der Beteiligung des Erzählers: Kommt er als Figur in der Geschichte vor oder nicht?

Damit kann Genette die Sprechhaltung im Text genau wie Stanzel beschreiben, aber getrennt davon nach Formen der Beteiligung in einem Text fragen, denn es ist offen, ob ein auktorialer Erzähler Teil des Geschehens ist, inwiefern ein Ich-Erzähler an der Handlung beteiligt ist oder ob der Erzähler einer Rahmenhandlung auch eine Figur der Binnenhandlung ist etc.

Genette hat dafür folgende – etwas umständliche – Terminologie entwickelt: Bei Genette heißt die erzählte Welt „Diegese“. Bezüglich des Standorts des Erzählers (1) nennt Genette zwei Positionen:

„Extradiegetisch“ ist jeder Erzähler auf der ersten Erzählebene, denn der primäre Erzählakt findet außerhalb der „Diegese“ statt. Beispiel: eine Erzählinstanz, die in der Diegese nie als Erzähler auftritt (z. B. ein auktoriale Erzähler).

„Intradiegetisch“ ist die Position eines Erzählers innerhalb der „Diegese“. Beispiel: eine Figur, die in der Diegese als Erzähler auftritt (z. B. eine Binnenerzählung einer Figur in der Erzählung).

Bezüglich der Beteiligung des Erzählers (2) bietet Genette folgende Unterscheidungen an:

„Heterodiegetisch“ bedeutet, dass der Erzähler an der Geschichte nicht beteiligt ist. Am deutlichsten ist das, wenn ein Erzähler in der Rahmenerzählung angesiedelt ist und in der Binnenerzählung nicht erwähnt wird.

„Homodiegetisch“ bedeutet, dass der Erzähler als Figur in der Geschichte handelt.

„Autodiegetisch“ bedeutet, dass der Erzähler auch die Hauptfigur der Erzählung ist.

Die Differenzierung zwischen Standort bzw. Erzählebene (intra- oder extradiegetisch) und Beteiligung (hetero-, homo- oder autodiegetisch) rechtfertigt sich dadurch, dass diese Konstellationen in Erzählungen in allen möglichen Kombinationen vorkommen und einander abwechseln können. Auf diese Weise werden Unterscheidungen möglich, die mit der Terminologie von Stanzel nicht gemacht werden können.

Dazu einige Beispiele:

*Homo Faber* von Max Frisch ist eine Ich-Erzählung, in der das Ich auch die Hauptfigur ist. Die Ich-Perspektive bewirkt, dass man „live“ miterleben kann, wie es der Hauptfigur geht. Nach Genette ist der Erzähler extradiegetisch und autodiegetisch.

*Der große Gatsby* von F. Scott Fitzgerald ist eine Ich-Erzählung, in der das Ich nicht der Protagonist ist. Wir erfahren also nur vermittelt vom Protagonisten und die Ich-Perspektive ermöglicht eine Beobachtung und Bewertung der Hauptfigur, ohne dass wir aus deren Perspektive erzählt bekämen. Nach Genette ist der Erzähler extradiegetisch und homodiegetisch.

In Grillparzers *Der arme Spielmann* erzählt ein Straßenmusiker dem Erzähler seine Geschichte. Diese Erzählung in der Erzählung (nach Genette eine ‚Metadiegeese‘) ist eine Ich-Erzählung, deren Ich-Instanz als Erzähler Teil der Diegeese ist. Nach Genette ist dieses erzählende Ich intradiegetisch und homodiegetisch.

In allen drei Fällen spricht eine erste Person, sodass man formal von Ich-Erzählungen sprechen könnte. Um das weiter zu differenzieren, hat man verschiedene zusätzliche Begriffe eingeführt – z. B. „erzählendes“ vs. „erlebendes“ Ich oder „personales“ vs. „auktoriales“ Ich –, aber dadurch entstand eine unübersichtliche und uneinheitliche Terminologie. Die Begriffe Genettes erlauben es dagegen, auch ungewöhnliche Fälle wie den folgenden zu beschreiben:

Du trittst am Morgen vor das Haus und willst wie gewohnt zum Auto gehen, da stolperst du über eine Erhebung im Gehsteig, die ist neu, du wunderst dich kurz, hast es aber eilig, fluchst, weil du mit der Zehe unsanft angestoßen und aus deinem gewohnten Rhythmus gekommen bist, setzt dich hastig ins Auto und fährst mit etwas zu viel Gas los.

*Fritz Popp: Arthur Friedmann wohnt nicht mehr hier*

Man könnte in diesem Fall von einer Du-Erzählung sprechen, muss dann aber erklären, ob man (Fall 1) davon ausgeht, dass das angesprochene Du mit dem Erzähler identisch ist, dann wäre es eine Sonderform der Ich-Erzählung, ob (Fall 2) das Du eine vom Erzähler angesprochene Figur ist, aus deren Perspektive die Handlung wahrgenommen wird, dann wäre es eine Sonderform einer personalen Erzählung, oder ob (Fall 3) eine Art kollektives Du gemeint ist, dann würde auktorial erzählt. Mit Genette kann man das klar beschreiben. Es gibt dabei folgende Möglichkeiten:

Fall 1: Es wird extradiegetisch und autodiegetisch erzählt: Das Du ist Erzähler und Figur.

Fall 2: Es wird extradiegetisch und heterodiegetisch erzählt: Das Du ist eine Figur, von der ein Erzähler, der Teil der Diegese ist, berichtet.

Fall 3: Es wird extradiegetisch und homodiegetisch erzählt: Das Du ist nicht der Erzähler, sondern steht für einen kollektiven Blick. Man könnte das auch als Man-Erzählung realisieren.

Auf diese Weise kann man sehr präzise beschreiben, wie man die Erzählperspektive versteht. Genette erweitert diese Standortbestimmung um eine weitere Frage:

### **Fokalisierung: Wer nimmt wahr?**

Neben Standort und Beteiligung kann man auch danach fragen, wer etwas in einer Erzählung wahrnimmt. Das ist nach Genette die Frage nach der Fokalisierung. Diese Frage kann man auch stellen, wenn man Stanzels Terminologie verwendet. Dann sollte man einfach zwischen Erzählperspektive und Formen der Wahrnehmung innerhalb der Erzählung unterscheiden.

Bei der Fokalisierung geht es um die Frage „Wer sieht?“ bzw. „Wer nimmt etwas wahr?“, und zwar äußerliche (z. B. das Wetter) sowie innerliche Dinge (z. B. Gedanken, Gefühle einer Figur). Die Fokalisierung beschreibt nur die Formen der Wahrnehmung, unabhängig davon, ob der Erzähler Teil der Geschichte ist oder nicht. Eine Möglichkeit ist, dass der Erzähler über Wissen und Wahrnehmung einer der Figuren verfügt, also über deren Innenleben Bescheid weiß (= interne Fokalisierung). Fritz Popps Erzählung *Arthur Friedmann wohnt nicht mehr hier* wäre ein solcher Fall. Zweitens kann die Geschichte unabhängig von einer bestimmten Figur (also nicht aus Perspektive einer Figur) erzählt werden, der Erzähler sagt weniger, als eine Figur weiß, und kann nichts über ihr Innenleben berichten (= externe Fokalisierung). Drittens liegt eine nicht-fokalisierte Erzählung (Null-Fokalisierung) vor, wenn der Erzähler sowohl aus interner als auch aus externer Sicht wahrnehmen kann und mehr weiß als die Figuren. Um mit Stanzel zu sprechen, wäre das ein allwissender auktorialer Erzähler.



# 3. Dramatische Texte

## 3.1. Grundsätzliches

Im Folgenden wird auf unterschiedliche Ansätze der Dramen- und Theatertheorie zurückgegriffen. Die traditionellen dramatischen Kategorien werden um Aspekte der Theatralität erweitert, um die Spezifika dramatischer Texte erkennen und beschreiben zu können.

### 3.1.1. Text und Aufführung

Dramatische Texte, auch Theaterstücke oder -texte genannt, werden in der Regel fürs Theater geschrieben und zielen auf eine szenische Darstellung ab. Daraus ergibt sich auch deren spezifische literarische Form als Darstellung einer Handlung in Dialogen, bestehend aus direkter Figurenrede und Regieanweisungen, die Hinweise geben, wer überhaupt spricht, wie die Figuren agieren, wo die Handlung spielt etc.

Unser Beispiel als dramatischer Text könnte lauten:

*Szene 1: Wien in den 1970er Jahren*

*Petra (tritt auf die Straße):* Hallo! Wen treff' ich da? Ach, so ein Zufall.

*Paul (überrascht):* Was machst du denn hier?

Hinsichtlich der Informationsvermittlung kann im dramatischen Text zwischen Haupt- und Nebentext unterschieden werden. Als Haupttext gilt der von den Figuren gesprochene Text. Der Nebentext umfasst alle anderen Textteile, u. a. Regieanweisungen, Titel, Gattungsbezeichnungen, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenangaben. Der Nebentext enthält wichtige Informationen über den Ablauf der Handlung, die im Theater als Gesten, Aktionen oder auch Bühnenbilder umgesetzt werden. Bei der Analyse und Interpretation eines dramatischen Textes ist der Nebentext ganz zentral für die Einbettung der Figurenrede in bestimmte Situationen und zur Bestimmung der Theatralität des Textes.

**Haupttext:**

Hallo! Wen treff' ich da? Ach, so ein Zufall.  
Was machst du denn hier?

**Nebentext:**

Szene 1: Wien in den 1970er Jahren  
Petra (tritt auf die Straße): „...“  
Paul (überrascht): „...“

Erst durch den Nebentext wird klar, dass es sich um eine Frau und einen Mann handelt, die sich hier begegnen; dass die Szene in Wien auf einer Straße spielt; dass die Handlung in den 1970er Jahren angesiedelt ist; dass Paul überrascht reagiert. Trotz dieser Konkretisierungen bleibt der Text dennoch in vieler Hinsicht unbestimmt: Wir erfahren hier nicht, wie alt die Personen sind, was sie anhaben, ob die Szene in der Kärntner Straße spielt. Die Realisierung am Theater, auch allgemein Aufführung genannt, erfolgt hingegen mit konkreten theatralen Zeichen: Petra und Paul werden durch eine Schauspielerin und einen Schauspieler verkörpert, die Straße in Wien durch ein entsprechendes Bühnenbild dargestellt usw. Für die meisten Aufführungen dramatischer Texte im Theater gilt, dass sich der Regisseur / die Regisseurin nicht genau an die Textvorlage hält. Durch die Bearbeitung der Texte (Kürzungen, Umstellungen etc.) entstehen in der szenischen Realisierung verschiedene, individuell und historisch unterscheidbare Inszenierungen.

Es macht einen großen Unterschied, ob wir einen dramatischen Text lesen oder eine Aufführung im Theater ansehen: Während dramatischen Texten ein hohes Maß an Abstraktheit und Unbestimmbarkeit eigen ist, stellen Aufführungen in konkreter Weise bestimmte Vorgänge und Objekte dar. Bei der Analyse und Interpretation von dramatischen Texten kann das Wissen um theatrale Zeichen genutzt werden: Wird beim Lesen nämlich die Theatralität des Textes erschlossen, kann ein „Theater im Kopf“ entstehen.

### 3.1.2. Theatralität

Dramatischen Texten ist unabhängig von der Aufführung eine bestimmte Theatralität eingeschrieben. Diese kann anhand unterschiedlicher theatraler Zeichen beschrieben werden. Hier eine Auswahl mit Beispielen aus Thomas Bernhards *Der Theatermacher*:

- bezogen auf die Figurenrede: Hinweise auf die Art und Weise, wie gesprochen wird, Lautstärke, Tonhöhe; z. B.

*Bruscon ganz leise*

- bezogen auf die Handlung der Figuren: Hinweise auf Mimik, Gestik, Proxemik; z. B.

*Frau Bruscon wehrt ihn mit der rechten Hand schweigend ab.*

- bezogen auf das Aussehen der Figuren: Kostüme, Maske, Frisur; z. B.

*Bruscon als Napoleon*

- bezogen auf den Raum: Hinweise auf Requisiten, Dekoration, Raumgestaltung, Licht; z. B.

*Wirt fängt an, Tische an die Wände zu schieben.*

- bezogen auf akustische Zeichen: Musik, Geräusche; z. B.

*es donnert*

### 3.1.3. Gattungstraditionen

Dramatische Texte unterliegen unterschiedlichen literarischen Konventionen und differieren diesbezüglich auch in Konzeption und Gestalt. So haben sich zwar verschiedene dramatische Gattungen wie etwa die Tragödie, die Komödie oder das Schauspiel etabliert, diese haben sich aber im Laufe der Zeit verändert und in der Entwicklung spezifische Formen hervorgebracht: u. a. das Fastnachtspiel, das bürgerliche Trauerspiel oder das Volksstück. Bei der Analyse der Texte können wir auf historisch bedingte Regelmäßigkeiten zurückgreifen, die normativ durch Regelpoetiken (u.a. von Aristoteles, Martin Opitz, Johann Christoph Gottsched) festgelegt wurden. Klassische Dramen werden demnach beispielsweise durch die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung bestimmt. Die Ständeklausel im 17. und 18. Jahrhundert regelt, dass die Hauptfiguren in einer Tragödie nur von hohem, in der Komödie nur von niederem Stand sein dürfen. Dadurch soll zum Beispiel das Scheitern eines Helden in der Tragödie als besonders tragisch empfunden werden (Fallhöhe). Wie sehr sich das moderne Drama an klassischen Kategorien abarbeitet, hat Peter Szondi hervorgehoben und den stilistischen Wandel anhand konkreter Beispiele gezeigt: etwa dem Konversationsstück, bei dem die Sprache als Kommunikationsmittel versagt; dem epischen Theater, das sich verstärkt narrativer Muster bedient und auf Verfremdungseffekte setzt; oder der Montage, die die Brüchigkeit einer linearen Handlung vor Augen führt. Die Arbeiten des absurden Theaters von Samuel Beckett und Eugène Ionesco oder szenische Texte der Wiener Gruppe veranschaulichen deutlich, wie die formtypischen Gestaltungsmittel des Dramas unterwandert werden und die Reduktion der dramatischen Kategorien vorgenommen wird. Theatertexte von Heiner Müller, Elfriede Jelinek oder René Pollesch sind wiederum deutlich von einer postdramatischen Ästhetik durchdrungen: Anstelle des Dialogs tritt der Diskurs, anstelle der Figurenrede die Textfläche, anstelle der Repräsentation die Präsenz. Auch in Hinblick auf die Länge unterscheiden sich die Texte: Die Bandbreite reicht von umfangreichen Lesedramen wie etwa Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* bis hin zu Dramoletten und sprachexperimentellen Mini- und Mikro Dramen à la Wolfgang Bauer oder Gerhard Rühm.

Ein Wissen über diese Traditionen wird zwar in den Fragestellungen der SRDP nicht zwingend vorausgesetzt, ist aber für das Verständnis der Texte grundsätzlich sehr hilfreich. Für die Analyse und Interpretation eignen sich nicht nur dramatische Texte im Ganzen, sondern auch Auszüge bzw. einzelne Szenen.

## 3.2. Grundfragen

Auch für den vorliegenden Abschnitt war der Zugang wesentlich, der von Schülerinnen und Schülern im Umgang mit dramatischen Texten zu erwarten ist. Ausgehend von inhaltlichen Aspekten sollen formale und sprachliche Besonderheiten so erschlossen werden, dass eine schlüssige Interpretation davon abgeleitet werden kann.

### 3.2.1. Thema

Wie bei epischen Texten werden auch in dramatischen Texten unterschiedliche Themen angesprochen, die sich nicht direkt aus der Beschreibung der Handlung ergeben. Beispielsweise wird in Friedrich Schillers *Die Räuber* eine Räubergeschichte dargestellt, während ein zentrales Thema etwa der Generationenkonflikt ist.

### 3.2.2. Handlung

Dramatische Texte erzählen nicht Geschichten, sondern stellen sie dar („showing“). Die Handlung der Geschichte (oder von Teilen dieser Geschichte) ergibt sich aus der Aneinanderreihung verschiedener Situationen, in denen eine oder mehrere Figuren agieren. Die Handlung folgt in der Regel einer gewissen Logik, die den Prinzipien der Kausalität und der Plausibilität entspricht, sie kann aber auch wie vom Zufall bestimmt wirken.

Im Zentrum der Handlung findet sich oftmals ein Konflikt, der in der Tragödie zum Untergang des Protagonisten führt und in der Komödie die Grundlage komischer Verwicklungen bildet.

### 3.2.3. Komposition und Aufbau

Die Handlung von dramatischen Texten wird in der Regel in Akte, Szenen oder Bilder gegliedert. Ein Akt ist ein abgeschlossener Handlungsabschnitt, der eine inhaltliche, räumliche und zeitliche Strukturierung gewährleistet. Die Szene ist eine Untereinheit des Aktes, entspricht einer Situation im Handlungsgefüge und zeichnet sich durch das Auf- und Abtreten von bestimmten Figuren oder durch einen Ortwechsel aus. Im modernen Drama wird die strenge Akteinteilung oft zugunsten einer losen Folge von Bildern aufgegeben, die verschiedene Stationen oder Episoden im Handlungsverlauf darstellen.

Für den Aufbau des dramatischen Textes ist es nun entscheidend, wie die einzelnen Szenen oder Bilder miteinander kombiniert werden: Sind sie chronologisch angelegt oder laufen sie parallel zueinander ab? Gibt es Haupt- und Nebenhandlungen? Gibt es Über- und Unterordnungen, wodurch verschiedene Fiktionssebenen deutlich werden (etwa Rahmenhandlungen, Spiel im Spiel, Traumeinlagen)? Eine besondere Funktion haben hierbei Pro- und Epiloge. Beim Prolog handelt es sich um eine der eigentlichen Dramenhandlung vorgelagerte Vorrede, die der Ankündigung, Erläuterung und Ausdeutung dienen kann. Der Epilog ist hingegen am Ende des Stückes angesiedelt und liefert eine abschließende Reflexion zur vorangegangenen Handlung. Oftmals bilden beide gemeinsam einen Rahmen zur zentralen Handlung des Textes (siehe etwa William Shakespeares *Ein Sommernachtstraum*).

Was die Grundkonzeption des dramatischen Handlungsaufbaus betrifft, kann zwischen zwei Formen unterschieden werden: dem synthetischen und dem analytischen Drama. Beim synthetischen Drama richtet sich das dramatische Geschehen auf ein – vom Zeitpunkt des Beginns der Bühnenhandlung her gesehen – in der Zukunft liegendes Geschehen oder Ereignis aus (etwa Friedrich Schillers *Kabale und Liebe*). Ein analytisches Drama baut hingegen auf ein Ereignis auf, das vor der eigentlichen Handlung liegt und im Stück erst sukzessiv entdeckt bzw. enthüllt wird (etwa Sophokles' *König Ödipus*).

Für die Analyse des dramatischen Aufbaus eines Textes kann des Weiteren auf zwei idealtypische Modelle zurückgegriffen werden (die aber selten in ihrer Reinform auftreten): nämlich die geschlossene und die offene Form im Drama. Die geschlossene Form zeichnet sich durch die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung aus, wobei der Ablauf linear nach dem symmetrischen Schema Exposition, Steigerung (erregendes Moment), Höhe-/Wendepunkt (Peripetie), Verzögerung (retardierendes Moment), Katastrophe bzw. Lösung gestaltet ist. Die Ständeklausel wird eingehalten und damit auch der hohe Redestil der Figuren (prototypisch dafür Johann Wolfgang von Goethes *Torquato Tasso*). Die offene Form des Dramas zeichnet sich hingegen durch eine Pluralität der Zeit (z. B. Zeitsprünge), des Ortes (häufige Ortswechsel), der Figuren (unterschiedliche Figurengruppen) und deren Sprache (u. a. Soziolekte, Dialekte) aus. Anstelle eines streng linearen Handlungsverlaufs finden sich zyklische oder repetitive wie auch mehrere Handlungsstränge, die lose miteinander verbunden sind. Das Geschehen kann dabei unvermittelt einsetzen und auch abrupt abbrechen, was zu einem offenen Ende führt (etwa Georg Büchners *Woyzeck*).

Für die Analyse einzelner Szenen, Bilder oder sonstiger Ausschnitte kann es bedeutsam sein, in welchem Verhältnis sie zum Gesamttext stehen und welche Funktion sie darin haben. Zugleich weisen sie auch einen inneren Handlungsaufbau auf, der unabhängig vom Gesamttext erschlossen werden kann: Wie ist der Einstieg des Textabschnitts gestaltet? Lassen sich einzelne Textabschnitte voneinander unterscheiden, die sich etwa durch die Gestaltung der Figurenrede, durch Änderungen in der Figurenkonstellation, durch die Umgestaltung des Raumes oder durch untergeordnete Handlungseinschübe beschreiben lassen? An welcher Stelle gibt es Zäsuren und wie wirken sich diese auf den Handlungsverlauf aus? Gibt es Wiederholungen im Ablauf, die den Ausschnitt rhythmisieren? Inwiefern wird das Finale des Textabschnitts in der vorangegangenen Handlung vorbereitet?

### 3.2.4. Figur

Grundsätzlich gilt für dramatische Figuren das, was für epische Figuren notiert wurde (siehe 2.2.3.). Durch die spezifische Form von dramatischen Texten sind die Möglichkeiten allerdings beschränkt, die sozialen Determinanten einer Figur, ihre psychologische Disposition und ihre ideologische Orientierung im Detail darzustellen. Erst in der Aufführung verfügen die Schauspielerinnen und Schauspieler über vielfältige Möglichkeiten, die Figuren auszugestalten. Nehmen wir jedoch den dramatischen Text als Grundlage, sind wir bei der Beschreibung und Charakterisierung einer Figur auf ihre Selbstaussagen, auf Fremdzuschreibungen anderer Figuren und auf kommentierende Hinweise aus dem Nebentext angewiesen. Zudem lassen

sich auch über die Art und Weise, wie die Figur in einer bestimmten Situation handelt, Rückschlüsse auf ihre Charakterzeichnung treffen. Bei der Analyse kann hierbei mit Manfred Pfister zwischen figuraler und auktorialer Charakterisierung unterschieden werden: Eine figurale Charakterisierung erfolgt explizit in einem monologisch oder dialogisch geäußerten Eigen- oder Fremdkommentar, sie erfolgt hingegen implizit durch die Art und Weise, wie die Figur spricht, welche sprachlichen Merkmale sichtbar werden, welchen Soziolekt sie verwendet, welche Sprachregister zum Einsatz kommen. Des Weiteren wird die Figur u. a. durch die theatralen Zeichen wie Mimik, Gestik und Statur, Maske und Kostüm, Requisiten und Dekoration konturiert. Eine auktoriale Figurencharakterisierung kann explizit durch die Beschreibung im Nebentext, durch Angaben zum sozialen Status oder durch sprechende Namen geleistet werden, implizit kann sie durch Positionierungen innerhalb der Figurenkonstellation hergestellt werden.

Die Ausgestaltung der einzelnen Figuren ist vielfältig. Sie können ein- oder mehrdimensional dargestellt werden, sie können statisch oder dynamisch angelegt sein, sie können an eine Alltagsrealität angelehnt sein oder von ihr abweichen. Dramatische Mittel wie Emotionalisierung, Stilisierung oder komische Überzeichnung tragen zu solchen Abweichungen bei und steigern zugleich ihre Wirkung. Für die Analyse stellen sich hierzu folgende Fragen: Was erfährt der Leser / die Leserin über die Figur? Was wird im Text expliziert und was nur angedeutet? Inwiefern wird die Figur individualisiert gestaltet? Welche Identitätsmerkmale (Alter, Geschlecht, Religion, Beruf etc.) werden ihr zugeschrieben? Inwiefern verkörpert die Figur einen bestimmten Typus (z. B. alter Geizhals) oder ist sie gar eine Personifikation (z. B. der Tod in Hugo von Hofmannsthals *Jedermann*)? Wie entwickelt sich die Figur im Lauf der Handlung? Ist ihr Verhalten sprunghaft?

Darüber hinaus ist zu berücksichtigen, dass die Figuren eines Textes in das Beziehungsnetz einer Figurenkonstellation eingeordnet sind, darin eine soziale Position einnehmen und durch Verfahren der Parallelisierung oder Kontrastierung anderen Figuren gegenübergestellt werden, mit denen sie mitunter auch in Konflikt geraten. Das Personenverzeichnis am Anfang des dramatischen Textes gibt dabei einen guten Überblick über die handelnden Figuren und ihre Beziehungen zueinander. Darin ist meist auch schon abzulesen, wer die Haupt- und Nebenfiguren sind und welche Figurengruppen zusammengehören. Um die Dynamik der Figuren zu betonen, hat sich die Unterscheidung zwischen Protagonist und Antagonist durchgesetzt. Ersterer ist die zentrale Figur des Textes (Hauptfigur), zweiterer der Gegenspieler, welcher deutlich als Kontrastfigur konzipiert ist. Eine besondere Figur in dramatischen Texten ist der Chor. Er umfasst eine Gruppe von Sprecherinnen und Sprechern, die nur als Kollektiv spricht, und hat u. a. eine kommentierende, illusionsbrechende oder agitatorische Funktion.

### 3.2.5. Kommunikation

In dramatischen Texten haben wir eine besondere Form der Kommunikation, die durch die direkte Rede der Figuren bestimmt ist. Die Kommunikationsregeln sind dabei meist an echte Gesprächssituationen gebunden. Die dramatische Kommunikation besteht üblicherweise aus Dialogen, also aus der Wechselrede der Figuren. Dabei spielt es keine Rolle, ob zwei oder mehrere Figuren miteinander sprechen. Entscheidend ist aber, dass bei Dialogen die Worte der Figuren an andere Figuren des Textes gerichtet sind. Darüber hinaus gibt es innerhalb der Handlung Selbstgespräche (Monologe) und die indirekte Adressierung des Publikums durch Beiseitesprechen. Verlässt eine Figur die Ebene der Handlung für einen Moment, dann gibt es auch die Möglichkeit der direkten Adressierung des Publikums (Publikumsansprachen z. B. in Pro- oder Epilogen). Die Figurenrede kann auch von einem narrativen Duktus gekennzeichnet sein, wenn etwa durch einen Botenbericht von vergangenen Ereignissen erzählt wird, die nicht direkt auf der Bühne dargestellt werden (können). Bei der Mauerschau (Teichoskopie) wird von einer Figur berichtet, was zeitgleich und in einer räumlich nahen Umgebung geschieht, von anderen Figuren und dem Publikum aber nicht gesehen werden kann.

Mehr als bei der Analyse der Figurenrede im Erzähltext gilt für dramatische Texte, dass die Figurenrede unmittelbar und nicht durch einen Erzähler wiedergegeben wird. Dementsprechend gilt es zu bedenken, welches Vorwissen die einzelne Figur besitzt, über welche Erfahrungen sie verfügt, welche Ziele sie verfolgt und mit wem sie in welcher Situation spricht. Hilfreich ist hierbei auch, die nonverbale Kommunikation der Figuren zu berücksichtigen, die im Nebentext durch mimische, gestische und proxemische Zeichen (etwa Verhältnis von Nähe und Distanz zwischen Figuren bzw. Objekten) zum Ausdruck gebracht wird. Die Bedeutung einer Figur kann auch über die ihr zur Verfügung gestellte Textmenge bzw. Redezeit ausgedrückt werden. Interessant ist dann zu untersuchen, wie die Rede das Verhalten der anderen Figuren beeinflusst: Hören die anderen nur zu, unterbrechen sie die Rede, folgen sie etwaigen Aufforderungen etc.? Für die Analyse ergeben sich folgende Fragen: Welche Absichten verfolgen die Figuren in ihrer Rede? Wie reagieren die anderen Figuren darauf? Wie verteilen sich die Gesprächsanteile? Verläuft das Gespräch gleichberechtigt oder wird es von einer Figur (z. B. aufgrund ihres sozialen Status) dominiert? Verändert sich das kommunikative Verhalten der Beteiligten im Laufe des Gesprächs?

Bei der Analyse der dramatischen Kommunikation sollte ebenso berücksichtigt werden, dass einzelne Dialoge oder Redeabschnitte mit Hilfe besonderer sprachlicher und rhetorischer Gestaltung hervorgehoben werden können. So macht es grundsätzlich einen Unterschied, ob der Text in gebundener oder ungebundener Rede verfasst ist. Die gebundene Rede zeichnet sich durch eine Ästhetisierung der Sprache aus, die rhetorisch verdichtet ist und den Text rhythmisiert (wie vor allem in der Lyrik). Die ungebundene Rede ist oftmals an der Alltagssprache orientiert, stilisiert aber zugleich bestimmte Redeweisen und Sprachnormen. Eine spezielle Form des Dialogs ist die Zeilenrede (Stichomythie), die gern als Mittel der dramatischen Steigerung und Beschleunigung in Konflikt- oder Streitszenen eingesetzt wird. Das Besondere an Monologen ist ihr innerer Aufbau, der sich aus einer bestimmten Anordnung von Thesen und Argumenten ergeben kann, wobei es meist zu einer Verdichtung an rhetorischen Figuren kommt. Bei der Gestaltung der Rede in dramatischen Texten kann auch auf musikalische Formen wie Couplets oder Songs zurückgegriffen werden.

### 3.2.6. Raum

Der Raum in dramatischen Texten lässt sich explizit aus Szenenhinweisen im Nebentext insbesondere zur Raumgestaltung, zur Dekoration, zu den Requisiten und zum Licht erschließen. Darüber hinaus kann die Vorstellung von Raum implizit über Distanzverhältnisse bzw. Bewegungsabläufe von Figuren (proxemische Zeichen) erzeugt werden. Wesentlich ist hierbei, welche Hinweise die Texte diesbezüglich tatsächlich bereithalten und wie konkret damit der Schauplatz beschrieben wird. Daraus lässt sich ferner ableiten, ob die Raumgestaltung einem naturalistischen Setting entspricht (etwa August Strindbergs *Fräulein Julie*) oder aber stilisiert bzw. abstrakt angelegt ist (etwa Samuel Becketts *Glückliche Tage*). Zu unterscheiden ist ebenso, ob der Schauplatz einen realen Ort repräsentiert oder aber eine fiktive Welt (z. B. ein Feenreich) bzw. eine Utopie entwirft.

In Bezug auf den Gesamttext kann zunächst zwischen offenen und geschlossenen Raumstrukturen unterschieden werden, je nachdem, ob es zu einem Ortswechsel kommt oder die Einheit des Ortes befolgt wird, die eine Beschränkung der dargestellten Handlung auf einen eng begrenzten Raum (ein Haus, eine Stadt oder eine Gegend) vorsieht. Über die eigentliche Funktion als Aktionsraum für die Figuren hinaus ist zu berücksichtigen, dass dem dargestellten Raum eine bestimmte Funktion zukommt: etwa indem er die Personen charakterisiert, deren sozialen Status festlegt, die Handlungsabläufe und Auftritte der Figuren regelt. Des Weiteren ist zu überlegen, welche Bedeutung dem Raum selbst zukommt (siehe semantischer Raum), wenn sich etwa innerhalb des Schauplatzes räumliche Oppositionen (oben/unten, rechts/links, vorne/hinten) ergeben oder Raumkontraste zwischen mehreren Schauplätzen bzw. zwischen Schauplatz und „off stage“ erzeugt werden. Dabei spielt es dann eine Rolle, ob es sich beim Schauplatz um einen Innen- oder Außenraum handelt, wie offen oder abgeschlossen der Raum ist, welche Möglichkeiten die Figuren haben, den Schauplatz zu verlassen. Zu fragen ist auch, ob der Raum als statisch präsentiert wird oder ob sich dieser im Lauf der Handlung verändert.

### 3.2.7. Zeit

In Bezug auf die Zeit kann bei dramatischen Texten neben ihrer Entstehungszeit zwischen Spielzeit und gespielter Zeit unterschieden werden. Die Spielzeit ist diejenige Zeitspanne, die benötigt wird, um den dramatischen Text aufzuführen bzw. zu lesen. Die gespielte Zeit entspricht der im Text dargestellten Zeit und kann konkretisiert werden durch:

- Angaben, durch die die Texte oder einzelne Szenen zeitlich fixiert werden,
- Abläufe, die durch die Entwicklung der Handlung bestimmt sind.

Bei der Erschließung der Zeit helfen zunächst explizite Zeitangaben, die am Anfang des Stückes oder zu Beginn einzelner Szenen angegeben sind. Dabei kann es sich um konkrete Daten wie Jahreszahlen handeln, die die Handlung in ihren historischen Kontext stellen, oder es werden Hinweise zu Jahres- bzw. Tageszeiten oder Zeitrelationen bezüglich bestimmter Handlungsabläufe gegeben (z. B. „Vor der Jagd“ bzw. „Nach der Jagd“ in Thomas Bernhards



*Die Jagdgesellschaft*). Derartige Informationen unterstreichen die Sukzession einer Handlung und legen auch bestimmte Zäsuren oder Zeitsprünge fest. Zeitangaben können zudem auch implizit durch theatrale Zeichen im Text angeführt werden. Wenn es etwa in einem Stück zu schneien beginnt, wird deutlich gemacht, dass es Winter ist. Wenn die Turmuhr zwölfmal schlägt und es finster ist, wissen wir, dass es Mitternacht ist.

Was den Zeitablauf eines Stückes betrifft, stellen sich mit starkem Bezug auf die Handlung folgende Fragen: Folgt der Ablauf einer chronologischen Anordnung? Gibt es Vorausdeutungen oder Rückblenden? Sind die Szenen zeitlich hintereinander angelegt oder laufen sie zur gleichen Zeit ab?

Wenn Spielzeit und gespielte Zeit (etwa) gleich lang sind, wird das als zeitdeckend bezeichnet. Die meisten Szenen eines Stückes folgen dieser Einheit der Zeit, wiewohl die gespielte Zeit des Gesamttextes meist länger als die Spielzeit ist (zeitraffend).

In Zusammenhang damit können dramatische Texte hinsichtlich ihrer Zeitstruktur untersucht werden, die eher geschlossen oder offen sein kann: Typisch für die geschlossene Struktur sind eine lineare und dynamische Zeitkonzeption, ein schnelles Tempo im Ablauf, ein auf das Finale hin gerichteter Spannungsbogen und die Kürze des dargestellten Zeitraums. Im Idealfall, wie es das klassische Drama darstellt, kommt es in einzelnen Szenen zu einer Zeitdeckung von gespielter Zeit und Spielzeit. Typisch für die offene Zeitstruktur sind hingegen eine zyklische und statische Zeitkonzeption, ein gleichmäßiges Tempo ohne final angelegten Spannungsbogen und die Darstellung langer bzw. unbestimmter Zeiträume. Damit geht die gespielte Zeit auch über die reale Spielzeit hinaus, was zu einer Zeitraffung führt. In seltenen Fällen kann es auch zu einer Zeitdehnung kommen, etwa durch Einschübe in der dramatischen Handlung.

# 4. Lyrische Texte

## 4.1. Grundsätzliches

Die Lyrik zeichnet sich dadurch aus, dass sie einerseits sehr große Gestaltungsfreiheiten hat, andererseits aber oft auf klar definierte Formen zurückgreift, was zu unterschiedlichen Ansätzen der Lyrikanalyse führt. Zum einen erfordern die Analyse und die Interpretation von Lyrik deshalb Kreativität, zum anderen ist es hilfreich, Gattungsformen zu kennen, von denen im Folgenden einige genannt und im Glossar definiert werden. Die Texte spielen oft mit dieser Spannung aus Freiheit und Gesetz; oder wie Goethe es am Ende seines Sonetts *Natur und Kunst* sagt:

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,  
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

### 4.1.1. Sprachliche Überstrukturiertheit

Grundsätzlich zeichnen sich literarische Texte dadurch aus, dass neben dem Inhalt die sprachliche Gestaltung und die Form eine zentrale Rolle spielen und man immer fragen kann, wie sprachliche Gestaltung und Form sich zum Inhalt verhalten. In der Lyrik ist die Frage nach der sprachlichen Form noch dominanter, vor allem, weil die Sprache der Lyrik meist von der Sprache des Alltags viel weiter entfernt ist, als das in der Epik oder im Drama der Fall ist. Die Lyrik kann so weit von den gewohnten Formen und Funktionen von Sprache abweichen, dass Fragen nach Wortsinn, Metrik oder Reim manchmal ins Leere gehen. Man kann deshalb auch nicht erwarten, dass die unten genannten Punkte für jede Gedichtanalyse eine Rolle spielen. Man denke nur an Beispiele wie *Fisches Nachtgesang* von Christian Morgenstern:



### 4.1.2. Gattungstraditionen

Wie die Epik und die Dramatik steht auch die Lyrik in Gattungstraditionen. Diese können für die Analyse sehr bedeutsam sein, da lyrische Formen manchmal (etwa bis hin zur Silbenzahl) detailliert festgelegten Vorgaben folgen. Diese können das ganze Gedicht (z. B. Sonett), einzelne Strophen (z. B. Distichon) oder auch einzelne Verse (z. B. Alexandriener) betreffen. Von Formvorgaben dieser Art kann aber auch kalkulierte abgewichen werden. Bei moderner Lyrik dominieren freiere Formen (z. B. experimentelle Lyrik), aber auch heute kann sich Lyrik an den traditionellen Formkonventionen orientieren.

## 4.2. Grundfragen

Bei lyrischen Texten ist in jedem Einzelfall zu entscheiden, wie man sich ihnen annähert: Man kann von der Form ausgehen, wenn diese zuerst ins Auge sticht, man kann die Sprache beschreiben, wenn diese irritiert. Das ist offener als bei Erzählungen und Dramen, aber hilfreich ist es immer, zunächst von Thema und Inhalt auszugehen, deren sprachliche und formale Gestaltung in einem zweiten Schritt beschrieben wird.

### 4.2.1. Thema

Deutlicher als bei erzählenden und dramatischen Texten kann in der Lyrik das Thema vom Inhalt abweichen. Es ist oft die Pointe eines Gedichts, dass auf der sprachlichen Oberfläche das eigentliche Thema gar nicht angesprochen wird. Neben der Beschreibung des Inhalts lohnt es sich also zu fragen, worum es in einem Gedicht „eigentlich“ geht, welches Thema behandelt wird. Klassische Themen umfassen häufig existenzielle menschliche Bereiche wie Liebe, Tod, Alter, Krieg, Glück etc. Bei der Analyse und Interpretation ist es wichtig, sich zunächst Gedanken über das mögliche Thema zu machen, um im Anschluss den Bezug zwischen der sprachlichen sowie formalen Gestaltung des Gedichts und dem Thema zu beschreiben.

### 4.2.2. Inhaltliche Zugänge

Mit Blick auf das Beispiel *Fisches Nachtgesang* wird deutlich, dass in der Lyrik die sprachlichen und formalen Spielräume so groß sind, dass es kaum noch Ähnlichkeiten mit der Alltagssprache geben muss. Wenn im Folgenden der Blick auf inhaltliche Aspekte gefordert wird, dann also unter dem Vorbehalt, dass diese im Gedicht gar nicht explizit ausgeführt sein müssen. Die erste Frage muss deshalb immer lauten, ob sich zu diesen Aspekten überhaupt etwas sagen lässt oder eben nicht, wobei auch das Fehlen inhaltlicher Elemente für die Analyse und Interpretation des Gedichts von Belang sein kann.

#### Handlung

Haben Gedichte eine Handlung? Man kann von Handlung sprechen, wenn in einem Gedicht eine Zustandsveränderung stattfindet. Auch in Gedichten können Formen des „telling“ und des „showing“, also des erzählenden Beschreibens und des Darstellens, unterschieden werden und es gibt lyrische Formen, die besonders zum einen oder anderen tendieren. Eher handlungs- bzw. erzählaffin ist die Ballade, eher darstellend das Sonett.

## Raum

In einem Gedicht können sowohl reale Räume als auch semantische Räume eine Form der Bedeutung erzeugen. Es bietet sich an, zuerst nach konkreten räumlichen Angaben zu fragen und danach, ob diese auch einen übertragenen Sinn haben.

## Zeit

Auch für die Lyrik gilt, dass Informationen über die Entstehungszeit (und die Autorin oder den Autor) entscheidend für das Verständnis sein können. Oftmals werden jedoch in der Lyrik überzeitliche und kontextunabhängige Themen behandelt, sodass im Einzelfall zu entscheiden ist, wie sehr die Informationen über die Rahmenbedingungen der Entstehung in die Analyse und Interpretation einfließen müssen.

Zeitliche Dimensionen können in der Lyrik auf vielerlei Arten Bedeutung erlangen: Die geschilderten Situationen können zeitlich definiert sein, sie müssen es aber nicht. Gerade die Zeitlosigkeit oder Überzeitlichkeit stellt ein wichtiges Faktum für die Analyse und Interpretation dar. Wenn Zeit analysiert wird, dann ist zu unterscheiden, ob in einem Gedicht Zeit vergeht oder nicht: Ein Gedicht kann einen Zeitpunkt, etwa den Tagesanbruch, oder den Verlauf eines Tages schildern. Die zeitliche Situierung kann dabei sehr allgemein (im Frühling, am Abend) oder genauer (im Frühling 1916) gehalten werden.

Allgemeine Zeitangaben haben oft die Eigenschaft, dass sie zyklisch sind (einen Frühling gibt es jedes Jahr, einen Abend täglich), sodass das Geschilderte (potenziell ewig) wiederkehren kann. Neben diesen zyklischen Zeitangaben stehen lineare Zeitangaben (1914, gestern Abend), die eher die Einmaligkeit des Geschilderten hervorheben. Durch lineare Zeitangaben wird der Kontext der Entstehung für die Analyse und Interpretation wichtig, wenn diese etwa mit historischen Ereignissen verbunden sind (z. B. 1914–1918 = Erster Weltkrieg). Die Bestimmung der grammatikalischen Zeitformen hilft bei der Analyse und Interpretation zu unterscheiden, ob z. B. die Aussage des Gedichts überzeitliche Geltung beansprucht oder ein singuläres Ereignis darstellt.

### 4.2.3. Kommunikationssituation

Eine unverzichtbare Frage bei der Analyse und Interpretation eines Gedichts lautet: „Wer spricht?“ Das kann nicht immer beantwortet werden und oft gibt es gar keine Sprechinstanz. Häufig spricht in einem Gedicht aber ein „Ich“, das als lyrisches Ich bezeichnet wird und das nicht vorschnell mit der Autorin/dem Autor gleichgesetzt werden darf. Diese Unterscheidung fällt allerdings in der Lyrik schwerer als bei anderen Gattungen, weil es eine Tendenz gibt, ein Gedicht als unmittelbaren Ausdruck eines Gefühls zu verstehen und so das lyrische Ich mit der Autorin/dem Autor gleichzusetzen. Das lyrische Ich wird formal am besten als das im Gedicht sprechende Ich aufgefasst, das zunächst nichts mit der Biografie der Autorin/des Autors zu tun haben muss. Wurde ein lyrisches Ich bestimmt, ist in der Folge auch zu fragen, wer in einem Gedicht sonst noch spricht (gibt es etwa Dialoge?) und wer angesprochen wird (spricht das lyrische Ich zum [gedachten] Publikum oder zur Leserin/zum Leser?). Es muss darauf geachtet werden, ob die Sprechinstanzen bzw. Adressaten zum Text des Gedichts selbst gehören oder nicht (z. B. Zuhörer/in, Leser/in oder historische Personen).

Allein die Beschreibung der Kommunikationssituation kann für die Analyse und Interpretation sehr hilfreich sein, wenn es etwa um die Funktion eines Gedichts geht: Will es belehren, dann wird in der Regel jemand angesprochen. Will es allgemein reflektieren, dann spricht das lyrische Ich (wenn es vorhanden ist) eher nur zu sich etc.

#### 4.2.4. Besonderheiten der sprachlichen Gestaltung

Jenseits des Inhalts muss in Gedichten dezidiert die sprachliche Gestaltung beachtet werden, für die es in der Lyrik sehr große Gestaltungsfreiräume gibt; man denke an experimentelle Lyrik oder Lautgedichte. In Gedichten können Sprache und Inhalt direkt korrespondieren, aber auch maximal voneinander abweichen. Bei Abweichungen gilt es zu fragen, inwiefern etwa Phänomene des Klangs oder des Satzbaus mit dem Inhalt zu tun haben. Empfohlen wird daher, in einem ersten Schritt eine rein formale Beschreibung der Sprache und erst in einem zweiten Schritt eine Beschreibung der Beziehung von sprachlicher Form und Inhalt vorzunehmen.

Auch für die Lyrik sind die Grundformen der Sprachbetrachtung (siehe 5.1.) und die Analyse der rhetorischen Mittel, also der Figuren und Tropen, wesentlich. Im Zusammenspiel mit den lyrischen Formen (s. u.) ergeben sich in Gedichten darüber hinaus unerwartete sprachliche Möglichkeiten. Es empfiehlt sich, sprachliche Besonderheiten zu suchen und sie zunächst zu beschreiben, um anschließend danach zu fragen, ob diese Beobachtungen für die Interpretation des Gedichts hilfreich sein können. Dies gilt besonders für folgende Bereiche:

##### **Syntax**

Die Syntax in Versen kann von jener der Alltagssprache stark abweichen. Das reicht von der Ebene der Wortstellung (z. B. nachgestellte Adjektive wie „Röslein rot“ statt: rotes Röslein), Umstellung (Inversionen) der Satzgliedfolge (z. B. „Sah ein Knab ein Röslein stehn“ statt: Ein Knabe sah ein Röslein stehn), Brüche („Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“ statt: Ich weiß nicht, was es bedeuten soll). Solche Umstellungen ergeben in der Regel einen spezifischen Ton des Gedichts (z. B. Balladenton). Darüber hinaus gibt es Auslassungen (Ellipsen) oder verschiedenste Symmetrien. Beispielsweise wechseln beim Satz „Ich bin dein, du bist mein“ die Personalpronomen (ich/du) und die Possessivpronomen (dein/mein) einander ab (Parallelismus); im ersten Teil des Satzes folgt auf die 1. Person die 2. Person (ich/dein), während im zweiten Teil des Satzes auf die 2. Person die 1. Person folgt (du/mein); das „Du“ steht also in der Mitte und wird von der ersten Person umarmt. Die Freiheiten gehen so weit, dass die Sätze auch ganz von den Regeln der Syntax abweichen können, auch das sollte man beschreiben.

##### **Wortwahl**

Neben den Figuren und Tropen gibt es in Gedichten häufig Wörter und Wortarten, die besonders exponiert sind. So können zentrale Begriffe eines Gedichts wie Leitmotive hervorgehoben werden. Diese Zusammenhänge sind oft nicht auf den ersten Blick erkennbar, weshalb es sich empfiehlt, zusammengehörende Wörter optisch (z. B. mit Farbstift) zu markieren.

Beziehungen auf der Ebene der Bedeutung (Wortfelder), auf der Ebene der grammatikalischen Form (Substantive, Adjektive etc.) oder das Vorkommen identischer Wörter (teils in anderen grammatikalischen Formen, z. B. einmal als Verb und einmal als Substantiv = *Figura etymologica*) werden dabei unterschieden. So werden Vernetzungen und Sinnbezüge sichtbar, die über jene der Syntax hinausgehen.

### **Klang**

Neben den metrischen Mitteln (s. u.) werden in Gedichten häufig klangliche Mittel eingesetzt, was auch damit zu tun hat, dass Gedichte in der Tradition des Vortrags stehen. Zum Beispiel kann durch die Häufung von hellen Vokalen (e, i) oder dunklen Vokalen (a, o, u) eine spezifische Stimmung erzeugt werden. Durch die auffällige Verwendung von kurzen oder langen Wörtern kann ein Sprachrhythmus entstehen, der die Bedeutung des Gedichts auf Wort- oder Satzebene unterstreicht oder in Frage stellt. Gedichte können sogar auf die klassischen Formen der sprachlichen Bedeutungszuschreibung verzichten und ganz auf den Klang setzen, wie etwa die sogenannten Lautgedichte (*siehe Onomatopoesie*).

## **4.2.5. Lyrische Formen**

Lyrische Formen sind nicht identisch mit jenen der konventionellen sprachlichen Gestaltung. Diese Bauformen stellen vielmehr einen spezifischen Code, eine Art eigene Sprache dar, die der Lyrik die Möglichkeit eröffnet, über die gewöhnlichen sprachlichen Formulierungen hinaus Sinn zu produzieren. Die folgenden Formen, nach denen Lyrik gebaut sein kann, reichen vom Großen (Gedichtformen) hin zum Kleinen (Wort/Laut). Es handelt sich um ausgewählte, historisch eingeführte Formen, anhand derer sich zeigen lässt, wie mit und an lyrischen Traditionen gearbeitet wird. Schülerinnen und Schüler sollten zumindest diese Bauformen begrifflich bezeichnen und definieren können.

### **Gedichtformen**

Unter Gedichtformen versteht man etablierte Gestaltungsvorgaben für Gedichte, die sich historisch entwickelt haben. Es gibt Formen, die einem genauen Bauplan folgen, wie das Sonett, das in Verszahl und Strophengliederung (Quartette und Terzette) festgelegt ist. Etwas freier definiert in Hinblick auf formale und inhaltliche Merkmale sind etwa Ballade, Elegie, Epigramm, Ode oder Lied. Darüber hinaus gibt es aber auch freie Formen, die keinen festen Regeln folgen.

### **Strophe**

Gedichte sind oft in einzelne Abschnitte, in Strophen untergliedert, die festen Regeln folgen oder frei gestaltet sein können. Am bekanntesten sind Strophenformen, die man etwa durch die Zahl ihrer Verse erkennt, wie das für Zweizeiler (z. B. Distichon), Dreizeiler (z. B. Terzett) oder Vierzeiler (z. B. Quartett) der Fall ist. Es gibt aber auch Strophenformen, die eine variabelere Gestaltung aufweisen können, wie etwa die „Volksliedstrophe“, die aus vier oder auch sechs Versen in verschiedenen Reimbindungen bestehen kann.

## Vers

Gedichte sind häufig in Verse eingeteilt (die man bei der Analyse und Interpretation immer durchzählen sollte, allein um Stellen aus dem Gedicht zitieren und den Aufbau beschreiben zu können). Diese Verse können wiederum einem bestimmten Metrum (Versmaß) folgen und in Versfüße gegliedert sein, von denen besonders vier Grundformen sehr wichtig sind: Jambus, Trochäus, Daktylus und Anapäst. Eine von diesen konventionellen Versfüßen abweichende Gestaltung kann man mit dem Begriff freie Rhythmen bezeichnen. Gegliedert werden die Versfüße im Vers manchmal durch Unterbrechungen, die man Zäsur nennt.

Aus einer bestimmten Kombination von Versfüßen und Zäsuren bildeten sich festgelegte Versmaße heraus, von denen einige in gebundener Sprache häufig verwendet werden, wie etwa Alexandrin, Knittelvers oder Blankvers.

## Reim und Kadenz

In lyrischen Texten wird oft mit klanglichen Beziehungen zwischen Wörtern und Lauten operiert, die gar nichts mit grammatikalischen oder inhaltlichen Beziehungen zu tun haben müssen. Das wichtigste (aber nicht das einzige) Mittel ist dabei der Reim. Die älteste Form in der deutschsprachigen Tradition ist der Stabreim (Alliteration), der auch sehr punktuell in Texten verwendet werden kann. Beim Endreim handelt es sich um den Gleichklang ab der letzten betonten Silbe zweier oder mehrerer Wörter, die am Versende stehen. Reimen hingegen Wörter innerhalb eines Verses, spricht man vom Binnenreim. Ein Reim kann auch als unreiner Reim realisiert sein.

Wichtig ist auch die Form des Verschlusses, die als Kadenz bezeichnet wird und die entweder männlich (mit betonter Silbe) oder weiblich (mit unbetonter Silbe) ausgeführt sein kann.

Reime halten in der Regel mehrere Verse zusammen. Dabei unterscheidet man verschiedene Reimbindungen, von denen folgende am wichtigsten sind: Paarreim, Kreuzreim, umschließender (auch umarmender) Reim und Schweifreim.

Ein reimloser Vers in einem Text aus ansonsten gereimten Versen wird als Waise bezeichnet. Waisen sind häufig in dreizeiligen Strophen (Waisenterzine) oder aber am Ende einer Strophe zu finden. Die Wiederholung von Versen, Worten oder auch nur Lauten an übereinstimmenden Positionen (bspw. am Anfang oder Ende einer Strophe) in Gedichten oder Liedern nennt man Refrain.

### 4.3. Bezug von Inhalt und Form

Am Ende der Analyse von sprachlichen und formalen Aspekten muss immer die Frage stehen, wie diese mit dem Inhalt des Gedichts in Beziehung stehen. Dabei können Sprache und Form den Inhalt unterstreichen. Ein Beispiel dafür ist etwa die Aufteilung inhaltlicher Aspekte im Sonett auf die Strophen, die die Argumentation des Textes verdeutlicht (z. B. 1. Quartett: These, 2. Quartett: Antithese, Terzette: Synthese). Der Inhalt eines Gedichts kann dessen Form und Sprache aber auch in Frage stellen, wenn etwa Robert Gernhart auf die Form des Sonetts zurückgreift und diese zugleich ablehnt:

Sonette find ich sowas von beschissen,  
so eng, rigide, irgendwie nicht gut;

*Robert Gernhart: Materialien zu einer Kritik der bekanntesten Gedichtform italienischen Ursprungs*

Aber auch unterhalb der Ebene der Gedichtformen kann man beschreiben, wie sich Sprache, Form und Inhalt zueinander verhalten, und das für die Interpretation fruchtbar machen. Ein Beispiel wäre etwa die Frage, ob Satzbau, Vers und Strophe korrespondieren oder nicht. Sätze enden oft an Versenden (Zeilenstil), sodass die lyrische Form mit der sprachlichen einhergeht. Oft aber gehen Satz- und Sinneinheiten auch über Vers- oder sogar Strophengrenzen hinaus (Enjambement), sodass lyrische Form und sprachliche Gestaltung einander widersprechen und dabei z. B. inhaltliche Aspekte hervorgehoben werden können, eine Verzögerung eintritt oder Irritationen entstehen.

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht  
sich eine kleine Weile der Bestand  
von bunten Pferden, alle aus dem Land,  
das lange zögert, eh es untergeht.

*Rainer Maria Rilke: Das Karussell*

Jeder weiß, was so ein Mai-  
käfer für ein Vogel sei.

*Wilhelm Busch: Max und Moritz*



# 5. Sprache

Neben den gattungsbezogenen Spezifika, die etwa den Aufbau, die Kommunikationssituation oder die zeitliche und räumliche Situierung betreffen (*siehe vorige Abschnitte*), können literarische Texte ebenso in Hinblick auf sprachliche Merkmale untersucht werden. Das Augenmerk ist dabei auf Auffälligkeiten in der sprachlichen Gestaltung und auf die Verwendung von rhetorischen Mitteln zu lenken. Die sprachliche Analyse soll dabei nicht zum Selbstzweck werden, vielmehr geht es darum, die Sprache in ihrem literarischen Gebrauch zu untersuchen. Dafür ist es notwendig, ein Bewusstsein für die Funktion und Wirkung von Sprache zu entwickeln und diese auch angemessen beschreiben zu können. Dazu bedarf es der Kenntnis von allgemeinen Begriffen aus den Bereichen der Grammatik (die im Glossar nicht gesondert angeführt werden) und der Rhetorik.

## 5.1. Grundformen der Sprachbetrachtung

Bei der Beschreibung und Analyse von sprachlichen Merkmalen eines literarischen Textes müssen unterschiedliche Ebenen berücksichtigt werden:

### 5.1.1. Lautliche Gestaltung

Zunächst gilt es, Besonderheiten in der lautlichen Gestaltung des Textes zu erschließen: Kann eine Häufung von bestimmten Konsonanten oder Vokalen festgestellt werden? Werden vermehrt helle oder dunkle Vokale bzw. harte oder weiche Konsonanten verwendet? Werden Sachverhalte und Sinneseindrücke lautlich nachgeahmt? Gibt es Reimwörter? Hat der Text einen bestimmten Rhythmus? Ist er metrisch gegliedert? Zur Beschreibung der lautlichen Ebene kann teilweise auf Begriffe der Rhetorik zurückgegriffen werden, wobei hier vor allem die Klangfiguren (*siehe 5.2.1.*) relevant sind.

### 5.1.2. Wortwahl, Stil und Register

Die lexikalische Ebene betrifft die besondere Verwendung bestimmter Wörter, d. h. die im Text getroffene Wortwahl. Auffallend ist etwa, wenn eine Häufung von bestimmten Wortarten festgestellt wird: Werden im Text viele Adjektive verwendet, um beispielsweise die Figuren zu beschreiben? Kommen wiederholt bestimmte Adverbien vor, um Sachverhalte zu pointieren oder zu relativieren? Gibt es Interjektionen, um auf die emotionale Lage der Figuren oder des Erzählers hinzuweisen? Für die Analyse des Textes kann es auch notwendig sein, die im Text vorkommenden Wortfelder zu erschließen. Durch die Bestimmung von Gruppen an bedeutungsähnlichen Wörtern wird sichtbar, welche lexikalischen Mittel eingesetzt werden, um eine Situation oder einen Sachverhalt zu beschreiben. Dabei ist u. a. darauf zu achten, ob Synonyme verwendet werden, ob Wörter mehrdeutig zu verstehen sind, ob Begriffe vorkommen, die eigentlich nicht zusammengehören und einen Bruch erzeugen.

Im engen Zusammenhang mit der Analyse der Wortwahl steht die Betrachtung der stilistischen Ebene eines Textes, die epochen- und gattungsspezifischen Merkmalen folgen kann und sich insbesondere in der Verwendung eines bestimmten Sprachregisters äußert. Unter Stil verstehen wir im weitesten Sinne die durch Besonderheiten geprägte Art und Weise, wie etwas sprachlich zum Ausdruck gebracht wird. In der Rhetorik wird – abhängig von der Quantität und der Qualität des Einsatzes bestimmter sprachlicher Mittel – zwischen einfacher, mittlerer und erhabener Stilebene unterschieden. Bei der Analyse von literarischen Texten sollte darauf geachtet werden, welche Wirkung die Texte dabei erzielen: Sollen bestimmte Affekte hervorgerufen werden? Sind sie pathetisch angelegt? Wird eine vulgäre Sprache verwendet, um beispielsweise komische Effekte zu erzeugen? So macht es etwa stilistisch einen Unterschied, ob vom „Sterben“ die Rede ist oder vom „Ableben“ oder aber vom „Verrecken“. Die Wortwahl betont besonders das Sprachregister, das an einen bestimmten Kommunikationsbereich gebunden ist und soziale Beziehungen sprachlich abbildet. Kommen in einem Roman etwa Jugendliche zu Wort, dann unterhalten sich diese möglicherweise in einem jugendsprachlichen Jargon. Durch Soziolekte oder Dialekte können die Figuren hinsichtlich ihres sozialen Status festgelegt oder geografisch-regional verortet werden. (Literarische) Texte können stilistisch auch dadurch gekennzeichnet sein, dass sie vom herkömmlichen Sprachgebrauch abweichen: durch die Verwendung von veralteten Wörtern, fremdsprachigen Ausdrücken, Neologismen, Diminutiven, Fachbegriffen etc.

### 5.1.3. Syntax

Die syntaktische Ebene betrifft die spezifische Zusammenfügung von Wörtern bzw. Wortgruppen zu Satzgliedern und Sätzen. Bei der Analyse gilt es auf Besonderheiten in der Satzkonstruktion, auf die Satzlänge sowie auf die Verwendung bestimmter Satzarten und -verknüpfungen zu achten. Was die Satzkonstruktion betrifft, ist danach zu fragen, wie die Abfolge der Satzglieder geregelt ist: Kommt es zu bewussten Umstellungen im Satz, um bestimmte Wörter hervorzuheben? Sind Satzteile parallel angeordnet oder über Kreuz gestellt? Wie verhalten sich Syntax und Versformen in lyrischen oder dramatischen Texten? Als rhetorische Mittel sind hierbei insbesondere Wiederholungsfiguren und Positionsfiguren von Bedeutung (*siehe 5.2.2. und 5.2.3.*). In Bezug auf Satzarten und -verknüpfungen gilt es zu untersuchen, ob bestimmte Formen (etwa Einwortsätze oder Fragesätze) gehäuft bzw. an entscheidenden Stellen im Text vorkommen. Wichtig ist auch die Unterscheidung zwischen Parataxen und Hypotaxen: Die Parataxe ist durch die Aneinanderreihung von Hauptsätzen zu erkennen, die durch Konjunktionen wie „und“ oder „oder“ bzw. durch Satzzeichen wie Bindestrich, Strichpunkt oder Punkt voneinander getrennt werden. Sie dient vornehmlich der Tatsachenbeschreibung oder der Thesenformulierung. Die Hypotaxe zeichnet sich hingegen durch die Einbindung oder Verschachtelung von Nebensätzen aus. Sie dient insbesondere dem Ausdruck komplexer, oft argumentativer Gedankengänge. Bei der Analyse gilt es zu fragen, ob in einem Text durchwegs Parataxen verwendet werden, ob verstärkt Hypotaxen vorkommen oder ob durch den Wechsel an einer bestimmten Stelle ein Bruch erfolgt, und welche Wirkung diese syntaktischen Anordnungen erzielen.

#### 5.1.4. Textliche Gestaltung

Für die Analyse der textlichen Gestaltung werden satzübergreifende sprachliche Strukturen untersucht. Dabei ergeben sich Fragen hinsichtlich der Gliederung oder der Kohärenz eines Textes: Auf welche Weise strukturieren einzelne Abschnitte den Text? Inwiefern entsprechen die Absätze innerhalb eines Textes der Handlungslogik? Durch welche sprachlichen Merkmale wird ein Sinnzusammenhang hergestellt? Dabei kommt es darauf an, die verschiedenen Elemente in ihrem Verhältnis zueinander zu beschreiben.

### 5.2. Rhetorische Mittel: Figuren und Tropen

Eine weitere Ebene der Sprachbetrachtung betrifft die rhetorische Gestaltung von Texten, die über unterschiedliche Figuren und Tropen beschrieben werden kann. Gemeint sind damit spezifische Ausdrucksweisen, die bewusst gegen grammatische oder idiomatische Regeln der Sprache verstoßen oder mit diesen Regeln spielen. Die Abweichungen resultieren daraus, dass etwas hinzugefügt, weggenommen, umgestellt oder ersetzt wird. Während sich bei Figuren Änderungen auf der syntagmatischen Ebene ergeben, lassen sich Tropen auf Änderungen auf der paradigmatischen/semantischen Ebene beziehen.

Die Figuren lassen sich in verschiedene Kategorien einteilen, insbesondere nach der sprachlichen Ebene, auf der sie realisiert werden. So wird im Folgenden zwischen Klang-, Positions-, Wiederholungs-, Quantitäts- und Appellfiguren differenziert. Während Klangfiguren die lautliche Ebene betreffen, wirken Wiederholungsfiguren durch Rekurrenz von Wörtern und Positionsfiguren durch eine bestimmte syntaktische Ordnung sprachlicher Ausdrücke. Quantitätsfiguren stellen einen Sachverhalt verkürzt, erweitert oder zugespitzt dar, wodurch es zu semantischen Redundanzen, Steigerungen oder auch Irritationen kommen kann. Appellfiguren unterstreichen die kommunikative Dimension von Texten, u. a. durch direkte Anrede von Figuren, Anrufung von Göttern, Adressierung der Leserinnen und Leser.

Unter Tropen versteht man hingegen Ausdrücke, die nicht im wörtlichen, sondern im übertragenen Sinne gebraucht werden. Das eigentlich Gemeinte wird dabei durch einen Ausdruck ersetzt, der zu ihm in einer bestimmten Verbindung steht. Diese kann entweder aus der Ähnlichkeit der beiden Sachverhalte oder aus einem logischen bzw. faktischen Zusammenhang resultieren. Die Verbindung zwischen Gemeintem und Gesagtem ist keineswegs immer offensichtlich. Darin liegt aber gerade der Reiz bei der Analyse der rhetorischen Mittel und der damit verbundenen Interpretation von Texten. Dabei muss berücksichtigt werden, dass sich die Wirkung und Funktion von rhetorischen Mitteln nicht generalisieren lassen, sondern textbezogen und abhängig vom situativen, historischen und kulturellen Kontext jeweils individuell erschlossen werden müssen. Es reicht also keineswegs, den Schülerinnen und Schülern die rhetorischen Mittel allein als deklaratives Wissen zu vermitteln, sondern es geht darum, sie zu lehren, diese in ihrer Funktion für das Textganze zu erkennen und ihre Wirkung zu beschreiben. Die Fachbegriffe helfen ihnen dabei, bestimmte sprachliche Phänomene überhaupt erst wahrzunehmen und schließlich auch benennen zu können.

## 5.2.1. Klangfiguren

### Alliteration

Die Alliteration, auch Stabreim genannt, ist eine Klangfigur, bei der identische anlautende Konsonanten sowie (auch verschiedene) Anlautvokale zweier oder mehrerer aufeinanderfolgender oder benachbarter Wörter vorkommen. Die Alliteration unterstreicht die Zusammengehörigkeit miteinander verknüpfter Ausdrücke. Sie kommt oft in Sprichwörtern und feststehenden Wendungen vor.

Doch frisch und fröhlich war mein Mut

*Johann Wolfgang von Goethe: Willkommen und Abschied*

Ochs und Esel zankten sich

*Gottlieb Konrad Pfeffel: Der Ochs und der Esel*

### Assonanz

Unter Assonanz versteht man den Gleichklang eines Vokals oder einer Lautfolge im Inneren von zwei oder mehreren aufeinanderfolgenden oder benachbarten Wörtern.

Zierlicher schreibt Liebchens liebe Hand,  
Schreibt ein Brieflein mir in ferne Land'.

*Eduard Mörike: Jägerlied*

### Onomatopoesie

Die Klangfigur der Onomatopoesie meint die Wiedergabe bzw. Nachahmung nicht-sprachlicher Laute durch sprachliche Mittel (z. B. „Kuckuck“, „summen“). Sie entfaltet ihre Wirkung durch klangliche Nähe zum Begriff, auf den dieses Stilmittel Bezug nimmt.

schtzngrmm

schtzngrmm

t-t-t-t

t-t-t-t

grrmmmmm

*Ernst Jandl: schtzngrmm*

## 5.2.2. Wiederholungsfiguren

### Anapher

Die Figur der Anapher beschreibt die Wiederholung des gleichen Wortes bzw. der gleichen Wortgruppe zu Beginn aufeinanderfolgender Sätze (Satzteile). Sie wirkt emphatisch und steigert die Eindringlichkeit des Gesagten. Sie dient auch der Strukturierung und Rhythmisierung von Texten.

Ja, da kann man sich doch nicht nur hinlegen,  
Ja, da muß man kalt und herzlos sein.  
Ja, da könnte so viel geschehen,  
Ach, da gibt's überhaupt nur: Nein.

*Bertolt Brecht: Die Dreigroschenoper*

Ich bin müde.  
Ich bin nicht daheim.  
Ich bin angekommen.

*Julya Rabinowich: Spaltkopf*

### Epipher

Als Gegenstück zur Anapher bezeichnet die Epipher, die zwei- oder mehrfache Setzung des gleichen Wortes bzw. der gleichen Wortgruppe am Ende aufeinanderfolgender Sätze, Satzteile oder Verse. Durch ihre Position verleiht sie dem Wiederholten besonderen Nachdruck.

Der Strom, der neben mir verrauschte, wo ist er nun?  
Der Vogel, dessen Lied ich lauschte, wo ist er nun?  
Wo ist die Rose, die die Freundin am Herzen trug,  
Und jener Kuß, der mich berauschte, wo ist er nun?

*August von Platen: [Der Strom]*

### Geminatio

Unter der Geminatio versteht man die Wiederholung eines Wortes bzw. einer Wortgruppe. Ihre Wirkung kann eindringlich, dramatisierend, aber auch pathetisch sein.

Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an!

*Johann Wolfgang von Goethe: Erbkönig*

Die Wände müssen leer sein  
die Wände müssen leer sein  
ich habe immer nur in leeren Wänden gespielt

*Thomas Bernhard: Der Theatermacher*

## Wortspiel

Das Wortspiel nutzt sprachliche Vieldeutigkeit. Sie kann auf der Doppeldeutigkeit eines Ausdrucks oder auf gleichem oder ähnlichem Klang von Wörtern beruhen. Hinter dem gewohnten Sinn bzw. Klang scheint die gemeinte Bedeutung geistreich hindurch.

Die Tore jedoch, die ließen  
Mein Liebchen entwischen gar still;  
Ein Tor ist immer willig,  
Wenn eine Törin will.

*Heinrich Heine: Buch der Lieder / Die Heimkehr*

Hier steht dein verliebter, verliebter Verlobter. Hier steht meine Braut.

*Johann Nestroy: Der Zerrissene*

## 5.2.3. Positionsfiguren

### Chiasmus

Der Chiasmus ist – als Gegenstück zum Parallelismus – eine Positionsfigur, bei der syntaktisch äquivalente Einheiten (Wörter, Wortgruppen, Teilsätze, Sätze) in unmittelbarer Abfolge über Kreuz gestellt sind (xy/y'x'). Der Chiasmus dient insbesondere dem Hervorheben von Antithesen, kann aber auch eingesetzt werden, um bestimmte Formulierungen besonders einprägsam oder prägnant zu gestalten.

der Herr brach das Brot,  
das Brot brach den Herrn.

*Paul Celan: Fadensonnen*

Ach Gott! Die Kunst ist lang;  
Und kurz ist unser Leben.

*Johann Wolfgang von Goethe: Faust I*

### Inversion

Inversion bezeichnet die Umstellung der üblichen grammatikalischen Wortfolge. Durch den ungewöhnlichen Satzbau wird der Fokus auf eine bestimmte Stelle des Satzes gelenkt und die Aufmerksamkeit der Leserin / des Lesers gesteigert. Die häufigsten im Deutschen gebrauchten Inversionstypen sind: Nachstellung des Adjektiv-Attributs (z. B. „Hänschen klein“), Voranstellung des Genitiv-Attributs (z. B. „Des Knaben Wunderhorn“), Voranstellung des Objekts sowie Umkehrung der Subjekt-Prädikat-Folge.

in gärend Drachengift hast du  
die Milch der frommen Denkart mir verwandelt

*Friedrich Schiller: Wilhelm Tell*

## Parentese

Als Parentese wird die Unterbrechung eines Satzes durch den Einschub eines anderen Satzes oder Satzteiles bezeichnet. Markiert wird sie durch Klammern, Gedankenstriche oder Kommata. Die Parentese beinhaltet zusätzliche Informationen, die durch die syntaktische Sonderstellung hervorgehoben werden.

So bitt' ich – ein Versehn war's, weiter nichts –  
Für diese rasche Tat dich um Verzeihung.

*Heinrich von Kleist: Penthesilea*

## Parallelismus

Unter der Figur des Parallelismus versteht man den syntaktisch parallelen Bau von mindestens zwei Satzeinheiten (xy/x'y'). Durch die sich wiederholende Satzstruktur entsteht die Wirkung von Symmetrie, was die Aussage verstärkt.

Ich bin entdeckt, ich bin durchschaut.

*Friedrich Schiller: Maria Stuart*

Sieh dich nicht um.

Schnür deinen Schuh.

Jag die Hunde zurück.

Wirf die Fische ins Meer.

*Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit*

## 5.2.4. Quantitätsfiguren: Verkürzung/Erweiterung/Zuspitzung

### Antithese

Bei der Antithese handelt es sich um die Gegenüberstellung zweier gegensätzlicher Ausdrücke. Der Gegensatz kann durch einzelne Wörter, Wortgruppen, Sätze oder auf der inhaltlichen Ebene herausgearbeitet werden. Häufig wird dabei auf Positionsfiguren wie den Parallelismus oder den Chiasmus zurückgegriffen. Durch die Antithese können Spannung, Zerrissenheit und Widerspruch ausgedrückt werden.

Du sihst / wohin du sihst nur Eitelkeit auf Erden.

Was diser heute baut / reist jener morgen ein:

Wo itzund Städte stehn / wird eine Wisen seyn

*Andreas Gryphius: Es ist alles eitel*

Bei den Großeltern zu Hause war ich der natürliche glückliche, in der Schule unten, in der Kleinstadt, war ich der unnatürliche unglückliche Mensch.

*Thomas Bernhard: Alte Meister*

## Ellipse

Die Ellipse beschreibt einen grammatikalisch unvollständigen Satz. Durch das Auslassen von Satzteilen wird der Satz verkürzt. Ellipsen finden sich oft in mündlicher Kommunikation (und damit in dramatischen Texten), gerade auch, wo es zu einer Steigerung von Gefühlen kommt. Auch lyrische und erzählende Texte greifen auf Ellipsen zurück, wenn sie Inhalte knapp und verdichtet darstellen wollen.

Nein, sagt Lisa und lacht auf, eine Freundin. Nie und nimmer. Bernhard und eine Freundin, sagt Lisa, nicht wirklich vorstellbar.

*Gustav Ernst: Beste Beziehungen*

## Enumeratio (Aufzählung)

Bei der Enumeratio handelt es sich um die Aufzählung von Begriffen (mit oder ohne Nennung des Oberbegriffs), verbunden durch Beistriche und/oder Konjunktionen. Sie kann als Mittel der Anschaulichkeit oder der Übertreibung eingesetzt werden. Die Aneinanderreihung impliziert zumeist Vollständigkeit bzw. Abgeschlossenheit gegenüber weiteren Begriffen.

Wir, Angehörige der katholischen Jungschar, Zöglinge des Klosters, Schülerinnen der Ober- und Unterstufe, beten täglich und gerne: das Morgengebet vor Tagesbeginn, das Schulgebet vor Schulbeginn, das Schlußgebet nach Unterrichtsschluß, das Tischgebet vor und nach Tisch, das Studiengebet vor und nach dem Studium, das Abendgebet am Abend [...]

*Barbara Frischmuth: Die Klosterschule*

## Klimax

Unter einer Klimax versteht man eine sich inhaltlich steigernde Anordnung mindestens dreier syntaktisch gleicher Einheiten (also Wörter, Wortgruppen, Sätze). Fällt die Anordnung inhaltlich ab, so handelt es sich um eine Antiklimax. Klimax und Antiklimax dienen der Eindringlichkeit, der Dynamisierung und Zuspitzung eines Sachverhalts.

### **Klimax:**

Er sei mein Freund, mein Engel, mein Gott – ich will ihn anbeten!

*Friedrich Schiller: Die Räuber*

### **Antiklimax:**

Um den Papst zirkulieren die Kardinäle. Und um die Kardinäle zirkulieren die Bischöfe. Und um die Bischöfe zirkulieren die Sekretäre.

*Bertolt Brecht: Leben des Galilei*



## Oxymoron

Das Oxymoron kann als besondere Form der Antithese gelten. Zwei Ausdrücke werden dabei so miteinander verbunden, dass sie einander ausschließen oder widersprechen. Das Oxymoron wirkt paradox, weil es vom alltäglichen Sprachgebrauch abweicht. Es dient der pointierten Darstellung eines doppelbödigen Inhalts, indem das Sowohl-als-auch des Sachverhalts begrifflich ausgedrückt wird (z. B. „Hassliebe“).

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends

*Paul Celan: Die Todesfuge*

Unsichtbar sichtbar neben dir?

*Johann Wolfgang von Goethe: Faust I*

## Paradoxon

Das Paradoxon ist die überspitzte, absurde und scheinbar widersinnige Formulierung eines Gedankens. Die (scheinbar) widersprüchliche Aussage soll zum Denken anregen.

Bleiben will ich, wo ich nie gewesen bin.

*Thomas Brasch: Der Papiertiger*

## Pointe

Unter einer Pointe versteht man eine geistreiche und überraschende Wendung. Sie darf nicht vorhersehbar sein und stellt das bisher Ausgesagte in einen neuen Sinnzusammenhang.

Jeder Mensch hat ein Brett vor dem Kopf – es kommt nur auf die Entfernung an.

*Marie von Ebner-Eschenbach: Aphorismen*

## Tautologie/Pleonasmus

Bei der Tautologie wird ein Begriff durch zwei Wörter ausgedrückt, die dasselbe meinen. Diese inhaltliche Wiederholung führt zu einer semantischen Redundanz, die der rhetorischen Verstärkung oder der Hervorhebung des Gesagten dienen kann. Sie kommt häufig bei Redewendungen vor („voll und ganz“, „an Ort und Stelle“). Von einem Pleonasmus ist die Rede, wenn einem Begriff semantisch überflüssige Attribute hinzugefügt werden, etwa „alter Greis“ oder „tote Leiche“.

Jahrelang versuchte man der Tante Jolesch unter allen möglichen Listen und Tücken das Rezept ihrer unvergleichlichen Schöpfung herauszulocken.

*Friedrich Torberg: Tante Jolesch*

## Vergleich

Beim Vergleich wird ein Gegenstand bzw. ein Sachverhalt durch die Ähnlichkeit zu einem anderen Gegenstand bzw. Sachverhalt näher bestimmt oder veranschaulicht. Was die beiden Bereiche verbindet, wird sprachlich durch eine Vergleichspartikel (z. B. „wie“, „als“) markiert.

Und die kleinen Anleger werden wie die Tiere am Nasenring vorgeführt.

*Elfriede Jelinek: Die Kontrakte des Kaufmanns*

Das Schweigen auf eine Frage ist wie das Abprallen einer Waffe an Schild oder Rüstung.

*Elias Canetti: Masse und Macht*

## Zeugma

Beim Zeugma handelt es sich um ein Sprachspiel, bei dem zwei Satzglieder durch ein Verb (oder anderes Wort) verbunden sind, das für den einen Fall eine konkrete, für den anderen eine übertragene Bedeutung hat. Dadurch entstehen komische bzw. paradoxe Aussagen, die als Pointe fungieren können.

Einmal bringt meine himmlische Peppi ihrem Vater eine Schale Kaffee in die Werkstatt – ich schau' sie zärtlich an, sie laßt ihre Blicke auf mich und die Schalen auf die Erd' fallen

*Johann Nestroy: Der böse Geist Lumpazivagabundus*

## 5.2.5. Appellfiguren

### Apostrophe

Die Apostrophe bezeichnet die Anrede abwesender Personen, Götter oder lebloser Dinge. Es handelt sich um eine stark affekthafte Figur.

Für was hängt denn da droben, ihr dummen Wolken, wenn's nicht blitzen könnt's zur rechten Zeit!

*Johann Nestroy: Liebesgeschichten und Heiratssachen*

Bedecke deinen Himmel, Zeus,  
Mit Wolkendunst!

*Johann Wolfgang von Goethe: Prometheus*

### Ausruf

Beim Ausruf handelt es sich um eine besonders affektive Stilfigur. Er drückt Emotionalität und starke Erregung aus.

Desportes (*hält sich die Brust*). Ich kriege Stiche – Aye! –  
Mary (*steif den Blick auf Stolzius geheftet, ohne ein Wort zu sagen*).  
Desportes (*wirft sich in einen Lehnstuhl*). – Aye! – (*mit Kontorsionen.*) Mary! –  
Stolzius (*springt hinzu, faßt ihn an die Ohren, und heftet sein Gesicht auf das seinige.*  
*Mit fürchterlicher Stimme*). Marie! – Marie! – Marie!

*Jakob Michael Reinhold Lenz: Die Soldaten*

Oh, nur weit fort mit solchen Büchern von allen Christen!

*Martin Luther: An den christlichen Adel deutscher Nation*

### Rhetorische Frage

Als rhetorische Frage wird eine Frage bezeichnet, auf die keine Antwort erwartet wird. Sie dient dazu, eine Aussage stärker zu betonen oder eine implizite, unausgesprochene Verneinung zu erzeugen. Als indirekte Behauptung hat sie einen stark persuasiven Effekt.

Seien wir uns doch ehrlich, jeder lügt doch ab und zu! Du nicht?

*Markus Köhle: Die wahre Lüge. Oder: Pinocchio ist in uns!*

## 5.2.6. Tropen

### Euphemismus

Beim Euphemismus handelt es sich um einen beschönigenden oder verschleiern den Ausdruck. Das eigentlich Gemeinte wird durch einen Begriff bzw. Sachverhalt ersetzt, der angenehmer, harmloser oder kulturell weniger anstößig erscheint. Häufig sind es tabuisierte Themen wie Sexualität, Krankheit oder Tod, die durch entsprechende Ausdrücke umschrieben werden (z. B. „ableben“ anstatt „sterben“, „Sonderbehandlung“ anstatt „Tötung“).

Lass / wenn der müde Leib entschläft / die Seele wachen

*Andreas Gryphius: Abend*

### Hyperbel

Bei der Hyperbel wird das eigentlich Gemeinte durch einen gesteigerten oder übertriebenen Ausdruck ersetzt. Sie bezeichnet also mehr, als glaubhaft und richtig erscheint. Sie dient als Mittel der rhetorischen Steigerung bzw. der Übertreibung. Sie kann die Vorstellungskraft anregen, Pathos erzeugen oder auch zur Manipulation eingesetzt werden.

Aber da sitzt ein Hund, der hat Augen, so groß wie Mühlräder.

*Hans Christian Andersen: Das Feuerzeug*

## Ironie

Bei der Ironie wird das Gegenteil von dem zum Ausdruck gebracht, was eigentlich gemeint ist. Dafür können unterschiedliche Mittel eingesetzt werden, zum Beispiel Übertreibung, Paradoxa etc. Die Schwierigkeit besteht darin, das rhetorische Mittel als solches zu erkennen. Ironische Äußerungen werden deshalb häufig mit Ironiesignalen (z. B. Kursivierung, Anführungszeichen) verknüpft. Diese können im Text selbst liegen, etwa als Stilbruch oder gedanklicher Widerspruch, oder werden im Vortrag bzw. bei der Aufführung durch entsprechenden Tonfall oder Mimik deutlich. Auch durch gemeinsames Wissen kann die Ironie erschlossen werden. Ironie kann satzübergreifend sein oder ganze Textpassagen betreffen. Das Gemeinte ergibt sich in diesem Fall erst im Textzusammenhang.

„Im Ernst. Fahr ich nicht gut?“, fragte Tschick.  
„Ganz toll“, sagte ich, und in Erinnerung daran, dass das die Standardantwort meiner Mutter auf die Standardfrage meines Vaters war, sagte ich noch: „Ganz toll, Liebling.“  
*Wolfgang Herrndorf: Tschick*

## Litotes

Die Litotes umschreibt einen Sachverhalt durch doppelte Verneinung (z. B. „nicht unüblich“) oder durch Verneinung des Gegenteils (z. B. „kein Anfänger“). Damit kann zum Beispiel eine Behauptung relativiert werden oder in Form einer Untertreibung abgeschwächt werden. Oft hat die Litotes eine ironisierende Wirkung.

Da gesellten sich, nicht gar fern von der Stadt, noch drei andere Reiter zu ihm. Nicht ohne heimlichen Schauer erkannte er in dem einen den Sänger Fortunato.  
*Joseph von Eichendorff: Das Marmorbild*

## Metapher

Bei der Metapher wird das eigentlich Gemeinte durch einen anderen Ausdruck ersetzt, der eine gedankliche Ähnlichkeit aufweist oder über eine Analogie mit diesem verbunden ist. Sie ist dem Vergleich ähnlich, auf eine Vergleichspartikel wird allerdings verzichtet. Alltagssprachlich kommen Metaphern in feststehenden Bezeichnungen (z. B. „Baumkrone“), in Redensarten (z. B. „jemandem das Herz brechen“), als Adjektive (z. B. „eine bissige Bemerkung“) und als Verben (z. B. „die Sonne geht unter“) vor. In literarischen Texten können die Ähnlichkeits- oder Analogiebeziehungen nicht immer eindeutig ausgemacht werden, sodass sich unterschiedliche Möglichkeiten der Analyse und Interpretation ergeben. Werden zwei Bedeutungsbereiche miteinander verknüpft, die als unvereinbar gelten, dann spricht man von einer „kühnen Metapher“.

Titus: Wenn ich einen Versorgungsmantel hätt', der mich vor dem Sturm der Nahrungssorgen schützt –

*Johann Nestroy: Der Talisman*

an den straßenschildern erloschen  
namen zu buchstabenasche.  
über den häusern fuhr ein  
worttanker davon, massig, lautlos.

*Maja Haderlap: als mir die sprache abhanden kam*

## Metonymie

Bei der Metonymie wird das eigentlich Gemeinte durch einen Ausdruck ersetzt, der mit diesem – anders als bei der Metapher, die auf Ähnlichkeiten beruht – in einer realen (z. B. räumlichen, zeitlichen, kausalen) Beziehung steht. Gemeint sind dabei insbesondere Relationen von Ursache und Wirkung (z. B. „Schießt Wunden auf unsere Feinde!“), Autor/in und Werk (z. B. „Bachmann lesen“), von Produkt und Material (z. B. „Er schoss das Leder ins Tor“), von Gefäß und Inhalt (z. B. „Noch ein Gläschen?“) oder von Ort und Bewohner (z. B. „Wien tanzt!“).

Es ist nicht notwendig, den ganzen Goethe zu lesen, den ganzen Kant, auch nicht notwendig, den ganzen Schopenhauer;

*Thomas Bernhard: Alte Meister*

Ich traf mit Druckerschwärze  
den Erzfeind in das Herze!

*Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit*

## Personifikation

Bei der Personifikation werden Gegenstände, Tiere, abstrakte Begriffe etc. als bzw. wie Personen dargestellt. Sie erhalten dabei beispielsweise eine menschliche Gestalt, eine Stimme, menschliche Fähigkeiten, Verhaltensweisen oder Wesenszüge. Die Personifikation ist eines der zentralen Verfahren des Mythos, weil sie aus abstrakten Eigenschaften, Zuständen und Idealen konkrete Gestalten macht (z. B. Amor als Personifikation der Liebe). Die Personifikation ist auch typisch für Fabeln, in denen Tiere menschliche Eigenschaften erhalten und damit bestimmte Wesenszüge wie etwa Geiz, List etc. verkörpern. Wenn hingegen Personen versachlicht dargestellt werden und durch nicht-menschliche Eigenschaften beschrieben werden, spricht man von Depersonifikation.

### **Personifikation:**

Natur schläft – ihr Odem steht,  
Ihre grünen Locken hängen schwer,  
Nur auf und nieder ihr Pulsschlag geht  
Ungehemmt im heiligen Meer.

*Annette von Droste-Hülshoff: Die Elemente*

Eine Maus und ein Spatz saßen an einem Herbstabend unter einem Weinstock und plauderten miteinander. Auf einmal zirpte der Spatz seiner Freundin zu: „Versteck dich, der Fuchs kommt“, und flog rasch hinauf ins Laub.

*Aesop: Der Fuchs und die Trauben*

### **Depersonifikation:**

Dabei wurden außer Menschen auch Zäune, Weinstöcke und Ackerbaugeräte beschädigt.

*Erich Fried: Großes Schauspiel (Kompensationsprüfung Haupttermin Mai 2019)*

### **Synekdoche**

Bei der Synekdoche wird anstelle des eigentlich Gemeinten ein anderer Ausdruck aus demselben Wortfeld oder Bedeutungszusammenhang verwendet, der entweder enger oder weiter gefasst ist. Die Synekdoche arbeitet mit Relationen, die auf dem Verhältnis von Teil und Ganzem oder Einzahl und Mehrzahl beruhen. Besonders häufig kommen Synekdochen vor, bei denen der Teil für das Ganze steht, was mit dem lateinischen Ausdruck „pars pro toto“ bezeichnet wird.

Und dennoch setzt man Preise auf meinen Kopf?

*Christian August Vulpius: Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann*

Kein Feind bedrängte Engelland, dem nicht  
Der Schotte sich zum Helfer zugesellte;  
Kein Bürgerkrieg entzündete Schottlands Städte,  
zu dem der Brite nicht den Zunder trug.

*Friedrich Schiller: Maria Stuart*

# Glossar

Das Glossar beinhaltet jene Begriffe, die für die Aufgabenstellung und die Kommentierung der SRDP Deutsch verwendet werden. Diese Begriffe sind im Darstellungsteil unterstrichen und mit dem Glossar verlinkt.

Werden diese schon im Darstellungsteil erklärt, findet sich im Glossarteil nur eine Kurzdefinition, andernfalls findet sich die Erklärung nur im Glossarteil.

## **Akt:**

Als Akt wird ein in sich geschlossener Hauptabschnitt der Handlung im Drama bezeichnet. Der Schluss des Aktes wird in der Aufführung oft durch den fallenden Vorhang gekennzeichnet.

## **Alexandriner:**

Der Alexandriner ist ein sechshebiger, gereimter Jambenvers mit 12 oder 13 Silben und Zäsur in der Mitte. Der Alexandriner war vor allem im Barock weit verbreitet.

Ich weiß nicht was ich will / ich will nicht was ich weiß /  
Im Sommer ist mir kalt / im Winter ist mir heiß.

*Martin Opitz: Sonnet. Aus dem Italienischen Petrarchae*

## **Alliteration:**

Die Alliteration ist eine Klangfigur, bei der identische anlautende Konsonanten sowie (auch verschiedene) Anlautvokale zweier oder mehrerer aufeinanderfolgender oder benachbarter Wörter vorkommen.

## **analytisches Drama:**

Das analytische Drama besteht aus zwei Handlungsebenen: einerseits der Vorgeschichte, die vor der eigentlichen Handlung liegt und auf der Bühne nicht gezeigt wird, andererseits dem unmittelbaren Bühnengeschehen, im Zuge dessen die Vorgeschichte nach und nach analytisch aufgedeckt wird. Im Gegensatz zum analytischen Drama steht das synthetische Drama.

## **Anapäst:**

Der Anapäst ist ein dreiteiliger Versfuß und besteht in der Grundform aus zwei unbetonten und einer betonten Silbe (xx́).

Wie mein Glúck, ist mein Leíd

*Friedrich Hölderlin: Die Kürze*

## **Anapher:**

Die Figur der Anapher beschreibt die Wiederholung des gleichen Wortes bzw. der gleichen Wortgruppe zu Beginn aufeinanderfolgender Sätze (Satzteile).

**Antagonist:**

Der Antagonist gilt als Gegenspieler des Protagonisten.

**Antiklimax:** *siehe Klimax*

**Antithese:**

Bei der Antithese handelt es sich um die Gegenüberstellung zweier Gegensätze, die durch Wörter, Wortgruppen, Sätze oder inhaltlich dargestellt werden können.

**Apostrophe:**

Die Apostrophe bezeichnet die Anrede abwesender Personen, Götter oder lebloser Dinge.

**Assonanz:**

Unter Assonanz versteht man den Gleichklang eines Vokals oder einer Lautfolge im Inneren von zwei oder mehreren aufeinanderfolgenden oder benachbarten Wörtern.

**Aufzählung:** *siehe Enumeratio*

**auktorialer Erzähler:**

Als auktorial wird ein Erzähler bezeichnet, der allwissend ist und die Details seiner Erzählung kennt. Er kann sich kommentierend in die Erzählung einmischen und spricht aus einer Außenperspektive, d. h., er ist tendenziell nicht an der Geschichte beteiligt, sondern berichtet über das Geschehen „von außen“ (Außensicht).

**Ausruf:**

Beim Ausruf handelt es sich um eine besonders affektive Stilfigur. Er drückt Emotionalität und starke Erregung aus.

**Ballade:**

Die Ballade war ursprünglich ein mittelalterliches Tanzlied und bezeichnet seit dem 18. Jahrhundert eine strophische und gereimte Gedichtform, die jedoch für lyrische Texte ungewöhnlich handlungsreich ist und ein meist tragisches Geschehen erzählt. Berühmte Balladen etwa sind *Der Zauberlehrling* von Johann Wolfgang von Goethe oder *Die Bürgschaft* von Friedrich Schiller. Beispiele für moderne vertonte Balladen sind *November Rain* von Guns N' Roses oder *Stairway to Heaven* von Led Zeppelin.

**Beiseitesprechen:**

Das Beiseitesprechen ist die Rede einer Figur im Drama während einer Szene, die nicht an die anderen Figuren gerichtet ist und einen Kommentar zur Handlung darstellt. Indirekt wird damit das Publikum adressiert.

**Bewusstseinsstrom:**

Der Bewusstseinsstrom ist eine Radikalisierung des inneren Monologs. Das Bewusstsein einer Figur wird unvermittelt dargestellt, wobei oft auf korrekte Syntax zugunsten von Assoziationsprüngen verzichtet wird.



**Bild:**

Die Einteilung der Handlung im modernen Drama erfolgt oft durch Bilder, die sich aus Dekorations- oder Schauplatzwechseln ergeben.

**Binnenhandlung:**

Als Binnenhandlung wird derjenige Teil eines Textes bezeichnet, der von einer Rahmenhandlung umschlossen wird. Oft tritt eine Figur der Rahmenhandlung in der Binnenhandlung als Erzähler auf.

**Binnenreim:**

Als Binnenreim bezeichnet man den Reim zweier Silben oder zweier Wörter innerhalb einer Verszeile.

Als ob es tausend Stäbe gäbe

*Rainer Maria Rilke: Der Panther*

**Blankvers:**

Der Blankvers ist ein fünfhebiger, meist reimloser Jambenvers mit beliebigen Pausen. Er gilt als klassischer dramatischer Vers.

Gefährlich ist die Freiheit, die ich gebe.

*Johann Wolfgang von Goethe: Iphigenie auf Tauris*

**Botenbericht:**

Beim Botenbericht in dramatischen Texten wird von Ereignissen erzählt, die der Haupthandlung vorausgehen und nicht direkt auf der Bühne dargestellt werden (können).

**Chiasmus:**

Der Chiasmus ist – als Gegenstück zum Parallelismus – eine Positionsfigur, bei der syntaktisch äquivalente Einheiten (Wörter, Wortgruppen, Teilsätze, Sätze) in unmittelbarer Abfolge über Kreuz gestellt sind (xy/y'x').

**Daktylus:**

Der Daktylus ist ein dreiteiliger Versfuß und besteht in der Grundform aus einer betonten und zwei unbetonten Silben (xxx) .

Éhret die Fráuen! sie fléchten und wében

*Friedrich Schiller: Würde der Frauen*

**Depersonifikation:**

Im Gegensatz zur Personifikation, die eine Vermenschlichung lebloser oder abstrakter Begriffe beschreibt, werden bei der Depersonifikation Menschen mit nicht-menschlichen Eigenschaften ausgestattet.

**Dialog:**

Ein Dialog ist eine von zwei oder mehreren Figuren abwechselnd geführte Rede im Gegensatz zum Monolog, der Rede einer einzelnen Figur.

**direkte Rede:**

Als direkte Rede bezeichnet man die unmittelbare Darstellung einer Figurenrede. Die direkte Rede steht unter Anführungszeichen und wird oft mit einer Inquit-Formel (z. B. „Sie sagte, ...“) eingeleitet.

**drei Einheiten (Handlung, Zeit, Ort):**

Um das Drama vom Epos abzusetzen, forderte Aristoteles die Einhaltung der Einheit von Handlung und Zeit. Später kommt noch die Einheit des Ortes hinzu. Damit wird für das klassische Drama die Regel festgesetzt, nach der die Handlung ohne Nebenhandlungen und ohne Ortswechsel darstellbar sein und möglichst nicht über den Ablauf eines Tages hinausgehen soll. In der Geschichte des Theaters wurde diese Regel jedoch problematisiert und selten befolgt.

**Dystopie:** *siehe Utopie*

**Elegie:**

In der Antike war Elegie die Bezeichnung für ein Gedicht, das in Distichen verfasst war. Später kommt die inhaltliche Komponente hinzu, nach der Elegien wehmütig-melancholische Themen (beispielsweise Trennung, Abschied, Schmerz, Totenklage) verarbeiten. Beispiele für Elegien stammen etwa von Friedrich Hölderlin (*Brod und Wein*), Johann Wolfgang von Goethe (*Römische Elegien*) oder Rainer Maria Rilke (*Duineser Elegien*).

**Ellipse:**

Die Ellipse beschreibt einen grammatikalisch unvollständigen Satz. Durch das Auslassen von Satzteilen wird der Satz verkürzt.

**Endreim:**

Ein Endreim ist der Gleichklang ab der letzten betonten Silbe zweier oder mehrerer Wörter, die am Versende stehen.

möge Ihnen nie geschehn  
was Sie hier in bildern sehn

*Christa Reinig: DIE BALLADE VOM BLUTIGEN BOMME*

**Enjambement:**

Als Enjambement bezeichnet man einen Zeilensprung in Texten in Versform, bei dem eine Satz- oder Sinneinheit über das Ende des Verses oder der Strophe hinausgeht.

**Enumeratio (Aufzählung):**

Bei der Enumeratio handelt es sich um die Aufzählung von Begriffen (mit oder ohne Nennung des Oberbegriffs), verbunden durch Beistriche und/oder Konjunktionen.

**Epilog:**

Als Epilog bezeichnet man ein abgesetztes Nachwort, das meist der Erläuterung dient und vor allem im Drama an das Publikum gerichtet sein kann.

**Epigramm:**

Epigramme sind kurze Sinngedichte, oft in Distichen verfasst, mit satirischem Inhalt und Schlusspointe. Epigramme waren anfangs kurze Aufschriften auf Gebäuden, Kunstwerken, Grab- oder Denkmälern und entwickelten sich später zur eigenständigen Gedichtform.

**Epipher:**

Als Gegenstück zur Anapher bezeichnet die Epipher die zwei- oder mehrfache Setzung des gleichen Wortes bzw. der gleichen Wortgruppe am Ende aufeinanderfolgender Sätze, Satz- teile oder Verse.

**erlebte Rede:**

Bei der erlebten Rede wird das Tempus des Textes beibehalten (häufig Indikativ Präteritum), meistens werden die gesprochenen oder gedachten Worte der erlebenden Person ohne ein- leitende Inquit-Formel (ohne z. B. „Er sagte“) in der 3. Person wiedergegeben.

**Erzähler:**

Die Autorin/der Autor ist der Produzent eines Textes. Erzähler und Figuren sind von der Autorin/vom Autor erschaffen und nur in Ausnahmefällen kommt es zu Überschneidungen zwischen Autor/in und Erzähler bzw. Figur.

**Erzählerrede:**

Unter Erzählerrede versteht man die Wiedergabe des Geschehens aus der Perspektive eines Erzählers. Der Erzählerrede steht die Figurenrede gegenüber.

**Erzählperspektive:**

Mit Erzählperspektive ist die Position des Erzählers gegenüber der Geschichte gemeint. Stanzel unterscheidet zwischen einer Innen- und einer Außensicht, Genette unterscheidet zwischen der extradiegetischen und der intradiegetischen Ebene.

**erzählte Zeit:**

Die Zeit, in der eine Geschichte spielt und von deren Verlauf in der Geschichte erzählt wird.

**Erzähltempo:**

Das Erzähltempo ist das Verhältnis zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit.

**Erzählzeit:**

Zeitspanne, die real vergeht, während die Geschichte gelesen oder gehört wird.

**Euphemismus:**

Beim Euphemismus handelt es sich um einen beschönigenden oder verschleiernenden Aus- druck. Das eigentlich Gemeinte wird durch einen Begriff bzw. Sachverhalt ersetzt, der ange- nehmer, harmloser oder kulturell weniger anstößig erscheint.

**Exposition:**

Die Exposition vermittelt den Leserinnen und Lesern bestimmte Voraussetzungen der dramatischen Situation sowie in der Vergangenheit liegende Begebenheiten, auf denen die Handlung beruht.

**Fallhöhe:**

Die Fallhöhe ist eng mit der Ständeklausel verknüpft und besagt, dass das Scheitern von Figuren in der Tragödie umso eindringlicher empfunden wird, je höher ihr sozialer Rang ist.

**Figurenkonstellation:**

Figuren treten selten alleine auf und es lassen sich meistens systematische Verbindungen zwischen ihnen beschreiben. Klassische Figurenkonstellationen sind etwa das Gegenüber von Protagonist und Antagonist (also zwischen dem Helden und seinem Gegenspieler), Dreiecksbeziehungen oder Familienstrukturen.

**Figurenrede:**

Unter Figurenrede versteht man, wenn eine der handelnden Figuren spricht. Die Figurenrede kann verschiedene Formen haben: bspw. direkte Rede, indirekte Rede, innerer Monolog, erlebte Rede.

**Fiktion:**

Unter Fiktion versteht man die künstlerische Erschaffung einer erfundenen Wirklichkeit, die Bezüge zur realen Welt haben kann, aber nicht muss.

**freie Rhythmen:**

Als freie Rhythmen werden Verse ohne Reim und ohne einheitliche Metrik (bspw. mit unterschiedlicher Länge, Hebungs- und Senkungszahl oder Strophenform) bezeichnet. Manchmal sind Gedichte in freien Rhythmen durch die Anlehnung an antike Odenmaße und einen hymnischen Stil gekennzeichnet.

Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,  
Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,  
Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen  
Und zu weit Schönerem berufen als jedes andre Gestirn,  
Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.

*Ingeborg Bachmann: An die Sonne*

**Geminatio:**

Unter der Geminatio versteht man die Wiederholung eines Wortes bzw. einer Wortgruppe.

**geschlossene Form:**

Die geschlossene Form in dramatischen Texten zeichnet sich durch die drei Einheiten von Ort, Zeit und Handlung aus, wobei der Ablauf linear nach dem symmetrischen Schema Exposition, Steigerung (erregendes Moment), Höhe-/Wendepunkt (Peripetie), Verzögerung (retardierendes Moment), Katastrophe bzw. Lösung gestaltet ist. Die Ständeklausel wird eingehalten und

damit auch der Redestil der Figuren.

**gespielte Zeit:**

Die gespielte Zeit in dramatischen Texten entspricht der im Text dargestellten Zeit und kann durch Angaben, durch welche der Text oder einzelne Szenen zeitlich fixiert werden, oder Abläufe, die durch die Entwicklung der Handlung bestimmt sind, konkretisiert werden.

**Haupttext:**

Als Haupttext wird in dramatischen Texten der von den Figuren gesprochene Text bezeichnet.

**Höhepunkt:**

Der Höhepunkt ist ein Handlungselement in literarischen Texten. Im klassischen Drama wird am Höhepunkt der Spannungskurve entschieden, welche Wendung die Handlung nehmen wird.

**Hyperbel:**

Bei der Hyperbel wird das eigentlich Gemeinte durch einen gesteigerten oder übertriebenen Ausdruck ersetzt.

**Hypotaxe:**

Ein hypotaktischer Satzbau zeichnet sich durch die Einbindung oder Verschachtelung von Nebensätzen aus.

**Ich-Erzähler:**

Der Ich-Erzähler ist nach Stanzel eine Figur des Textes (meistens die Hauptfigur), die in der Ich-Form berichtet. Der Ich-Erzähler ist an der Geschichte beteiligt und berichtet nun darüber (Innensicht). Nach Genette gibt es auch Beispiele für einen Ich-Erzähler, der außerhalb der Geschichte steht.

**indirekte Rede:**

Als indirekte Rede bezeichnet man die Darstellung von Figurenrede, meist im Konjunktiv. Üblicherweise ist die indirekte Rede durch eine Inquit-Formel (z. B. „Sie sagte ...“) eingeleitet.

**innerer Monolog:**

Als inneren Monolog bezeichnet man die Gedankenwiedergabe einer Figur in 1. oder seltener 2. Person Präsens. Im Gegensatz zur direkten Rede wird der innere Monolog nicht durch eine Inquit-Formel (z. B. „Er sagte ...“) eingeleitet.

**Inversion:**

Inversion bezeichnet die Umstellung der üblichen grammatikalischen Wortfolge in einem Satz(teil).

**Ironie:**

Bei der Ironie wird das Gegenteil von dem zum Ausdruck gebracht, was eigentlich gemeint ist. Dafür können unterschiedliche Mittel eingesetzt werden, z. B. Übertreibung, Paradoxa etc.

**Jambus:**

Der Jambus ist ein zweiteiliger Versfuß, der aus einer unbetonten und einer betonten Silbe besteht (x́).

Er íst es! Náthan! – Gótt sei éwig Dánk,  
Daß Íhr doch éndlich éinmal wíederkómmt.

*Gotthold Ephraim Lessing: Nathan der Weise*

**Kadenz:**

Als Kadenz wird der Versschluss bezeichnet. Dabei kann grundsätzlich der männliche bzw. stumpfe (Abschluss mit betonter Silbe) vom weiblichen bzw. klingenden (Abschluss mit unbetonter Silbe) Versschluss unterschieden werden.

|                               |            |
|-------------------------------|------------|
| Der Mond ist aufgegàngen,     | (weiblich) |
| Die goldnen Sternlein prángèn | (weiblich) |
| Am Himmel hell und klár;      | (männlich) |

*Matthias Claudius: Abendlied*

**Katastrophe/Lösung:**

Am Ende des klassischen Dramas steht entweder die Katastrophe, die beispielsweise den Tod einer Figur bedeutet, oder die Lösung, wodurch alle Konflikte aufgehoben werden. Während für die Tragödie die Katastrophe typisch ist, steht am Ende der Komödie oft die Lösung.

**Klimax/Antiklimax:**

Unter einer Klimax versteht man eine sich inhaltlich steigernde Anordnung syntaktisch gleicher Einheiten (also Wörter, Wortgruppen, Sätze). Fällt die Anordnung inhaltlich ab, so handelt es sich um eine Antiklimax.

**Knittelvers:**

Beim Knittelvers handelt es sich um einen vierhebigen Vers mit Paarreim, entweder 8- bis 9-silbig (strenger Knittelvers) oder mit freier Silbenzahl (freier Knittelvers).

Da stéh' ich nún, ich ármer Tór,  
Und bín so klúg als wíe zuvór!

*Johann Wolfgang von Goethe: Faust I*

**Kreuzreim:**

Paarweise gekreuzte Reimstellung, sodass der 1. Vers mit dem 3. und der 2. Vers mit dem 4. reimt (abab).

|   |   |
|---|---|
| Sein Blick ist vom Vorübergehn der <u>Stäbe</u>   | a |
| so müd geworden, daß er nichts mehr <u>hält</u> . | b |
| Ihm ist, als ob es tausend Stäbe <u>gäbe</u>      | a |
| und hinter tausend Stäben keine <u>Welt</u> .     | b |

*Rainer Maria Rilke: Der Panther*

**Lautgedicht:**

Das Lautgedicht ist eine Gedichtform, die auf sprachliche Normen ganz oder teilweise verzichtet und stattdessen die formalen und lautmalerischen Qualitäten von Sprache betont. Durch den Fokus auf den Klang des Gedichts nähert sich das Lautgedicht der Musik an. Berühmte Lautgedichte stammen beispielsweise von Ernst Jandl oder Hugo Ball.

**Leitmotiv:** *siehe Motiv*

**Lied:**

Als Lied wird ein einfacher strophischer und gereimter Text bezeichnet. Unterschieden werden kann inhaltlich zwischen weltlichem und geistlichem Lied beziehungsweise thematisch nach Heldenlied, Kinderlied, Kirchenlied etc.

**Litotes:**

Die Litotes umschreibt einen Sachverhalt durch doppelte Verneinung (z. B. „nicht unüblich“) oder durch Verneinung des Gegenteils (z. B. „kein Anfänger“).

**Lösung:** *siehe Katastrophe*

**lyrisches Ich:**

Häufig spricht in einem Gedicht ein „Ich“, das man lyrisches Ich nennt und das nicht vorschnell mit der Autorin / dem Autor gleichgesetzt werden darf.

**Mauerschau (Teichoskopie):**

Als Mauerschau oder Teichoskopie wird der Bericht einer Figur über ein Ereignis bezeichnet, das zeitgleich und in einer räumlich nahen Umgebung geschieht, von anderen Figuren und dem Publikum aber nicht gesehen werden kann.

**medias in res:**

Wenn der Anfang eines Textes nicht markiert ist und die Leserin / der Leser unmittelbar ins Geschehen einsteigt, nennt man das medias in res.

**Metapher:**

Bei der Metapher wird das eigentlich Gemeinte durch einen anderen Ausdruck ersetzt, der eine gedankliche Ähnlichkeit aufweist oder über eine Analogie mit diesem verbunden ist.

**Metonymie:**

Bei der Metonymie wird das eigentlich Gemeinte durch einen Ausdruck ersetzt, der mit diesem – anders als bei der Metapher, die auf Ähnlichkeiten beruht – in einer realen (z. B. räumlichen, zeitlichen, kausalen) Beziehung steht.

**Metrum (Versmaß):**

Der Begriff Metrum bezeichnet das Vers- oder Silbenmaß eines Textes in gebundener Sprache. Mit Metrik meint man hingegen die Verslehre.

**Monolog:**

Als Monolog wird das Selbstgespräch einer Figur bezeichnet; im Gegensatz zum Dialog, der die Wechselrede zweier oder mehrerer Figuren beschreibt.

**Motiv/Leitmotiv:**

Der Begriff des Motivs bezeichnet eine kleine bedeutungstragende Einheit in einem Text, die nicht an bestimmte Figuren gebunden ist und keine Handlung aufweist. Als Leitmotiv wird ein immer wiederkehrendes Motiv bezeichnet, sei es auf inhaltlicher oder rhetorischer Ebene.

**Nebentext:**

Als Nebentext werden in dramatischen Texten alle Textteile bezeichnet, die nicht den Haupttext betreffen: u. a. Regieanweisungen, Titel, Gattungsbezeichnungen, Personenverzeichnis, Akt- und Szenenangaben.

**neutraler Erzähler:**

Eine neutrale Erzählform liegt oft dann vor, wenn in Texten oder Textteilen die direkte Rede (Dialog) überwiegt. Der neutrale Erzähler kommentiert das Geschehen nicht, ist nicht Teil der erzählten Welt und beschreibt nur das, was von außen sichtbar ist. Daher ist der neutrale Erzähler sehr zurückhaltend und nur schwer greifbar.

**Ode:**

Oden sind strophische, meist reimlose Gedichtformen, die schon in der Antike durch ihren pathetischen, ergriffenen Stil gekennzeichnet waren. Im deutschsprachigen Raum war der Höhepunkt der Odendichtung mit Klopstock erreicht, dessen Oden oft ins Erhabene und Hymnische übergehen.

**offene Form:**

Die offene Form dramatischer Texte zeichnet sich durch eine Pluralität der Zeit (z. B. Zeitsprünge), des Ortes (häufige Ortswechsel), der Figuren (unterschiedliche Figurengruppen) und deren Sprache (u. a. Soziolekte, Dialekte) aus. Anstelle eines streng linearen Handlungsverlaufs finden sich zyklische oder repetitive wie auch mehrere Handlungsstränge, die lose miteinander verbunden sind. Das Geschehen kann dabei unvermittelt einsetzen und auch abrupt abbrechen, was zu einem offenen Ende führt.

**Onomatopoesie:**

Die Klangfigur der Onomatopoesie meint die Wiedergabe bzw. Nachahmung nicht-sprachlicher Laute durch sprachliche Mittel (z. B. „Kuckuck“, „summen“).

**Oxymoron:**

Das Oxymoron kann als besondere Form der Antithese gelten. Zwei Ausdrücke werden dabei so miteinander verbunden, dass sie einander ausschließen oder widersprechen.



**Paarreim:**

Beim Paarreim reimen je zwei aufeinanderfolgende Reime, die dann als Reimpaar bezeichnet werden (aabb).

|   |   |
|---|---|
| Die Bäume hören auf zu <u>blüh</u> n,             | a |
| Mein Schatz will in die Fremde <u>zieh</u> n;     | a |
| Mein Schatz, der sprach ein bittres <u>Wort</u> : | b |
| Du bleibst nun hier, aber ich muss <u>fort</u> .  | b |

*Wilhelm Busch: Abschied*

**Parallelismus:**

Unter der Figur des Parallelismus versteht man den syntaktisch parallelen Bau von mindestens zwei Satzeinheiten (xy/x'y').

**Parataxe:**

Die Parataxe ist durch die Aneinanderreihung von Hauptsätzen zu erkennen, die durch Konjunktionen wie „und“ oder „oder“ bzw. durch Satzzeichen wie Komma, Semikolon oder Punkt voneinander getrennt werden.

**Paradoxon:**

Das Paradoxon ist die überspitzte, absurde und scheinbar widersinnige Formulierung eines Gedankens.

**Parenthese:**

Als Parenthese wird die Unterbrechung eines Satzes durch den Einschub eines anderen Satzes oder Satzteils bezeichnet. Markiert wird sie durch Klammern, Gedankenstriche oder Kommata. Die Parenthese beinhaltet zusätzliche Informationen, die durch die syntaktische Sonderstellung hervorgehoben werden.

**personaler Erzähler:**

Eine personale Erzählsituation liegt vor, wenn aus der Perspektive einer Figur (oder mehrerer Figuren) erzählt wird (Innensicht). Der personale Erzähler verzichtet auf Kommentare und Einmischung, sodass diese Erzählsituation der Leserin/dem Leser die Illusion eröffnet, das Geschehen direkt aus den Augen der Figur wahrzunehmen. Erzählt wird in der Regel in der dritten Person.

**Personifikation:**

Bei der Personifikation werden Gegenstände, Tiere, abstrakte Begriffe etc. als bzw. wie Personen dargestellt. Sie erhalten dabei beispielsweise eine menschliche Gestalt, eine Stimme, menschliche Fähigkeiten, Verhaltensweisen oder Wesenszüge.

**Pleonasmus:**

Von einem Pleonasmus ist die Rede, wenn einem Begriff semantisch überflüssige Attribute hinzugefügt werden, etwa „alter Greis“ oder „tote Leiche“.

**Pointe:**

Unter einer Pointe versteht man eine geistreiche und überraschende Wendung. Sie darf nicht vorhersehbar sein und stellt das bisher Ausgesagte in einen neuen Sinnzusammenhang.

**Prolog:**

Der Prolog oder die Vorrede leitet ein literarisches Werk ein. Wie der Epilog dient er der Erläuterung, im Drama kündigt der Prolog oft die Figuren und die Handlung an.

**Protagonist:**

Als Protagonist wird die Hauptfigur eines dramatischen oder epischen Textes bezeichnet; ihm gegenüber steht der Antagonist.

**Rahmenhandlung:**

Die Rahmenhandlung umschließt die Binnenhandlungen eines epischen oder dramatischen Textes. So entstehen Geschichten in der Geschichte.

**Refrain:**

Der Refrain ist die Wiederholung von Versen, Worten oder auch nur Lauten an übereinstimmenden Positionen (beispielsweise am Anfang oder Ende einer Strophe) in Gedichten oder Liedern.

**rhetorische Frage:**

Als rhetorische Frage wird eine Frage bezeichnet, auf die keine Antwort erwartet wird.

**Rückblende:**

Die Rückblende ist die Umstellung des zeitlichen Ablaufs durch Rückgriff auf vergangene Ereignisse. Wenn beispielsweise in einem Kriminalroman der Mörder seine Tat eingesteht und vom genauen Tathergang erzählt, ist das eine Rückblende.

**Schweifreim:**

Der Schweifreim besteht aus sechs Versen. Es folgt auf einen Paarreim ein umschließender Reim (aabccb).

|   |   |
|---|---|
| Nun ruhen alle <u>Wälder</u> ,            | a |
| Vieh, Menschen, Städt und <u>Felder</u> , | a |
| Es schläft die ganze <u>Welt</u> .        | b |
| Ihr aber, meine <u>Sinnen</u> ,           | c |
| Auf, auf, ihr sollt <u>beginnen</u> ,     | c |
| Was eurem Schöpfer wohlgefällt.           | b |

*Paul Gerhardt: Nun ruhen alle Wälder*

**semantischer Raum:**

Ein semantischer Raum bezeichnet einen in sich geschlossen beschreibbaren Bereich innerhalb der erzählten Welt, der sich von anderen Bereichen unterscheidet und dem nicht-räumliche Eigenschaften zugewiesen werden.

**Sonett:**

Das Sonett ist eine Gedichtform, die aus zwei Quartetten (Vierzeilern) und zwei Terzetten (Dreizeilern) gebildet wird. Die beiden Quartette, die oft das Reimschema abba aufweisen, werden Aufgesang genannt, die beiden Terzette Abgesang. Als Versmaß wird in deutschsprachigen Sonetten oft der jambische Fünfheber verwendet. Berühmte Sonette stammen u. a. von Petrarca, Gryphius, Goethe, Heine und Schlegel.

**Spielzeit:**

Die Spielzeit ist diejenige Zeitspanne, die benötigt wird, um einen dramatischen Text aufzuführen bzw. zu lesen.

**Ständeklausel:**

Die Ständeklausel ordnet bestimmte Figuren bestimmten Dramentypen zu. So zeigt die Komödie Figuren der unteren Stände, die Tragödie hingegen das Schicksal Adelliger.

**Steigerung:**

Die Steigerung dient in literarischen Texten dazu, einen Konflikt aufzubauen und Spannung zu erregen. Im klassischen Drama folgt auf die Exposition die Steigerung und steuert auf den Höhepunkt des dramatischen Textes zu.

**Strophe:**

In Texten in Versform sind Strophen Gliederungsabschnitte, die zwei oder mehrere Verse umfassen.

**Synekdoche:**

Bei der Synekdoche wird anstelle des eigentlich Gemeinten ein anderer Ausdruck aus demselben Wortfeld oder Bedeutungszusammenhang verwendet, der entweder enger oder weiter gefasst ist.

**synthetisches Drama:**

Das synthetische Drama steuert auf ein Ereignis zu, das in der Zukunft liegt, und steht somit im Gegensatz zum analytischen Drama.

**Szene:**

Die Szene stellt eine Untereinheit des Aktes in dramatischen Texten dar und ist meist gekennzeichnet durch das Auf- bzw. Abtreten bestimmter Figuren oder durch Ortswechsel.

**Tautologie:**

Bei der Tautologie wird ein Begriff durch zwei Wörter ausgedrückt, die dasselbe meinen.

**Teichoskopie:** *siehe Mauerschau*

### Theatralität:

Dramatischen Texten ist unabhängig von der Aufführung eine bestimmte Theatralität eingeschrieben. Diese kann anhand unterschiedlicher theatraler Zeichen beschrieben werden, beispielsweise bezogen auf die Figurenrede (Lautstärke, Tonhöhe), auf die Handlung der Figuren (Mimik, Gestik), auf das Aussehen der Figuren (Kostüme, Maske), auf den Raum (Requisiten, Dekoration) oder auf akustische Zeichen (Musik, Geräusche).

### Trochäus:

Der Trochäus ist ein zweiteiliger Versfuß, der aus einer betonten und einer unbetonten Silbe besteht (́x).

Ách, was múß man óft von bösen  
Kíndern hóren oder lésen!

*Wilhelm Busch: Max und Moritz*

### umschließender (auch umarmender) Reim:

Meist besteht der umschließende Reim aus zwei Reimpaaren, wobei das eine Reimpaar das andere umarmt (abba).

|  |   |
|--|---|
| Der Acker leuchtet weiß und <u>kalt</u> .    | a |
| Der Himmel ist einsam und <u>ungeheuer</u> . | b |
| Dohlen kreisen über dem <u>Weiher</u>        | b |
| Und Jäger steigen nieder vom <u>Wald</u> .   | a |

*Georg Trakl: Im Winter*

### unreiner Reim:

Beim unreinen Reim stimmen die Konsonanten oder Vokale in den reimenden Silben nur annähernd überein. Oft wird ein unreiner Reim durch dialektale Aussprache rein. Der unreine Reim aus Goethes *Faust* „Ach neige, / Du Schmerzensreiche“ ist im hessischen Dialekt rein, da „neige“ als „neiche“ ausgesprochen wird.

|  |   |
|--|---|
| Der König spricht es und wirft von der <u>Höh'</u> | a |
| Der Klippe, die schroff und <u>steil</u>           | b |
| Hinaushängt in die unendliche <u>See</u> ,         | a |
| Den Becher in der Charybde <u>Geheul</u> .         | b |

*Friedrich Schiller: Der Taucher*

### Utopie/Dystopie:

Die utopische Literatur befasst sich mit einer Gesellschaft, die als ideal beschrieben wird, die es aber in Wirklichkeit nicht gibt. Der erste utopische Roman, von dem auch der Begriff abgeleitet wurde, stammt von Thomas Morus und heißt *Utopia*. Oft sind die Schauplätze der utopischen Romane einsame Inseln oder Orte in der Zukunft. Beispiele für utopische Romane sind Daniel Defoes *Robinson Crusoe* oder Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*, Beispiele für negative Utopien (auch Dystopien genannt) sind George Orwells *1984* oder Aldous Huxleys *Schöne neue Welt*.

**Verfremdungseffekt:**

Der Verfremdungseffekt steht hauptsächlich im Zusammenhang mit dem epischen Theater und will eine Distanzierung des Publikums zu Handlung und Figuren des Dramas erreichen. Durch Verfremdung von vertrauten oder erwarteten Elementen soll die Illusion gebrochen und eine kritische Reflexion angeregt werden.

**Vergleich:**

Beim Vergleich wird ein Gegenstand bzw. ein Sachverhalt durch die Ähnlichkeit zu einem anderen Gegenstand bzw. Sachverhalt näher bestimmt oder veranschaulicht und durch eine Vergleichspartikel gekennzeichnet.

**Vers:**

Vers sind optisch als Zeilen markierte Abschnitte eines literarischen Textes in gebundener Sprache.

**Versfuß:**

Kleinste rhythmische Einheit (z. B. Jambus, Trochäus), durch dessen Wiederholung das Metrum (Versmaß) entsteht.

**Versmaß:** *siehe Metrum*

**Verzögerung:**

Die nahende Katastrophe im Drama wird nach dem Höhepunkt kurzfristig verzögert, indem eine Lösung aufgezeigt wird, die sich jedoch als nur scheinbar entpuppt.

**Vorausdeutung:**

Bei der Vorausdeutung werden Ereignisse aufgerufen, die in der Zukunft liegen und somit von der laufenden Chronologie abweichen.

**Waise:**

Ein reimloser Vers in einem Text aus ansonsten gereimten Versen wird als Waise bezeichnet. Waisen sind häufig in dreizeiligen Strophen (Waisenterzinen) oder am Ende einer Strophe zu finden.

Vor dem walde in einem tal,  
tandaradei,  
schône sanc diu nahtegal.  
*Walther von der Vogelweide: Under der linden*

**Wendepunkt:**

Nach Aristoteles ist der Höhepunkt der dramatischen Handlung die Peripetie, welche eine Umkehr oder Wende im Handlungsverlauf bedeutet.

**Wortspiel:**

Das Wortspiel nutzt sprachliche Vieldeutigkeit. Sie kann auf der Doppeldeutigkeit eines Ausdrucks oder auf gleichem oder ähnlichem Klang von Wörtern beruhen.

**Zäsur:**

Als Zäsur wird eine Pause im Versinneren bezeichnet.

**Zeilenrede:**

Eine spezielle Form des Dialogs ist die Zeilenrede, bei der von Vers zu Vers ein Rednerwechsel stattfindet, wodurch besonders kurze Sätze rasch aufeinander folgen.

**Zeilenstil:**

Wenn Sätze in lyrischen Texten am Versende enden, sodass die lyrische Form mit der sprachlichen einhergeht, spricht man vom Zeilenstil.

**Zeitdeckung:**

Bei der Zeitdeckung sind die Erzählzeit/Spielzeit und die erzählte Zeit /gespielte Zeit ungefähr gleich lang, wie beispielsweise bei einem Dialog.

**Zeitdehnung:**

Bei der Zeitdehnung dauert die Erzählzeit/Spielzeit länger als die erzählte Zeit /gespielte Zeit, was beispielsweise bei einem Bewusstseinsstrom oft der Fall ist.

**Zeitraffung:**

Bei der Zeitraffung dauert die Erzählzeit/Spielzeit weniger lang als die erzählte Zeit /gespielte Zeit.

**Zeitsprung:**

Wenn die erzählte Zeit von den Regeln eines chronologischen Zeitverlaufs abweicht, spricht man von einem Zeitsprung.

**Zeugma:**

Beim Zeugma handelt es sich um ein Sprachspiel, bei dem zwei Satzglieder durch ein Verb (oder ein anderes Wort) verbunden sind, das für den einen Fall eine konkrete, für den anderen eine übertragene Bedeutung hat.

# Literatur

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart: Metzler 2015.

Elit, Stefan: Lyrik: Formen – Analysetechniken – Gattungsgeschichte. Paderborn: W. Fink 2008.

Felsner, Kristin/Helbig, Holger/Manz, Therese: Arbeitsbuch Lyrik. Berlin: de Gruyter 2012.

Fludernik, Monika: Erzähltheorie. Eine Einführung. Darmstadt: WBG 2014.

Frank, Horst Joachim: Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung. Tübingen: Francke 2003.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Paderborn: W. Fink 2010.

Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt/Main: Stroemfeld 2008.

Kolmer, Lothar/Rob-Santer, Carmen: Studienbuch Rhetorik. Paderborn: Schöningh 2002.

Köppe, Tilmann/Kindt, Tom: Erzähltheorie. Eine Einführung. Stuttgart: Reclam 2014.

Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2019.

Müller, Oliver: Einführung in die Lyrik-Analyse. Darmstadt: WBG 2014.

Plett, Heinrich: Einführung in die rhetorische Textanalyse. Hamburg: Buske 2001.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: W. Fink 2001.

Schößler, Franziska: Einführung in die Dramenanalyse. Stuttgart: Metzler 2017.

Stanzel, Franz Karl: Theorie des Erzählens. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Stanzel, Franz Karl: Typische Formen des Romans. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.

Vogt, Jochen: Einladung zur Literaturwissenschaft. Mit einem Vertiefungsprogramm im Internet. Paderborn: W. Fink 2016.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2013.

Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe online:

<http://www.li-go.de/definitionsansicht/ligostart.html> [08.07.2019]